



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

SCUOLA NORMALE SUPERIORE
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE STORICO-ARTISTICHE

JOHANN CARL LOTH (1632-1698)
LE ROTTE DELLA GEOGRAFIA ARTISTICA DI UN PITTORE VENEZIANO
FRA L'ITALIA E L'EUROPA GERMANOFONA

Candidata:
Alice Collavin

Relatrice:
Prof.ssa Lucia Simonato

Anno Accademico 2018-2019

Indice

Introduzione.....	1
Ringraziamenti.....	15
I. Da Monaco a Venezia. La <i>Miniaturmalerei</i> fra la bottega di Johann Ulrich Loth e gli interni delle dimore veneziane.....	16
II. I primi successi di Loth nei territori d’Oltralpe: le «istorie rare d’invenzion».....	44
1. <i>Loth e i committenti asburgici</i>	44
2. <i>L’‘Infanzia di Giove’ di Copenaghen e alcune note per la fortuna collezionistica di Loth in Danimarca fra Seicento e Settecento</i>	67
III. Da Venezia alla Baviera: le pale d’altare di Loth.....	78
1. <i>«Ce tableau tient beaucoup de Pietro da Cortona»: per una rilettura delle prime pale d’altare</i>	78
2. <i>Le pale d’altare bavaresi come veicoli del Kulturtransfer</i>	125
IV. Fra centro e periferia: le pale d’altare in Trentino, nella Lombardia subalpina e nell’entroterra veneto.....	180
1. <i>Narrazioni monumentali per la cappella del Crocefisso del duomo di Trento</i>	181
2. <i>Fra ‘Martirii di san Bartolomeo’ e ‘Crocifissioni: per un discorso sulla ‘repetitio’ e sulla ‘variatio’ di due soggetti pittorici</i>	194
V. Il ‘ritorno’ di Loth a Vienna come ritrattista degli Asburgo. Per una rivalutazione della vicenda.....	215
VI. Loth e Firenze: fra prestigiosi incarichi medicei ed episodi di fortuna collezionistica.....	226
VII. Venezia «theatrum orbis terrarum»: Loth e la pittura veneziana del Seicento nelle quadriere principesche della Germania fra il XVII e il XVIII secolo.....	289
1. <i>Düsseldorf e la corte di Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg</i>	289
2. <i>Anton Ulrich von Braunschweig e lo Schloß di Salzdahlum</i>	315
3. <i>Pommersfelden e il collezionismo di Lothar Franz von Schönborn</i>	336
4. <i>Fra collezionismo e teoria artistica: i dipinti di Loth nella Dresda settecentesca dei Wettin</i>	351
5. <i>Le opere di Loth nelle gallerie pittoriche settecentesche dei Wittelsbach: un excursus retrospettivo fra le fonti inventariali</i>	380
Illustrazioni.....	404
Bibliografia.....	666

Introduzione

Avviando il ragionamento sull'impostazione della presente ricerca, sin dagli inizi del percorso del dottorato, ad emergere con urgenza fu l'interrogativo riguardante l'identità e la veste dell'elaborato finale, che avrebbe accolto i risultati delle indagini sulla vicenda artistica di Johann Carl Loth (Monaco di Baviera, 1632 - Venezia, 1698).

A sollevare la questione non fu tanto la constatazione che l'approccio o il metodo monografico, seppur ancora valido per lo studio di una singola personalità, sarebbe risultato 'fuori moda' o meno accattivante rispetto alle sfide e ai propositi attuali della storia dell'arte, quanto la considerazione obiettiva che le tempistiche imposte da un dottorato non avrebbero potuto colmare, in termini di esiti, il grado di esaustività richiesto a una monografia tradizionalmente intesa, comprensiva, dunque, di un catalogo ragionato delle opere dell'artista.

Non si poteva prescindere, oltretutto, dal fatto che uno studio organico sul pittore bavarese fosse già sfociato in uno scritto monografico, seppur in tempi remoti, nel 1965, quando Gerhard Ewald, studioso tedesco, allora conservatore della Staatsgalerie di Stoccarda, diede alle stampe il frutto delle sue ricerche decennali su Loth. All'artista Ewald aveva già dedicato la sua dissertazione dottorale, discussa nel 1956 presso l'Università di Friburgo, cui seguirono, nel 1959, due contributi dedicati rispettivamente alle tele del pittore conservate presso i Musei Civici veneziani e alle pale d'altare nelle chiese lagunari. Era l'anno, il 1959, in cui a Ca' Pesaro, per la prima volta, sotto la direzione di Pietro Zampetti, si era tentato di mettere in luce, attraverso una mostra antologica, i risultati delle ricerche fino a quel momento svolte sulla pittura barocca veneziana e, dunque, di scalfire, se non demolire, quei giudizi novecenteschi perentori o troppo severi – *in primis* quello longhiano del *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946) – che avevano contribuito a relegare la produzione pittorica e scultorea del Seicento veneziano in una posizione del tutto marginale nella storia dell'arte.

Accolto come «a formidable achievement» e «a model of its kind» – questi furono i giudizi di Ellis Waterhouse nella sua recensione al libro apparsa su *The Burlington Magazine* del 1966 – la monografia di Ewald si distinse sin da subito come uno strumento prezioso, destinato a una fruizione ed a un utilizzo longevi da parte di un vasto pubblico (storici dell'arte, *connoisseurs*, conservatori museali, antiquari o mercanti, amatori d'arte e appassionati). Una cospicua messe di informazioni e di dati, emersi da un minuzioso e

infaticabile lavoro di indagine storiografica e documentaria, contribuì a illustrare la vicenda umana e il poliedrico profilo professionale di Loth. L'invidiabile *connoisseurship* di Ewald, inoltre, fondata su un affinato ma anche prudente esercizio attributivo, su diramati sopralluoghi, sul costante aggiornamento sul mercato dell'arte e sui passaggi collezionistici – in tempi in cui non esistevano ancora i motori di ricerca *online* – nonché sulla fitta rete di amicizie e contatti professionali dello studioso, sfociarono nella compilazione di un puntuale catalogo, costituito da 630 voci per il *corpus* pittorico (fra cui anche opere di dubbia attribuzione, eseguite da scolari o seguaci e copie), e di 70 per la sezione grafica, a cui fu aggiunto un elenco di una settantina di falsi.

Un sommo traguardo, dunque, quello raggiunto dall'autore, che non si era imposto ampie pretese teoriche o critiche, se non l'obiettivo di riportare alla luce una delle personalità più rilevanti fra quei numerosi 'foresti' che avevano costellato il complesso e intricato panorama artistico della Venezia seicentesca.

L'aspetto classificatorio e didascalico costituisce un punto di forza dell'approfondimento monografico di Ewald, conferendo al libro il carattere di uno strumento di consultazione puntuale ed attendibile, pensato per una diffusione su larga scala, ma al contempo ne rappresenta il limite, poiché lo rende soggetto a un ineludibile lavoro di aggiornamento.

Quella sfida, dunque, che ormai da tempo aleggiava sul libro dedicato a Loth e che si profilava come un lavoro gravoso e impegnativo, poiché richiedeva all'impavido studioso non solo di affilare gli strumenti della *connoisseurship* – soprattutto alla luce dell'abbondante materiale emerso sul mercato artistico – ma anche di tenere conto delle più recenti riletture offerte sulle vicende dell'arte veneziana del Seicento e quindi dei nuovi approcci alla ricerca. Ci si riferisce, in particolare, alla monumentale pubblicazione in due volumi sulla pittura lagunare del Seicento compilata da Rodolfo Pallucchini nel 1981 che, nonostante gli indubbi limiti, rimane ancor oggi una pietra miliare per chiunque desideri affrontare lo studio di quel secolo. Il merito principale di questo lavoro consiste nell'aver indirizzato le successive indagini nella messa a fuoco di peculiari aspetti o temi della 'plissettata' cultura artistica veneziana, consentendo, quindi, l'individuazione di osservatori ideali in cui calare l'analisi delle vicende: dai meccanismi della committenza e del collezionismo, agli intrecci fra arte, il mondo delle accademie letterarie e la critica militante, nonché gli sviluppi riguardanti la posizione sociale e professionale dei pittori. Lungo questi binari metodologici, infatti, scorrono i lavori più recenti dedicati alle personalità principali del Seicento lagunare, fra cui si menziona la monografia di Annick

Lemoine dedicata a Nicolas Régnier (2007) o il libro di Chiara Accornero su Pietro Liberi (2013).

Per quanto riguarda Loth, invece, dopo il medaglione dedicatogli da Pallucchini nel 1981, sono comparsi svariati contributi relativi perlopiù a novità o a espunzioni dal suo catalogo pittorico e grafico, ma anche volti a esplorarne la poliedrica vicenda professionale, e quindi a ricostruire la rete dei suoi contatti (Paola Rossi 1994), o a restituire i tratti della sua attività di collezionista (Lux 1999). A questi si sono aggiunti approfondimenti dedicati a una particolare fase della carriera del tedesco, come gli esordi (Bikker 2002 e Mancini 2010), o alla riverberazione del suo linguaggio lungo l'arco alpino austriaco, veicolato da allievi e seguaci, che è l'oggetto della recente pubblicazione di Dagmar Probst (*Der Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth [1632-1698] auf die österreichische Barockmalerei*, Graz 2016).

Seppur aderenti alle più recenti piste di ricerca sul Seicento veneziano, gli studi specialistici su Loth degli ultimi vent'anni, rimanendo isolati e non essendo confluiti in un bacino di analisi programmatica o sistematica, configuravano, dunque, un panorama di ricerca piuttosto frammentario e lacunoso.

Nel 2017, quando il presente lavoro di ricerca era ad uno stadio avanzato, è uscita una nuova monografia su Loth, firmata da Giuseppe Fusari, con il proposito di fornire un aggiornamento del catalogo di Ewald, nutrito di espunzioni e aggiunte, frutto soprattutto di un'approfondita conoscenza delle più recenti vicende del mercato antiquario. Questo strumento si è presentato come sussidiario e ancillare al presente studio, il cui approccio metodologico e analitico diverge da quello adottato da Fusari.

Lo spoglio e la disamina sistematica della letteratura e della bibliografia sull'artista e, più in generale, sul Seicento lagunare, ha permesso di comprendere come alcuni passaggi del complesso scenario biografico e professionale del pittore fossero delle cartine al tornasole per decifrare le importanti variazioni avvenute all'interno del vibrante panorama della Venezia della seconda metà del Seicento. Già presentata da Joachim von Sandrart nell'*Academia nobilissimae artis pictoriae* del 1683 come uno straordinario «*theatrum orbis terrarum*», fulcro di generi e di linguaggi artistici ricchi ed eterogenei (in contrapposizione ad una Roma sempre più in balia del monopolio francese), la città dei dogi si sarebbe imposta nel corso della prima metà del Settecento come una vivacissima realtà internazionale, crocevia di conoscitori ed amatori, mirabilmente affrescata in questa 'ascesa' da Francis Haskell nelle pagine finali del suo *Patrons and Painters* (1963). È al

tramonto del secolo precedente, tuttavia, che si possono cogliere i sintomi o gli indizi di questa trasformazione: dal sorgere della consapevolezza di appartenenza a una scuola pittorica, alternativa rispetto a quelle coeve, cui corrispose la formazione da parte degli artisti veneziani di un linguaggio peculiare, mutuato sia dal rapporto con la tradizione locale, sia dal dialogo sincronico con tradizioni pittoriche diverse (italiane e ‘forestiere’), alla fortuna di determinati stili e generi negli ambiti della committenza, del collezionismo e alla loro consacrazione storiografica come categorie autonome.

Si è compreso come il discernimento e la messa a fuoco di queste problematiche nel percorso biografico e professionale di Loth potessero consentire una migliore comprensione anche del peculiare contesto e momento storico in cui si svolse l’attività del pittore.

In un percorso che si snoda parallelamente alla biografia dell’artista viene restituita la mappatura della geografia artistica di Loth, attraverso la ricostruzione della trama dei rapporti che accompagnarono le principali commissioni soddisfatte dall’artista e che connotarono i contesti di ricezione figurativa, collezionistica e storiografica delle sue opere. Sono state tracciate, pertanto, le interconnessioni fra le scelte linguistiche o stilistiche e di genere adottate da Loth nel corso della sua carriera e i diversi contesti culturali di ricezione delle medesime (Venezia e l’entroterra veneto, l’Impero austriaco, i territori germanici e Firenze).

La risistemazione e la rivalutazione delle conoscenze oggettive della vicende dell’artista e delle sue opere, debitrice del minuzioso lavoro di catalogazione condotto da Ewald, nonché delle sue scoperte documentarie – le più rilevanti ancora sull’artista –, e che sono state puntigliosamente collazionate con i più recenti aggiornamenti (Fusari 2017), è stata condotta parallelamente a una disamina attenta delle principali fonti storiografiche e critiche tradizionali (Boschini e Sandrart, *in primis*), della letteratura periegetica, della corrispondenza fra mecenati, artisti e collezionisti, degli inventari delle raccolte o dei cataloghi a stampa e delle descrizioni letterarie. Si è provveduto, inoltre, a revisionare il materiale archivistico e documentario già pubblicato, accanto allo spoglio di ulteriori e inesplorati fondi. Una fase importante della ricerca è stata quindi dedicata ai sopralluoghi condotti presso svariate istituzioni museali o ecclesiastiche, utili sia per verificare l’attuale reperibilità del materiale menzionato nelle fonti, sia per approfondire gli aspetti della provenienza, della musealizzazione e della storia conservativa dei dipinti di Loth.

Sin dall'avvio delle ricerche, un punto di osservazione tanto ottimale, quanto ad oggi negletto nella bibliografia, per comprendere a fondo la metamorfosi della Venezia tardo-seicentesca, si è rivelato il rapporto privilegiato, di committenza e collezionismo, che la Serenissima venne a intessere con la Vienna imperiale e i territori germanici, prima sotto gli auspici di un rinnovato asse politico, quindi all'insegna di un esclusivo dialogo culturale e artistico. È lungo il binomio 'Venezia e il Nord', infatti, che si snodarono le prime vicende biografiche e professionali di Loth. Venezia, dove il pittore tedesco ventenne approdò all'inizio degli anni cinquanta del Seicento, rappresentava un'inevitabile tappa per gli artisti d'Oltralpe, desiderosi di apprendere i rudimenti del mestiere artistico all'ombra dei capolavori cinquecenteschi, ma anche per principi, nobiluomini e cavalieri. Era quella meta dove il 'forestiero' veniva idealmente invitato dalla letteratura di viaggio a incensare gli altari dei diversi 'Apelle' dell'arte veneziana, come il sepolcro di Tiziano, «magnae famae et aetatis suae longe primus pingendi artifex», nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari (Johann Heinrich von Pflaumern, *Mercurius Italicus*, Augusta 1625, pp. 45-46).

E fu proprio nel rapporto e nell'interpretazione della pur sempre incombente tradizione cinquecentesca che si formulò il dialogo incessante fra gli artisti locali, che avevano sempre attinto al patrimonio lagunare, e i 'foresti', apportatori di altre esperienze figurative. Caratteristica precipua, questa, del panorama artistico del Seicento veneziano, come si è voluto sottolineare nell'esposizione *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, tenutasi presso il Palais Fesch di Ajaccio fra il giugno e l'ottobre 2018 e curata da Linda Borean e Stefania Mason.

Poco o nulla si conosce della produzione artistica di Loth precedente al trasferimento in Laguna per l'irreperibilità della documentazione e delle prove figurative; si è tentato comunque di illustrare, con gli sparuti elementi a disposizione, l'ambiente e le circostanze della sua formazione nella bottega paterna e dunque della sua specializzazione nella pittura su piccolo formato (*Miniaturmalerei*), affiancato dalla madre, Libia Krumpper. Un genere, questo, che Loth, giunto a Venezia, sfruttò nelle sue diverse accezioni: riducendo al piccolo formato le copie dai maestri del Cinquecento, egli sfruttò i *cabinet paintings* per la ricezione, l'assimilazione e la rielaborazione dei modelli formativi del passato. Al contempo, cogliendo la sempre maggior attenzione riservata a quella tipologia pittorica nell'ambito del mercato e del collezionismo lagunare, Loth svincolò la sua specializzazione nordica, primo mezzo di comunicazione della sua identità, dal ruolo di

strumento di studio o mediazione e quindi di salvaguardia del glorioso passato, assicurandosi, tramite piccoli dipinti 'd'invenzione', i primi successi economici e riconoscimenti professionali fra i mecenati e i collezionisti locali più attenti o disponibili verso le proposte foreste.

Questa fase, sullo scorcio degli anni cinquanta del Seicento, fu contrassegnata soprattutto dall'ingresso di un dipinto di grande formato di Loth nella prestigiosa raccolta dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, primo importante caso di fortuna del pittore tedesco al di fuori dei confini della Serenissima. Anch'egli partecipò, come protagonista, all'atteggiamento alternativo di Venezia, ossia quello di una città non solo ricettiva, capace di attrarre sguardi e 'pennelli' da ogni dove, ma che si stava rilanciando con vigore e in maniera propositiva in una prospettiva internazionale.

Caratterizzarono questo vibrante panorama le sollecitazioni degli artisti veneziani a soggiornare nella capitale dell'Impero asburgico o gli inviti a destinare a Vienna le loro opere d'arte, nonché gli stimoli ricevuti da una fitta rete di agenti, diplomatici, residenti imperiali e collezionisti, potenti motori di promozione degli artisti e della loro offerta figurativa. Questa congiuntura favorevole si risolse per Loth nei termini del cambiamento di formato e di genere, per cui raggiunse dei risultati eccellenti, in cui coniugò la sua peculiare capacità espressiva e la versatilità del suo linguaggio. Elementi, questi, che lo portarono a distinguersi nel contesto estremamente competitivo della Venezia seicentesca, e a sviluppare un linguaggio autonomo. Cominciò, dunque, a edificare la sua fama di pittore specializzato nelle narrazioni religiose e mitologiche su grande formato, nonché nei ritratti di filosofi e di santi a mezzo busto, con i quali ampliò gli orizzonti del suo bacino di ricettori, che comprese eminenti personaggi e nobiluomini afferenti alla corte leopoldina, le cui coordinate di gusto, mecenatistiche e collezionistiche, furono modulate su quelle imperiali, in un'ottica di emulazione. Lo stesso fenomeno contraddistinse l'ambiente culturale e cortigiano del regno danese di Federico IV, a cavallo fra Seicento e Settecento, dove i dipinti di Loth si sposarono, come testimoni della specificità della scuola veneziana, con un più generale apprezzamento accordato alla pittura italiana barocca.

Il ritratto che emerge sinora di Loth è quello di un artista attento e partecipe delle nuove dinamiche della cultura figurativa e dei meccanismi del mecenatismo e del collezionismo della Venezia seicentesca. Un profilo, questo, che permette di svincolarlo dalla stantia e limitante etichetta di artista 'tenebroso', applicata univocamente dalla critica storiografica al primo decennio di attività di Loth in Laguna.

Aggirando o meglio provando a ‘decostruire’ le formule imposte dalla critica e dagli studi alla lettura dell’evoluzione stilistica di Loth – ci si riferisce alle definizioni consolidate e diffuse del pittore come artista cortonesco, marattesco, nonché correggesco, in relazione al trapasso al cosiddetto ‘chiarismo’ – si è cercato, dunque, di mettere in luce l’apporto personale dell’artista all’evoluzione del genere della pala d’altare, in cui sperimentò l’intreccio o l’amalgama fra rievocazioni della tradizione pittorica cinquecentesca e soluzioni visive nuove o scelte linguistiche eterogenee.

Frutto di intuizioni individuali, questi crogioli linguistici rappresentano elementi costitutivi della modernità della scuola veneziana e connotano la sua stessa ‘venezianità’; pongono, inoltre, il contesto lagunare in sincronia con i processi di rinnovamento che investirono le altre realtà culturali contemporanee (Roma e Bologna).

In questo senso si è cercato di comprendere meglio e di definire i termini del dialogo personale intrattenuto da Loth con la Roma barocca, attestati dall’interesse mecenatistico e collezionistico nei confronti della sua produzione (si veda il carteggio fra Livio Odescalchi e Quintiliano Rezzonico).

Il genere della pala d’altare si configura, inoltre, come veicolo principale del *Kulturtransfer* fra Venezia e le aree germanofone, e quindi della diffusione della cultura figurativa barocca veneziana, che impregnò i territori a nord delle Alpi e specialmente la Baviera.

Questo fenomeno si innestò in un contesto storico-culturale ma anche politico (quello del ducato bavarese del Seicento) in evoluzione, ossia alla ricerca di un’affermazione e di un ricollocamento nel nuovo assetto della mappa europea, all’indomani della guerra dei Trent’anni. Intrinseco a questo processo fu l’impegno riposto dalla dinastia regnante dei Wittelsbach nella ridefinizione di un nuovo modello di corte, fondato sull’imitazione e sulla declinazione di esempi coevi e vicini (Parigi, Versailles e Vienna, ad esempio). Le dinamiche dinastiche contribuirono in maniera determinante a coordinare tale riformulazione; l’unione matrimoniale fra Ferdinando Maria Wittelsbach e la torinese Enrichetta Adelaide di Savoia incentivò e apportò nuova linfa al dialogo fra la Baviera e i territori settentrionali della penisola italiana che, in termini di politica culturale, si tradusse nella promozione di iniziative artistiche, caratterizzate da un corralità, e quindi da un connubio armonioso fra voci locali e forestiere, dove quella italiana (nello specifico veneziana) ebbe un ruolo preponderante. Una polifonia che trovò nella Theatinerkirche di Monaco di Baviera, così come nelle residenze dei Wittelsbach, dei teatri d’esibizione.

L'approfondimento e l'analisi di questi casi ha consentito di verificare le coordinate delle preferenze artistiche del mecenatismo bavarese, fra agganci e riferimenti alla tradizione cinquecentesca e adesione alle nuove istanze linguistiche europee.

Se la ricostruzione delle vicende inerenti l'esecuzione del *Martirio di sant'Erasmus* di Loth per una cappella privata della Peterskirche di Monaco di Baviera ha permesso di 'tastare' l'ambito completamente trascurato dagli studi della committenza e del collezionismo privato bavarese in età barocca, aprendo uno spiraglio sul prosieguo delle ricerche, l'approfondimento delle circostanze riguardanti l'approdo delle pale dell'artista nel Kloster di Tegernsee, invece, ha permesso di ragionare, soprattutto sulla base di numerosi confronti iconografici e stilistici, sul riverbero in Baviera e lungo l'arco alpino della declinazione 'lothesca' del linguaggio seicentesco della pittura religiosa, che plasmò la decorazione pittorica e mobile degli interni di svariate chiese barocche di quell'area germanofona. Questa sorta di contaminazione fu favorita e veicolata sia dalla ripresa o dal riutilizzo immediato delle soluzioni pittoriche, ossia delle formule iconografiche e più prettamente espressive o linguistiche, adoperate da Loth nelle pale d'altare, da parte degli artisti tedeschi di punta all'epoca, sia dalla profusione di copie tratte dagli originali del maestro.

Come in Baviera le copie da Loth funsero da veicoli dell'irradiazione di modelli pittorici dalla corte monacense nelle aree geografiche limitrofe e politicamente dipendenti, è possibile osservare lo svolgimento di simili dinamiche, contemporaneamente, nell'entroterra veneto. Nell'approdo di riproduzioni pittoriche delle pale d'altare di Loth in Trentino e nei territori del bresciano e del bergamasco si configura il rapporto fra un centro culturale, Venezia, e le zone confinanti. Il modulo storiografico 'centro-periferia', oggetto del celebre saggio di Enrico Castelnuovo e di Carlo Ginzburg del 1979, si propone, infatti, come un chiave di lettura ideale delle vicende della committenza trentina e lombardo-veneta dell'artista tedesco, solo se si considera, tuttavia, la relatività e la mobilità intrinseca a questo paradigma e alle sue componenti.

Al centro, ossia a Venezia, si contrapposero, nella seconda metà del Seicento, realtà non anonime, bensì vivaci e culturalmente avanzate, che mutuarono dalle capitali tradizionali sistemi e logiche di promozione artistica, offrendo ambiti d'azione a comuni attori 'culturali', finendo per assumere, esse stesse, i connotati e la fisionomia di poli centrifughi. Gli episodi della ricezione lombardo-veneta di Loth consentono, infatti, di individuare con precisione le diverse componenti della 'committenza periferica' veneziana e di capire quali scelte artistiche questa adottò rispetto ai mecenati attivi in Laguna. Seguendo questa logica,

si è cercato di misurare, sul piano del mecenatismo artistico e del collezionismo, l'intensità delle interazioni fra il mondo ecclesiastico e i gruppi famigliari fra Venezia e le 'sedi provinciali', finendo peraltro per mettere chiaramente in luce come il rifornimento delle opere d'arte (per la maggior parte pale d'altare) seguisse la mutevole geografia della fortuna familiare o delle carriere individuali.

A una logica di promozione personalistica e familiare, in linea con un più ampio progetto di riforma culturale, politica e spirituale, rispose l'edificazione della cappella del Crocifisso nel duomo di Trento all'inizio degli anni ottanta del Seicento da parte del principe vescovo Francesco Alberti Poja. Per la riuscita dell'ambizioso progetto furono convocate, in una partecipazione corale, tutte le arti, e gli esponenti di spicco di ciascuna, che il panorama locale e limitrofo (veneziano e alpino) poneva a disposizione, per cui ad esibirsi fu il dialogo proficuo fra maestranze artigiane e artisti di provenienza diversa.

L'aderenza alle coordinate collezionistiche familiari e quindi tradizionali, accanto alla promozione delle nuove tendenze pittoriche di respiro europeo, sembra contraddistinguere, invece, le iniziative artistiche patrocinate dalla famiglia comasca dei Giovanelli, iscritti alla nobiltà veneziana di Candia, a Borgo Valsugana (Trento). Il caso del *Martirio di san Bartolomeo* di Borgo Valsugana, conosciuto attraverso altre due versioni che si conservano nel bresciano (San Felice del Benaco e Calcinato), introduce all'interessante questione della diffusione delle copie di dipinti di soggetto religioso di Loth. Questi episodi di reimpiego delle tele del pittore tedesco nel riallestimento settecentesco e ottocentesco degli edifici di culto si rivelano paradigmatici della riuscita delle invenzioni lothesche. Consentono, inoltre, di mettere a fuoco la prassi seriale del pittore, fondata sulla costante rimeditazione su uno stesso soggetto, a cui prese parte una folta bottega, in grado di sfornare in tempi rapidi numerose repliche dei prototipi del maestro e, quindi, di affrontare o di soddisfare l'incessante e avida domanda collezionistica o i ritmi del mercato artistico.

Il rispetto della tradizione mecenatistica familiare o la fedeltà alle predilezioni artistiche degli antenati, sia per quanto riguarda gli autori, sia per quel che concerne i soggetti iconografici, e la circolazione e la conseguente ricezione di copie, varianti e moltiplicazioni, sono temi che trovano nelle *Crocifissioni* di Loth conservate nel santuario della Natività di Maria a Sombreno (Paladina, Bergamo) e nell'abbazia di Santa Maria di Carceri (Padova) degli osservatori ideali, nonché un'esemplificazione adeguata.

Ai successi professionali di Loth si accompagnò una rapida ascesa sociale raggiunta anche attraverso un'oculata politica degli affari e una cospicua disponibilità finanziaria, che gli

consentirono di condurre uno stile di vita agiato e di incarnare, assieme ad altri artisti di vaglia della Venezia del Seicento (Liberi e Zanchi, *in primis*), il prototipo del *doctus artifex*, e quindi di partecipare, grazie al ruolo di guida nel Collegio dei pittori – l’associazione seicentesca che preluse alla fondazione della prima Accademia istituzionale pittorica nel Settecento – al processo di affrancamento della pittura dalla dimensione artigianale e alla sua nobilitazione ad arte liberale.

A coronamento di tale *cursus honorum*, nei primi anni novanta del Seicento, giunse il conferimento a Loth della patente del cavalierato da parte dell’imperatore d’Austria Leopoldo I, a dimostrazione di un rapporto di fiducia e di stima che, dai primi episodi di fortuna collezionistica del pittore presso la corte asburgica, all’inizio degli anni sessanta del Seicento, non aveva conosciuto soluzioni di continuità. L’artista tedesco, infatti, aveva continuato a soddisfare le richieste del collezionismo asburgico, attraverso la sua specializzazione nella pittura di storia, religiosa e mitologica, ma anche licenziando ritratti, secondo le notizie tramandate dalla storiografia. Considerata la riluttanza del pittore nei confronti di questo genere, benché, anche in tempi più recenti, gli siano stati attribuiti alcuni ritratti, si offre dunque una rivalutazione di una vicenda che, al di là della sua plausibilità o veridicità, ribadisce l’accoglienza e il favore accordato oltralpe all’offerta pittorica veneziana della seconda metà del Seicento, alle sue diverse manifestazioni (i generi e le loro diverse declinazioni e quindi i linguaggi) e ai suoi protagonisti.

È al potere evocativo dell’autoritratto, rivelatore dell’acquisito prestigio, e categoria pittorica per eccellenza, deputata a soddisfare l’esigenza di autopromozione degli artisti, che Loth affidò la sua missione di *captatio benevolentiae* nei confronti di Ferdinando de’ Medici, gran principe di Toscana, per cui riuscì ad assicurarsi il successo nell’illustre ambiente della corte medicea. Nella dissertazione sulla ricezione fiorentina di Loth, ad emergere sono, oltretutto, i vari aspetti della poliedrica attività del pittore: quello di consulente artistico e perito, di dotato copista, nonché di interprete per eccellenza della maniera tizianesca, quando gli fu affidato l’incarico di riprodurre il *Martirio di san Pietro martire* di Tiziano.

Emblematica della fama di Loth come protagonista impareggiabile della pittura religiosa lagunare della seconda metà del Seicento è la commissione relativa all’esecuzione della pala d’altare per la cappella funebre di Francesco Feroni nella basilica della Santissima Annunziata di Firenze. L’opera, infatti, non solo si impose come fortunato esempio di pittura religiosa veneziana in ambito fiorentino, ma divenne un modello iconografico per le

composizioni sul tema del ‘Transito di san Giuseppe’ in Toscana, affiancando casi più celebri, come quello marattesco (Vienna, Kunsthistorisches Museum), né d’altra parte si può negare che la scelta di Feroni riguardo al nome di Loth fosse dettata da una volontà di sintonizzazione rispetto al gusto imperante presso la corte medicea.

Agli intrecci, alle intersezioni, alle tangenze ed agli scambi fra i Medici e le famiglie fiorentine satelliti, della vecchia e della nuova nobiltà, sullo scorcio del Seicento e il primo decennio del Settecento, è dedicata una consistente sezione.

Si è condotta, quindi, l’analisi iconografica e stilistica, intrecciata a quella documentaria, sul nucleo di opere dell’artista tedesco ancora oggi conservate nei musei fiorentini e riconducibili agli acquisti o alle commissioni del gran principe, che rivelò di apprezzare *in toto* la produzione pittorica dell’artista (dai bozzetti, alle tele con ‘mezze figure’, sino ai quadri da stanza con episodi storici, biblici o mitologici). Per comprendere a fondo la contiguità delle scelte artistiche medicee e dell’aristocrazia fiorentina e, dunque, l’estensione del raggio d’influenza delle coordinate del gusto di corte, si è provveduto ad espandere l’indagine ai quadri di Loth presenti in alcune collezioni nobiliari fiorentine (Gerini, Panciatici, Riccardi), che per la maggior parte sopravvivono solo attraverso le testimonianze inventariali o le tracce del loro passaggio nelle esposizioni pubbliche che si tennero nel chiostro della basilica della Santissima Annunziata, a partire dai primi anni del Settecento.

Negli episodi di ricezione medicea di Loth, dunque, è possibile leggere quell’apertura alla modernità – la quale, è bene precisare, non fu condotta in direzione esclusivamente veneziana – che connota, come una costante, l’omogenea *höfische Kultur* fiorentina che fece da sfondo alle imprese mecenastiche e collezionistiche dell’epoca e che rende Firenze un contesto ideale per riflettere sulla complessità e sulla dinamicità del Seicento pittorico lagunare.

Il presente lavoro di ricerca termina con un’ampia analisi condotta sull’osservatorio fondamentale in cui calare il ragionamento sulla portata della trasformazione artistica della Venezia seicentesca: ossia la Germania delle *Haupt- und Residenzstädte*, dove, a partire dalla fine del Seicento, si verificarono degli importanti episodi di internazionalizzazione della pittura barocca lagunare, che prelusero all’avvio della florida stagione settecentesca. Dev’essere chiarito che all’epoca la Germania era un paese politicamente frammentato, costellato di centri politici e culturali che, in una prospettiva transnazionale ed eurocentrica, rivaleggiavano l’un con l’altro, sia sul piano politico, sia su quello delle

imprese e delle iniziative artistiche, sospinti da un desiderio di emulazione delle corone asburgica e francese. Le corti divennero dei luoghi di intensa sperimentazione artistica, teatrale e musicale, che trasformarono l'attrazione o l'interesse per Venezia, per il suo tessuto cosmopolita e per tutte le sue forme di espressione culturale, in proficui e duraturi rapporti e scambi. Fu soprattutto negli allestimenti decorativi degli ambienti delle svariate residenze tedesche che il mondo pittorico italiano trovò un adeguato spazio di esposizione e rappresentazione, dove diverse tradizioni e scuole pittoriche furono poste a dialogo. È quella l'epoca, allo scadere del Seicento e all'avvio del Settecento, in cui, sul piano storiografico, si assistette alla formulazione del concetto di scuola pittorica coincidente con una realtà urbana precisa, per cui singoli artisti incarnarono il valore di rappresentatività. Accadde pertanto che, in riferimento a Venezia, Loth assunse lo stesso ruolo di rappresentate rivestito da Carlo Cignani per Bologna e da Carlo Maratti per Roma, secondo una formula artistica che godette di una consacrazione storiografica nel Settecento, ma che affonda le sue origini nell'ultimo decennio del Seicento, presso la corte di Düsseldorf di Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg. Un'etichetta, dunque, che sembra seguire le vie del mercato delle opere di Loth, che riscontarono successo fra i principi e gli amanti dell'arte tedeschi a partire dagli anni novanta del Seicento e che furono accolte nelle collezioni di nuova formazione, ospitate nelle diverse residenze.

Alla luce di questo si è cercato di tracciare lo spaccato dei fecondi rapporti culturali fra la Laguna e il mondo delle corti tedesche, individuate come specifici ricettori, storiografici, letterari e non solo collezionistici, della produzione artistica di Loth. L'indagine è stata volta principalmente alla ricostruzione dei nuclei originali delle opere del pittore conservate presso le residenze principesche e alla restituzione virtuale, laddove possibile, della loro collocazione originaria, attraverso il rimando a documenti inventariali e ai cataloghi delle collezioni, che rendono conto, più in generale, del ruolo svolto dalla scuola veneziana seicentesca nella ricezione della pittura italiana. Particolare rilievo, dunque, è stato dato alla ricostruzione della fitta rete di elementi che veicolano e che favorirono il raccordo fra i territori germanici e la Laguna (dai soggiorni a Venezia di principi e nobiluomini, ai viaggi degli artisti in Germania, all'impegno di diplomatici, agenti o intermediari artistici).

Nel ducato di Anton Ulrich von Braunschweig, similmente a quanto accadde a Düsseldorf, si assistette alla ricezione letteraria di Loth concatenata all'approdo dei suoi dipinti presso lo Schloß Salzdahlum, eretto alla metà degli anni novanta del Seicento. I tre soggiorni in

Laguna compiuti dal duca (nel 1680, nel 1681-1682 e nel 1687) dovettero renderlo partecipe delle principali novità culturali veneziane, condizionando e aggiornando le sue scelte mecenatistiche e collezionistiche.

Analogamente, per quanto riguarda i dipinti di Loth conservati nello Schloß Weißenstein a Pommersfelden (Bamberga), l'antica residenza barocca del principe vescovo Lothar von Schönborn, si sono messi in luce i fattori che contribuirono a orientare le predilezioni artistiche del mecenate verso il panorama e il mercato veneziano, fra cui si annoverano la letteratura storiografica coeva (Sandrart), gli intermediari artistici (Rudolf Bys), nonché il desiderio di emulazione dei modelli cortigiani offerti da Düsseldorf e da Vienna.

I dipinti di Loth parteciparono a quell'imponente flusso migratorio, coinvolgente persone e beni, che popolò le rotte fra l'Italia e Dresda, la cosiddetta 'Firenze del nord', a cavallo fra i due secoli, in corrispondenza della rinnovata politica culturale di Augusto II e di Augusto III. Sulle medesime o affini coordinate artistiche dei regnanti, spesso in un'ottica concorrenziale, si orientarono i progetti di formulazione delle raccolte da parte di illustri personaggi attivi presso la corte dei Wettin, come il ministro Heinrich von Brühl. Nella Dresda di metà Settecento, inoltre, in cui il dibattito storiografico conobbe una notevole fioritura, alcuni dipinti di Loth furono coinvolti nelle riflessioni teoriche di Christian von Hagedorn, in cui ad emergere è il ruolo della galleria o della collezione artistica come luogo precipuo dove il pensiero critico e storiografico trova una concretizzazione.

L'indagine sulla ricezione settecentesca di Loth nei territori germanici si conclude con la città che gli diede i natali, Monaco di Baviera, e con quella dinastia, i Wittelsbach, che accordò al pittore una stima duratura, e quindi postuma. Si è cercato di ricondurre il nucleo di dipinti di Loth attualmente appartenenti alle Bayerische Staatsgemäldesammlungen alla *Sammeltätigkeit* delle singole personalità di reggenti che si succedettero al governo dell'elettorato sino all'istituzione del regno di Baviera, con la conseguente riconfigurazione delle residenze e il riordinamento degli ambienti espositivi, di cui rimane testimonianza negli inventari e nei cataloghi a stampa.

In un'epoca in cui furono gli astri viventi del Settecento veneziano a magnificare la propria memoria nei soffitti affrescati delle regge tedesche (Tiepolo, per fare un nome su tutti), Loth, che non riuscì biograficamente a scollinare nel XVIII secolo, fu un artista discretamente ricercato e apprezzato, come rappresentante di una stagione pittorica, quella seicentesca, lungi dall'essere caduta completamente nell'oblio e che attraverso uno dei suoi

protagonisti dimostrava di aver lasciato un'eredità fiorente alla nuova era, assunta a emblema della rinnovata gloria della città dei Dogi.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito, tramite un valido sostegno e preziosi suggerimenti, alla riuscita del presente lavoro.

Sono particolarmente riconoscente al personale delle seguenti istituzioni, per aver coadiuvato e agevolato le ricerche: Archiv des Erzbistums München und Freising (Roland Götz), Archivio di Stato di Firenze, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (Monika von Walter), Bayerische Staatsbibliothek (Handschriften-Abteilung), Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Bernd Ebert), Staatliche Graphische Sammlung München, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Hans-Martin Kaulbach), Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig (Silke Gatenbröcker; Sarah Babin), Pfarrarchiv von St. Peter München, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister: Roland Enke; Kupferstich-Kabinett), Stadtarchiv München, Ufficio catalogo e documentazione Galleria degli Uffizi, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.

La mia gratitudine va agli studiosi che hanno fornito preziosi consigli: Olivier Bonfait, Linda Borean, Dorothea Diemer, Angelika Dreyer, Elena Fumagalli, Andrea Gott dang, Britta Kägler e Ulrich Pfisterer.

Un ringraziamento va alla mia relattrice, Lucia Simonato, e al corpo docente del corso di perfezionamento in Storia dell'Arte della Scuola Normale Superiore di Pisa.

Una particolare riconoscenza va a Veronika Birbaumer, per l'affetto, l'instancabile sostegno e le ultime preziose revisioni.

Per avermi sempre incoraggiato, rivolgo un sentito grazie ai miei genitori.

I. Da Monaco a Venezia. La *Miniaturmalerei* fra la bottega di Johann Ulrich Loth e gli interni delle dimore veneziane

Nel Vento II della *Carta del Navegar Pitoresco* (1660) di Marco Boschini, il Compare, nelle cui vesti si cela l'autore stesso, e l'Eccellenza, recatisi in visita alla Scuola di San Rocco, entrano nella Sala Capitolare. Dopo essersi spesi nell'elogio dell'ambiente, «arsenal, dove pitura tien la moschetaria, tien i canoni»¹, incontrano un giovane intento a trarre delle copie grafiche, in *lapis* nero su carta azzurra, dai teleri di Tintoretto. Intuendo l'origine tedesca dell'apprendista («da todesco avé ciera tuta tuta»), l'Eccellenza avvia un incalzante dialogo con il forestiero, teso a comprendere le ragioni della sua pratica. L'artista racconta di essere giunto in Italia, dopo essersi applicato con fatica nell'apprendimento del mestiere e aver compreso che la strada intrapresa era viziata dall'errore («m'accorsi in fin che avevo preso errore; / tal che in Italia a studiar men venni»). Dopo un soggiorno nell'Urbe, speso nello studio dell'antico, il giovane rivela di essersi recato Venezia per apprendere il «vero modo del ben colorire» e conclude il suo racconto con l'elogio della scuola veneziana, che ha raggiunto eccelsi risultati nel disegno, nel colorito e nell'invenzione. Dopo aver convenuto, assieme al Compare, che solo a Venezia gli stranieri potevano depurarsi dalle infermità, ovvero dai malsani principi artistici appresi altrove, l'Eccellenza incita il giovane apprendista a proseguire nello studio e ad approfittare dell'esclusiva opportunità offerta agli artisti contemporanei dall'ambiente veneziano di accrescere il proprio prestigio («ringraciè el ciel, che sè int'una città / dove el perfeto lume avé catà / per farve bon pitor de quei da festa»)².

Più avanti, nel corso della regata fra i gioielli artistici e architettonici della città lagunare, Boschini fa approdare i suoi personaggi nell'isola di Murano, dove degna di menzione è la dimora di Andrea Trevisani, che oltre a contenere una raccolta di quadri prestigiosi (fra cui un *Redentore* di Francesco Salviati), ospita Lunardo Simel, «che xe todesco sì, ma in quanto / a l'operar l'è cusì morto e spanto / a sti Pitori / co' xe 'l gato al lardo»³.

¹ Boschini 1660, ed. 1966, p. 122.

² Id., pp. 123-127.

³ Il passaggio su Simel, parafrasato, recita: «Simel è sì tedesco d'origine, ma per quanto riguarda l'attività artistica è così devoto e innamorato dei pittori veneziani, come il gatto con il lardo». Vedi Boschini 1660, ed. 1966, pp. 270-271. Anna Pallucchini propone di identificare in Andrea Trevisan un discendente di Camillo Trevisan, che commissionò a Paolo Veronese e a Giovanni Battista Zelotti le decorazioni ad affresco del suo palazzo a Murano. Sul personaggio, ricordato da Boschini nelle edizioni de *Le minere della pittura veneziana* (1664, 1674) come proprietario di una cappella nella chiesa San Pietro Martire e come Guardian Grande nella Scuola di San Giovanni a Murano, non è stato possibile reperire ulteriori notizie. Su palazzo Trevisan vedi Prosperetti 1983, pp. 109-118 e Romano 1983, pp. 119-132.

Di quest'ultimo pittore rimane memoria solo nel testo di Boschini e in un'annotazione settecentesca di Anton Maria Zanetti⁴. Sul primo forestiero menzionato, invece, gli studiosi non hanno mancato di interrogarsi, se si tratti una personificazione ideale, frutto dell'arguta penna boschiniana o sia piuttosto da identificarsi con uno dei membri della folta schiera di tedeschi che pullulavano a Venezia alla metà del Seicento. È stato, quindi, avanzato il nome di Johann Carl Loth⁵.

Tralasciamo, in questa sede, il ragionamento su quest'ultima ipotesi e la conseguente indagine sulle motivazioni che avrebbero indotto Boschini a celare sotto le vesti dell'apprendista tedesco il ritratto di Loth e, soprattutto, a renderlo portavoce degli elementi salienti della sua critica, contenuti *in nuce* nel dialogo (ad esempio, la contrapposizione fra Roma e Venezia nella disputa, in chiave antivasariana, fra disegno e colore o il rimprovero rivolto agli artisti romani di spendere troppo tempo nello studio della statuaria antica).

Ci interessa, per ora, sottolineare piuttosto come lo scrittore veneziano, usufruendo, in un caso, della strategia letteraria del dialogo all'interno del dialogo e, nell'altro, ossia quello di Simel, di una pregnante metafora desunta dal mondo animale, riguardante l'attrazione del gatto per il lardo, prelibatezza alimentare, offra uno spaccato della situazione degli artisti d'Oltralpe nella Venezia seicentesca, richiamati dal fasto della pittura del passato. Si tratta, va evidenziato, di una visione viziata dall'intento precipuo di Boschini, nei panni del critico militante, ma soprattutto di *advisor* per i collezionisti contemporanei, di perorare la causa dell'eccezionalità veneziana e non è priva, pertanto, di vistose forzature o distorsioni; non si può, tuttavia, negare che si tratti di un vivido e cronachistico commento

⁴ Boschini 1660, ed. 1966, p. 271, nota 2. Ne *Le ricche minere* (1674) Boschini ricorda che nella cappella maggiore della chiesa di Santa Maria dei Servi di Venezia si trovava un *Cristo all'orto* di Lionardo Simel, posto a destra rispetto alla tavola centrale con l'*Assunta* di Giuseppe Salviati (ora Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo); la notizia è confermata da Anton Maria Zanetti nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* (1733). La chiesa di Santa Maria dei Servi fu pesantemente depauperata e quindi demolita in seguito alle soppressioni conventuali napoleoniche negli anni venti dell'Ottocento. In quell'occasione dev'essere andata dispersa anche la tela attribuita a Simel, come la maggior parte dell'arredo artistico della chiesa. Vedi Zorzi 1971, pp. 348-361. Simel, inoltre, assieme a Redolfo Tedesco, stimò la collezione del medico Michiel Angelo Salamon nel 1671: cfr. Cecchini 2000, p. 218. Su Simel vedi anche Fiocco 1937, p. 44.

⁵ La prima ipotesi in merito spetta ad Anna Pallucchini nel commento critico della *Carta*; vedi, perciò, Boschini 1660, ed. 1966, p. 124, note 9, 26. Cfr. inoltre Borean 2014, p. 197 e Dal Pozzolo 2014, p. 210.

a una situazione coeva, proprio perché fotografata da un attento osservatore della realtà, implicato nei meccanismi del mercato locale⁶.

Le medesime motivazioni del forestiero incrociato dai protagonisti della *Carta* avevano spinto Joachim von Sandrart nel 1629 a raggiungere la Serenissima, dove sostò per qualche mese, prima di partire per Roma. Nel *Lebenslauf*, l'ampia nota biografica edita in calce alla sua *Teutsche Academie* (1675), si ricorda come Venezia fosse ricca di opere d'arte che permettevano di apprendere i principi dell'«Invention» («invenzione») e del «Coloriren» («colorire»), piuttosto che degli «Zeichnungen» («disegni») e degli «Umrißen nach Art der Antichen» («contorni secondo la maniera degli antichi») ⁷. Nei primi due, infatti, avrebbero eccelso gli artisti veneziani. All'*Uccisione di san Pietro Martire* di Tiziano, andata distrutta durante un incendio nel 1867 nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, così come alle tele di Veronese in San Sebastiano e alla *Cena in casa di Simone* del medesimo pittore nel refettorio dei padri Serviti (oggi Versailles, Musée National du Château) vennero rivolti da Sandrart maggiori elogi, pronunciati innanzi a Johann Liss e Nicolas Régnier, suoi accompagnatori nella scoperta dei tesori artistici della città ⁸. Più in generale, nella sua lode dei dipinti veneziani è possibile leggere l'importanza riconosciuta dallo storiografo tedesco alla pittura lagunare per la formazione degli artisti contemporanei; giudizio, questo, che ricorre in più occasioni nella *Teutsche Academie* ⁹.

Tenuto conto delle 'distorsioni' del testo di Boschini e dei *topoi* critici appartenenti alla storiografia cinquecentesca italiana che impregnano la biografia di Sandrart ¹⁰, dove agli

⁶ Vedi Sohm 2001, pp. 725-756. Per un aggiornamento sulla complessa figura di Boschini si rimanda agli atti del convegno tenutosi a Verona nel 2014, in particolare ai saggi di Andrea Polati, che pone a confronto Boschini e Ridolfi (Polati 2014, pp. 176-189), di Linda Borean, per un affondo sui Venti VII e VIII della *Carta* (Borean 2014, pp. 190-203) e di Enrico Maria Dal Pozzolo, che tenta di tracciare un ritratto dell'Eccellenza (Dal Pozzolo 2014, pp. 204-221).

⁷ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675 (d'ora in avanti TA 1675), *Lebenslauf*, p. 8, <http://ta.sandrart.net/-text-626>, 13.02.2017: «Von dergleichen Kunststücken befindet sich zu Venedig eine große Anzahl: aus welchen eine schöne Praktik, absonderlich in der Invention und im Coloriren zu erlernen, nicht soviel aber in Zeichnungen und Umrißen, nach Art der Antiche. Dann die Venediger sind allerzeit mehr im ersten als im andern berühmt gewesen».

⁸ TA 1675, *Lebenslauf*, pp. 7-8, <http://ta.sandrart.net/-text-626>, 13.02.2017. Nel *Lebenslauf* si racconta che Sandrart avrebbe tratto una copia dal dipinto di Tiziano, menzionata poi anche nell'inventario in morte del nipote Johann Jakob, ma poi andata dispersa. Vedi Simonato 2009, pp. 229-230, in particolare nota 40.

⁹ Cfr. Meier 2004, pp. 205-239, in particolare p. 215, e Simonato 2015, pp. 359-360.

¹⁰ Il *topos* associativo Venezia-colore e Roma-disegno si ritrova, ad esempio, anche in un passo del *Den grondt der edel vry schilder-const* (1604) di Karel van Mander, dove l'autore esorta gli artisti a non tornare dall'Italia a mani vuote ma a «brenge uit Rome de juiste manier van tekenen mee en het goede schilderen uit de stand Venetië, waar ik uit tijdegebrek aan voorbij moest gaan» («da Roma si riporti un bel disegno e da Venezia una buona maniera di dipingere»). Cfr. Mander 1604, ed. 1973, pp. 96-97. Diversi passaggi di questo testo, come dello *Schilder-boeck* (1604), furono utilizzati da Sandrart per la redazione della *Teutsche Academie*; cfr. Heck 2002, pp. 241-253.

avvenimenti reali si mescolano elementi narrativi o poetici¹¹, l'immagine dell'artista forestiero attivo a Venezia delineata dalla critica seicentesca è omogenea¹².

Accanto a queste codificazioni letterarie, se apriamo lo sguardo al contesto, vi sono altri, imprescindibili elementi che concorrono a tracciare un ritratto delle presenze foreste nella Venezia seicentesca: il rapporto con gli *amateurs* (committenti e collezionisti) e la connessa fortuna dei generi pittorici.

Alla mobilità e vivacità del mercato dell'arte seicentesco – un tema, questo, che gode di numerosi e recenti approfondimenti¹³, nonché all'acume dei suoi protagonisti, pare alludere lo stesso Boschini quando, per bocca dell'anonimo pittore tedesco, distingue gli intenditori artistici veneziani «prodi e valenti» dai colleghi d'Oltralpe sì «di nobil fiamma accesi», ma non sufficientemente accorti o acuti¹⁴; salvo poi contraddirsi nel Vento VII, dove pronuncia una dura accusa contro l'ignoranza dei committenti e dei collezionisti locali, che insieme all'invidia dei colleghi, mietevano vittime fra gli artisti virtuosi, ostacolandone il successo¹⁵.

È tuttavia proprio a queste figure di agenti e mercanti di statura internazionale, che si devono i considerevoli apporti allo sviluppo della pittura di genere nel corso del Seicento e alla conseguente cristallizzazione delle categorie pittoriche, come ha osservato Linda Borean¹⁶. Appannaggio quasi esclusivo degli artisti stranieri – non furono perciò risparmiate dalle sferzate della penna di Boschini¹⁷ –, le nature morte, le battaglie o le scene di vita quotidiana raccolte nelle dimore veneziane crebbero considerevolmente di numero. Agevolati, dunque, da un ambiente accogliente verso gli apporti esterni e attivo

¹¹ Cfr. Meier 2004, p. 229.

¹² Per un inquadramento del tema dei 'forestieri' in Laguna nel corso del Seicento vedi Lucco 2001, pp. 485-522. Sulle presenze artistiche tedesche vedi almeno Martin 1992, pp. 21-30.

¹³ Sulla situazione del mercato pittorico veneziano nel Seicento, vedi almeno Cecchini 2000 e Cecchini 2007, pp. 141-165.

¹⁴ Boschini 1660, ed. 1966, p. 124.

¹⁵ Nella *Carta* questi vizi vengono personificati da due mostruose figure femminili tratte dall'*Iconologia* (1593) di Cesare Ripa; l'Ignoranza ha la testa asinina, mentre l'Invidia si ciba del proprio cuore. Boschini 1660, ed. 1966, pp. 511-512.

¹⁶ Borean 2007, pp. 63-83, in particolare pp. 65-66. Utile, anche se riferita ad una situazione temporale antecedente (ossia fra il Cinquecento e il Seicento), è anche la breve riflessione sul tema dell'invenzione e della trasformazione dei generi, legata agli sviluppi interni al sistema della critica d'arte e all'espansione del mercato d'arte in chiave internazionale, proposta da Aikema 2013, pp. 9-19.

¹⁷ Si pensi all'episodio, inscenato nella *Carta*, del mercante straniero che fallisce nel tentativo di vendere a Rialto quelle che, nella rigida scala boschiniana, risultavano «bagatele in quanto a l'Arte». Vedi Boschini 1660, ed. 1966, pp. 255-264.

sul fronte del commercio artistico internazionale, così come dall'assenza di una corrente pittorica dominante, i forestieri, proprio in virtù delle loro specializzazione artistiche, riuscirono a scalare le 'vette del successo', tanto da rientrare nel novero degli ammessi «per far moderna Galaria», l'immaginaria raccolta tracciata dal Compare nel Vento VIII della *Carta*. Questo accadde, ad esempio, a Joseph Heintz il Giovane, originario di Augusta, autore di vedute di Venezia e fantasiosi capricci animati da combriccole di bizzarre e caratterizzate figurine¹⁸. L'evoluzione della pittura e del collezionismo lagunare non poteva d'altronde sfuggire a un osservatore attento come Boschini, che oltretutto, attraverso il suo poema, pretendeva di erigersi a consulente artistico per eccellenza sulla scena europea, per la pittura veneta¹⁹.

In questo sorta di sottobosco, che abbiamo tentato di delineare per sommi capi, vanno calate dunque le riflessioni sulla specializzazione del giovane Loth nelle 'miniature' o dipinti di piccolo formato²⁰, che dopo le menzioni seicentesche di Boschini nella *Carta*²¹ e di Giustiniano Martinioni nell'aggiornamento della guida di Sansovino (1663)²², venne trascurata dalla storiografia successiva²³, con il conseguente disinteresse da parte degli studi più recenti. Omissione, questa, che trova parziale giustificazione nell'irreperibilità di testimonianze documentarie e artistiche a riguardo. Insistere su questo aspetto dell'attività

¹⁸ Boschini 1660, ed. 1966, pp. 572-573. Nel Vento VIII, dove agli ammessi alla galleria ideale erano associate delle invenzioni iconografiche, riprodotte in incisioni, Joseph Heintz è autore di una *Pallade che scaccia mostri e fantasmi*. Boschini 1660, ed. 1966, p. 628. Su Heintz il giovane, che visse a Venezia dall'inizio del quarto decennio del Seicento fino al 1678, anno della morte, vedi il recente contributo di Niewind 2017, pp. 191-206, con bibliografia precedente.

¹⁹ Cfr. Dal Pozzolo 2014, p. 207 e Polati 2014, pp. 181-182.

²⁰ Dalla collazione di trattati tecnici del XVII secolo si evince che all'epoca il termine 'miniatura' fu impiegato principalmente per indicare la tecnica pittorica del *gouache*, che consisteva nell'applicazione di colore a tempera, su carta, su pergamena o su altri supporti, con l'aggiunta di pigmento bianco (spesso biacca), e di gomma arabica; esso fu utilizzato anche in riferimento alle piccole dimensioni del supporto, assumendo dunque quel significato che dalla metà dell'Ottocento divenne predominante. Cfr. Colding 1953, pp. 11-16 e pp. 107-121.

²¹ Boschini 1660, ed. 1966, p. 592: «Un Carlo Loto de nation tedesca, per cusì dir, condisse la pitura con squisitezza tal de miniadura, che la confonde l'arte pitoresca. Se un quadro de Tician, del Veronese davanti al so penel se ghe apresenta, zogiello in le so man certo el diventa, e strazze in paragon mostra l'orese. Più no puol far chi studia imitazion» («Un Carlo Loth di origine tedesca, per così dire, condusse la pittura con squisitezza tal di miniatura, che confonde l'arte pittoresca. Se un quadro di Tiziano o del Veronese si presenta davanti al suo pennello, diventa gioiello in sua mano, che in confronto un orefice propone chincaglierie. Di più non potrebbe fare, chi studia l'imitazione»).

²² Martinioni 1663, p. 374: «Di Gio: Battista Cornaro Piscopia Procurator di San Marco, che oltre a diversi quadri di Tiziano, del Bassano, e d'altri famosi pittori, ne ha ancora un buon numero in miniatura di mano di Carlo Loth di Baviera, e sono tanti (con tutto che siino di tanta rarità, e squisitezza) che adornano una stanza intera».

²³ Fa eccezione Moücke 1756, III, p. 251, che riporta: «Anche la madre sua, donna assai valorosa nel miniare, insegnò al figliuolo il modo d'impossessarsi con facilità nel formare proporzionatamente la picciolezza delle figure».

di Loth aiuta tuttora a fare luce su un carattere preciso della Venezia pittorica di metà Seicento che, complici le dinamiche del mercato locale, pose le svariate categorie artistiche al servizio di quel processo di formulazione di una nuova identità artistica, fondato sulla rielaborazione degli esempi della tradizione cinquecentesca.

Prima di Loth un altro oltramontano aveva saputo accattivarsi la committenza veneziana proprio in virtù della sua provenienza nordica e quindi delle peculiarità del suo vocabolario: Johann Liss.

Le festose scene campestri o di vita quotidiana come quelle rappresentate nel *Corteo matrimoniale campagnolo* di Budapest (Szèpművészeti Múzeum), nella *Lite fra contadini* di Norimberga (Germanisches Nationalmuseum) o ancora nel *Gioco della morra* di Kassel (Gemäldegalerie Alte Meister), furono concepite dall'artista durante il primo soggiorno veneziano (1620-1622), su sollecitazione delle attese o pretese che i collezionisti locali nutrivano nei confronti di un pittore del Nord, cresciuto all'ombra dell'antica arte olandese (di Pieter Brueghel il vecchio, ad esempio), come ha osservato Rüdiger Klessmann²⁴. Procedendo ancora *à rebours* nella folta schiera di artisti tedeschi che a Venezia si formarono o si affermarono e inoltrandoci nell'ambito della *Miniaturmalerei*, Hans Rottenhammer e poi Adam Elsheimer – il primo a Venezia dal 1587 al 1606 (con parentesi romana da 1594 a 1595)²⁵, il secondo probabilmente fra il 1598 e il 1600²⁶ – sfumando il rapporto con la tradizione veneziana, intercettarono le predilezioni del pubblico locale 'costringendola' al piccolo formato. Si trattava di una specificità della tradizione artistica

²⁴ Klessmann 1999, pp. 41-48. Oltre ai tre esempi citati nel testo (Klessmann 1999, pp. 163-165, nn. 30, 31 e pp. 167-168, n. 33), dove i riferimenti alla pittura olandese di Pieter Brueghel il Vecchio o di Frans Hals, sono impregnati della luminosità e delle tonalità squillanti della pittura veneziana, lo studioso riferisce al primo soggiorno veneziano di Liss, sulla base dell'analisi stilistica, anche la *Coppia galante* dello Schloß Pommersfelden (Klessmann 1999, pp. 166-167, n. 32), *Il figliol prodigo* della Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste di Vienna (Klessmann 1999, pp. 129-130, n. 8), debitore della lezione di Domenico Fetti, e *Il cavadenti* della Kunsthalle di Brema, tratto da un'incisione di Lucas van Leyden (Klessmann 1999, pp. 162-163, n. 29).

²⁵ Il soggiorno del monacense Hans Rottenhammer in Italia si suddivide in due momenti: al primo, avvenuto dal 1591 al 1594 (era giunto in Veneto, a Treviso, già nel 1588) e di cui si conosce molto poco, vengono associati alcuni disegni conservati al Louvre. Lavorò nella bottega di Ludovico Pozzoserrato e al fianco di Pawels Franck (o Paolo Fiammingo). Dopo la tappa romana fra il 1594 e il 1595, fece ritorno a Venezia, dove si sposò e si iscrisse alla corporazione dei pittori. Qui ampliò la sua clientela, adattando al piccolo formato su rame, in cui era specialista, composizioni ispirate e variate dai dipinti di Tiziano, Veronese e Tintoretto, cui mescolava elementi paesaggistici tratti dalla collaborazione a Roma con Paul Brill e Pieter Brueghel. Vedi Borggreffe 2008, pp. 12, 17-19.

²⁶ Sul passaggio di Adam Elsheimer nella bottega di Rottenhammer, privo di appigli documentari, vedi Klessmann 2007, pp. 145-156. Il soggiorno di Venezia non è documentato ed è taciuto dalla storiografia (van Mander, Sandrart, Mancini, Baglione). Stando agli studi, tuttavia, vi sono almeno tre dipinti di Elsheimer (*Sacra famiglia con il piccolo Giovanni*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; *Battesimo di Cristo*, Londra, National Gallery; *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Svizzera, collezione privata) che, rivelando l'influenza della pittura di Tintoretto e di Rottenhammer, lasciano aperta l'ipotesi della sosta lagunare. A questo proposito cfr. Gronert 2003, pp. 211-216 e Klessmann 2015, p. 215.

fiammingo-tedesca, che si poteva agevolmente declinare alla rilettura dei modelli pittorici lagunari del Cinquecento, garantendone, grazie alla commercializzazione, un'ampia diffusione²⁷. In questo fecondo terreno, dunque, che in passato aveva già accordato un particolare apprezzamento e attenzione alla sua specializzazione, Loth mosse i primi passi. Pur in assenza di opere, fortunatamente disponiamo di una serie di informazioni, fra dati inventariali e testimonianze storiografiche, che consentono di circoscrivere il contesto di contatti e conoscenze a cui il pittore poté fare riferimento. Nell'inventario del palazzo dei fratelli Correggio presso la parrocchia di San Cassiano a Venezia, compilato fra il 1646 e l'aprile del 1674²⁸, alla data del 1653 è registrato l'ingresso in collezione di due opere assegnate al tedesco: «Una *Pietà* di miniatura con tre puttini, bellissima» e «Una *Madalena* tentata da una vecchia et ispirata dall'angiolo, miniatura di Gio. Carlo Lotto virtuosissima come la *Pietà* qui adietro stimatissima»²⁹. Precede entrambe le voci un'annotazione grafica («.....#») che, secondo la legenda premessa alla lista dei beni, contrassegnava i dipinti eccellenti³⁰. Le pitture *en petit* di Loth, quindi, occuparono il vertice della graduatoria di valori formulata da Giovanni Donato Correggio (1608-1674), compilatore dell'inventario, che, insieme al fratello Agostino (1604-1678), si distinse nel panorama del collezionismo veneziano di metà Seicento per l'apertura alle proposte della pittura coeva, veneziana ed extra-lagunare³¹.

²⁷ Sul contributo di Rottenhammer alla formazione e diffusione del *venezianische Kanon* cfr. Aikema 2008, pp. 35-43.

²⁸ A questo inventario, seguono uno topografico, compilato nel 1674, e due del secolo successivo, redatti rispettivamente nel 1730 e nel 1738. Vedi Borean 2000, pp. 67-72 e pp. 171-193, per la trascrizione completa della lista del 1646-1674.

²⁹ Borean 2000, p. 173, cc. 7r-7v.

³⁰ «I quadri che averan un ponto con . saran buoni, quelli che averan 2 punti migliori..., quelli che averan 3 ponti più..., quelli che averanno 4 o 5 assai più, per quanto ora si può stimare; avvertendo di tener gran conto che spero saranno di gran valore quasi tutti et un certo segno fatto con # vuol dire eccellenza di detti». Borean 2000, p. 171. Secondo l'inventario del 1646-1674, dal 1656 alle due miniature di Loth già presenti nella collezione se ne aggiunse un'altra con: «..Un *Santo Antonio col Nostro Signore in braccio* figura piccola miniatura del signor Giovanni Carlo Lotto costa d.6»; stimata di prezzo inferiore e considerata meno pregiata degli esemplari precedenti (la precedono solo due punti «..») fu registrata nell'inventario topografico del 1674 fra i dipinti posti nel «Cameron sopra Canal grande». Cfr. Borean 2000, pp. 180, c. 15r e p. 202, c. 129r.

³¹ Sulla formazione e sulle caratteristiche della quadreria Correggio vedi Borean 2000, pp. 72-134. Agostino e Giovan Donato, discendenti di una famiglia di mercanti bergamaschi trapiantatasi a Venezia nel Cinquecento, appartenevano alla categoria degli *homines novi*, che avevano ottenuto l'iscrizione al Libro d'oro del patriziato veneziano a partire dal 1646, in seguito all'esborso di 100.000 ducati, quando la Serenissima necessitava di rimpinguare le casse dello Stato per far fronte alla guerra di Candia. Fra gli oltramontani, a godere di una particolare stima da parte dei fratelli Correggio fu Johann Anton Eismann, originario di Salisburgo e presente a Venezia dal 1637; questi fu accolto come 'pittore domestico' in casa Correggio per tre anni, durante i quali eseguì paesaggi e vedute con porti di mare, particolarmente amate da Giovanni Donato, ma anche diverse copie in piccolo da Paolo Veronese. Borean 2000, pp. 95, 98-99.

Se le miniature di Loth di casa Correggio mancano nella dettagliata descrizione della quadreria fornita nella *Carta* del 1660, a Boschini però non sfuggirono quelle possedute da Giovanni Battista Corner Piscopia³², che impreziosivano le pareti di tutto un ambiente, una sorta di *cabinets des rarétes*, come precisò Giustiniano Martinioni ancora nel 1663³³. Dietro la sottolineatura di Martinioni a proposito del quantitativo dei dipinti in piccolo formato: «sono tanti, che adornano una stanza intiera». Dietro questa annotazione si cela la spia del successo ascendente dell'artista, che prima del 1653, data del suo ingresso nella collezione Correggio, aveva già licenziato un autoritratto «con pennelli in mano e tavoletta attaccata al muro, valutato assai costa d. 4»³⁴: la prima, forse, tappa di un graduale processo di autocoscienza del proprio valore professionale.

A quella data Loth aveva 21 anni, essendo stato battezzato l'8 agosto del 1632 nella Frauenkirche di Monaco di Baviera³⁵. Ad avviarlo alla *Miniaturmalerei* erano stati i genitori, Johann Ulrich³⁶, pittore di corte sotto la reggenza di Maximilian I Wittelsbach, e Libia Krumpper³⁷, figlia del celebre scultore monacense Hans Krumpper (1570 circa-1634).

³² Per un profilo di Giovanni Battista (1623-1692), Procurator de Supra di San Marco e protettore dell'Accademia dei Delfici, nonché padre della celebre Elena Lucrezia Cornaro Piscopia (Venezia, 1646-1684), prima donna laureata, vedi Derosas 1983, pp. 223-226. Sulla sua collezione di dipinti, citata ne *Le meraviglie dell'arte* di Ridolfi (1648), nella *Carta* di Boschini (1660) e nell'aggiornamento della *Venetia, città nobilissima, et singolare* di Sansovino a cura di Martinioni (1663) cfr. Savini Branca 1965, pp. 205-206.

³³ Vedi *supra*, cap. I.

³⁴ Borean 2000, p. 177, c. 11v. L'*Autoritratto* della collezione Correggio appartiene a una serie di redazioni, fra originali e copie, licenziate da Loth nel corso della propria carriera, e di cui rimane traccia perlopiù nelle fonti settecentesche (ad esempio, nell'inventario di Jan Černín del 1722, nella descrizione di Nadal Cochín del palazzo Sagredo di Venezia del 1758 e nell'elenco di dipinti posseduto dal veneziano Giovanni Paolo Baglioni nel 1787). Cfr. Ewald 1965, pp. 126-127, nn. 581-590. L'iconografia dell'esemplare presente in casa Correggio, che stando alla voce inventariale, raffigurava l'effigiato a mezzo busto, con in mano pennelli e tavoletta, rimanda a quella dell'*Autoritratto* conservato nel Corridoio Vasariano degli Uffizi (Inv. 1890: 1866), commissionato dal gran principe Ferdinando di Toscana nel 1693 (episodio su cui esiste uno scambio epistolare in ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5878, cc. 257, 328, trascritto in Ewald 1965, p. 43). Di quest'ultimo si conserva una copia presso i depositi delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. 3678), documentata a partire da un inventario dello Schloß Schleißheim del 1765 e forse proveniente dalla Residenz di Monaco di Baviera. Vedi Ewald 1965, p. 126, nn. 581, 582. Sul dipinto degli Uffizi, di cui si discuterà nel corso della tesi, vedi, inoltre, S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1980, p. 920, n. A544 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Autoritratto*).

³⁵ L'atto di battesimo, reperito e citato da Ewald, 1965, p. 40, è conservato nei registri dell'Archiv des Erzbistums München und Freising (AEM, Matrikeln 9263, f. 351v). Il suo padrino fu «Meister Johann Unsinn», che sinora non è stato possibile identificare.

³⁶ Su Johann Ulrich Loth (1559-1662) vedi *Ulrich Loth* 2008. In merito al rapporto fra Johann Ulrich e Carlo Saraceni cfr. Pes 2009, pp. 123-125.

³⁷ Cfr. Nasse 1929, p. 406. Le informazioni più recenti sull'artista, soprattutto in relazione alla collaborazione con il marito sono reperibili in Breisig 2008, pp. 31-47.

Alcune ricevute reperite fra gli *Hofzahlamtsrechnungen* del Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera³⁸ testimoniano, infatti, che a partire dagli anni trenta del Seicento la bottega di Ulrich Loth, oltre alla conduzione di incarichi affidati dalla corte o da committenti religiosi, fu impegnata in attività marginali, quali il restauro di dipinti e di miniature. Dal 1630 al 1632, inoltre, attraverso la mediazione di Adam Contzen, padre confessore di Maximilian I, i due coniugi ottennero numerosi incarichi per la realizzazione di miniature con soggetti religiosi per destinarli a Wilhelm Slavata, conte boemo di Chum e Koschumberg³⁹.

A questa specializzazione pittorica, di cui rimane prevalentemente traccia documentaria, fece riferimento anche Sandrart nel medaglione biografico dedicato a Johann Ulrich nella *Teutsche Academie*, con una nota di disappunto (la chiosa a margine del passo recita: «Miniatur-Arbeit schadet denen Oelstucken», ossia «il lavoro in miniatura nuoce a quello per i dipinti ad olio»)⁴⁰. Ad oggi però solo un dipinto del catalogo di Ulrich Loth, aggiornato al 2008, ossia il *Pietro penitente* su rame delle Bayerische Staatsgemälde Sammlungen (24,5 × 30,3 cm; **fig. 1**), firmato e datato 1646⁴¹, è riconducibile a questa categoria pittorica.

Scarseggiano sostanziali riscontri anche per l'attività della moglie Libia come miniaturista di corte, tradizionalmente tramandata dalla letteratura artistica, fatta eccezione per tre fogli miniati del *Gebetbuch (Libro di preghiera)* di Maximilian I (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 23640), dalla controversa attribuzione⁴², e l'*Einschreibebuch der Erzbruderschaft Altötting*, ossia il *Libro dei membri della*

³⁸ BayHStA, *Hofzahlamtsrechnungen*, Bd. 85, 1635, fol. 532; Bd. 86, 1636, fol. 458r; Bd. 90, 1640, fol. 451v. Vedi Breisig 2008, p. 41 e p. 248, nota 74.

³⁹ Ead., p. 248, nota 71.

⁴⁰ TA, 1675, II, p. 323 (<http://ta.sandrart.net/-text-549>, 20.02.2017): «Er verrichtete auch oftmal etwas in Miniatur, des schleinigen Gewinns halben, aber zu seinem merklichen Schaden in Oelstucken, dann er zu letzt in den schönen Farben sich so vertiefftm, daß er der crudezza beygefallen» («Egli eseguì spesso qualcosa in miniatura, di metà profitto, ma che fu troppo di suo svantaggio nelle opere che eseguì a olio, che egli infine insistette fin così in fondo nei bei colori, che incontrò la crudezza»).

⁴¹ Vedi S. Garau, in *Ulrich Loth 2008*, p. 122, n. 7 (scheda dell'opera di Johann Ulrich Loth, *Il pentimento di Pietro*). Fra gli *Abgeschriebene Gemälde*, ossia i dipinti sottratti dal catalogo di Ulrich per dubbia autografia, compaiono almeno tre opere, che per dimensione e supporto sono identificabili come 'miniature': *Il giudizio di Salomone* (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum), in carta su legno di noce, datato dopo il 1630 e attribuito nel medesimo catalogo a Johann Carl Loth; *Il ritorno del figlio prodigo* (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemälde Sammlungen), su rame, del 1600 ca. e di ambito italiano; *Caino e Abele* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), su rame, datato fra il 1600-1700 e considerato di mano tedesca. Vedi Romanos 2008, p. 294, n. X3A, p. 295, n. X7 e p. 297, n. X14.

⁴² Il codice venne registrato nell'inventario della Kammergalerie di Maximilian I del 1641-1642. Cfr. Bachtler, Diemer, Erichsen 1980, pp. 225-226, n. XI, 24.

Confraternita di Altötting (Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, Bibl. 3694)⁴³.

Nel primo caso si tratta di una vicenda attributiva piuttosto complessa – complici problematiche inerenti sia la datazione, sia la composizione del codice –, che non ha ancora trovato risoluzione negli studi⁴⁴. Ad avanzare il nome di Libia per tre delle nove miniature che precedono ogni brano liturgico (*Riposo in Egitto*; *Assunzione*; *Presentazione di Maria al Tempio*) fu Anna Ottani Cavina (1968), senza presentare, tuttavia, specifici elementi di appoggio⁴⁵. Nell'ambito della riconsiderazione del rapporto fra Ulrich Loth e Carlo Saraceni, dalle cui composizioni sarebbero state tratte le miniature in questione⁴⁶, la studiosa rifiutò la precedente attribuzione dei fogli a Jean Le Clerc di Alfred Moir (1967), riconoscendo una mano nordica nelle caratteristiche stilistiche delle figure. Il fatto, inoltre, che l'impiego di Ulrich nel piccolo formato non fosse noto all'epoca, a differenza di quanto tramandato per la moglie, aveva invalidato la proposta di Marlinde Kohr (1956) di assegnare *en bloc* al pittore monacense tutte e nove le miniature. Lo stesso motivo spinse Keith Andrews (1986), l'ultimo studioso ad occuparsi del codice, a sostituire il nome di Johann Matthias Kager, attivo come miniaturista alla corte dei Wittelsbach fra il 1576 e il

⁴³ Cfr. W. Till, in *Kurfürst Max Emanuel* 1976, II, p. 263, n. 606 (scheda dell'opera *Einschreibebuch der Erzbruderschaft Unserer Liebn Frau zu Altötting*), P. Diemer, in *Um Glauben und Reich* 1980, p. 569, n. 927 (scheda dell'opera *Einschreibebuch des Herzogshauses in die Altötting-Bruderschaft*), dove il codice è riportato con l'errato numero di inventario '3685', e Woeckel 1992, pp. 139-140.

⁴⁴ Le tappe della problematica vicenda del codice e le varie ipotesi avanzate dagli studiosi vengono ripercorse in Talamo 2013, pp. 354-357, n. 82. Gli unici dati certi sono l'autore, Hans Lencker, e la datazione della legatura d'argento, ossia 1564. Il frontespizio reca lo stemma della Baviera con il globo d'oro del principe elettore, titolo che Maximilian I acquisì solo nel 1623. Questa potrebbe essere la datazione *post quem* per la decorazione del codice; il frontespizio, tuttavia, potrebbe essere stato aggiunto in un secondo momento. Le tipologie illustrative, inoltre, sono diverse, trattandosi di soggetti tratti dalla botanica e dal mondo animale, frammisti a episodi religiosi.

⁴⁵ Cavina 1968, pp. 70-71, nota 60.

⁴⁶ E.A. Talamo, in *Carlo Saraceni* 2013, p. 356, n. 82 (scheda dell'opera *Libro di preghiere di Alberto V e Massimiliano di Baviera*). Il *Riposo nella Fuga in Egitto* deriverebbe dall'omonima tela eseguita da Saraceni per il Sacro Eremo Tuscolano a Monteporzio Catone (Roma), databile al biennio 1610-1612; per la precisione, la composizione riprende quella della stampa di traduzione del dipinto, a firma di Jean Le Clerc. Vedi X. Salomon, in *Carlo Saraceni* 2013, pp. 220-222, n. 27 (scheda dell'opera di Carlo Saraceni, *Riposo nella fuga in Egitto*). Modello per la *Presentazione della Vergine al Tempio*, invece, sarebbe il dipinto attribuito alla bottega di Saraceni, oggi conservato presso il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera, di cui sono note diverse repliche. Vedi M. Weniger, in *Carlo Saraceni* 2013, p. 338, n. 75 (scheda dell'opera di Carlo Saraceni, *Presentazione della Vergine al Tempio*). La prima menzione del dipinto a Monaco si rintraccia nell'inventario della galleria della Residenz, compilato verso la fine degli anni venti del Settecento; data la sua riproposizione nel libro di preghiere, Weniger ipotizza che fosse giunto in Baviera già poco dopo la sua realizzazione, nel secondo decennio del secolo, e che il committente potesse essere un appassionato di arte nordica. Non è reperibile, invece, il prototipo per l'*Assunzione di Maria*, che viene comunemente ritenuta di invenzione saraceniiana per motivi stilistici.

1634, a quello di Ulrich, a cui difficilmente, a suo avviso, si sarebbe affidato un incarico così peculiare, data la sua specializzazione in altre tipologie pittoriche⁴⁷.

Più chiara, invece, risulta la vicenda della miniatura su pergamena posta come frontespizio dell'*Einschreibebuch* della Confraternita di Altötting, poiché reca in basso a sinistra la firma «LIBIA LOTIN», a riprova dell'autografia⁴⁸ [fig. 2]. L'illustrazione raffigura il simulacro della Madonna di Altötting con in braccio il Bambino benedicente. Il gruppo è posto in prossimità di una nicchia voltata a botte ed è affiancato in primo piano da due angeli inginocchiati, mentre sopra vi sono due angioletti che reggono un cartiglio con l'iscrizione: «EFFIGIES IMAGINIS B.M.V. MIRAGVLOSÆ ÖETINGANÆ». Secondo gli studi la commissione del libro miniato spetterebbe a Maximilian I, dopo la scomparsa del padre, Wilhelm V, che nel 1581 aveva fondato l'omonima confraternita presso la Frauenkirche di Monaco di Baviera⁴⁹.

L'inizio della decorazione del codice viene collocato abitualmente al 1653, data che compare nell'illustrazione del secondo stemma familiare, corrispondente a Maria Anna d'Asburgo, seconda moglie di Maximilian I. Restò comunque in uso (e quindi registrò l'ingresso dei membri, con la riproduzione dei relativi stemmi) fino alla reggenza di Maximilian I Joseph (1756-1825).

Nonostante si abbia a disposizione un'unica testimonianza visiva, e quindi insufficiente per avanzare riflessioni più ampie, non sembra azzardato tuttavia leggere la scelta di affidare a Libia Loth la decorazione del frontespizio del codice come una conferma del suo acquisito prestigio all'interno di una tradizione, quella della miniatura su libro, che presso la corte bavarese vantava una lunga e celebre tradizione ancora in età moderna: si pensi ai preziosi libri miniati di Hans Mielich (1516-1573), attivo alla corte di Albrecht V⁵⁰.

⁴⁷ Andrews 1986, pp. 119-136.

⁴⁸ Nel catalogo del Bayerisches Nationalmuseum, pubblicato nel 1868, l'autore, nonché direttore del museo, Karl Maria von Aretin, puntualizza che il codice era esposto nella sala IX (*Saal der Renaissance und neueren Zeiten*): «Das Titelbild, *Die Mutter Gottes von Altötting*, neben ihr zwei knieende Engel mit Lilienzweigen in der Hand, ist sehr hübsch gemalt von Libia Lotin» («Il frontespizio, la *Madonna* di Altötting, accanto alla quale vi sono due angeli inginocchiati che recano un ramo di gigli fra le mani, è dipinto in modo molto grazioso da Libia Lotin»). L'autore, inoltre, aggiunge che il foglio dedicato a Elisabeth Augusta, la prima consorte di Carl Theodor, potrebbe essere ricondotto alla mano di Angelika Kaufmann. Vedi von Aretin 1868, pp. 259-260. Cfr. inoltre *Bayerische Frömmigkeit* 1960, pp. 299-300, n. 871 e *Verbündet-verfeindet-verschwägert* 2012, II, p. 203, n. 11.05.

⁴⁹ Cfr. König 1940, II, pp. 89-91 e Woeckel 1992, pp. 139-140. Il culto dedicato alla Nostra Signora di Altötting risale alla fine del XV secolo.

⁵⁰ Hans Mielich illustrò diversi codici, a partire dagli anni cinquanta del Seicento; il *Kleinodienbuch* della principessa Anna (1552-1555), i *Mottetti* di Cyprian de Rore (1558-1559) e i due volumi dei *Bußpsalmen* di Orlando di Lasso (1559-1571). Su Hans Mielich vedi Löcher 2002, in particolare pp. 97-107 per i codici miniati.

Se si accetta la datazione del 1653 per l'*Einschreibebuch*, esso andrebbe a collocarsi in un arco temporale (1651-1654), nel corso del quale Libia fu retribuita per piccoli incarichi a corte: non significativi, a giudicare dalle risicate somme corrisposte, ma comunque sufficienti a provare un'acquisita autonomia all'interno della bottega del marito, dove la donna doveva aver svolto fino a quel momento un ruolo marginale o comunque di semplice collaborazione⁵¹. Negli anni cinquanta del Seicento, inoltre, l'impresa di Ulrich subì anche un drastico calo delle commissioni, tanto che l'ultimo incarico a corte risale al 1651, anno della salita al trono di Ferdinando Maria Wittelsbach, il quale evidentemente non accordò al pittore i privilegi riservatigli dal predecessore⁵². In questo contesto non è improbabile, dunque, che Libia, per risollevare la tesa e stagnante situazione finanziaria dell'impresa del marito, avesse tentato di accaparrarsi qualche commissione principesca, fra cui quella del pregiato codice della confraternita di Altötting.

In quello stesso giro d'anni, peraltro, il figlio Johann Carl entrava con le sue miniature nelle dimore dei collezionisti veneziani, avendo ormai esaurito il suo periodo di apprendistato nella bottega paterna. Dai pionieristici studi condotti da Volker Liedke fra il 1978 e il 1980 sulla documentazione inerente il sistema delle corporazioni monacensi in età moderna⁵³ risulta che, in media, i figli d'arte trascorressero presso la bottega del padre o del patrigno un periodo di almeno cinque anni⁵⁴.

Sparute note archivistiche provano la presenza di collaboratori nella bottega di Ulrich, che in seguito all'iscrizione alla corporazione dei pittori fra il 1642 e il 1644, aveva ottenuto il diritto di mantenere un apprendista ed educarlo al mestiere⁵⁵. Nel 1644, in occasione del pagamento di 550 Gulden per l'esecuzione dell'*Ultima Cena* per la confraternita del

⁵¹ Breisig 2008, p. 45. Nei volumi degli *Hofzahlamtsrechnungen* del Bayerisches Hauptstaatsarchiv sono registrate tre attestazioni di pagamento a favore di Libia Loth, per gli anni 1651, 1652, 1654, con le rispettive somme di 3,1 e 24 fiorini. La segnatura della documentazione è citata in Diemer 1980, p. 311, nota 256 e in Breisig 2008, p. 250, nota 101.

⁵² Breisig 2008, pp. 44-45.

⁵³ I *Zunftbücher der Münchner Maler, Bildhauer, Glaser, Seidensticker und Bortenmacher* (Libri della corporazione dei pittori, scultori, vetrai, setaioli e sarti), che registravano gli assolvimenti degli obblighi da parte degli apprendisti (*Lehrjungen*) per le rispettive corporazioni, sfortunatamente non riportano menzione dei cosiddetti *Meistersöhne*, ossia i figli d'arte, che di solito apprendevano il mestiere presso i padri o i padrini o ancora, nel caso si trattasse di più fratelli, nella bottega di un artefice addetto ad altri mestieri artigianali. Solo per poche eccezioni, la collazione con il *Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser* (Libro dei maestri della corporazione dei pittori, scultori, setaioli e vetrai), relativo a un lasso temporale piuttosto ampio, dall'inizio del XVII alla fine del primo quarto del XIX secolo, ha restituito delle informazioni; del nome di Johann Carl, tuttavia, non rimane traccia. Vedi Liedke 1978, pp. 21-53 e Liedke 1980, pp. 119-143.

⁵⁴ Liedke 1978, p. 56.

⁵⁵ Cfr. Breisig 2008, p. 249, nota 87.

Santissimo Sacramento della Peterskirche di Monaco (Corporis-Christi-Erzbruderschaft), considerata uno dei capolavori dell'artista, furono consegnati tre fiorini a un garzone⁵⁶, mentre nel 1656 Peter Zimprecht risulta assoldato, da almeno sei anni, presso la bottega di Loth, prima del trasferimento in quella di Carl Nikolaus Pfleger⁵⁷. In assenza di ulteriori elementi d'appoggio non è possibile definire con precisione l'identità di queste collaborazioni, che non pare siano sfociate, comunque, in un seguito artistico o in una scuola⁵⁸.

L'apporto di Loth alla bottega dei genitori, dunque, è destinato a rimanere nell'ombra, come accade in simili casi di collaborazioni famigliari dell'età moderna. Se si considera, tuttavia, che egli era nato nel 1632 e che lasciò Monaco all'incirca nei primi anni cinquanta del Seicento, in virtù di quanto riportato sopra possiamo immaginare che il giovane artista si fosse cimentato per un periodo maggiore di cinque anni (ossia quelli corrispondenti all'apprendistato) in quella tipologia pittorica, la *Miniaturmalerei*, che nell'ambito della corte dei Wittelsbach aveva acquisito da tempo una sua autonomia. Senza dover ripercorrere la storia della *Kabinetmalerei* in Germania, sarà sufficiente sottolineare che nell'evoluzione della pittura tedesca barocca e nello sviluppo dei generi artistici, soprattutto nella prima metà del Seicento, il piccolo formato svolse un ruolo considerevole, complice una crescente domanda da parte della committenza, come ha osservato Michael Thimann⁵⁹; non più relegata al solo spazio delle pagine dei codici, già dalla prima metà del Cinquecento la miniatura aveva conquistato diversi generi e supporti.

L'acquisizione dell'autonomia da parte della pittura di piccolo formato è un fenomeno ben ravvisabile a Venezia, come già accennato, ma anche a Roma, dove alla pittura su rame, sviluppata e diffusa da una schiera di pittori nordici (ad esempio, Rottenhammer ed Elsheimer, i fratelli Brill, Jan Brueghel il Vecchio, Hans Soen, Bartholomaeus Spranger), a partire dagli anni settanta e ottanta del Cinquecento, fu accordato notevole favore dalla

⁵⁶ Ead., p. 43. Sul dipinto vedi inoltre Pes 2008, pp. 215-218, n. 37; la raffigurazione si ispira ad un'incisione di Boetius à Bolswert da Rubens.

⁵⁷ Liedke 1980, pp. 131-132.

⁵⁸ Cfr. Breisig 2008, p. 45. L'alunnato di Johann von Spillenberger presso la bottega di Loth, questione dibattuta fra gli studiosi, non pare sostenibile; cfr. Breisig 2008, p. 250, nota 110, e Baljühr 2003, p. 13.

⁵⁹ Thimann 2008, pp. 514-523, in particolare pp. 516-517.

committenza. Nè mancarono voci di artisti locali (si pensi al caso di Carlo Saraceni), che vi si cimentarono con buoni risultati, di immediata e fortunata ricezione⁶⁰.

Rimanendo negli spazi del collezionismo dei Wittelsbach, i prodromi di una raccolta di miniature si rilevano nelle fonti inventariali relative alla Kammergalerie di Maximilian I che, a partire del 1607, accanto ai dipinti di Dürer, Altdorfer e Cranach, enumerano minuti dipinti con paesaggi, soggetti floreali e animali a firma di Hans Bol, Georg Hoefnagel e Albrecht Dürer (probabilmente delle copie), a cui nel tempo si sarebbero aggiunti quelli eseguiti da Paul Brill, Adam Elsheimer, Johann König, Mathias Kager e da Johann Wilhelm Baur, per ricordare i più noti⁶¹. Nel 1667, infatti, Ranuccio Pallavicino, ripercorrendo virtualmente le stanze della Residenz ne *I trionfi dell'architettura*, oltre alle 40 miniature che, accanto ai 32 «pezzi grandi» e ai 36 ritratti, abbellivano le pareti della galleria principesca, non trascurò di segnalare le «innumerabili» racchiuse negli sportelli o armadi incastonati nelle pareti, fra cui «due superbe miniature d'Alberto Dura, e di Giulio Clovio Romano»⁶². La collezione principesca, specchio della costante predilezione accordata a questa categoria pittorica da parte dei membri della famiglia Wittelsbach – durante la reggenza di Ferdinando Maria furono attivi Joseph Werner, dal 1660, e il meno noto ritrattista Michael Schafer – sarebbe poi confluita nel *Miniaturenkabinett*, ancor oggi visitabile, con i suoi 129 esemplari, nel percorso museale della Residenz, grazie alle ricostruzioni posteriori al secondo conflitto mondiale⁶³. L'allestimento si data a partire dal 1731, ad opera di François Cuvilliers il Vecchio, ma il progetto ispiratore spetta a Max Emanuel, che dal 1699 stipendiò il brussellese François Boulys, affinché eseguisse le copie in piccolo formato da dipinti della sua collezione, acquisiti nelle Fiandre e in Francia (Domenico Fetti, Abraham Janssens, Nicolas Poussin, Hans Rottenhammer, Peter Paul Rubens sono alcuni degli autori), destinate a comporre la *galerie en miniature*⁶⁴. Riproducendo le opere della raccolta con maggior valore rappresentativo, le miniature fotografano l'orientamento di gusto del principe reggente, che, con la peculiare predilezione per la pittura fiamminga di inizio secolo, desiderò allinearsi alle moderne

⁶⁰ A questo proposito si veda il recente contributo di Davide Dossi sul collezionismo romano di alcuni piccoli dipinti su rame del veronese Alessandro Turchi: Dossi 2017, pp. 163-169.

⁶¹ Cfr. Brunner, Miller 1977, pp. 82-86 e pp. 108-112, e Diemer 1980, pp. 129-174.

⁶² Pallavicino 1667, ed. 1977, pp. 136-142.

⁶³ Cfr. Neumann 1997, pp. 111-127.

⁶⁴ Vedi Buchheit, Oldenbourg 1921, pp. 1-28.

tendenze collezionistiche internazionali. Non è da escludere, inoltre, che questi acquerelli su pergamena fossero stati concepiti come modelli per un'ipotetica raccolta di incisioni illustranti la galleria – sull'esempio del precedente *Theatrum Pictorium* (1660) di David Teniers per l'arciduca Leopoldo Guglielmo⁶⁵ – o che, per la loro trasportabilità, avessero avuto la funzione di «aide-mémoire» dei dipinti conservati a Monaco durante l'esilio di Max Emanuel in Francia⁶⁶.

Simile per concezione e aspetto alla *Miniaturengalerie* di Max Emmanuel, nonostante nulla rimanga a testimonianza, a eccezione dei passi di Boschini e Martinioni, poteva essere la stanza della dimora di Giovanni Battista Corner Piscopia.

Nella Venezia di metà Seicento il collezionismo di *cabinet paintings* rappresentava un fenomeno relativamente recente, dato che, almeno fino al soggiorno dei già citati artisti nordici e ponentini, campioni del piccolo formato, la pittura su rame non aveva incontrato l'interesse né dei committenti, né dei pittori locali⁶⁷, perlomeno come genere autonomo.

Nel 1615 Vincenzo Scamozzi, descrivendo nell'*Idea della architettura universale* la collezione veneziana di Daniel Nijs, l'agente fiammingo che nel 1627 avrebbe venduto la collezione Gonzaga a Carlo I d'Inghilterra, ricordava la presenza di un «archivio d'ebano tutto riquadrato dentro e fuori, ove sono molti pezzi di delicatissime pitturine, e anco alcune miniature singolari»⁶⁸, senza tradire la provenienza o indizi sulla sua costituzione: una sorta di piccola *Wunderkammer*, dunque, contenente preziosità, fra cui lavori in smalto e niello, ritrattini di principi, «bovoli di mare», ma soprattutto disegni di prestigiosi autori fra cui Albrecht Dürer e di Lucas van Leyden, «onde si stima questo archivio ascender al valore di dieci mila scudi»⁶⁹. Trovatosi in difficoltà finanziarie Nijs avrebbe poi venduto lo scrigno nel 1636 a Ratisbona a Thomas Howard, conte di Arundel, in cambio di una casa a Londra e di una pensione⁷⁰. Un caso interessante, questo, dunque, nella storia del

⁶⁵ Sulla funzione dei *pastiches* di Teniers si veda almeno Klinge 2006, pp. 11-39.

⁶⁶ Per un inquadramento della *Miniaturengalerie* di Max Emanuel, in relazione alle vicende storiche che lo videro protagonista (il governatorato dei Paesi Bassi spagnoli fra il 1692 e il 1701 e l'esilio in Francia dal 1708 al 1715, in seguito alla guerra di successione spagnola) e un confronto con i precedenti modelli del *cabinet miniatures* di Peter Oliver (1628-1639) per Carlo I d'Inghilterra o le riproduzioni in piccolo formato di David Teniers della raccolta di Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, vedi Tillmann 2009, pp. 27-80.

⁶⁷ Sulla produzione e sulla diffusione della tipologia pittorica dei *cabinet paintings* agli inizi del Seicento vedi Fusenig 2013, pp. 73-88.

⁶⁸ Scamozzi 1615, III: XIX, ed. 1714, p. 306.

⁶⁹ *ibid.*

⁷⁰ Anderson 2012, pp. 172-176.

collezionismo, dove, però, la pittura di miniatura sembra ancora ‘relegata’ a una dimensione decorativa.

Scorrendo gli inventari sei e settecenteschi delle raccolte veneziane, tuttavia, non è raro incontrare voci relative a miniature, sciolte, delle tipologie più varie, per soggetto e per tecnica, con immagini di devozione o tratte dalla mitologia, repliche di dipinti di grande formato e soprattutto ritratti; una sottocategoria, quest’ultima, destinata ad avere grande successo soprattutto nel Settecento (si pensi a Rosalba Carriera) e a cui, almeno due decenni prima dell’arrivo di Loth in Laguna, si era dedicato con assiduità Tiberio Tinelli, ritrattista di punta della Venezia di inizio Seicento⁷¹. A testimonianza della prassi di quest’ultimo di eseguire ritratti di piccolo formato rimangono le numerose voci associabili a questa produzione nel suo *Libretto dei conti* (1618-1634)⁷² e alcuni esemplari attribuitigli dagli studiosi⁷³; l’artista, inoltre, avrebbe trasmesso questo sapere tecnico alla giovane consorte, Giovanna Garzoni, esordiente miniatrice ascolana, durante la sua breve permanenza presso la casa di Tinelli a Venezia, prima dell’abbandono del tetto coniugale

⁷¹ Vedi Favilla, Rugolo 2007, pp. 9-91. Esulando dall’ambito veneziano, un coevo esempio di fortunato autore di ritratti in miniatura è rappresentato dall’inglese Samuel Cooper (1608 o 1609-1672), ricordato da Joachim von Sandrart nella *Teutsche Academie* (1675). A quest’ultimo, durante una visita ad Amsterdam, il pittore avrebbe mostrato alcuni esemplari di ritratti di nobiluomini e uomini di potere inglesi «die in Wahrheit alle Qualitäten und Gaben der perfecten Miniatur in sich gehabt». Vedi TA 1675, pp. 316-317, <http://ta.sandrart.net/-text-543>, 04.12.2017. Si cita, a titolo d’esempio, il *Ritratto in miniatura di Oliver Cromwell* del 1656 conservato presso la National Gallery di Londra (Inv. Nr. NPG 3065). Su Cooper si veda Foskett 1974 e *Warts and all* 2013.

⁷² Solo in seguito al reperimento del *Libretto dei conti* da parte di Bianca Lanfranchi Strina, trascritto e pubblicato nel 2000, è stato possibile mettere a fuoco tale prassi artistica di Tinelli, prima ignota. Delle 298 voci elencate nel *Libretto*, per ben 50 viene specificato che si tratta di dipinti «in pizzollo» o «retrattin»; la maggior parte erano eseguiti ad olio su rame. Cfr. Bottacin 2004, pp. 45-48.

⁷³ Bottacin 2004, p. 49, associa al nome di Tinelli almeno quattro miniature: due inedite, di collezione privata e due conservate presso i Musei Civici di Padova, databili alla metà degli anni venti del Seicento. Favilla, Rugolo 2007, p. 37, nn. 1,2, inoltre, inseriscono nel catalogo di Tinelli, sulla base di raffronti stilistici con la produzione dell’artista, anche le due miniature a tempera su carta (*Ritratto di senatore veneziano* e *Ritratto di ufficiale*) del Museo Correr di Venezia (lasciato Teodoro Correr, 1830). Su quest’ultima proposta avanza delle riserve Mancini 2010, p. 149, n. 17: secondo lo studioso la tecnica (ossia la tempera su carta) e lo stile non evidenziano alcun punto di contatto con la produzione tinelliana, mentre aprirebbero delle ipotesi a favore di Loth, che secondo l’autore eccelle nella tecnica a punta di pennello. Non è chiaro su che basi Mancini possa comprovare la maestria del bavarese in questa tecnica dato che, nel medesimo saggio, avanza delle riserve sull’attribuzione a Loth della miniatura degli Uffizi per l’assenza di ulteriori elementi di confronto. Cfr. Mancini 2010, p. 146.

nel 1623 e il conseguente trasferimento a Napoli negli anni trenta del Seicento⁷⁴. Garzoni, come è noto, sarebbe diventata una nota e apprezzata miniaturista, sia nel ritratto, sia nella natura morta, specialmente presso la corte medicea, dove fu attiva dal 1646⁷⁵.

Fra i generi conquistati dalla miniatura, Loth eccelse nella copia dai maestri del passato, stando all'encomio di Boschini, nonostante i piccoli dipinti registrati in casa Correggio, con temi religiosi, suggeriscano che si dedicasse anche a soggetti d'invenzione. Un'unica testimonianza sembra essere sopravvissuta alla 'diaspora' che inghiottì questi preziosi oggetti. Bisogna considerare, infatti, che la facilità del trasporto, data la praticità del formato, dovette destinare le pitture *en petit* a una facile dispersione, con una notevole possibilità di smercio 'sottobanco'. Al pari dei disegni, inoltre, anche le miniature, dovevano rientrare in quel tipo di beni che sfuggivano o incrociavano occasionalmente l'attenzione dei periti stimatori delle raccolte, più attenti o scrupolosi nella segnalazione dei grandi capolavori pittorici, determinanti il prestigio e il valore complessivo della collezione. La situazione risulta ancor più spinosa nel caso di inventari *post mortem* degli artisti, se si considera quanto fossero fluidi i confini fra opere d'arte, destinate al commercio o alla committenza, e i fondi di bottega, a cui potevano essere annoverate anche le copie in piccolo, quali strumenti afferenti alla prassi didattica.

Presso i depositi degli Uffizi di Firenze si conserva, associato al nome di Loth, un acquarello su carta con la *Sacra Famiglia con santa Caterina e san Giovannino*⁷⁶ (26,5 × 31 cm; **fig. 3**). Il foglio viene menzionato per la prima volta in un inventario relativo ai beni della Galleria medicea, stilato a partire dal 1704, in occasione del passaggio di

⁷⁴ Il reperimento di alcuni documenti inerenti una denuncia, sporta il 27 aprile 1623 da Giovanni Giacomo Garzoni, padre di Giovanna, ai danni di Tinelli, marito della figlia, con l'accusa di aver indotto, tramite la stregoneria, la fanciulla a rompere il voto di castità, hanno permesso di ancorare a delle date la permanenza della giovane Garzoni in Laguna; dall'atto successivo, datato 7 maggio, si evince, che Giovanna abitava nella parrocchia dei Santi Apostoli a Venezia e che il matrimonio dovette avvenire sette o otto mesi prima. L'attività processuale venne archiviata per inconsistenza e contraddittorietà delle prove. La vicenda venne trasmessa da Ridolfi, in toni edulcorati, nel medaglione biografico dedicato a Tinelli, ove il nome della fanciulla venne tuttavia taciuto. La prima prova di Garzoni come autrice di ritratti in miniature sotto l'influenza di Tinelli è il *Ritratto di gentiluomo* firmato e datato 'Venezia 1625' (Den Haag, Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje Nassau). Cfr. Bottacin 1998, pp. 141-147 e Bottacin 2004, pp. 71-83.

⁷⁵ Su Giovanna Garzoni si rinvia a Casale 1991 e a Meloni Trkulja, Fumagalli 2000.

⁷⁶ Cfr. Ewald 1965, pp. 73-74, n. 153 e Fusari 2017, p. 176, n. 60.

consegne al custode, Giovanni Francesco Bianchi⁷⁷. L'arrivo dell'acquerello a Firenze si deve far risalire, probabilmente, all'inizio degli anni novanta del Seicento, quando sono attestati contatti personali fra Loth e il gran principe, che saranno oggetto di analisi in un altro capitolo della tesi.

A essere fedelmente riprodotto in piccolo è un quadro di Veronese, anch'esso esposto agli Uffizi [fig. 4], e presente nelle collezioni medicee sin dal 1654, quando passò dalla collezione di Paolo del Sera, che forse l'aveva acquistato dalla raccolta veneziana dei Widmann⁷⁸, a quella del cardinale Giovanni Carlo de' Medici⁷⁹.

Se considerassimo, dunque, valida l'attribuzione a Loth, sarebbe plausibile pensare che l'artista trasse la copia dall'originale dunque finché questo fu presente a Venezia, prima

⁷⁷ *Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714*; il manoscritto, conservato presso la Biblioteca degli Uffizi di Firenze (ABU, ms. 82, c. 84), è consultabile in versione digitale presso il sito della Fondazione Memofonte (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/INVENTARIO_UFFIZI_1704.pdf). La voce (c. 84) recita: «Un quadretto in carta disteso sopra l'asse, alto soldi 9.4, largo soldi 11 incirca, miniato da mano di Carlo Lott mezze figure, che rappresentano la Madonna Santissima vestita di rosso, con manto turchino che tiene Gesù nudo sopra le ginocchia dormendo, con S. Caterina delle ruote dalla parte destra e dalla sinistra S. Giuseppe, che tiene S. Giovanni in atto di baciare un piede a Gesù copiato dall'opera di Paolo Veronese con cristallo sopra mastiettato ad un adornamento di pero tinto di nero scorniciato liscio, numero 709». Giovanni Francesco Bianchi, appartenente a una famiglia di artisti di origine lombarda che dagli ultimi decenni del Cinquecento si occupava della conservazione delle collezioni granducali fiorentine, successe al padre Giovanni nel 1701. È ricordato, inoltre, in un passo del *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale* di Firenze, compilato dal nipote Giuseppe nel 1759, per cui vedi Bianchi 1759, p. XII. Sulla famiglia Bianchi vedi, inoltre, Sricchia Santoro 1968, pp. 53-54.

⁷⁸ Ammettendo l'identificazione della tela degli Uffizi con quella in casa Widmann, il primo a descriverla sarebbe stato Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte* (1648): «un grazioso componimento della Vergine col Bambino, in grembo a cui il piccolo Battista bacia il tenero piede, san Giuseppe da un lato che si appoggia sul destro braccio, e la martire Caterina che sta mirando il suo Sposo e Signore; che sono mirabili figure». Ridolfi 1648, p. 340. Il dipinto non compare nell'inventario della famiglia relativo ai beni conservati in palazzo San Canciano a Venezia, compilato nel 1659 da Nicolas Régnier e Pietro della Vecchia. Sul collezionismo e sulla committenza della famiglia Widmann cfr. Magani 1989, pp. 32-56 e Borean 2007, p. 322.

⁷⁹ L'acquisto della tela era fatto generalmente risalire al cardinale Leopoldo de' Medici, poiché essa compare citata per la prima volta, con la stima di 1000 scudi (il pagamento più alto della serie), nella lista manoscritta stilata da Paolo del Sera il 17 ottobre 1654, per documentare la vendita della sua collezione al cardinale fiorentino (la voce trova corrispondenza anche nella descrizione della vendita da parte di Boschini nella *Carta* del 1660). Il 3 maggio 1664 seguì un'epistola in cui Del Sera, in occasione della messa all'asta della collezione del cardinale Giovanni Carlo, fratello di Leopoldo, scomparso l'anno precedente, chiese informazioni sul destino del dipinto di Veronese, preoccupato, evidentemente che finisse in mano estranea. La suddetta opera, dunque, dovette essere già un acquisto di Giovanni Carlo e successivamente alla morte di questi divenne proprietà di Leopoldo, assieme a diverse altre opere. Fu registrata, infatti, nella stima propositiva del Casino di via della Scala del 1663, con un valore 150 scudi, per ricomparire nell'inventario *post mortem* del cardinale Leopoldo. Cfr. Fileti Mazza 1987, pp. 15, 385, Chiarini 1988, pp. 99-100 e S. Marinelli, in *Veronese e Verona* 1988, pp. 212-215, n. 11 (scheda dell'opera di Paolo Veronese, *Sacra Famiglia con i SS. Caterina e Giovannino*); vedi anche F. Navarro, in *Leopoldo de' Medici* 2017, pp. 448-449, n. 129 (scheda dell'opera di Paolo Veronese, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina*). Per un profilo di Giovanni Carlo de' Medici collezionista vedi inoltre, Barocchi, Bertelà 2007, pp. 33-117, in particolare pp. 81, 86, 90, 114 (nota 390), 115, 688, 712, per il caso della tela di Veronese.

della partenza verso Firenze⁸⁰, e quindi durante i primi anni del soggiorno lagunare, in accordo, dunque, con il profilo dell'artista tramandatoci da Boschini, ma soprattutto con il *topos* del giovane artista forestiero intento nello studio dei maestri veneziani del Cinquecento. Questo implicherebbe l'accesso di Loth alla collezione dei fratelli Giovanni Paolo e Ludovico Widmann che, stando alle registrazioni dell'inventario del 1659, si caratterizzava per una significativa apertura ai forestieri. La documentazione non elenca opere di Loth ma non è improbabile che anche il pittore tedesco avesse preso parte a quell'andirivieni di sensali o ipotetici acquirenti che dal 1650 avevano riposto le loro mire sulla raccolta, complice il disinteresse verso l'arte dimostrato dagli altri membri della famiglia⁸¹. Che Loth, inoltre, abbia trattenuto l'acquarello presso di sé per più di quarant'anni prima della consegna o della vendita, non deve stupire, se si considera che nella fotografia della sua dimora restituitaci dall'inventario stilato all'indomani della morte nel 1698, compaiono alcune copie-ricordo da Veronese, un artista molto apprezzato dal tedesco⁸².

Unico esempio pervenutoci a testimonianza delle «cose singolari»⁸³ eseguite dal giovane artista tedesco a Venezia, la piccola copia da Veronese non rimane isolata in quel pullulare di copie, riproduzioni, imitazioni o *pastiches*, ma anche di falsi, che era diventato il mercato artistico lagunare seicentesco, alimentato dall'indisponibilità degli originali cinquecenteschi: questi, infatti, tanto bramati in virtù del mito della tradizione, o si trovavano in luoghi pubblici (per la maggior parte chiese) ed erano inamovibili, oppure se

⁸⁰ Ewald 1965, p. 14, poneva la miniatura come elemento a sostegno dell'ipotesi di un soggiorno fiorentino di Loth, durante il quale il pittore avrebbe visitato la Galleria medicea, dove si conservava l'originale di Veronese, traendovi, dunque, la copia miniata. Una permanenza di Loth a Firenze, tuttavia, non è documentata. Va ricordato, tuttavia, come presso la corte medicea fosse abbastanza usuale la pratica di riprodurre su carta opere celebri delle raccolte granducali, come per il caso di Giovan Domenico Stefaneschi, e quello più noto di Giovanna Garzoni. Cfr. Casale 1991, pp. 14-32.

Alla fine del Settecento Giuseppe Pelli Bencivenni, nell'inventariazione di un foglio accostabile all'originale di Veronese e che si conservava presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, precisava che la miniatura di Loth si trovava nella Tribuna degli Uffizi, oltre a ricordarne l'appartenenza a un album composto da Sebastiano Resta e poi trasmesso a Francesco Michelozzi. Vedi Petrioli Tofani 2005, p. 387, n. 1858 F.

⁸¹ Borean 2007, p. 322.

⁸² L'inventario dei beni di Loth è stato reperito, integralmente trascritto e pubblicato in Lux 1999, pp. 156-161. La trascrizione del documento viene fornita anche da Fusari 2017, pp. 451-456. L'inventario elenca le seguenti riproduzioni da Veronese; una *Cena in casa di nostro Signore* (in tre porzioni) e *Europa* (nel portico), *Adone e Venere* (in un andito) e *Giove che fulmina i giganti* (nella camera da letto). Vedi Lux 1999, p. 154.

⁸³ Così Boschini definì le miniature di Loth, in una lettera del 18 maggio 1675 destinata al cardinale Leopoldo de' Medici, in cui elencava i pittori di grido all'epoca a Venezia: «Carlo Lotto, tedesco, figlio di Ulderico, fu pittore del Duca di Baviera; questo Carlo fu prima miniatore e fece cose singolari; poi capitato in casa del Cavalier Liberi, si fece pittore certamente di buon concetto». Vedi Procacci 1965, p. 101, doc. n. XXIX.

ancora presenti nei fondi delle botteghe artistiche cinquecentesche, venivano venduti dagli eredi dei maestri a prezzi insostenibili, al pari di quelli messi all'incanto in occasione della dilapidazione dei patrimoni nobiliari. Le riproduzioni, inoltre, funsero da surrogato contro l'impovertimento del patrimonio pittorico veneziano, causato dai rastrellamenti a opera di avidi collezionisti italiani e stranieri.

Il caso di Loth copista risulta ancor più comprensibile in una stagione contrassegnata dall'elevato valore estetico, oltre che economico⁸⁴, accordato dalla critica alle riproduzioni, come prove dell'abilità esecutiva dell'imitatore e della virtuosistica capacità assimilativa di modelli prestigiosi, che traevano in inganno gli amatori dell'arte e legittimavano di conseguenza il ruolo di periti e intermediari⁸⁵. Nelle *Considerazioni della pittura* (1617-1621 ca.) Giulio Mancini, infatti, notava che «avviene spesse volte che alcuni pittori habbian tanta felicità di condur pitture secondo la maniera di qualche mastro di fama e grido, che ingannino i più intelligenti, e faccino sì che le lor cose sian vendute per mano di quel tal pittore di grido, il che per altro fine che per vendere, e così ad un certo modo per ingannare, ma per zelo d'honore, come per farsi conoscere e reputare»⁸⁶.

In questa prospettiva, quindi, piuttosto che nella sola ottica del pragmatico scopo commerciale – senz'altro essenziale per un artista in cerca di successo in una terra straniera – sono da legger le riduzioni in piccolo formato di Loth da dipinti di Tiziano e Veronese; la loro preziosità era tale che, in confronto, i manufatti di un orefice parevano «strazze», narra Boschini⁸⁷. Giudizio, questo, che oltre a essere spia dell'elevato valore economico raggiunto da questa categoria pittorica sul mercato dell'arte, sottintende un tipo di imitazione non nostalgica, stancante e pedissequa del Cinquecento veneziano, ma dotata di originalità o di invenzione, tale da porre Loth ai vertici di un'ideale scala di imitatori («più

⁸⁴ Confrontando i dati restituiti dai documenti inventariali o dai carteggi, relativi alle perizie delle collezioni o alle trattative di acquisto e vendita, si può stabilire che nella Venezia seicentesca il rapporto in media fra copie e originali, in termini di prezzi, si aggirava da 1 a 2,5, per raggiungere anche 1 a 5. Vedi Cecchini 2000, p. 215. Sui fattori che condizionavano la stima, fra cui il ruolo contraenti e figura dello stimatore, vedi inoltre Cecchini 2007, pp. 141-165, in particolare pp. 145-151. Zanchi, Fumiani o Ricci, ad esempio, vendevano le copie dai maestri del Cinquecento per 9 o 16 ducati a metro quadro, ad un prezzo complessivo più conveniente rispetto al valore dell'originale, con la seguente possibilità di un lauto guadagno. Poteva anche succedere, ad esempio, che un bravo copista potesse essere ricompensato con una somma ben maggior rispetto a quella percepita dall'autore dell'originale. Zanchi, ad esempio, per la copia dalle *Nozze di Cana* di Veronese del convento di San Giorgio Maggiore, ottenne 1000 ducati, quando Veronese nel 1562 ne aveva ricevuti solo 324 (le dimensioni in metri quadri e il numero di figure erano i medesimi; ad aumentare furono i ducati per metro quadro e per figura). Cfr. Sohm 2011, pp. 218-219 e pp. 245, 249 (per un confronto fra i casi di Zanchi e Veronese).

⁸⁵ A questo proposito si rimanda alle riflessioni di Ferretti 1981, pp. 134-151.

⁸⁶ Mancini, ed. 1956, p. 135, fol. 73.

⁸⁷ Boschini 1660, ed. 1966, p. 554.

no' puol far chi studia imitation»)»⁸⁸. La storiografia seicentesca restituisce numerosi aneddoti ed episodi relativi a casi di imitazioni, fraudolenti o meno, che fotografano un contesto in cui, a livello di committenza e di collezionismo, si era sviluppato un gusto particolare per quelle copie che svecchiavano o atualizzavano i modelli, tanto da apparire come un prodotto terzo (non si trattava dell'originale, né di una copia ma di qualcosa di distinto, dotato di valenza autonoma)⁸⁹; si pensi, per rimanere in ambito veneziano, ai celebri e seriali travestimenti giorgioneschi di Pietro della Vecchia. Dietro ai suoi bizzarri personaggi cavallereschi, dai cappelli piumati e dagli abiti di foggia antica e moderna, solo apparentemente accostabili a quelli di Giorgione, com'è più volte stato sottolineato dagli studi⁹⁰, non si celava una banale e fraudolenta operazione commerciale, quanto un sottile processo critico, dove trovava esaltazione il virtuosismo dell'imitatore che superava il modello, camuffandosi da esso; inoltre chi, osservatore o intenditore, fosse riuscito a 'smascherare' il trucco di Della Vecchia (intuendo l'originalità delle sue invenzioni nella distinzione da quelle giorgionesche), sarebbe stato legittimato nel ruolo di eccellente *connoisseur*⁹¹.

Pur senza istituire paragoni, sembra che, come Della Vecchia e i suoi *pastiches* (riletture della ritrattistica cinquecentesca alla luce della recente svolta naturalistica di eco caravaggesca)⁹², anche Loth con le sue imitazioni *en petit* abbia offerto il proprio contributo a quella meticolosa operazione di salvaguardia della tradizione, promossa strenuamente dalla Venezia della prima metà del Seicento. Sganciata dal ruolo didattico e dottrinale che aveva nell'ambito della bottega, quale strumento in mano all'apprendista intento a studiare le altrui maniere, la *Miniaturmalerei* rappresentava a tutti gli effetti una categoria pittorica autonoma, che trovò legittimazione proprio nel suo asservimento a un presente impegnato nel recupero di un glorioso passato. Evoluzione, questa, che risulta ancor più comprensibile se inserita in un sistema teorico come quello seicentesco, avvezzo

⁸⁸ *ibid.*

⁸⁹ Sul tema del rapporto fra originali e riproduzioni e sullo sviluppo del gusto per il *pastiche* nella Venezia barocca vedi Loh 2006, pp. 237-262.

⁹⁰ Cfr. Dal Pozzolo 2011, pp. 63-84 e Aikema 2003, pp. 110-133 (con riferimento ad Aikema 1990, pp. 37-56).

⁹¹ Loh 2006, pp. 251-260.

⁹² Questo peculiare aspetto della sua maniera fu ben intuito e sottolineato da Sandrart nel medaglione biografico dedicato al pittore nell'*Academia* (1683). Cfr. Simonato 2015, p. 361.

a categorizzare le tendenze della cultura figurativa coeva più per generi, o filoni pittorici che per autori (vedi Sandrart).

È probabile, inoltre, che in quella difficile fase di commiato dalla tradizione vissuta anche dall'incisione di traduzione, come viene descritta da Evelina Borea, e comune fra Venezia, Roma e Firenze all'inizio del Seicento, la *Miniaturmalerei* avesse affiancato, se non addirittura temporaneamente sostituito, quella categoria; a tal proposito va infatti considerato che le copie dipinte in piccolo formato potessero essere preferite alle stampe *d'après*, poiché considerate più idonee per la traduzione del 'colorito'⁹³. Nei termini, quindi, di una sorta di concorso fra tecniche artistiche per la traduzione della variabilità tonale della pittura veneziana, la supremazia del pennello sul bulino era ben chiara alla storiografia, come dimostrerebbe un passaggio di Carlo Cesare Malvasia nel medaglione dedicato ai tre Carracci nella *Felsina Pittrice* (1678); citando un tale Monsù Allè come studioso dei Carracci a Bologna, l'autore ricorda come questo avrebbe tradotto le opere di Ludovico «talor su picciol teletta, per apprenderne il colorito»⁹⁴. Gli stessi Rubens e Van Dyck trassero copie dipinte dai quadri della scuola veneziana, ammirati *de visu* durante i soggiorni italiani, per poi riporli nelle loro collezioni private⁹⁵. Troverebbe, dunque, un'anticipazione quel pregiudizio sull'incisione a puri contorni in relazione alla pittura veneta che, due secoli dopo, Leopoldo Cicognara avrebbe velatamente espresso nel *Discorso preliminare* alla *Storia della scultura* (1813-1818), quando, riferendosi alla metodologia di accompagnare la narrazione della sua «storia» con il sussidio dei repertori incisi, sosteneva che «non farebbe che tradir la pittura, essendo impossibile col debole sussidio dei puri contorni l'instituire (a cagion d'esempio) un parallelo fra Raffaello, Tiziano e Correggio, consistendo il merito sommo dei due ultimi più nella magia del colore, nel chiaroscuro e nella venustà, che nella profondità del disegno e nella parte più sublime della composizione e dell'espressione»⁹⁶. Si spiegherebbe così, dunque, l'andamento sterile della stampa di traduzione a Venezia almeno fino agli anni sessanta del Seicento, quando si assistette a un incremento dell'interesse da parte di incisori e stampatori per la pittura

⁹³ Vedi Borea 2009, I, pp. 245-260 e pp. 358-363.

⁹⁴ Malvasia 1678, I, p. 492.

⁹⁵ Sulla funzione delle copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca italiana si veda Sparti 2008, pp. 391-423. A questo proposito, per approfondire la funzione della copia nel rapporto fra un artista del Seicento e gli *Old Masters* si rimanda a *Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern*, catalogo della mostra, a cura di R. Baumstark, Ostfildern 2009.

⁹⁶ Cicognara 1813, I, p. 6.

veneziana del secolo precedente – in concomitanza alle iniziative editoriali intraprese dalla storiografia locale –, che sarebbe poi sfociato nella pubblicazione di repertori quali le *Variarum Imaginum a celeberrimis Artificibus Pictarum Caelaturae* uscite ad Amsterdam, forse nel 1665, con stampe relative alla collezione dei fratelli olandesi Jan e Gerard Rynst; gli *Opera selectiora* del 1682 edita da Jacques Van Campen con le lastre incise da Valentin Léfevre, o ancora le *Tabellae selectae ac explicatae*, raccolte e presentate a Padova nel 1691 da Charlotte Catherine Patin, figlia del numismatico e amatore d'arte Charles Patin⁹⁷. Considerato l'elevato apprezzamento collezionistico di cui godettero, sarebbe tuttavia arbitrario individuare nelle miniature di Loth la sola funzione di strumento utile all'approccio dottrinale e archeologico del passato; ruolo, questo, che, condiviso con la grafica, in un primo momento dovettero comunque avere, ponendosi così al servizio soprattutto degli artisti forestieri in visita a Venezia. Si pensi, infatti, a Johann König, originario di Norimberga, che, durante il soggiorno lagunare nel 1619, lavorò per un anno alla trasposizione in miniatura dalle *Nozze di Cana* di Veronese, esposte nel refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore, poi riutilizzata per una piccola composizione d'invenzione oggi conservata nel *Miniaturenkabinett* di Monaco di Baviera⁹⁸ [fig. 5].

A questa fase dell'attività di Loth, potrebbe essere ricondotto il disegno a matita rossa del *Kupferstichkabinett* della Kunsthalle di Amburgo⁹⁹ (257 × 321 mm; fig. 6), che riproduce la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, assegnata alla bottega di Tiziano e conservata al Szèpművészeti Múzeum di Budapest¹⁰⁰ [fig. 7].

⁹⁷ Borea 2009, I, pp. 358-363.

⁹⁸ Cfr. Buchheit-Oldenbourg 1921, p. 6 e p. 13, n. 31; la miniatura monacense, stando all'iscrizione presente in basso a destra, che recita «Jo: König: F. in Roma», la miniatura monacense fu eseguita a Roma, dove König si trasferì nel 1610, dopo aver soggiornato a Venezia nel 1609, per rimanervi fino al 1614, prima di fare ritorno ad Augusta. Delle miniatura sarebbe esistita un'altra versione, venduta nel 1610 al conte von Pommern da Philipp Hainhofer, mercante e intermediario di Maximilian I. Cfr. Volk-Knüttel 1980, p. 95 e Bachtler, Diemer, Erichsen 1980, p. 220, n. X, 24. Per un profilo di König si rimanda a Schwahn 1979, pp. 340-341.

⁹⁹ Inv. Nr. 21248. Cfr. Ewald 1965, pp. 137-138, n. Z10, Ketelsen 1996, p. 452, Prange 2007, p. 232, n. 560, e Fusari 2017, p. 333, n. D12. Giunto nella Städtische Galerie di Amburgo dal lascito di Georg Ernst Harzen (1790-1863), il disegno è presente nella Kunsthalle dal 1869. Il foglio reca in basso a destra un'iscrizione non autografa a matita rossa «Car Lott», mentre più sotto, sempre a destra, si legge «Carlo Lott di Venetia», in grafia diversa e ad inchiostro nero.

¹⁰⁰ Questo dipinto è considerato una ripresa da uno omonimo di Colonia (Wallraf-Richartz Museum), a sua volta variante della *Deposizione* del Museo del Prado di Madrid, eseguita da Tiziano nel 1559. Assente nel catalogo ragionato dell'opera tizianesca di Harold E. Wethey (1969), la *Deposizione* di Budapest è analizzata in Ost 1992, pp. 43-44.

Tale proposta non è priva di riserva: la storia della provenienza del dipinto ungherese è poco nota, – è registrato solo l'acquisto a Venezia nel 1895 attraverso Luigi Resimini¹⁰¹ – e la produzione grafica di Loth, esigua e meno indagata rispetto a quella pittorica, rappresenta ancora un campo molto scivoloso per gli studi, tanto da rendere problematiche le ipotesi cronologiche.

A sostegno dell'attribuzione del foglio, tuttavia, si può notare che la tecnica della matita rossa fu spesso adottata da Loth: ad esempio, nell'esecuzione degli studi preparatori per la pala con *la Madonna del Rosario con san Domenico e santa Caterina da Siena* della Klosterkirche di Tegernsee (290 × 190 mm) e per l'*Isacco benedice Giacobbe* (178 × 251 mm), entrambi conservati presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera¹⁰² [figg. 8, 9]. Inoltre, la peculiare attenzione nella resa della muscolatura del corpo di Cristo o nella caratterizzazione del volto barbuto di Giuseppe d'Arimatea, così come la volontà di marcare la distinzione fra punti di luce e zone d'ombra, costituiscono elementi ricorrenti nella produzione pittorica dell'artista tedesco.

Assieme a un disegno, recentemente identificato come copia di Loth dall'*Adorazione dei Magi* eseguita da Francesco Zuccari nel 1564, per l'altare della cappella Grimani nella chiesa veneziana di San Francesco della Vigna¹⁰³ [figg. 10, 11], si tratterebbe, inoltre, dell'unica prova di traduzione grafica dell'opera di un altro autore, dato che il *corpus* di disegni riferiti al pittore monacense presenta per la maggior parte fogli preparatori o a ricordo dei suoi stessi dipinti.

Quella veneziana, comunque, non sarebbe stata la prima occasione per Loth di confronto con i maestri del passato. Se prestiamo fede alle notizie tramandateci dalla letteratura,

¹⁰¹ Tátrai 1991, p. 119.

¹⁰² Il primo disegno (Inv. Nr. 1949.13) fu donato da Hermann Voss alla collezione grafica monacense nel 1949; vedi Ewald 1965, p. 139, n. Z23 e Fusari 2017, p. 335, n. D24; il secondo (Inv. Nr. 30069), appartenne alla collezione Halm-Maffei, è elencato sotto il n. 92 nella *Inhalts Anzeige des zweiten Bandes* con la dicitura «Detto [in riferimento alla voce sopra e quindi a «Loth, Carl»], Zeichnung». Cfr. *Summarisches Verzeichnis*, II, 1818, p. 8. Quest'ultimo è ritenuto da Ewald 1965, p. 136, n. Z2, come opera della bottega; lo studioso, inoltre, ne propone l'associazione con un dipinto, sempre di scuola, segnalato in una collezione privata veneziana, di cui, tuttavia, non presenta alcuna illustrazione. L'attribuzione alla bottega è condivisa da Fusari 2017, p. 335, n. D23. Il soggetto fu trattato più volte da Loth nel corso della sua produzione, per cui vedi Ewald 1965, p. 61, nn. 52-58.

¹⁰³ Montpellier, Musée Fabre (Inv. Nr. 39.398); vedi Pagliano 2013, p. 379, n. 194. La realizzazione della pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi*, firmata da Federico Zuccari nel 1564, si colloca a conclusione dei lavori di decorazione ad affresco della cappella, avviati da Battista Franco, ma proseguiti, in seguito alla morte di quest'ultimo nel 1561, da Zuccari. Per l'ideazione e la composizione, il pittore si sarebbe ispirato a modelli di Franco, di Taddeo Zuccari, ma anche di Veronese e Tiziano. Replicata almeno in due versioni – una, di piccolo formato, si conserva presso la Biblioteca dei Girolamini di Napoli, mentre un'altra si trova nell'Accademia dei Concordi di Rovigo –, l'opera godette di un'apprezzabile fortuna incisoria (si ricordano le stampe di Cornelis Cort e di Justus Sadeler), soprattutto in ambito fiammingo. Cfr. Acidini Luchinat 1998, I, p. 238 e Lorenzoni 2016, pp. 27-41.

recherebbe la firma di Loth l'icona votiva con *Maria con il Bambino* (105 × 70 cm; **fig. 12**), che attualmente decora l'altare addossato alla parete orientale della navata meridionale della Peterskirche di Monaco di Baviera (Wallfahrtsaltar der Mariahilfsbruderschaft)¹⁰⁴; il dipinto sarebbe stato venduto alla chiesa nel 1653 dalla vedova Barbara Ostermayr, cittadina monacense, per la somma di 550 fiorini¹⁰⁵. Vani sono stati i sondaggi presso l'archivio parrocchiale della Peterskirche¹⁰⁶ e lo Stadtarchiv di Monaco (che contiene la documentazione relativa ai cittadini privati), alla ricerca delle tracce documentarie della donazione; la data, comunque, costituirebbe un termine *ante quem* per collocare l'esecuzione del dipinto.

Si tratta della riproduzione del dipinto con *Maria ausiliatrice* Lucas Cranach il Vecchio (Innsbruck, duomo; **fig. 13**), una delle immagini votive più celebri nel culto cattolico della Germania meridionale, essendo all'origine delle confraternite dedicate a Maria ausiliatrice e a note mete di pellegrinaggio. Realizzata da Cranach, forse su ispirazione di un prototipo quattrocentesco di Cambrai, l'icona rimase a Dresda (era stata eseguita per la Heilige Kreuz-Kirche) fino al 1619, quando fu donata da Johann Georg I, principe sassone, al cugino Leopoldo V, vescovo di Passau e arciduca d'Austria, che l'aveva richiesta in dono, in seguito alla sua visita alla corte nel 1611¹⁰⁷.

Celebre è la copia [**fig. 14**] che nel 1622 Marquard Freiherrn von Schwendi, decano del duomo di Passau, fece realizzare da un artefice, rimasto anonimo, dalle quali scaturì la costruzione di una cappella, che successivamente fu trasformata in una chiesa (l'attuale Wallfahrtskirche Maria-Hilf, 1624-1627) e l'istituzione di una confraternita (Maria-Hilf

¹⁰⁴ Vedi Ewald 1965, p. 73, n. 146 e Fusari 2017, pp. 200-201, n. 155. Sorprendentemente taciuta dalle fonti periegetiche sette e ottocentesche su Monaco di Baviera (per esempio Geiß 1868, pp. 315-316, ritenuto ancor oggi un esaustivo testo sulla storia della Peterskirche, non menziona la donazione), l'icona mariana è citata per la prima volta nel *St. Peters-Kalender für das Jahr 1916* 1916, p. 35, dove si riporta: «Das Mariahilfbild selbst, nach einem alten Berichte eine Stiftung der Bierbrauerswitwe Barbara Ostermayer aus dem Jahre 1653 und eine Arbeit des Karl Loth, [...]» («Il dipinto con Maria ausiliatrice stesso, che secondo un'antica cronaca, è una donazione della vedova del mastro birraio Barbara Ostermayr dell'anno 1653 ed è opera di Karl Loth [...]»). Anche Schulz 1932, p. 21, nota 1, la cui ricerca si fondò sullo spoglio dei fondi archivistici della parrocchia della Peterskirche, riporta la notizia della donazione, senza citare il riferimento archivistico.

¹⁰⁵ Già vedova di Hans Starnberger IV, Barbara sposò nel 1625 Wolfgang Ostermayr, mastro birraio, che morì nel 1651. Il suo nome compare nei protocolli in qualità di proprietaria della casa del marito (Preubehausung), fino al 1667, probabilmente anno della morte, quando gli successe Hans Ostermayr III. Cfr. Sedlmayr, Grohmann 1969, pp. 150-151.

¹⁰⁶ Si ringrazia Johannes Haidn del Pfarrarchiv della Peterskirche di Monaco di Baviera per aver coadiuvato le ricerche e aver messo a disposizione il materiale e la documentazione sul dipinto.

¹⁰⁷ Cfr. Aurenhammer 1956, pp. 119-123, Kolb 1968, pp. 23-32, Hartinger 1985, pp. 12-13 e Woeckel 1992, pp. 150-160.

Bruderschaft)¹⁰⁸. A questa versione, secondo gli studi, si attenne il giovane Loth, ammesso che ne sia l'artefice, per trarre la sua copia. Va ricordato che negli anni cinquanta del Seicento entrambe le icone, ossia l'originale e la copia di Passau, si trovavano in una sede pubblica – dal 1650 il dipinto di Cranach fu trasferito dalla collezione principesca di Innsbruck, dove si trovava dal 1619, nella Domkirche St. Jakob della medesima cittadina – e godettero di un'immediata e ampia fortuna a stampa¹⁰⁹. Non era molta la distanza, inoltre, che separava Innsbruck e Passau da Monaco di Baviera, dove il culto dedicato a Maria Ausiliatrice, in realtà, è attestato più tardi rispetto alla donazione di Ostermayr. Solo nel 1679, infatti, su impulso di Theoderich von Brunau dell'ordine dei cappuccini, che dal 1607 reggeva le sorti della Peterskirche, un gruppo di credenti cominciò a riunirsi per la preghiera davanti all'immagine mariana. Questa acquisì notevole importanza in concomitanza della lotta contro i Turchi del 1683, che vide impegnato in prima persona Max Emanuel Wittelsbach, principe elettore¹¹⁰. Il coinvolgimento della famiglia principesca nella pratica devozionale e nell'invocazione in preghiera di Maria Ausiliatrice, affinché aiutasse il congiunto e la cristianità a sconfiggere i Turchi, funse da motivo propulsore per la fondazione di una confraternita (Confraternita Beatae Mariae Virginis Auxiliatricis) a partire dal 7 gennaio del 1683 e per l'inaugurazione, il 3 settembre 1684, dell'altare inglobante la sacra immagine¹¹¹: avvenimento, questo, celebrato in un'incisione di Karl Gustav Amling su disegno di Johann Andreas Wolff¹¹² [fig. 15], che inaugurò la consistente fortuna a stampa del dipinto¹¹³.

Fu la storia, dunque, a rendere celebre la copia monacense, che, se non fosse per l'atto di donazione, rimarrebbe isolata quale episodio legato alla devozione di un privato cittadino,

¹⁰⁸ Weiß 1991, pp. 5-7.

¹⁰⁹ Vedi Leuschner 2011, pp. 14-33.

¹¹⁰ Cfr. Kolb 1968, pp. 20-22, Hartinger 1985, pp. 45-48 e Weiß 1991, pp. 7-9.

¹¹¹ Weiß 1991, pp. 8-9; l'icona fu collocata sul quarto altare in *cornu epistolae*, dedicato ai santi martiri Felice e Adauto, dove rimase sino agli anni cinquanta del Settecento, quanto fu trasferita sulla nuova mensa realizzata da Ignaz Günther.

¹¹² Monaco di Baviera, Stadtmuseum, Inv. M/S I, Nr. 635. L'incisione è riprodotta in Schulz 1932, p. 53 e in Woeckel 1992, p. 157, n. 105. Nella composizione figurativa, dove alcuni angioletti recano i ritratti ovali di Max Emanuel e di Violante Beatrix, mentre l'icona mariana emana strali luminosi, la stampa monacense riprende la tipologia illustrativa dell'immagine sacra di Innsbruck, incisa da Bartholomäus Kilian su disegno di Egid Schor, risalente al 1674 (Innsbruck, Universitätsbibliothek, Sammlung Roschmann); vedi Leuschner 2011, pp. 23-25. Un altro modello per l'incisione di Wolff-von Amling sarebbe stata l'antiporta del *Volumen illuminatum*, composto da 17 miniature su pergamena e realizzato dal 1693 fino alla metà del XVIII secolo da Johann Franz Schnabel e Joseph Anton Zimmermann, per cui vedi Weiß 1991, pp. 9-13.

¹¹³ Vedi Woeckel 1992, pp. 150-160.

in un contesto, quello del mecenatismo tedesco barocco, ancora carente di una messa a fuoco da parte degli studi. Trattandosi di una copia, oltretutto manipolata da ridipinture e successivi interventi di restauro¹¹⁴, pare infruttuoso procedere con ipotesi attributive. Rispetto alla proposta di assegnazione del dipinto a Johann Ulrich Loth, motivata dal fatto che il pittore aveva già licenziato un'opera per la Peterskirche, ossia la pala d'altare con l'*Ultima Cena* (1643-1644)¹¹⁵ per la confraternita del Santissimo Sacramento, pare più probabile, tuttavia, ritenere che una simile commissione, slegata dalla pertinenza ecclesiastica, fosse stata assegnata a chi, nell'organigramma della bottega di Ulrich, si esercitasse nella prassi della copia, e quindi un apprendista o il figlio stesso.

Anche una valutazione qualitativa del tessuto pittorico è inficiata dalle non ottimali condizioni conservative del dipinto; nonostante ciò, rimane evidente come questo non riproduca pedissequamente il modello, ma contenga forse già *in nuce* quella modalità di intervento sul dettaglio per creare una variante d'autore, che avrebbe poi contraddistinto le miniature veneziane di Johann Carl.

Purtroppo la specificità stilistica nell'*imitatio* di Loth forgiata nella bottega paterna e portata a Venezia quale bagaglio del proprio retroterra tedesco a Venezia è destinata a rimanere muta, o meglio a permanere solo attraverso il giudizio boschiniano, ma sarebbe ingiusto qualificarla come anonima o priva di significato.

Il giovane Loth piegò astutamente la propria capacità emulativa all'occorrenza del momento storico e quindi rispose alle richieste del circuito collezionistico della Venezia di metà Seicento.

Alla luce dei ragionamenti sopra esposti, pare possibile configurare l'avvio della carriera artistica veneziana di Loth come ultima propaggine di quel raffinato processo artistico di «Markenbildung des venezianischen Bild» – per usare la definizione di Aikema (2008) – di cui si era fatto promotore, alcuni decenni prima, Hans Rottenhammer. Pur senza avere la portata internazionale di quelle del suo predecessore, anche le miniature di Loth, in un

¹¹⁴ Va ricordato, inoltre, che in occasione del rinnovamento barocco-rococò dell'edificio, all'inizio degli anni trenta del Settecento, si pensò di trovare una nuova collocazione all'icona, dato che la sede originaria non riusciva più a contenere la folla sempre più numerosa di fedeli e devoti. Ottenuto il consenso ufficiale da parte di Johann Theodor von Bayern, vescovo di Frisinga, nel maggio 1755 allo scultore Ignaz Günther fu affidato l'incarico della costruzione del nuovo altare, nella parete orientale del transetto meridionale, che fu completato nel 1756; il 18 ottobre di quell'anno una solenne processione accompagnò la traslazione dell'immagine votiva nella nuova sede. Fra il 1775 e il 1778 Joseph Friedrich Canzler, orefice, e Johann Baptist Straub, scultore, realizzarono la cornice argentata e di rame dorato. Il tabernacolo dorato è opera di Ignaz Franzowitz (1765-1813). Cfr. Weiß 1991, pp. 27-28 e Altmann 2002, pp. 30-32. L'altare, inoltre, subì un rinnovamento fra il 1954 e il 1955 (soprattutto per le colonne laterali), in seguito ai pesanti danneggiamenti subiti dall'edificio durante la seconda guerra mondiale. Cfr. Höntze 1998, p. 56.

¹¹⁵ Weiß 1991, p. 35, nota 24; sulla pala d'altare di Ulrich Loth vedi Pes 2008, pp. 215-218, n. 37.

contesto di conquistata autonomia dei generi e delle categorie pittoriche, contribuirono all'affermazione e alla diffusione del 'canone veneziano'.

II. I primi successi di Loth nei territori d’Oltralpe: le «istorie rare d’invenzion»

1. *Loth e i committenti asburgici*

Ben prima del Settecento, da cui prende avvio il volume *Venezia Vienna* del 1983, curato da Giandomenico Romanelli, era stato però il Seicento, proprio in un momento di tumulto storico per la capitale dell’Impero asburgico fra la fine della guerra dei Trent’anni e la sempre più pressante minaccia ottomana, a ospitare una felice stagione per il connubio artistico-culturale fra Venezia e Vienna. A unirsi (metaforicamente) in matrimonio furono l’arciduca Leopoldo Guglielmo e la pittura veneziana del Cinquecento; celebrante d’eccezione fu Marco Boschini che, oltre a riservare una profusione di quartine nel Vento I della *Carta del navegar pitoresco* alla descrizione della prestigiosa raccolta dell’illustre mecenate, «tempio de pitura», decise di dedicare proprio a Leopoldo la sua impresa letteraria¹¹⁶. Come ha recentemente chiarito Enrico Maria dal Pozzolo, è probabile che dietro l’iniziativa boschiniana si celasse il personalistico tentativo dell’autore di ingraziarsi l’arciduca, nella speranza di gestire i suoi ulteriori acquisti sul mercato veneziano¹¹⁷. In quest’ottica andrebbe dunque letto il viaggio di Boschini verso Trieste, alla fine del settembre del 1660, per incontrare l’importante collezionista atteso in città al seguito del nipote, l’imperatore Leopoldo¹¹⁸. L’incontro, tuttavia, fallì a causa dell’indisposizione di Leopoldo Guglielmo che si fermò a Lubiana, senza mai raggiungere i lidi adriatici¹¹⁹. Ad ogni modo, anche se il punto di vista rimane quello lagunare, Boschini, con la sua macchina storiografica, è testimone di una Venezia che, dalla metà del Seicento, instaurò con Vienna – ma anche con i territori germanici – una *partnership* privilegiata, caratterizzata da una vivace mobilità di opere e soprattutto di artisti. E proprio nello stesso anno di pubblicazione della *Carta*, la sezione dei dipinti veneziani della raccolta leopoldina godette della massima visibilità agli occhi dei collezionisti e amanti d’arte internazionali,

¹¹⁶ Boschini 1660, ed. 1966, pp. 3-5 (Dedica) e pp. 57-65.

¹¹⁷ Vedi Dal Pozzolo 2014, pp. 204-221, in particolare pp. 206-209.

¹¹⁸ Il 29 settembre del 1660 un drappello di gentiluomini raggiunse Trieste, al seguito di Andrea Contarini e Nicolò Cornaro, ambasciatori e procuratori di San Marco, per recare omaggio all’imperatore; vedi Gualdo Priorato 1670, pp. 703-704. La *Carta* doveva essere pubblicata già entro il mese di settembre, visto che in una lettera del 2 ottobre del 1660, inviata da Venezia, Paolo del Sera annunciò al cardinale Leopoldo de’ Medici che gli avrebbe inviato, su richiesta dell’autore, un tomo dell’opera, con annessa una lettera dello stesso Boschini. Poche righe dopo, Del Sera aggiunse che in quei giorni Boschini era assente da Venezia, perché si era recato a Trieste per «reverir Sua Maestà Cesarea». Cfr. Procacci 1965, p. 111 (lettera A), Grazia 1977, pp. 220-221 e Moretti 2014, p. 11.

¹¹⁹ Gualdo Priorato 1670, p. 702.

grazie alle traduzioni a stampa, rilegate nel *Theatrum Pictorium* di David Teniers. La portata di quest'impresa quale strumento eccelso di pubblicizzazione della collezione, venne registrata anche da Boschini: «Ma un centener de quadri in taglio franco a l'acqua forte, in Fiandra, un virtuoso fa vedere sto museo più glorioso: farà quel negro un bel guardar sul bianco»¹²⁰.

Non è possibile sapere se realmente Boschini, per comporre queste quartine, avesse avuto tra le mani una copia del *Theatrum*. I tempi di gestazione della *Carta* (1656-1660) abbracciarono quattro anni¹²¹ – all'incirca gli stessi del *Theatrum*; il fatto, inoltre, che lo storiografo veneziano si riferisca genericamente a un centinaio di quadri riprodotti e non al numero di 243, effettivamente illustrati nel volume, può far pensare che non disponesse dell'edizione compiuta dell'opera a stampa, ma che avesse piuttosto ricevuto notizia della quadreria per altre vie, forse dallo stesso Pietro Liberi, il quale all'epoca era di ritorno dal soggiorno presso la corte viennese¹²². Nell'estate del 1658, infatti, l'artista padovano si era trasferito a Vienna, dove rimase per quasi un anno, prima di rientrare in patria, nel settembre 1659, colmo di fama – fu, infatti, insignito dall'imperatore del titolo di conte palatino – e con una medaglia d'oro, come riporta il suo biografo Gualdo Priorato¹²³. Nella capitale dell'Impero Liberi licenziò «diverse opere», fra cui il dipinto allegorico con *l'Apoiosi dell'imperatore Leopoldo I*, commissionatogli dall'arciduca nel 1658 in

¹²⁰ Boschini 1660, ed. 1966, p. 61.

¹²¹ Vedi Pallucchini 1966, pp. XVIII-XX.

¹²² Boschini 1660, ed. 1966, p. 58: «Mi ghe posso descriver per raconto d'un Cavalier, degno de stima e fede; ma chi in persona no le gode e vede, sui dei fa un importante e grosso conto». Nelle quartine dedicate all'artista padovano nel Vento VII della *Carta*, inoltre, Boschini descrive in termini trionfali il ritorno di Liberi dal soggiorno viennese: «Perché e'l mio Cavalier torna in sta tera conte, con dei contanti in quantità». Boschini 1660, ed. 1966, p. 528.

¹²³ Gualdo Priorato 1664, ed. 1818, p. 15: «Nel 1658 passò il cavalier Liberi in Germania e si trovò alla entrata solenne che fece in Vienna la Maestà di Leopoldo primo Imperatore. E saputo alla corte essere in quella città il Liberi, fu trattenuto prima dall'arciduca Leopoldo Guglielmo grande amatore della pittura, e poi dallo stesso Cesare, e a que' principi avendo fatte diverse opere, oltre le grandi mercedi e regali ottenuti, fu da Sua Maestà Cesarea creato Conte Palatino dell'Impero, con donargli un'aquila coronata col principio del nome di Sua Maestà nel petto da aggiungersi all'arma di lui». Sul soggiorno di Liberi a Vienna cfr. anche Ruggeri 1996, pp. 25-29 e Accornero 2013, pp. 78-80 e pp. 108-125.

occasione dell'incoronazione del nipote e una *Maddalena con putti e Venere e Cupido*, entrambi oggi conservati presso il Kunsthistorisches Museum¹²⁴.

In quello stesso giro d'anni, fra il 1658 e il 1660¹²⁵, si recò a Vienna, probabilmente su chiamata dell'arciduca, anche l'emiliano Guido Cagnacci, che si trovava in Laguna dal 1649¹²⁶. Nella città asburgica l'artista licenziò il *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I* (esposto dal 1976 nel castello di Ambras, presso Innsbruck)¹²⁷, la *Cleopatra* della Pinacoteca di Brera di Milano¹²⁸ e probabilmente anche la *Conversione della Maddalena* (Pasadena, Norton Simon Museum), che viene identificata con il dipinto menzionato nella corrispondenza intrattenuta dal 1660 al 1661 fra Cagnacci e il veneziano Francesco Gionima, durante il soggiorno viennese¹²⁹. Nell'inventario della collezione arciducale, stilato a partire dal 14 luglio 1659, sono associati al nome di Cagnacci anche la *Morte di Cleopatra* e il *San Gerolamo*, tuttora conservati nelle raccolte museali viennesi¹³⁰.

Negli stessi anni in cui soggiornarono alla corte viennese Liberi e Cagnacci, seguì la rotta Venezia-Vienna, facendo l'ingresso nella galleria dell'arciduca, anche «ein grosz Stuckh

¹²⁴ Nel catalogo del Kunsthistorisches Museum di Vienna del 1991, sono indicati come originali di Liberi l'*Apoteosi* e *Venere e Amore*; interrogativa è l'attribuzione della *Maddalena*, forse opera del figlio Marco, mentre *Due allegorie* e la *Galatea* sarebbero opera della cerchia del pittore. Cfr. *Die Gemäldegalerie* 1991, p. 75. Ugo Ruggeri, invece, pone fra gli autografi l'*Apoteosi*, la *Maddalena penitente e putti* e *Venere e Cupido*; risalenti al periodo viennese dell'artista, secondo lo studioso, sarebbero anche le due allegorie con *La Virtù difende l'Innocenza dal Vizio* e *L'uomo consegna alla Fortuna l'operazione perfetta*, copie delle tele di palazzo Agliardi a Bergamo. Vedi Ruggeri 1996, pp. 132-133, nn. P44, P45A, P46A e p. 135, nn. P49-P50. Sul dipinto con l'*Apoteosi*, inoltre, cfr. W. Prohaska, in *Geschichte der bildenden Kunst* 1999, pp. 408-409, n. 146 (scheda dell'opera di Pietro Liberi, *Apotheose Kaiser Leopolds I.*).

¹²⁵ Sul soggiorno viennese di Cagnacci cfr. Benati 2008, pp. 45-50 e Salomon 2016, pp. 82-101.

¹²⁶ Il pittore abitava nella parrocchia di San Giovanni Grisostomo. Vedi Nacamulli 1987, pp. 184-185.

¹²⁷ Lucchese 2015, pp. 40-48, propone di attribuire il dipinto a Liberi; ipotesi che viene rifiutata da Salomon 2016, p. 114, nota 168, cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

¹²⁸ Cfr. A. Brogi, in *Guido Cagnacci* 2008, pp. 314-315, n. 82 (scheda dell'opera di Guido Cagnacci, *Cleopatra*) e D. de Sarno Prignano, in Muti, de Sarno Prignano 2009, pp. 419-421, n. 62 (scheda dell'opera di Guido Cagnacci, *Cleopatra*).

¹²⁹ Benati 2008, pp. 48-49. La corrispondenza con Gionima, figura ancora poco esplorata, è nota attraverso il riassunto compilato da Giovan Pietro Zanotti, per cui vedi Bottari, Ticozzi 1822, VII, pp. 484-485. Al pari del *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I*, anche la *Conversione* non è segnalata in alcun inventario delle raccolte austriache, prima di essere menzionata nell'inventario del 1665 della raccolta di Carlo II Gonzaga nella villa Favorita, presso Mantova. Il passaggio si spiega con il fatto che la famiglia imperiale e quella ducale erano imparentate; nel 1649 Isabella Clara d'Austria era andata in sposa a Carlo II Gonzaga, mentre la sorella di questi, Eleonora, fu la terza moglie di Ferdinando III d'Asburgo. Su quest'opera, in particolare, vedi Williams 2004, pp. 26-31. Cfr. anche Salomon 2016, pp. 94-101.

¹³⁰ Il documento seicentesco è noto attraverso l'edizione a stampa del 1883, curata da Adolf Berger per il *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Per i dipinti di Cagnacci vedi Berger 1883, p. CXIV, nn. 516-517. Vedi, inoltre, A. Brogi, in *Guido Cagnacci* 2008, pp. 318-320, n. 84 (scheda dell'opera di Guido Cagnacci, *La morte di Cleopatra*) e A. Brogi, in *Guido Cagnacci* 2008, p. 322, n. 85 (scheda dell'opera di Guido Cagnacci, *La visione di San Girolamo*) e D. de Sarno Prignano, in Muti, de Sarno Prignano 2009, pp. 458-463, n. 70 (scheda dell'opera di Guido Cagnacci, *Cleopatra*) e D. de Sarno Prignano, in Muti, de Sarno Prignano 2009, pp. 464-467, n. 71 (scheda dell'opera di Guido Cagnacci, *La visione di san Girolamo*).

von Öehlfarb aud Leinwath, warin die Fabl von Philemon und Bauxis» di Loth: la tela con *Giove e Mercurio ospitati da Filemone e Bauci* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 178 x 232,5 cm; **fig. 16**) viene registrata con il numero 846 nella seconda sezione dell'inventario della collezione del 1659, dedicata alla scuola tedesca e fiamminga («Mahlerey von teütsch unndt niderländischen Mahleren»)¹³¹.

Ancorare l'arrivo del dipinto nella capitale a una data precisa non è possibile. Il catalogo compilato da Christian Wasserfass e Hans Jacob Weinzerle, commissari testamentari di Leopoldo, con l'assistenza di Johann Antonius van der Baren e Matthias Henndt, reca la data del 14 luglio 1659, ma subì aggiunte e modifiche almeno sino alla fine del 1662, anno della morte dell'arciduca, prima della trasmissione della raccolta al nipote, Leopoldo I.

Come ha chiarito Adolf Berger nella prefazione all'edizione del 1883 del manoscritto, nella versione originale dell'inventario sarebbero distinguibili due grafie. La seconda mano, responsabile di innesti posteriori rispetto alla prima scrittura, sarebbe l'autrice anche della voce relativa al dipinto di Loth¹³²: quindi il 14 luglio 1659 rappresenta un termine *post quem* e non *ante quem*, come comunemente si è ritenuto¹³³, per collocare l'approdo del *Giove e Mercurio* di Loth a Vienna.

In rapporto a quest'evento gli studi sull'artista hanno riposto un notevole accento, considerandolo un caso sintomatico della precoce fortuna del pittore al fuori dei confini della Serenissima. Fino a quella data, in effetti, Loth aveva lavorato esclusivamente per una committenza veneziana.

Nonostante la giovane età – essendo nato nel 1632, aveva ventisette anni – e l'assenza, almeno fino a quel momento, di grandi prove pittoriche, non dovette essere molto difficile per il pittore intercettare le predilezioni di Leopoldo Guglielmo; a favore giocarono i

¹³¹ Berger 1883, p. CLV, n. 846.

¹³² Ivi, pp. LXXXII-LXXXIII. Vari, secondo Berger, sarebbero gli indizi per cui ipotizzare che il 14 luglio 1659 non sia la data di conclusione della compilazione dell'inventario, ma della sola operazione di inventariazione, che sarebbe poi stata ripresa dopo l'apertura della *Kunstkammer*, il 23 gennaio 1663, ossia a due mesi dalla scomparsa di Leopoldo Guglielmo: ad esempio, il fatto che i nomi dei redattori dell'elenco non siano posti alla fine dell'inventario bensì in una pagina all'incirca a metà della quarta parte del manoscritto, oppure che siano menzionati dipinti che furono eseguiti nel 1660, come riporta l'iscrizione di quello di Gottfried Libalt, citato al n. 827.

¹³³ Ewald 1959, p. 7, nota 2, riporta che il dipinto fu acquistato prima del 1659, essendo citato nell'inventario, e ripropone quest'ipotesi nel 1965, aggiungendo che l'intermediario per l'acquisto potesse essere stato Humprecht Jan Černín, per cui vedi Ewald 1965, p. 13, nota 3 e p. 107, n. 411. Pallucchini 1981, p. 260, riprende le notizie di Ewald. W. Prohaska, in *Geschichte der bildenden Kunst* 1999, pp. 415-416, n. 152 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*), seguito da Aikema 2001, p. 559, tenendo conto dell'arco cronologico abbracciato dal catalogo, propone, invece, di posticipare l'arrivo del dipinto a Vienna agli anni successivi al 1659, per cui si tratterebbe di un acquisto concluso grazie all'intermediazione del conte boemo.

soggiorni di Liberi e di Cagnacci che, dando prova direttamente a corte delle loro abilità artistiche, favorirono probabilmente l'orientamento degli interessi collezionistici di Leopoldo Guglielmo sul versante della pittura seicentesca veneziana.

Il cognome Loth, inoltre, non risuonava nuovo alle orecchie degli Asburgo, dato che Georg Loth, fratello di Johann Ulrich e zio di Johann Carl, aveva prestato servizio come *Kammermaler* a Vienna per una decina di anni, dal 1633 al 1643¹³⁴. E proprio a Vienna fra la fine del 1634 e i primi giorni del febbraio 1635, gli aveva fatto visita lo stesso Johann Ulrich, forse con la famiglia al seguito, costretto molto probabilmente ad abbandonare Monaco a causa dell'epidemia di peste che stava infestando la città¹³⁵. Dell'attività artistica di Georg non rimane traccia, se non nell'inventario del 1659-1662, dove gli viene ascritto un piccolo acquarello su pergamena¹³⁶; una carriera, dunque, quella dello zio di Loth, priva di prestigiosi incarichi e dall'esito infelice, dato che nel 1643 l'arciduca, insoddisfatto del suo operato, decide di licenziarlo¹³⁷. Ci sembra, comunque, da escludere il fatto che la presenza di Georg a Vienna possa essere correlata all'acquisto dell'opera di Loth; considerevole, peraltro, è lo scarto cronologico che separa gli eventi, poiché quando il *Giove e Mercurio* varcò la soglia della galleria arciducale, Georg Loth era scomparso da almeno dieci anni.

Piuttosto che nell'ambito familiare, quindi, le circostanze che portarono l'artista tedesco ad affacciarsi sul privilegiato ambiente del collezionismo e della committenza asburgica sono da ricercare nel folto *network* di intermediari, ambasciatori o gentiluomini che,

¹³⁴ Scarseggiano le notizie biografiche su Georg Loth; alcuni appunti sono reperibili nel fondo *Sammlung Trautmann* dello Stadtarchiv di Monaco di Baviera [StdA, *Sammlung Trautmann*, 25.41, *Zur Münchener Ortsgeschichte: Personalien. Die Künstlerfamilie Loth (Lott): Generalien*]. Si tratta di appunti manoscritti di Karl Trautmann (1847-1936), storico ed erudito monacense, ricavati da ricerche archivistiche o da fonti storiografiche a stampa e destinati alla compilazione di un manuale relativo ai pittori e scultori monacensi (1501-1763). Il lascito archivistico di Karl Trautmann confluisce nel fondo negli anni ottanta del Novecento; nel 2008, inoltre, si aggiunse la documentazione appartenuta a Franz Trautmann (1813-1887), consigliere di corte. A proposito di Georg, dagli appunti Trautmann si apprende che nel 1626 egli sposò la vedova Anna Damian, ottenendo il diritto di cittadinanza; nota che trova conferma in un appunto associato alla data 1628. Nel 1635 la moglie risulta possedere una casa nel lato occidentale di Sendligergasse, mentre nel 1650 ella è citata come vedova e vendette la casa materna all'incisore Hans Sadeler. Divergenti sono i dati riportati in Haupt 2007, p. 556, n. 2693, raccolti dagli archivi austriaci: Georg Loth risulterebbe ancora attivo a corte nel 1646 e viene indicato come defunto nel 1651.

¹³⁵ Vedi Breisig 2008, pp. 40-41.

¹³⁶ Berger 1883, p. CXXXI, n. 297. A un'eventuale attività di copista di Georg Loth potrebbero essere associate le due copie a olio su rame di due paesaggi, eseguiti da un anonimo artista, citate nel medesimo inventario, per cui cfr. Berger 1883, p. CVIII, nn. 404-405.

¹³⁷ Cfr. Schreiber 2004, p. 92. La nota riportata da Nasse 1929, p. 406, per cui Georg sarebbe stato ancora attivo come *Kammermaler* nel 1654, sarebbe, quindi, errata, se si considera valido, inoltre, l'appunto di Trautmann, per cui Anna Damian, la moglie di Georg, nel 1650 era già vedova.

assieme agli artisti e alle opere, affollavano le vie fra Vienna e Venezia alla metà del Seicento.

Furono queste figure, infatti, a fungere da tramite fra gli artisti a Venezia e la corte viennese. Liberi, ad esempio, potrebbe aver usufruito della raccomandazione del vescovo Carlo Carafa della Spina¹³⁸, nunzio pontificio prima a Venezia dal 1655 al 1658, e successivamente a Vienna, fino al 1665. Prima della partenza per Vienna, il pittore padovano aveva realizzato per Carafa la pala d'altare con la *Predica di Francesco Saverio*, destinata ad ornare la cappella a destra dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria Assunta o dei Gesuiti di Venezia, dov'è tuttora visibile¹³⁹. La trasferta di Liberi potrebbe però essere stata sollecitata anche dalla presenza a Vienna dei veneziani Ottavio Tassis¹⁴⁰ o Alvisè Molin¹⁴¹, che oltre a svolgere mansioni diplomatiche, furono rinomati e stimati collezionisti, come rilevarono i contemporanei (Boschini e Martinoni)¹⁴². Oltre all'ammirazione per il Cinquecento lagunare, entrambi dimostrarono l'apertura per le proposte artistiche locali coeve – «che xe pitura vecchia, e gh'è moderno», sottolineava Boschini a proposito della galleria di Molin¹⁴³; frammisto ad altri dipinti di autori contemporanei (Della Vecchia, Girolamo Forabosco, Van Dyck, Reni), il barone Tassis possedeva anche un *Adone dormiente* di Liberi che «ognun che 'l vede gode da piaser»¹⁴⁴, oggi non rintracciato.

Se, dunque, una congiuntura favorevole, fra committenza, collezionismo e storiografia, agevolò l'approdo di Liberi a Vienna, è più difficile inquadrare i motivi e i canali del

¹³⁸ Vedi Raffaelli Cammarota 1976, pp. 513-517.

¹³⁹ Vedi Ruggeri 1996, pp. 130-131, n. P40.

¹⁴⁰ Per un profilo di Ottavio Tassis vedi Cecchini 2007(a), p. 319. Discendente da un ramo della famiglia Tassis, originaria del bergamasco, Ottavio fu nominato dall'imperatore Ferdinando III generale ereditario delle poste imperiali da Venezia a Trento, servizio gestito dalla famiglia dalla metà del Quattrocento. Il progetto della raccolta pittorica risale al padre, mentre Ottavio si preoccupò dell'ampliamento di quella, con l'inclusione dei rappresentanti della pittura locale come Liberi, Della Vecchia, Forabosco, ma anche Quentin Metsys e Anton van Dyck, nomi piuttosto rari nelle collezioni coeve. Relativamente alla collezione è reperibile solo un inventario *post mortem* di Ferdinando, figlio primogenito di Ottavio, risalente al maggio 1721.

¹⁴¹ Alvisè Molin fu ambasciatore presso la corte viennese dal 1658 al 1661; egli avrebbe dovuto recare a Boschini le due collane d'oro da parte di Leopoldo Guglielmo e dell'imperatore Leopoldo I, per la dedica e l'omaggio della *Carta*. Un inventario del 25 agosto 1668 fotografa una raccolta composta da 63 quadri e 67 statue fra maestri del Cinquecento e autori coevi; fra i forestieri spiccano per numero i lombardi. Vedi Borean 2007(a), pp. 288-289.

¹⁴² Sulla raccolta Tassis cfr. Boschini 1660, ed. 1966, pp. 354-359 e Martinoni 1663, p. 377, mentre per la collezione Molin vedi Boschini 1660, ed. 1966, pp. 595-598.

¹⁴³ Boschini 1660, ed. 1966, pp. 595- 598.

¹⁴⁴ Id., pp. 352-359.

trasferimento presso la corte asburgica di Cagnacci, che appena giunto a Venezia dovette sgomitare non poco, soprattutto contro l'antipatia di Boschini e la competitività di alcuni colleghi, per crearsi un bacino di stimatori e committenti¹⁴⁵. Il suo nome, inoltre, non compare nelle collezioni veneziane che all'epoca dimostrarono interesse verso altri rappresentati contemporanei della pittura emiliana, come ha sottolineato Linda Borean¹⁴⁶, e stupisce la sua assenza nella raccolta di un personaggio di primo piano nel rapporto culturale e artistico fra la Serenissima e l'Impero, ossia il conte boemo Humprecht Jan Čzernín¹⁴⁷. È anche vero, come hanno notato gli studiosi, che nel 1660, quando Čzernín cominciò a prestare servizio nella Serenissima con il ruolo di plenipotenziario imperiale (ma soprattutto in veste di committente artistico e consulente per Leopoldo Guglielmo), Cagnacci doveva essersi già trasferito a Vienna¹⁴⁸. Seppur senza mire collezionistiche – gli acquisti di opere d'arte risalgono, infatti, solo al soggiorno degli anni sessanta del Seicento –, il nobiluomo boemo aveva già visitato l'Italia nel 1645, fermandosi in Laguna fra il dicembre del 1648 e l'aprile 1649, e passandovi nuovamente nel 1650, durante il viaggio di ritorno verso Praga¹⁴⁹. Anche l'ipotesi di un eventuale precoce contatto con l'artista emiliano, presente dal 1649 a Venezia, è difficilmente sostenibile, dato lo stato di 'semi-clandestinità', in cui pare aver vissuto Cagnacci durante i primi anni veneziani¹⁵⁰.

Proficuo e arricchito da contatti diretti, invece, fu il rapporto fra Čzernín e Loth, che fu uno degli artisti contemporanei più rappresentati nella raccolta del nobile boemo, assieme a Pietro Bellotti, Giuseppe Diamantini, Forabosco, Giovanni Battista Langetti, Liberi e Antonio Zanchi, per citare i più noti¹⁵¹. Quando nel 1688 l'architetto svedese Nicodemus Tessin, durante il suo terzo soggiorno europeo del *Grand Tour*, fece visita al palazzo Rosenberg di Čzernín, eretto da Francesco Caratti nei pressi del castello di Praga (nel quartiere Hradčani), rimase impressionato dalla qualità dei dipinti di Loth, come

¹⁴⁵ Cfr. Benati 2008, pp. 46-47. Sul soggiorno veneziano di Cagnacci vedi anche Salomon 2016, pp. 64-82.

¹⁴⁶ Vedi Borean 2008, pp. 89-97.

¹⁴⁷ Sulla raccolta Čzernín cfr. Slavíček 1993, pp. 372-386, Daniel 1996, pp. 11-34 e Seifertová 2007, pp. 94-101.

¹⁴⁸ Vedi Benati 2008, p. 48 e Borean 2008, p. 90.

¹⁴⁹ Vedi Daniel 1996, p. 18.

¹⁵⁰ Cfr. Bona Castellotti 1993, pp. 35-39.

¹⁵¹ Cfr. Slavíček 1993, p. 375, Daniel, 1996, p. 19 e Seifertová 2007, p. 96.

tramandano le sue note di viaggio¹⁵². A quella data erano trascorsi quattro anni dal termine dell'allestimento della raccolta nella nuova sede praghese, avviato da Černín nel 1664, dopo la missione diplomatica presso la Serenissima, e durato per più di vent'anni, tanto che il nobiluomo, morto nel 1682, non fece in tempo a vederlo concluso¹⁵³.

L'abbondante materiale archivistico preservato nell'archivio praghese della famiglia ha consentito agli studiosi di delineare la figura di un collezionista lungimirante, che si dedicò con particolare dispendio all'acquisto di opere d'arte. Si avvale dell'aiuto di intermediari a Venezia, così come a Bologna, Modena e Roma, ma, soprattutto, si interessò in prima persona delle proprie commissioni, facendo visita alle botteghe degli artisti e intervenendo nello stesso processo creativo, con puntuali e talvolta pressanti richieste¹⁵⁴. Diversi sono gli esempi che riaffiorano dai documenti, come il giudizio negativo espresso nei confronti dell'eccessiva corpulenza di Medea nel dipinto di Bellotti (Rovigo, Galleria dell'Accademia dei Concordi)¹⁵⁵ o le precise indicazioni iconografiche trasmesse a Langetti per l'*Efesto che forgia una rete per Afrodite e Ares* e a Joseph Heintz il Giovane

¹⁵² La sosta a Praga si colloca nel terzo soggiorno europeo di Nicodemus Tessin: partito il 19 maggio del 1687 da Stoccolma, assieme al nobiluomo Mårten Törnhielm e allo scultore Burchart Precht, Tessin viaggiò attraverso la Danimarca, la Germania, l'Olanda e i Paesi Bassi, per giungere a Parigi il 21 luglio e permanervi fino al 26 ottobre; intraprese la seconda parte del *tour* attraverso Lione, Torino, Genova, Firenze e Roma. Nell'*Urbe* rimase dal dicembre 1687 fino all'inizio di marzo del 1688. Nel percorso di ritorno Tessin visitò Ancona, Padova, Venezia, Mantova, Milano, Parma, Bologna, e quindi Trento, Innsbruck, Vienna, Praga (da cui inviò una lettera il 12 maggio), Dresda e Berlino. Relativamente alla dimora praghese di Černín scrisse: «Dass größte hauss dar nechst in Praag ist des reichen Grafen Sverini palais, [...]; die gallerei darin ist eine der lengsten und grösten, so ich jehmahls gesehen habe, undt gantz von unten biss oben mit schildereijen behengt, welche der Sehl. Herr, wie er ambassadeur in Venedig gewesen, gekauft hat, worunter aber nictes choisirtes wahr, sondern wahren einige styck vom Carl Lott die besten» («Il palazzo più grande a Praga è quello del ricco conte Černín, [...]; la galleria all'interno è una delle più lunghe e grandi che io abbia mai visto, ed è interamente decorata, dal soffitto al pavimento, da dipinti, che lui acquistò quand'era ambasciatore a Venezia, fra i quali, tuttavia, non c'era nulla di particolare, ma alcuni pezzi di Carl Lott erano i migliori»). Vedi *Travel notes* 2002, p. 415.

¹⁵³ Sistemata nel 1668 nel palazzo Rosenberg, secondo un ordinamento provvisorio, la collezione fu sottoposta alla salvaguardia di alcuni sovrintendenti, pittori a contratto al servizio del conte (Jakub van der Heyden, Kaspar de Payn, Jan La Fresnoy, Jiri Ruthard Rudigier, Tschendolesky e Folperturs van Ouden-Allen). Gli ambienti destinati ad ospitare la pinacoteca si trovavano nella sezione nord-orientale della residenza e si dividevano fra un corridoio e una cosiddetta 'piccola galleria', a cui era affiancata una piccola stanza che fungeva da connessione con la 'gran galleria'. Nonostante i lavori di costruzione del palazzo fossero già terminati nel 1675, ulteriori adattamenti e modifiche vennero apportati successivamente; dopo alcune operazioni di manutenzione e restauro da parte di Rudigier, nel settembre 1684 risultavano appesi alle pareti solo alcuni dipinti, mentre nell'ottobre successivo si raggiunse la quota di 288 quadri in totale. Cfr. Slaviček 1993, pp. 377-379.

¹⁵⁴ Cfr. Daniel 1996, pp. 18-20 e Seifertová 2007, p. 96.

¹⁵⁵ Sul dipinto con *Medea ringiovanisce Esone* di Bellotti vedi Anelli 1996, pp. 198-204.

per delle *Allegorie dei mesi*¹⁵⁶. Fra l'ottobre 1662 e il marzo 1663¹⁵⁷, Černín inoltrò a Filippo Leoncelli, intendente veneziano, la richiesta di sollecitare Loth (intento più a sollazzarsi e a inebriarsi fra i sapori del vino che dedito al lavoro) a proseguire nell'esecuzione del dipinto raffigurante Adamo ed Eva, identificato da Ewald ne *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, tuttora esposto nel castello di Jindřichův Hradec (o Neuhaus) in Repubblica Ceca¹⁵⁸ (266 × 164 cm; **fig. 17**). Dei ventuno dipinti elencati sotto il nome dell'artista tedesco nelle fonti inventariali sei e settecentesche relative alla collezione, solo cinque – compreso quello appena ricordato – si sarebbero salvati dalla dispersione che travolse il destino della raccolta Černín, infine passata all'asta nel 1778¹⁵⁹. Per almeno sette di essi si dispone dei disegni contenuti nelle *Imagines galeriae* del 1669, il primo catalogo figurato della collezione, conservato in tre volumi presso la

¹⁵⁶ Daniel 1996, pp. 19-20. L'opera di Langetti è stata riconosciuta da Stefani Mantovanelli 1990, p. 68 nel dipinto con *Vulcano e la Gelosia* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, che mantenne l'attribuzione a Loth fino al 1965, quando Ewald 1965, p. 135, n. 692, propose di assegnarla a Langetti. Cfr. inoltre Stefani Mantovanelli 2011, pp. 181-182, n. 68. La serie di dipinti di Heintz, raffiguranti le allegorie dei mesi, non sono stati sinora identificati o rintracciati.

¹⁵⁷ Ewald 1965, pp. 16-17, nota 4, cita tre lettere della corrispondenza Leoncelli-Černín, conservate nell'archivio privato Černín a Neuhaus, dove viene menzionato anche Loth, e ne trascrive alcuni passi. Il 21 ottobre 1662 Leoncelli racconta di aver fatto visita a Loth e che questi, nonostante gli evidenti postumi dei festeggiamenti della sera precedente, gli promise di completare, entro il sabato seguente, l'albero di fico raffigurato nel quadro e di apportare delle aggiunte alle figure dei progenitori. Il 28 ottobre, tuttavia, Loth non si fece trovare a casa. Il 15 marzo 1663 il conte boemo venne informato del fatto che l'artista tedesco aveva terminato di disegnare il dipinto e che in breve tempo avrebbe aggiunto i colori. L. Daniel, in *Tesori di Praga* 1996, p. 122, n. 23 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*), ipotizza che questi passaggi si riferiscano a un disegno o a un bozzetto preparatorio del dipinto, che, tuttavia, non si è conservato. Ewald, inoltre, riportando delle informazioni tratte da Novak, e senza citare direttamente fonti documentarie, ricorda che un ulteriore diretto contatto fra l'artista e il corrispondente di Černín si stabilì in occasione dell'esecuzione di un quadro con *Diana al bagno* (cfr. Ewald 1965, p. 105, nn. 400-401); l'artista avrebbe consegnato il dipinto, realizzato dalla sua bottega, senza averlo dapprima supervisionato, ossia senza apportare correzioni, per cui, dopo essere incorso nelle aspre critiche di Leoncelli, fu costretto a realizzare una nuova versione. Purtroppo non è possibile stabilire la datazione di quest'ultimo scambio epistolare; se anche dovesse risalire a un periodo successivo al ritorno di Černín a Praga, nel 1664, sarebbe un'importante testimonianza dell'esistenza, già negli anni sessanta del Seicento della bottega di Loth.

¹⁵⁸ Cfr. Ewald 1965, p. 55, n. 7: lo studioso segnala la tela come *pendant* di un dipinto con *Adamo ed Eva* (Ewald 1965, p. 55 n. 5), anch'esso, come il primo, riprodotto nel catalogo *Imagines galeriae* del 1669, e poi segnalato nell'inventario del 1722, ma di cui successivamente si sarebbero perse le tracce. Sul dipinto ancor oggi conservato presso Jindřichův Hradec, che peraltro è l'unico, sinora noto, a riportare la firma dell'artista, vedi L. Daniel, in *Artis Pictoriae* 1993, pp. 161-163, n. IV/2-7 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Vyhnání Adama a Evy z ráje*), L. Daniel, in *Tesori di Praga* 1996, pp. 122-123, n. 23 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*) e Fusari 2017, p. 184, n. 84.

¹⁵⁹ Nel 1742, durante la guerra di successione austriaca, il palazzo praghese fu occupato dalle truppe francesi e bavaresi, per cui il patrimonio pittorico subì delle perdite; la situazione divenne ancor più deplorabile nel 1757, quando Praga fu bombardata dall'esercito prussiano. Cfr. Slavíček 1993, pp. 384-385. Secondo il catalogo di Ewald, appartennero alla collezione Černín *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso* (Schloß Neuhaus) *Loth ebbro con le figlie* (Schloß Rosenberg), *Sansone e Dalila*, appartenente alle collezioni del castello di Hluboká (Repubblica Ceca), ma all'epoca temporaneamente esposto nel chiostro di Vyšší Brod o Hohenfurth (Repubblica Ceca) e *Il Purgatorio* di Jindřichův Hradec, dubitativamente assegnato a Langetti. Vedi Ewald 1965, p. 55, n. 7, p. 58, n. 32, p. 66, n. 89a e pp. 100-101, n. 357. Una tela con *Apollo e Pan*, identificata come quella già appartenuta a Černín, è stata pubblicata in Bikker 2002, p. 152; riapparve in un'asta di Sotheby's, tenutasi a New York il 18 maggio 2006 (lotto n. 98), per cui cfr. anche Mancini 2010, p. 147.

Biblioteca Nazionale di Praga¹⁶⁰. Si tratta per la maggior parte di dipinti raffiguranti temi mitologici o tratti dalla storia sacra¹⁶¹, che offrono un campionario degli orientamenti iconografici e stilistici del conte, particolarmente affezionato alla caratterizzazione naturalistica e vivida della figura umana nuda, perlopiù femminile, e alle allegorie¹⁶².

Gli artisti veneziani incontrarono in Černín, e nelle sue meticolose prescrizioni, uno stimolo a esercitarsi e ad ampliare le possibilità espressive nei generi a loro più confacenti, che consentirono a ognuno di loro di ritagliarsi uno spazio personale e di successo nello scenario artistico lagunare: si pensi, ad esempio, a Pietro Bellotti e alla sua ritrattistica tipizzata o ai cruenti e drammatici racconti mitologici di Langetti, all'accentuazione erotica delle scene di nudo femminile di Liberi e ancora ai quadri di natura morta di Bernardo Strozzi¹⁶³.

Con la sua raccolta, dunque, e nella veste di consulente, aggiornato sulle coeve proposte artistiche, al servizio di un collezionista del calibro di Leopoldo Guglielmo, Černín contribuì al rilancio della fortuna dei generi pittorici della Venezia seicentesca in ambito europeo.

Stando a queste considerazioni e per ritornare al *Giove e Mercurio* viennese di Loth, ci sembra che un simile dipinto si accosti bene agli orientamenti di gusto, sia tematici sia stilistici, del diplomatico boemo che, quindi, potrebbe essersi preoccupato della commissione del dipinto per conto di Leopoldo Guglielmo. La presenza, inoltre, di un disegno a matita nera e inchiostro nelle collezioni grafiche del Szépművészeti Museum di

¹⁶⁰ Sul catalogo *Imagines Galeriae* si veda almeno Slavíček 1997, pp. 75-100, in particolare pp. 80-81 e Juffinger 2006, pp. 164-165.

¹⁶¹ Dei sette disegni, quattro si riferiscono a dipinti oggi rintracciati, ossia *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, *Il Purgatorio* e *Sansone, Apollo e Pan* e *Sansone e Dalila* (cfr. Ewald, 1965, p. 55, n. 5, p. 95, n. 316, p. 102, nn. 368-369 e p. 106, n. 407), mentre ai restanti tre, raffiguranti *Adamo ed Eva*, *San Giuseppe e San Sebastiano* e *Io custodita da Argo*, non è possibile relazionare alcuna tela. Associabile, inoltre, all'*Apollo e Pan*, come foglio preparatorio, sarebbe il disegno a matita rossa conservato presso il Szépművészeti Museum di Budapest (Inv. Nr. 2515), segnalato ed analizzato in Czére 1979, pp. 149-155. Vedi anche Czére 1990, pp. n.n., n. 50, e Czére 2004, pp. 225-226, n. 225. Esso è accostabile al disegno approntato per il catalogo della collezione Černín del 1669, riprodotto in Ewald 1965, Tafel 62 (nach 368).

¹⁶² Cfr. Slavíček 1993, pp. 375-376 e Seifertová 2007, p. 96.

¹⁶³ Nell'inventario della raccolta del diplomatico del 1669 è riprodotto un dipinto, identificato ne *La "giardiniera"*, di Bernardo Strozzi e bottega, conservato presso la collezione Lodi di Campione d'Italia. Cfr. Borean 2007, p. 66.

Budapest¹⁶⁴ (195 × 270 mm; **fig. 18**), che reca diverse varianti rispetto al dipinto finale, soprattutto nella posa dei personaggi, e dunque da considerarsi preparatorio, potrebbe rientrare in quella modalità processuale che contraddistinse il rapporto fra Černín e gli artisti. Le differenze fra il foglio e la tela potrebbero illustrare in altri termini gli sforzi dell'artista nel tentativo di soddisfare le richieste del committente.

La riuscita della messa in scena iconografica di Loth, inoltre, non dovette passare inosservata alla più aggiornata clientela veneziana, se l'artista tedesco, intorno agli anni settanta del Seicento, replicò la raffigurazione nella tela licenziata per il *portego* di palazzo Albrizzi a Sant'Aponal, in controparte e con delle varianti¹⁶⁵ (225 × 240 cm; **fig. 19**). Questo dipinto, come l'omonimo viennese, può essere annoverato fra quelle «istorie rare d'invenzion»¹⁶⁶ già elogiate da Boschini nelle quartine dedicate a Loth nel Vento VII della *Carta* e che permisero al pittore, ormai sulla soglia dei trent'anni, di conquistare il successo fra il collezionismo e la committenza veneziana e forestiera.

Il *Giove e Mercurio* rappresenta un manifesto riassuntivo delle principali tendenze contemporanee della pittura veneziana, come più volte hanno sottolineato gli studiosi, a partire da Ewald¹⁶⁷. Nel ritrarre i due contadini Filemone e Bauci, Loth appare aggiornato sul naturalismo di matrice riberesca, filtrato dall'esperienza del genovese Giovanni Battista Langetti, mentre le tonalità chiare e brune, quasi rossastre, dei busti nudi delle due divinità e l'incidente raggio di luce proiettato sullo sfondo rimandano alle soluzioni pittoriche adottate del rembrandtiano Willem Drost, presente in Laguna dal 1655, il cui rapporto artistico con Loth è stato storicizzato dalla critica, non senza problematicità, causando

¹⁶⁴ Il disegno (Budapest, Szépművészeti Museum, Print and Drawings, Inv. K.58.203) è stato segnalato per la prima volta come opera di Loth e come foglio preparatorio del dipinto viennese da Fenyő 1963, pp. 117-118, n. 15. Lo studioso riconosce come il carattere mitologico della scena sia più accentuato nel dipinto che nel disegno, dove la figura di Giove, per esempio, rivela delle sembianze quasi cristologiche. I numerosi "pentimenti" presenti nella delineazione della figura di Mercurio indicherebbero, secondo Fenyő, l'insoddisfazione dell'artista per la sua prima idea. Il disegno è ritenuto un'opera autografa dell'artista tedesco anche da Ewald 1965, p. 141, n. Z33b. Cfr. inoltre Czére 2004, pp. 214-215, n. 224 e Fusari 2017, p. 332, n. D6.

¹⁶⁵ Sulla tela di Loth per palazzo Albrizzi cfr. Ewald 1959, p. 7, Ewald 1965, p. 107, n. 410 e Pallucchini, 1981, pp. 363-364. Correlato a questo dipinto è un disegno della collezione dei principi Thurn und Taxis di Ratisbona, per cui cfr. Ewald 1965, p. 141, n. Z33c e Kunze 1997, p. 51 e pp. 146-147, n. 39; se per Ewald il foglio è autografo, e quindi preparatorio per la tela Albrizzi, per Kunze, invece, si tratterebbe di una riproduzione dall'originale da parte di Daniel Seiter, allievo di Loth. Sulla base delle riflessioni di Kunze, Fusari ritiene, dunque, che anche la tela di palazzo Albrizzi sia da riferire a Seiter; vedi Fusari 2017, p. 386, n. R329.

¹⁶⁶ Boschini 1660, ed. 1966, p. 592.

¹⁶⁷ Cfr. Ewald 1965, p. 23, Pallucchini 1981, p. 260 e Safarik, Milantoni 1989, p. 183. Vedi inoltre Pedrocchi 2000, I, p. 68, che insiste sull'affinità della scena con la maniera langettiana, in particolare per le figure di Filemone e Bauci. Cfr. anche Fusari 2017, p. 238, n. 314.

diverse transizioni fra i cataloghi dei due artisti¹⁶⁸. Nella posa e nel trattamento della muscolosa corporatura di Giove e Mercurio, inoltre, si intravedono, sebbene in sordina, la dipendenza dai canonici modelli cinquecenteschi, ma soprattutto gli sforzi di una ricerca naturalistica, quasi da ‘studio di nudo dal vero’, secondo una pratica diffusa ed usuale all’interno accademie artistiche informali della Venezia seicentesca, ma già afferente alla tradizione cinquecentesca (si pensi a Tiziano o a Tintoretto)¹⁶⁹.

Non sono noti disegni di studio dal vero di Loth che testimonino il suo impegno in tale pratica. Numerosi, tuttavia, sono gli esempi di artisti seicenteschi e contemporanei che si cimentavano nel disegno dal vero in quelle accademie private, allestite negli studi domestici (Domenico Tintoretto, Liberi, Della Vecchia, Zanchi, per citarne alcuni) o nei palazzi di intellettuali o di amatori d’arte come Giovanni Battista Nani, per cui risulta difficile credere che l’artista tedesco ne fosse estraneo. Uno dei casi più celebri nella prima metà del Seicento è quello di Filippo Esengren, artista di origine tedesca e immatricolato nella *fraglia* veneziana fra il 1614 e il 1619, che possedeva ben 60 album di disegni (presenti nella dimora dell’artista all’indomani della sua morte nel 1631), di cui i cinque tuttora reperibili costituiscono dei veri e propri repertori di indagini grafiche su modelli

¹⁶⁸ Il rapporto fra Loth e Drost rappresenta una questione aperta nel dibattito fra gli studiosi, complicata dal fatto che la data dell’arrivo di entrambi gli artisti a Venezia rimane ipotetica, essendo fondata solo sull’ingresso delle loro opere nella collezione Correggio, fra il 1653 e il 1655. In due documenti Loth viene indicato come allievo di Drost: si tratta di una lettera di Matteo del Teglia, agente medico, del 2 giugno 1685, relativa all’*Autoritratto* di Drost destinato a Cosimo III de’ Medici (ora agli Uffizi di Firenze), e di una nota del 1761 di Pietro Gradenigo sulla vendita di un’opera dell’olandese con soggetto religioso. Aikema 2001, p. 559, tuttavia, ipotizza l’inverso, ossia che Drost apprese la pittura da Loth, dato che alcuni dipinti del primo, risalenti al periodo veneziano (dal 1655 al 1659), come l’*Autoritratto* degli Uffizi o il *San Giovanni Evangelista* (già collezione Correggio e ora in una collezione privata veneziana) si innesterebbero bene al primo Loth. Bikker 2005, pp. 40-47, che riepiloga la problematica storiografica, collazionando le testimonianze documentarie e i confronti iconografici, intravede nelle opere giovanili veneziane di Loth il debito nei confronti della lezione di Drost; il *Giove e Mercurio* di Vienna, l’*Apollo e Pan* già della collezione Černín, il *Seneca e Nero* di Weston Park, o ancora il *San Romualdo* delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, ad esempio, sarebbero fortemente dipendenti dal *Mercurio e Argo* di Drost di Dresda, ma anche dai perduti *Dedalo e Icaro* e *Vertumno e Pomona*, entrambi riprodotti nel catalogo della raccolta Černín del 1669.

¹⁶⁹ A questo proposito cfr. Whistler 2004, pp. 370-396 e Whistler 2016, pp. 98-103, 149-153.

nudi, ripresi in molteplici pose e da diversi punti di vista¹⁷⁰. Per rimanere fra gli ultramontani o foresti attivi in Laguna nel Seicento, anche Johann Liss, stando alla testimonianza di Sandrart (che sul pittore tedesco disponeva di notizie di prima mano, avendolo frequentato durante la sosta veneziana del 1629) era solito trarre disegni da modelli nudi «nella nostra accademia in Venezia» («auf unserer Academie in Venedig»), a cui, una volta afferrato il pennello, avrebbero donato una peculiare grazia e, in un certo qual modo, una sospinta vitalità («ein besondere Gratia und gleichsam mehr als natürliches Leben»)¹⁷¹.

Il passo sandrartiano della *Teutsche Academie* (1675), dunque, offre un'ulteriore testimonianza sull'importanza rivestita dalla pratica del disegno dal vero nella formazione e nell'educazione degli artisti attivi a Venezia. La possibilità di esplorare il potenziale espressivo della forma umana e di comprendere la gestualità e il movimento, a cui era associato lo studio dei manuali di disegno o anatomia (come quelli pubblicati da Battista Franco nel 1611 e da Gasparo Colombina nel 1623)¹⁷² rappresentava, dunque, una sorta di armamentario necessario per chi, fra apprendisti, professionisti, o dilettanti, avesse voluto cimentarsi con successo nella pittura¹⁷³.

«Là gh'è Cademia, che dal natural e dai soi documenti molti impara a farse virtuosi, e là con gara ognun procura venzer el rival» scriveva, infatti, Boschini nella *Carta* riferendosi al circolo artistico afferente a Pietro Liberi, uno dei più noti esempi di accademia domestica intellettuale del Seicento veneziano¹⁷⁴. Chissà che anche il giovane Loth, appena giunto in Laguna, non ne fosse stato ammesso, dato che lo stesso Boschini, nel tracciare il breve profilo del bavarese nella lista di pittori allegata alla lettera inviata a Leopoldo de'

¹⁷⁰ Per un profilo di Esengren vedi Borean 2007(b), p. 270 e Nanobashvili 2018, pp. 115-121. Dei cinque album di disegni rintracciati, quattro si conservano presso palazzo Zuckermann a Padova, mentre uno si trova nel Museo Correr di Venezia. Il fondo padovano comprende oltre 200 disegni, rilegati in quattro libri, recanti sul dorso l'iscrizione «Libro...di Filippo Esengrenio fato nell'Academia». Si tratta perlopiù di studi di modelli nudi, ripresi in diverse pose e da differenti punti di vista. Vedi Antoniazzi Rossi 2003, pp. 149-160. Come rivelano il recente studio e l'analisi dei volumi padovani condotti da Nino Nanobashvili, non è chiaro a che cosa si riferisca l'espressione «Academia». È nota, tuttavia, la frequentazione di Esengren dell'Accademia dei Desiosi, molto eterogenea per composizione, poiché vi facevano parte sia artisti per progredire nell'arte del disegno, sia amatori per approfondire questa pratica artistica o avanzare nella conoscenza della storia e della mitologia. Anche la dicitura «Libro di Filippo Esengrenio» non chiarisce se si tratti di album di disegni eseguiti esclusivamente dall'artista tedesco o se piuttosto siano stati realizzati da mani altrui e da lui infine raccolti. Nell'analisi dei fogli padovani, infatti, Nanobashvili dimostra come agli album parteciparono più autori. Vedi dunque Nanobashvili 2018, pp. 111-143.

¹⁷¹ Vedi TA, 1675, II, p. 315 (<http://ta.sandrart.net/-text-541>, 03.05.2019).

¹⁷² Rosand 1970, pp. 17-18.

¹⁷³ Cfr. Rosand 1970, pp. 17-18, 32-33 e Borean 2018, pp. 37-39.

¹⁷⁴ Boschini 1660, ed. 1966, p. 534.

Medici il 18 maggio 1675, riportava che «poi capitato in casa del Cavalier Liberi, si fece pittore certamente di buon concetto»¹⁷⁵, trasmettendo, dunque, la notizia, perpetuata dalla storiografia successiva (Pellegrino Orlandi, Melchiori, Zanetti, Moücke), della formazione di Loth presso lo studio del pittore padovano¹⁷⁶.

Negli stessi anni in cui il pittore tedesco si dedicava al *Giove e Mercurio* destinato a Vienna, vi erano anche altri artisti, attivi in Laguna, che riflettevano sulla centralità della figura maschile nuda nella scena pittorica e, dunque, sulla possibilità di esplorarne le potenzialità espressive attraverso diversi atteggiamenti e pose, spesso rielaborando i modelli accademici del lessico tardo-manieristico veneto. Si fa riferimento, ad esempio, a Langetti, il cui Marsia, protagonista della gara musicale con Apollo nella tela databile precedentemente al 1660 e registrata nell'inventario *post mortem* dei beni di Daniele Dolfin nel palazzo veneziano di San Salvador del 1681, è sovrapponibile alla figura del Mercurio dipinta dall'artista tedesco, anche per la comune cifra di naturalismo¹⁷⁷.

Anche il genovese Giovanni Benedetto Castiglione, presente a Venezia fra il marzo e il giugno del 1660, avrebbe lavorato, proprio durante la sosta veneziana, sulla regia della figura maschile nuda e muscolosa nello spazio pittorico, attraverso un intenso processo di elaborazione grafica¹⁷⁸.

Si assiste, dunque, alla formulazione di soluzioni figurative simili, ossia a un campionario in comune fra artisti attivi nello stesso scenario culturale, ma si potrebbe ragionare anche in termini di prestiti o scambi fra le diverse produzioni artistiche, destinati a perdurare nel

¹⁷⁵ Vedi Procacci 1965, p. 101, doc. n. XXIX.

¹⁷⁶ Cfr. dunque Pellegrino Orlandi 1704, p. 215, Zanetti 1771, p. 522, Ewald 1965, p. 12, nota 2 (per Natale Melchiori) e Moücke 1756, p. 251. Lanzi 1795-96, p. 167, invece, rimane più dubbioso: «Se fu scolare del Liberi, come si dice, non portò seco il lieto e l'ideale di quella scuola».

¹⁷⁷ Il dipinto è stato presentato alla mostra *Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques. Tableaux italiens du XVI au XVIII siècle*, tenutasi presso la Galerie Canesso di Parigi dell'ottobre 2012. Vedi V. Damian, in *Reni, Vermiglio et Cairo* 2012, pp. 40-44 (scheda dell'opera di Giovanni Battista Langetti, *Apollon et Marsyas*). La studiosa ricorda come la figura di Marsia venga riproposta da Langetti anche nel dipinto con *Atena nella fucina di Vulcano*, di ubicazione sconosciuta. Vedi anche Stefani Mantovanelli 2011, p. 146, n. 12.

¹⁷⁸ Seppur manchino delle prove, pare che Castiglione abbia concepito proprio a Venezia l'*Allegoria per la stirpe dei Gonzaga-Nevers* (Genova, collezione privata), destinato all'arciduchessa Isabelle Clara, moglie di Carlo II d'Este, duca di Mantova. Vedi E. Gavazza, in *Il genio* 1990, pp. 148-152, n. 31 (scheda dell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *Allegoria per la stirpe dei Gonzaga-Nevers, Allegoria grande*). Per Standring, Clayton 2013, p. 146, l'identificazione fra l'*Allegoria* estense e il dipinto citato dal fratello di Giovanni Benedetto, Salvatore, nella lettera inviata da Venezia nel maggio del 1660, rimane incerta. Almeno tre disegni, che precedono la redazione pittorica finale e che sono databili fra il 1665 e il 1660 (Windsor Castle, Royal Library; Amburgo, Kunsthalle, Kupferstichkabinett; Budapest, Szèpmüvészeti Múzeum), rivelano l'intenso processo meditativo e inventivo dell'artista sulla figura maschile a sinistra, quasi accovacciata. Sui disegni vedi Tagliaferro 1990, pp. 170-172, nn. 44, 45, 46. Quello conservato a Windsor Castle sarebbe il più vicino alla redazione finale.

tempo. Se si sfoglia il catalogo di Loth, valicando gli anni sessanta del Seicento (come si vedrà più avanti nel corso della tesi), infatti, si riscontrano ulteriori casi di tangenze figurative con Castiglione: un artista, quest'ultimo, che si formò sulle esperienze genovesi di Rubens e Van Dyck¹⁷⁹, ma soprattutto, durante gli svariati soggiorni romani, sull'esempio di Nicolas Poussin, ossia pittori cui anche il tedesco 'ammiccò' nel corso della sua carriera. Piuttosto curioso, inoltre, appare il fatto che fra i beni presenti nel «camerin ove morse» Loth possedesse «due abbozzi» di Castiglione, elencati senza indicazione del soggetto nell'inventario *post mortem* dell'artista, ad indicare, forse, l'apprezzamento personale del tedesco per il collega¹⁸⁰. Non va dimenticato, a questo proposito, che Castiglione fu particolarmente stimato dai collezionisti veneziani sei e settecenteschi, soprattutto per la sua produzione grafica: si pensi a Giorgio Bergonzi, Domenico Gambato, Aurelio Rezzonico, ma soprattutto Zaccaria Sagredo, che possedette quattro volumi di disegni a firma del genovese¹⁸¹.

Per ritornare all'analisi di *Giove e Mercurio*, l'esplorazione del vocabolario retorico e formale del corpo umano poteva essere condotta anche tramite lo studio dell'antico. Loth potrebbe, dunque, aver costruito le sue figure riformulando modelli dalla statuaria antica, forse ammirati e studiati *de visu* in un'ipotetica sosta romana, prima del trasferimento a Venezia, come vorrebbe Natale Melchiori¹⁸². Nel Vento II della Carta – se si ritiene valida

¹⁷⁹ Vedi Standring 1990, pp. 13-28.

¹⁸⁰ Piuttosto ardua risulta l'attribuzione di un significato puntale a questa tipologia di materiale artistico collocato all'interno delle collezioni d'artista, dato l'alto tasso di ambiguità e di intercambiabilità lessicale presente nelle fonti e nei documenti fra i termini relativi a opere preparatorie e a quelle incompiute; consultando le fonti storiografiche coeve (*Le ricche minere* del 1674 di Boschini e il *Vocabolario* del 1681 di Balducci) ove il lemma 'abbozzo' o 'abbozzare' sono chiariti, e una selezione della vasta letteratura sull'argomento (Freeman Bauer 1987, pp. 93-107 e Bauer 1999, pp. 520-530), non pare azzardato provare a identificare gli 'abbozzi' di Castiglione in casa Loth – ne possedeva diversi anche di Giulio Carpioni – come dei dipinti non finiti. Ricorrenti perlopiù nelle botteghe degli artisti, perché afferenti alla pratica operativa, gli abbozzi non mancano, tuttavia, come categoria autonoma, nelle quadriere di collezionisti di fine Seicento, attratti dalla tipologia forse per il peculiare stadio del processo creativo e artistico da essa svelato. Queste riflessioni sono state in parte anticipate in Collavin 2019, p. 238.

¹⁸¹ Per un profilo di Bergonzi vedi Borean 2007(c), pp. 203-221; sulle collezioni di Gambato e Rezzonico vedi Cecchini 2007(b), pp. 273-275 e Cecchini 2007(c), p. 308. Per la raccolta di Zaccaria Sagredo, composta prevalentemente da disegni e stampe, vedi Gottardo 2009, pp. 298-299. Varie ipotesi sono state avanzate sulla provenienza del folto gruppo di disegni di Castiglione di proprietà Sagredo: Zaccaria potrebbe averli acquisiti dalla bottega, dopo la scomparsa di Francesco Castiglione, figlio di Benedetto, nel 1716, oppure potrebbe averli reperiti in occasione della dispersione della collezione di Ferdinando Carlo, duca di Mantova e committente del genovese, che morì in territorio veneto nel 1708 senza eredi. Le proprietà del duca, infatti, erano state trasferite da Mantova a Venezia, nel palazzo presso Santa Sofia, per essere inventariate; i Sagredo, in quell'occasione, si erano impossessati di alcuni arazzi e dipinti. Fra i beni gonzagheschi dovevano esserci anche dei disegni, descritti in un allegato citato nell'elenco dei beni del duca, oggi irreperibile. I fogli di Castiglione furono poi venduti dagli eredi Sagredo al console inglese Joseph Smith; sarebbero poi confluiti nelle raccolte della Windsor Castle Library. Vedi Gottardo 2005, pp. 239-258, in particolare pp. 241-242.

¹⁸² Vedi Ewald 1965, p. 12, nota 2, che cita il passo di Melchiori.

l'identificazione dell'apprendista tedesco intento ad esercitarsi nell'esercizio della copia nella Scuola di San Rocco, menzionato nelle quartine boschiniane nel Vento II della *Carta*, con Loth – il pittore riferisce di aver abbandonato il paese natale «portando a Roma il piede, ove il disegno ha la sicura sede, e le statue famose oggi son rese»¹⁸³.

Sarebbe felice poter identificare quel «Giovanni Carlo compagno» menzionato nel registro dello Stato delle anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo di Roma relativo all'anno 1650, come abitante in una casa detta «del Mandricardo» in via del Babuino 66, con Johann Carl Loth¹⁸⁴. Nell'elenco il personaggio viene indicato come diciassettenne – dato molto plausibile, se si considera che il pittore era nato nel 1632 e che l'indicazione dell'età è l'informazione meno attendibile di questo tipo di documentazione –, dotato dei sacramenti della comunione e della cresima (indicati rispettivamente con il simbolo «€» e «Chr»), nonché coinquilino di «Giovanni Aismon da Monaco di Baviera pittore», «Christoforo Laoukh di Vienna» e di «Ludovico Malvelzi fiamengo»¹⁸⁵. Giovanni Aismon è da identificarsi in Johann Anton Eismann, pittore originario di Salisburgo e attivo come paesaggista a Venezia nella seconda metà del Seicento. Eduard Safarik, nella ricostruzione del profilo biografico di Eismann nel 1976, tentò di riconoscere nel giovanissimo coinquilino del pittore austriaco durante il soggiorno romano il figlio adottivo di Eismann, Carlo Brisighella, che nacque, tuttavia nel 1679, o un altro omonimo, nipote di Carlo Bonone e conoscitore d'arte¹⁸⁶. L'interrogativo rimase, però, aperto. Ci sembra, tuttavia, di riconoscere nell'utilizzo dell'espressione «compagno» per Giovanni Carlo abitante in via del Babuino nel 1650 la volontà di precisare la condivisione della provenienza o della

¹⁸³ Boschini 1660, ed. 1966, p. 124.

¹⁸⁴ Bartoni 2018, p. 59. Con '*Status animarum*' o 'Stato delle anime' si intende il censimento annuale della popolazione residente effettuato dal parroco con lo scopo di individuare coloro che erano tenuti a rispettare il precetto pasquale. I registri si conservano presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma. I dati relativi al rione Campo Marzio (cui apparteneva anche la parrocchia di Santa Maria del Popolo), nello specifico, sono stati raccolti nell'ambito di un progetto di ricerca coordinato da Silvia Danesi Squarzina e sono confluiti in una tesi di dottorato. Per il registro dello Stato delle anime di Santa Maria del Popolo per l'anno 1650 vedi dunque Trastulli Apolloni Figliola 2006-07, pp. 51-62, in particolare p. 55, per l'annotazione degli abitanti in via del Babuino 66 - Casa di Mandricardo.

¹⁸⁵ Trastulli Apolloni Figliola 2006-07, p. 55.

¹⁸⁶ Safarik 1976, p. 67, in particolare nota 17.

qualifica professionale con il personaggio precedentemente indicato nella lista¹⁸⁷. Uno dei principali elementi di aggregazione per i residenti stranieri nell'Urbe era senz'altro la comune provenienza, e dunque la lingua, e il medesimo mestiere.

L'ipotesi di identificazione con Loth si rivela, dunque, allettante, nonostante l'alone di inattendibilità che permea la fonte costringa a rimanere cauti.

Studi dall'antico di Loth o prove grafiche che documentino una pratica di disegno dell'artista dalla statuaria antica non si sono conservati. Le evidenti allusioni ai modelli antichi nella tela viennese, rivelate in particolare dalla figure dei due dèi (Giove e Mercurio), non presuppongono, tuttavia, una presa di visione diretta, poiché potrebbe esserci stata la mediazione di volumi di stampe dall'antico come quello presente col generico titolo «Statue romane» nella biblioteca di Loth, documentata nell'inventario dei beni della dimora veneziana del 12 ottobre 1698, a pochi giorni dalla sua morte¹⁸⁸.

Ad un ipotetico soggiorno del pittore bavarese nell'Urbe sarebbe da ricondurre, inoltre, la visita della cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi, dove Loth sarebbe rimasto impressionato dalla *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio, sottilmente rielaborata, secondo Jonathan Bikker, per la scena della tela del Kunsthistorisches Museum¹⁸⁹. Questa supposizione, che a nostro avviso appare piuttosto viziata e forzata, convaliderebbe, l'errato *topos* storiografico per cui l'artista tedesco avrebbe studiato intensamente la maniera di Caravaggio, frequentandone la scuola durante una precoce sosta romana, avviato da Pellegrino Orlandi che, nell'*Abecedario pittorico* del 1704, lo dice addirittura

¹⁸⁷ Lo spoglio dei registri consente di affermare che fra il 1650 e il 1699 in Santa Maria del Popolo su un totale di circa 279 artisti residenti, 147 sono stranieri. Fra questi il numero di tedeschi, come anche degli spagnoli, non è molto rilevante, superato di gran lunga dalla presenza di fiamminghi e olandesi, francesi e lorenese. Risulta, inoltre, che nel decennio 1650-60, almeno dieci artisti tedeschi abbiano vissuto nella parrocchia di Santa Maria del Popolo. Vedi Bartoni 2018, p. 57. Più in generale, sulle dinamiche e sulle forme di insediamento e di integrazione degli artisti stranieri a Roma durante la seconda metà del Seicento si rimanda a Bartoni 2015, pp. 98-106.

¹⁸⁸ Vedi Lux 1999, p. 160.

¹⁸⁹ Vedi Bikker 2005, p. 37, con cui concorda Fusari 2017, p. 24.

scolare del pittore scomparso nel 1610¹⁹⁰. Erroneità, questa, forse imputabile alla confusione fra la biografia di Johann Carl con quella del padre Johann Ulrich, che durante il soggiorno romano, attestato fra il 1619 e il 1623, entrò probabilmente in contatto con l'entourage caravaggesco di Carlo Saraceni¹⁹¹.

Più cauto fu Luigi Lanzi, che nel medaglione biografico dedicato a Loth nella *Storia pittorica della Italia* (1795-1796), prese le distanze dall'inesattezza informativa di Orlandi e Zanetti, pur senza rinnegare la meditazione del tedesco sulle opere di Merisi, da cui avrebbe appreso «quel fare pieno di robustezza e carico di macchia, e quel dipingere il vero senza molto nobilitarlo»¹⁹².

Se, dunque, si vuole notare una cifra caravaggista nelle prime opere di Loth, fra la fine degli anni cinquanta e sessanta del Seicento, questa non è da ricercare nell'allusione o nella rielaborazione di un modello o prototipo specifico – l'errore di Bikker, per intendersi –, ma in quelle caratteristiche stilistiche e formali dell'artista tedesco parafrasate e colte da Lanzi, ossia in quel linguaggio di cui Caravaggio era stato progenitore, ma che all'altezza cronologica in cui Loth fu operativo, aveva subito declinazioni, assimilazioni e deformazioni diverse. L'aderenza al dato naturale, colto e accentuato attraverso una sapiente indagine luministica, l'esplorazione del repertorio iconografico e formale caravaggistico, dalla 'mezza figura' al quadro «bislungo»¹⁹³, in cui srotolare la narrazione delle scene e disporre gli attori, e quindi l'impiego delle proprie tecniche di regia, erano

¹⁹⁰ Orlandi 1704, p. 216: «[...] poi fu mandato a Roma, dove studiò sotto il Caravaggio». Natale Melchiori (Ewald 1965, p. 12, nota 2, riferisce che Loth «[...] a Roma si francò nel disegno dal Caravaggio» e Zanetti 1771, pp. 521-522, riporta che «la prima scuola del Caravaggio ch'egli in Roma frequentò, gl'impresse nell'animo pensieri di gran forza, lontani tuttavia dalla vaghezza e dalla nobiltà; e gl'insegnò a rappresentare vivamente il naturale, senza darsi gran pena nello scegliere e nell'imbellire». Anche lo storico dell'arte tedesco Friedrich Noack (1858-1930), autore di *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters* (2 voll., Stoccarda 1927), l'unica opera d'insieme, ancor oggi preziosa, sulla presenza della nazione teutonica a Roma, riporta nelle sua scheda manoscritta relativa a Loth: «Loth Joh. Karl, * München, + Venedig 6.X. 1698, Schüler seines Vaters Joh. Ulrich, in Rom nach Caravaggio, in Venedig nach Liberi weitergebildet». La scheda fa parte degli appunti preparatori dello studioso per il suo contributo, che si conservano nell'archivio della Bibliotheca Hertziana di Roma, sotto il titolo di *Schedarium der Künstler in Rom*. Il materiale è stato digitalizzato dalla Bibliotheca Hertziana ed è consultabile attraverso un'interfaccia *web*. Ringrazio Helmut Gehmert per aver fornito la decifrazione della nota stenografica relativa a Loth. Nel volume del 1927, Noack, invece, si limita a riportare la presenza a Roma di Loth «um 1660» («intorno al 1660»); vedi Noack 1927, II, p. 366.

¹⁹¹ Orlandi 1704, p. 111, cita come fonte di rimando per il suo profilo biografico di Loth l'*Academia nobilissimae* di Sandrart (1683) che, tuttavia, non fa alcun riferimento all'alunnato di Loth presso Caravaggio o alla frequentazione di caravaggisti. Nella *Teutsche Academie* del 1675, invece, Sandrart aveva presentato brevemente la vicenda Johann Carl in calce alla biografia del padre e questo, probabilmente, generò i successivi fraintendimenti storiografici.

¹⁹² Lanzi 1795-96, p. 167.

¹⁹³ A proposito di Loth sempre Lanzi 1795-96, p. 167 ricorda che: «Se ne veggono in ogni stato quadri bislungi all'uso del Caravaggio e del Guercino con istorie [...]».

elementi di una cultura artistica ormai divenuta ‘europea’, alla quale Loth dichiara in qualche modo di essere partecipe, anche in quanto retaggio della propria formazione nella bottega paterna¹⁹⁴.

Ed è in questa fase formativa, di osservazione e affiancamento dell’attività del padre-maestro che Loth comincia a conoscere, ad apprendere e, dunque, a ragionare su un’ulteriore fonte figurativa storica, quella rubensiana, ossia su quella capacità di assimilazione onnivora dei grandi maestri del passato, così come della statuaria antica che, una volta giunto a Venezia, gli dovette offrire una chiave di lettura al momento del confronto *vis-à-vis* con i modelli della tradizione lagunare. Il predominio riservato ai torsi maschili nudi dipinti, dalle proporzioni eroiche, dalle pose statuarie e dall’enfaticizzata muscolatura, rimanda allo studio e alle esercitazioni dell’artista fiammingo sugli ‘ignudi’ michelangioteschi della cappella Sistina o ma anche del Tiziano eroico dei soffitti veneziani di Santo Spirito in Isola. Apparentemente non misurabile in termini di riprese palmari o di riferimenti precisi – come si è detto poc’anzi nei confronti degli echi caravaggeschi – il ‘michelangiologismo’ o il ‘tizianismo’ di Loth, enucleati nel gigantismo dei suoi protagonisti pittorici, sembra piuttosto riconducibile alla ricerca di una formula personale, che non cela, tuttavia, l’appartenenza a una sorta di sostrato culturale-artistico ed interpretativo di portata internazionale.

A conclusione di queste riflessioni, dunque, si può considerare come Loth, mediando fra le più moderne istanze pittoriche (*in primis* il naturalismo di matrice riberesca dalle tinte fosche e drammatiche), intrise di apporti extra-veneziani, e una tradizione cinquecentesca ancora consistente, abbandonò la *Miniaturmalerei*, che probabilmente avrebbe finito col relegarlo a una dimensione marginale, da pittore seriale, per dedicarsi alla formulazione di una cifra stilistica peculiare e di successo. Il passaggio di genere e di formato, infatti, si rivelò una carta vincente, poiché i suoi dipinti incontrarono l’orientamento delle famiglie veneziane più aggiornate sulle istanze della moda artistica coeva (come i Correggio o gli Albrizzi, per citare i primi, importanti committenti di Loth), ma soprattutto raggiunsero gli spazi del collezionismo internazionale.

Con scene tratte dalla storia biblica e mitologica, filosofi o santi, perlopiù animate da nudi anziani a mezzo busto, panneggiati all’antica, dalla carnagione imbevuta di luci e bagliori

¹⁹⁴ Per un *excursus* sulla ricezione del caravaggismo in Baviera nei primi decenni del Seicento e quindi sulla ricezione e interpretazione di quel linguaggio da parte di Johann Ulrich Loth si rimanda a Gott dang 2008, pp. 49-67 e Garau, Kempf e Pietrass 2008, pp. 103-105.

quasi scenografici, Loth, al pari degli altri pittori seicenteschi attivi in Laguna, condizionò anche le scelte dell'erede dell'arciduca, ossia l'imperatore Leopoldo I e di quella schiera di cortigiani e aristocratici, soprattutto boemi, che modularono o meglio allinearono le loro preferenze artistiche sull'esempio offerto dalla corte viennese.

Ci si riferisce, ad esempio, al *Giacobbe che benedice Efraim e Manasse* del Kunsthistorisches Museum¹⁹⁵ (134,5 × 156,5 cm; **fig. 20**) e al *San Sebastiano* esposto alla Narodni Galerie di Praga (117,5 × 98 cm; **fig. 21**)¹⁹⁶. Il primo viene genericamente identificato come un acquisto o una commissione di Leopoldo I, che ereditando la collezione dallo zio Leopoldo Guglielmo nel 1662, si preoccupò del suo mantenimento e della sua espansione. Proseguì prima sui binari impostati dal predecessore, per poi favorire lo sviluppo di un'arte rappresentativa e celebrativa dei fasti della corte, che trovò espressione ideale nella ritrattistica (si pensi ai dipinti di Jan Thomas, Jan van den Hoecke, Gérard Duchâteau e Jan Erasmus Quellinus) o nell'allegoria, come l'*Apoteosi* di Liberi. Ad essere prediletti furono i nomi di grido del barocco italiano, veneziano ma anche bolognese, romano e fiorentino (Guido Cagnacci, Carlo Maratti e Carlo Dolci, per citare i nomi principali)¹⁹⁷. Il *San Sebastiano* praghese, invece, dovette far parte degli acquisti in Laguna effettuati da František Antonín Hovora, conte Berka di Dubá (1647-1706), durante una prima sosta sullo scorcio degli anni settanta del Seicento, in qualità di plenipotenziario imperiale, cui fece seguito un ulteriore soggiorno di quattro anni (1699-1703)¹⁹⁸. Il nobiluomo dovette tener conto della collezione assemblata da Černín e soprattutto degli sviluppi a cui la sottoposero i successori del conte (in particolare Herman Jakub e Frantisek Josef), registrati nell'inventario del 1722¹⁹⁹. Fra le presenze della quadreria di Berka si annoverano gli usuali autori veneziani del Cinquecento (Tiziano, Tintoretto, Veronese, i Bassano) e, tra i contemporanei, Pietro della Vecchia e Giulio Carpioni.

Nel 1692 le vicende di questa raccolta si incrociarono con quelle di un'importante quadreria austriaca, quella dei principi von Liechtenstein, che vantava una tradizione

¹⁹⁵ Vedi Ewald 1965, p. 64, n. 7, *Die Gemäldegalerie* 1991, p. 78 e Fusari 2017, pp. 237-238, n. 313.

¹⁹⁶ Su quest'ultimo dipinto vedi Ewald 1965, p. 98, n. 342, H. Seifertová, in *Artis Pictoriae* 1993, pp. 229-230, n. V/2-46 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Svaty Šebestián*), L. Daniel, in *Tesori di Praga* 1996, pp. 124-125, n. 24 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *San Sebastiano*) e Fusari 2017, p. 212, n. 203.

¹⁹⁷ A questo proposito si rimanda a Polleroß 2004, pp. 190-295, in particolare pp. 223-236.

¹⁹⁸ Cfr. Slavíček 1993, pp. 388-391 e Daniel 1996, p. 23.

¹⁹⁹ Sul prosieguo dell'attività collezionistica dei Černín, cfr. Slavíček 1993, pp. 372-386 e Daniel 1996, pp. 21-22.

secolare²⁰⁰; a quella data il diplomatico boemo tentò di vendere la raccolta a Johann Adam I Andreas von Liechtenstein (1657-1712), appassionato collezionista e mecenate, che all'epoca amministrava le prestigiose proprietà di famiglia²⁰¹. La vendita, che comprendeva anche il *San Sebastiano* di Loth, non andò tuttavia in porto e diversi quadri giunsero nelle mani di Antonín Jan Nostitz²⁰², intermediario nelle trattative, nonché fratellastro del conte Berka, per poi approdare, dopo diversi passaggi, nella Národní Galerie di Praga.

Anche il padre di Joseph Adam von Liechtenstein, Karl Eusebius (1611-1684), era stato un raffinato intenditore d'arte, che incrementò il patrimonio familiare rifornendosi sui mercati artistici di Anversa e di Vienna²⁰³. Alcuni acquisti, inoltre, potrebbero risalire al viaggio italiano, svoltosi fra il 1635 e il 1637, in cui Venezia, con la consueta festa di Carnevale, fu una delle tappe²⁰⁴. Per quanto riguarda l'ambiente della corte viennese, numerosi dipinti provenienti dalla Laguna furono offerti a Karl Eusebius da Joseph Christoph Lauch (sovrintendente della galleria imperiale), da Johann von Spillenberger (pittore di corte) e da Franz von Imstenraedt (mercante di Colonia), come attestano tre liste

²⁰⁰ Per un profilo dei principi von Liechtenstein come mecenati e collezionisti cfr. Wilhelm 1976, pp. 9-179 e Baumstark 1980, pp. 7-14.

²⁰¹ Wilhelm 1976, pp. 63-67. Come il padre, Karl Eusebius, anche Joseph Adam Andreas visitò l'Italia in due occasioni; durante il primo viaggio, agli inizi del 1677, si fermò a Venezia fino al giugno del 1677, con un'interruzione romana fra l'aprile e il maggio del 1677; sostò nuovamente a Venezia nel 1679. Per quanto riguarda il fronte veneziano, egli intrattenne rapporti diretti con Antonio Bellucci, Gregorio Lazzarini e Giovanni Antonio Fumiani. Cfr. anche Haupt 2007, pp. 198-200.

²⁰² Per un profilo dei Nostitz collezionisti si rimanda a Slavíček 1993, pp. 386-400. Figlio del conte Jan Hartwig Nostitz, collezionista e noto mecenate di Karel Škréta, Antonín Jan contribuì all'accrescimento della raccolta paterna, ereditata nel 1685. Nel maggio del 1692 ricoprì il ruolo di intermediario nella vendita di una parte della collezione del conte Berka, comprendente 239 dipinti, per un valore complessivo di 34.603 fiorini. In un primo momento il principe Joseph Adam Andreas espresse interesse in soprattutto per i dipinti di scuola italiana e per i francesi Nicolas Poussin e Gaspard Dughet, ignorando i pittori tedeschi contemporanei; probabilmente l'elevato prezzo dell'offerta fece fallire l'iniziativa d'acquisto. Non è chiaro se Berka, in seguito, abbia proposto la medesima lista a un altro committente. Ad ogni modo, fra il 1694 e il 1706, quando la ereditò Antonín Jan, la raccolta Berka trovò sistemazione nel castello di Novy Falkenburg: comprendeva dipinti fiamminghi acquistati presso la ditta Forchondt, di scuola francese, italiana e tedesca.

²⁰³ Per un profilo di Karl Eusebius cfr. Fleischer 1910, Wilhelm 1976, pp. 41-59. Si veda anche il recente contributo di Gampp 2017, pp. 80-101, che riflette sulle fonti di rifornimento artistico del principe.

²⁰⁴ Oltre a Venezia, dove si trattene fra la fine del 1635 e i primi mesi del 1636, Karl Eusebius visitò anche Roma, Napoli, Genova, Milano, Bologna e Firenze, dove, oltre a vedere le collezioni medicee, fece la conoscenza di Giuliano Pandolfini, autore di commessi di pietre dure e probabilmente anche dello scultore fiorentino Giovanni Francesco Susini. Vedi Haupt 2007, pp. 64-67. Gampp 2017, p. 85 ritiene che Karl Eusebius dovette incontrare in Italia anche Antonio Mariani della Cornia, che verso il 1642 consegnò alcuni dipinti Oltralpe.

datate 26 marzo 1673, 8 ottobre 1677 e 11 febbraio 1678²⁰⁵ (Vaduz, Liechtensteinisches Hausarchiv). Tra le proposte si contavano tre dipinti attribuiti a Loth (*Catone suicida*, una generica *Testa* e la *Morte della Vergine*)²⁰⁶, con soggetti, dunque, se si pensa soprattutto alla scena del suicidio, tipici di quella pittura da cavalletto che, dopo il successo del *Giove e Mercurio* viennese, rese celebre Loth nei territori d'Oltralpe. Nel tracciare il profilo dell'artista tedesco nell'*Academia* del 1683, Sandrart ricordò proprio un «Cato Uticensis transfosso abdomine intestina sua dilacerans», fra alcune opere visibili a Norimberga e peculiari della produzione del pittore²⁰⁷.

Da questo fitto e articolato intreccio di dati, fra nomi e opere emerge, dunque, l'immagine di una Vienna leopoldina che, a partire dalla fine degli anni cinquanta del Seicento, prima con Leopoldo Guglielmo, e poi con Leopoldo I, funse da motore trainante dell'apertura di Venezia sullo scenario internazionale, ben prima dei flussi migratori artistici che caratterizzano primi anni del Settecento, a cui gran parte della storiografia tende ad attribuire il rilancio e la nuova espansione dell'attività artistica nella città lagunare²⁰⁸. Bacino di accoglienza delle proposte internazionali, la corte viennese fu un aggiornato modello ispiratore, per quanti, fra aristocratici e nobiluomini, intesero ritagliarsi un posto privilegiato nello scacchiere del collezionismo e del mecenatismo dell'Europa centrale barocca.

A conferma del notevole ruolo riservato alla pittura veneta del Cinquecento e del Seicento presso la corte di Leopoldo I e il suo *entourage* rispetto alle altre scuole, vi è la sua fortuna a stampa, ossia l'accoglienza riservatale nelle imprese editoriali incisive che si susseguirono nei primi decenni del Settecento, a partire dal catalogo di Johann Christoph Lauch, ispettore della galleria pittorica viennese, e di Jacob Männl, incisore di corte, avviato nel 1699, ma compiuto solo nel 1712.

²⁰⁵ Per una descrizione aggiornata delle liste vedi Haupt 1998, pp. 203-206, doc. n. 1581, pp. 241-243, doc. n. 1663 e pp. 246-248, doc. n. 1672. I documenti erano già stati resi noti da Fleischer 1910. In particolare sull'attività viennese di von Spillenberger (1666-1679) e la vendita di dipinti a Karl Eusebius von Liechtenstein nel 1667 cfr. Baljühr 2003, pp. 16-19, 56-58, 305 (Dok. 11), 307-311 (Addendum zu Dok. 11).

²⁰⁶ Si tratta di «*Catone, so sich selbst erstick, von Carl Loth, in der velgodten rammen, original, 50 reichsth*» già di proprietà Lauch (cfr. Fleischer 1910, p. 214, Ewald 1965, p. 118, n. 508 e Haupt 1998, p. 204, n. 22), di «*Ein kopff von Karl Loth, sein eigen conterfect, 30 reichstahler*», della lista redatta da Johann von Spillenberger (cfr. Fleischer 1910, p. 55, n. 9, Ewald 1965, p. 126, n. 585 e Haupt 1998, p. 202, n. 19) e di «*Den doht von Onser Liebe Frau, von Loth, rth. 30*» offerto da Franz von Imstenraedt (cfr. Ewald 1965, p. 83, n. 231, Fleischer 1910, p. 60, n. 63 e Haupt 1998, p. 247, n. 28).

²⁰⁷ Sandrart 1683, p. 319.

²⁰⁸ Per un inquadramento generale dei rapporti fra Venezia, i territori dell'area germanofona e l'Impero asburgico nel Settecento si rimanda a Zava Boccazzi 1986, pp. 171-261 e Garas 1991, pp. 81-88.

Delle trentadue incisioni portare a termine dal duo Lauch-Männl, che nelle intenzioni di Leopoldo I dovevano presentare una scelta dei migliori dipinti delle raccolte imperiali, almeno la metà riproduce opere della scuola veneziana²⁰⁹. In quell'occasione fu tradotta a bulino anche la tela di Loth con *Giove e Mercurio*²¹⁰ [fig. 22], alla quale, nel riallestimento delle collezioni nel primo piano della Stallburg, avviato negli anni venti del Settecento da Ludwig Joseph Gundacker von Althann e proseguita da Claude Lefort du Plessy, fu riservata una posizione preminente su una delle pareti della sala che si affacciava sulla Bräunerstraße, assieme alla *Lucrezia* di Veronese, a due ritratti a figura intera di Christoph Amberger, all'*Ero e Leandro* di Jan van der Hoecke, al *Cristo e l'Adultera* di Padovanino (tutti ancor oggi conservati presso il Kunsthistorisches Museum) e alla *Gara musicale fra Marsia e Apollo* di Pietro Novelli (Caen, Musée des Beaux-Arts)²¹¹. L'esatta disposizione dei quadri fu riprodotta in uno dei fogli miniati a tempera dell'inventario messo a punto da Ferdinand à Storffer fra il 1720 e il 1733, che fotografa gli ambienti della Stallburg nella situazione coeva, assieme all'intero complesso collezionistico, composto non solo da dipinti, ma anche da sculture, monete, medaglie e curiosità²¹² [fig. 23].

Un'ulteriore incisione della scena mitologica di Loth fu tratta da Anton von Prenner in occasione della pubblicazione del *Theatrum artis pictoriae* (1728-1733), un'altra impresa editoriale, a firma di Anton von Prenner, a emulazione di quella precedente di David Teniers, con l'intento di rendere noto a un vasto pubblico, e quindi non limitato alla sola cerchia cortigiana, il prestigio delle collezioni imperiali²¹³. Compreso in una delle pagine del *Prodromus* (1735), *compendium* di stipate e mediocri riproduzioni ad incisione di oltre 950 dipinti, relativo ad un progetto di allestimento ad incrostazione della Stallburg e

²⁰⁹ Bähr 2009, pp. 137-140;

²¹⁰ Ead., p. 495, n. 29; un esemplare è reperibile presso il Kupferstichkabinett di Dresda (Inv. Nr. A 1912-571), mentre un'ulteriore riproduzione si trova nella Graphische Sammlung-Staatgalerie di Stoccarda (Inv. Nr. An. 4115a).

²¹¹ W. Prohaska, in *Geschichte der bildenden Kunst* 1999, p. 416, n. 152 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*).

²¹² Swoboda 2008, pp. 104-107, in particolare p. 105, Abb. 16, per la riproduzione della pagina acquerellata raffigurante il tratto della galleria, dov'era appeso il dipinto di Loth.

²¹³ Bähr 2009, pp. 141-150 e p. 500, n. 156. Un esemplare è conservato presso il Kupferstichkabinett di Dresda (Inv. Nr. A 108846).

destinato soprattutto agli artisti, si trova anche il *Giacobbe che benedice Efraim e Manasse* di Loth²¹⁴.

A interrompere questa positiva eco settecentesca della fama asburgica di Loth, sebbene misurabile su un piano meramente editoriale e condizionato dalla celebrazione di un intero complesso collezionistico, sarebbe stato il tiepido giudizio di Gustav Friedrich Waagen, che in *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien* del 1866, pur segnalando il *Giove e Mercurio* presso la Gemäldegalerie del Belvedere viennese, come «un dipinto particolarmente riuscito e diligente» («ein besonders gelungenes und fleissiges Bild») classificò Loth come un «untergeordneten Meister», ossia un maestro secondario²¹⁵.

2. *L'Infanzia di Giove' di Copenaghen e alcune note per la fortuna collezionistica di Loth in Danimarca fra Seicento e Settecento*

A distanza di alcuni anni dal favorevole accoglimento della favola mitologica di Loth nelle collezioni imperiali asburgiche si situa un altro pregevole episodio concernente la fortuna dell'artista in un territorio d'Oltralpe: ad essere coinvolto fu il regno di Danimarca.

Nel fervore dei meccanismi della politica culturale e collezionistica di Federico III, monarca regnante dal 1648 al 1670, acuto osservatore degli scenari artistici europei emergenti (in particolare quello romano e quello veneziano)²¹⁶, si situa l'approdo a Venezia di Lambert van Haven, agente della corte danese, l'8 dicembre del 1668. In una lista recante questa data, egli dichiarò di aver acquistato in Laguna, fra alcuni dipinti di pittori 'virtuosi' (Liberi e Carpioni, fra gli altri), due dipinti di Loth: un *Giove allattato dalla capra Amaltea* per 250 scudi e una tela con *Pandora* per 100 scudi²¹⁷. Successivamente, il 6 aprile 1669, van Haven giunse a Roma, dove effettuò un'altra serie di acquisti, fra cui

²¹⁴ Per l'impresa del *Prodromus* si rimanda a Bähr 2009, pp. 150-166 e pp. 500-502. Per la riproduzione dei dipinti di Loth si rinvia all'edizione di Heinrich Zimerman, pubblicata in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, VII, 1888, digitalizzata dall'Universitätsbibliothek di Heidelberg, perciò vedi <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888a/0301> per il dipinto con *Giove e Mercurio*, e <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888a/0316> per la tela con *Giacobbe*. Esiste, inoltre, una ricostruzione virtuale dell'allestimento della galleria del Belvedere superiore viennese, secondo la *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien* (1783) di Christian Mechel, che restituisce anche la collocazione dei dipinti di Loth a quelle date. Cfr. Fischer 2013, pp. 200-203.

²¹⁵ Waagen 1866, p. 46.

²¹⁶ Per un breve riepilogo sulle vicende del collezionismo di arte italiana in Danimarca vedi Olsen 1961, pp. 11-21. Su Federico III vedi in particolare Olsen 1961, pp. 12-13.

²¹⁷ I due dipinti sono individuabili rispettivamente alle voci «Et stort Stykke af Carlo Loth, er hvor Jupiter bliver opfødt af Nymferne med Gedemaelk, 250 Sc. er» e «Et ander Stykke, mindre af Do. Carlo Loth, er hvor Pandora bliver regalet af Guderne for 100 Sc.», della lista di van Haven del 1668 trascritta in Liisberg 1897, p. 136.

diverse tele di Carlo Maratti, Fabrizio Chiari, Ciro Ferri, Giacinto Brandi, Guglielmo Cortese, Nicolas Poussin, Giovanni Ghisolfi, Girolamo Troppa, Pietro di Po e di Salvator Rosa²¹⁸.

Il prezioso ‘bottino’ italiano sarebbe stato smistato fra la galleria del castello di Frederiksborg, che Lacombe de Vrigny nella *Relation en forme de Journal d’un voyage fait en Danemarck* del 1706 descrisse come «bordée de bonnes peintures, la plupart achetées en Italie par ordre de Frederic III. e de la main des meilleurs maîtres», e la collezione reale di Copenaghen, fra gli ambienti della Kunstkammer e le altre sale del palazzo²¹⁹.

Per volere di Christian V (regnante dal 1670-1699), successore di Frederic III, la raccolta pittorica di Copenaghen fu destinata a un ambiente apposito, ossia una galleria, illustrata in un inventario del 1690, dove viene menzionato anche «En Stykke, gjort i Venetien, om Nymfer som opfødte Jovem med Gedemaelk, af Carolotto» («un pezzo, realizzato a Venezia, con le Ninfe che allattano Giove con il latte di capra, di Carlotto»), corrispondente a una delle due voci della lista di van Haven del 1668²²⁰. Quest’ultimo dipinto, inoltre, fu ammirato da Nicodemus Tessin durante la sosta in Danimarca nel 1687, che nelle memorie di viaggio non mancò di sottolinearne la singolare qualità («dass beste darin wahr di Naïssance dess Jovis vom Carlo Lott, welches sehr schön ist lebens grösse vorgestellt») e dunque la supremazia rispetto agli altri dipinti esposti nella galleria, che per la maggior parte erano di cattiva qualità («die meisten schlecht») ²²¹. A contraddistinguere Loth, dunque, come coglie Tessin, è nuovamente la maestosità conferita ai corpi umani, tanto che essi assurgono alla grandezza naturale. Quella specificità, dunque, delle narrazioni storiche o mitologiche su grande formato o «istorie rare d’invenzion», per citare Boschini²²², con cui l’artista iniziò a edificare la sua fortuna nella Venezia degli anni sessanta del Seicento, e che trovarono una destinazione ideale nel *portego* dei palazzi nobiliari veneziani o in qualche prestigiosa collezione regale²²³.

²¹⁸ Vedi Liisberg 1897, pp. 136-138.

²¹⁹ Vedi La Combe de Vrigny 1706, p. 147.

²²⁰ L’inventario del 1690 (*Fortegnelse over Malerier og Buster paa Kunstkammeret*) è pubblicato in Liisberg 1897, pp. 139-145.

²²¹ Vedi *Travel notes* 2002, p. 129.

²²² Boschini 1660, ed. 1966, p. 554.

²²³ Per una riflessione sul ‘gran formato’ come «paradigma visuale» si rimanda a Bonfait 2016, pp. 35-43.

Se del dipinto con *Pandora* si persero le tracce già dopo la menzione nella lista di van Haven dell'8 dicembre 1668, per l'*Infanzia di Giove*, che oggi si conserva presso lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen²²⁴ (241 × 302 cm; **fig. 24**), la data dell'elenco dell'agente danese rappresenta il termine *ante quem* per l'esecuzione del dipinto, che probabilmente fu concepito per l'immediata immissione sul mercato. In tal modo, infatti, dovette entrare nelle disponibilità di van Haven, desideroso di fare incetta per il monarca. Come nel *Giove e Mercurio* viennese, anche in questa tela il pittore esibisce una rielaborazione pittorica della favola mitologica tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, narrante l'episodio di Giove infante, che sottratto dalle Ninfe all'ira paterna di Saturno, viene nutrito dalla capra Amaltea. La scena bucolica si fonda sull'addensamento delle figure delle Ninfe e dei pastori del monte Ida sul primo piano della tela, fra possenti e muscolosi torsi nudi scorciati e ampi e maestosi panneggi, colpiti da violenti passaggi luministici, per cui l'epidermide delle figure riflette con veemenza i fiotti di luce. In questo crogiolo di turgide forme, Giove neonato scompare nella penombra al centro della scena, mentre a sinistra si apre uno scorcio paesaggistico in cui si svolge un episodio pastorale secondario (si intravedono due pastori colti in conversazione).

Nonostante il soggetto esigesse una resa movimentata, visto che un nerboruto pastore e una Ninfa tentano di immobilizzare la capra Amaltea per agevolare l'allattamento del piccolo Giove, che viene avvicinato alla fonte di nutrimento da una fanciulla china a terra, a dominare la scena è più l'impressione della staticità, da ripresa fotografica, come se ad essere ritratti fossero modelli o attori in posa.

Bernard Aikema ha segnalato che a monte della composizione di Loth vi fosse la tradizione iconografica originata da una fortunata incisione tratta dal felsineo Giulio Bonasone da un disegno di Giulio Romano [**fig. 25**], preparatorio per il dipinto già esposto nella sala del Lozone nel palazzo Ducale di Mantova e venduto alla corona inglese fra il 1627 e il 1628 (oggi Hampton Court, The Royal Collection)²²⁵. Che la diffusione dell'invenzione di Giulio Romano attraverso il *medium* della stampa di traduzione abbia investito anche la conoscenza figurativa di Loth, avendo come risolto la rimodulazione del gruppo centrale del pastore e della ninfa che afferrano la capra per le corna e le zampe, può essere

²²⁴ Cfr. Ewald 1965, pp. 106-107, n. 409 e Fusari 2017, p. 186, n. 93.

²²⁵ Cfr. Aikema 2001, p. 561. Sulla stampa di Bonasone, di cui un esemplare si conserva presso l'Istituto Centrale per la Grafica a Roma, vedi Massari 1983, I, pp. 91-92, n. 115.

plausibile, se si considera, inoltre, che il tema dell'*Infanzia di Giove* ricorre di sovente nella pittura rinascimentale e barocca.

Seppur non si possa escludere che il pittore tedesco, durante il processo inventivo, possa aver attinto da altrui soluzioni figurative, va comunque considerato che una fonte di ispirazione per Loth potesse essere stato il testo di Ovidio, posseduto dall'artista sia nell'edizione in lingua latina, sia nella versione commentata da Karel van Mander (*Vitlegging over de Metamorphosis, of Herschepping van P. Ovidius Nazon*, Amsterdam 1643), come rivela la nota dei libri allegata all'inventario *post mortem* dei suoi beni presso la dimora veneziana a San Luca²²⁶.

Limitando l'analisi della tela al campionario figurativo esibito dall'artista, è possibile accostare l'*Infanzia di Giove* ad altri dipinti da galleria eseguiti da Loth: al *Salvataggio di Agrippina* (159,7 × 335 cm; **fig. 26**), ad esempio, approvato probabilmente alla fine degli anni novanta del Seicento nella galleria di Johann Wilhelm von der Pfalz a Düsseldorf (oggi Monaco di Baviera, Alte Pinakothek), dove lo statuario soldato con tunica in primo piano è accostabile alla figura nuda di pastore con flauto e capo coronato d'alloro dell'episodio bucolico di Copenaghen; all'*Abbandono di Mosè* del Neues Schloß di Schleißheim (129, 5 × 198, 2 cm; **fig. 27**) o all'*Adamo che piange Abele morto* della Galleria degli Uffizi di Firenze (156 × 206 cm; **fig. 28**) o ancora ad alcune scene di martirio, dove a essere riproposto, soprattutto nella gestualità e con lievi variazioni, è il muscoloso pastore che afferra per le corna la capra Amaltea, di rubensiana memoria.

Nell'episodio pastorale danese, dunque, Loth predispose quelle componenti del proprio campionario figurativo – in particolare il gigantismo delle figure umane – che ricorrenti e variate nel corso della produzione pittorica, assusero allo statuto di elementi distintivi, sorta di 'marchi di fabbrica'.

Innestandosi, sia come importante tappa della fortuna europea dell'artista, sia per questioni meramente compositive e stilistiche, sul percorso avviato nemmeno un decennio precedente dalla tela delle collezioni di Leopoldo I d'Asburgo, l'*Infanzia di Giove*, come ha sottolineato la critica, presenta già l'emersione di quei primi segnali di allontanamento di Loth dall'esperienza di naturalista, osservatore della maniera riberesca e langettiana, che

²²⁶ Vedi Lux 1999, p. 154. Il commento all'opera ovidiana costituisce la quinta parte dello *Schilder-boek* (1604) di Van Mander (*Wtleghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis. Alles streckende tot voordering des vromen en eerlijcken borgherlijcken wandels. Seer dienstich den Schilders, Dichters, en Constbeminers, oock yeghelijck wt leering by een gebracht en gheraemt, Door Carel van Mander Schilder voor Paschier van Westbusch Boeck vercooper. Tot Haerlem 1604 Met Privilegie*).

lo condussero alla produzione di invenzioni meno popolose o stipate e quindi di più ampio respiro o armoniose, dove la gamma cromatica è sottoposta a un generale schiarimento.

L'approdo della tela nella galleria di Copenaghen prelude, inoltre, alla fortuna di Loth negli ambienti del collezionismo nobiliare in area danese nei primi decenni del Settecento, che si può motivare attraverso l'apprezzamento riservato alla scuola veneziana da Federico IV, re di Danimarca fra il 1699 e il 1730, all'interno di una più complessa e ampia predilezione per le esperienze artistiche italiane coeve.

È noto che il giovane Federico IV abbia visitato Venezia una prima volta fra il 1692 e il 1693, quand'era ancora principe, durante il *Grand Tour* europeo, accompagnato da uno stuolo di gentiluomini²²⁷. In quell'occasione egli manifestò un primo interesse per le forme artistiche e i riti cortigiani italiani e francesi. In Laguna avrebbe visitato lo studio di Sebastiano Bombelli, ritrattista di punta, che all'epoca rappresentava una tappa obbligatoria per quanti, fra nobiluomini, aristocratici e rampolli delle corti o casate reali, avessero desiderato farsi immortalare in un'effigie pittorica. Il ritratto Federico IV, così come altri dipinti a firma di Bombelli segnalati negli inventari di corte, paiono svaniti nell'oblio, ad eccezione della tela che ritrae Frederik Walter, nobiluomo al seguito del principe²²⁸.

Quella che, durante l'esperienza formativa del principe, si era manifestata come un'inclinazione o una predisposizione culturale e intellettuale, nel corso del secondo soggiorno veneziano, nell'inverno del 1708-1709, avrebbe assunto i connotati di una vera e propria politica mecenatistica, trasformandosi, quindi, in una campagna di acquisti. Federico IV intrattenne, ad esempio, rapporti con Rosalba Carriera, che oltre a ritrarre il regnante, gli avrebbe donato uno *stock* di dipinti in miniatura, e in suo onore fu indetta una regata descritta dal meticoloso pennello di Luca Carlevarijs in una veduta spedita in Danimarca nel 1713 e oggi conservata presso il Museo di Storia Nazionale di Frederiksborg a Hillerød²²⁹. Fra gli acquisti pittorici di Federico IV e le donazioni da parte di altri regnanti (Cosimo III e Gian Gastone de' Medici, ad esempio), si annovera, inoltre, un nucleo di dipinti di Jacopo Bassano, Giovan Gioseffo dal Sole, Cignani, Livio Mehus e Benedetto Luti²³⁰.

²²⁷ Cfr. Olsen 1961, p. 14 e Svenningsen 2014, pp. 2-3.

²²⁸ Vedi Olsen 1961, p. 14.

²²⁹ Id., pp. 14-15.

²³⁰ Vedi Svenningsen 2014, pp. 4-6.

Come ha sottolineato Jepsen Svenningsen²³¹, sembra, comunque, che a fare i maggiori acquisti di beni pittorici, più che il novello re – Federico IV era salito al trono nel 1699 – più interessato all’architettura, ai giardini, nonché ai prodotti delle vetrerie veneziane, fossero stati i rappresentanti aristocratici del cospicuo seguito italiano di Sua Maestà, composto da centoventuno persone. È alla loro capacità d’acquisto, benché si trattasse spesso di pezzi di mediocre qualità, che si deve la disseminazione della predilezione per l’arte italiana negli ambienti della corte danese del primo Settecento e, nello specifico, la formazione di un gusto orientato prevalentemente sugli autori contemporanei.

L’imprecisione, se non la completa assenza di fonti al riguardo, impedisce di valutare obiettivamente e specificatamente la portata del fenomeno, per cui solo alcuni casi consentono un ragionamento. Fra i collezionisti di pittura italiana più noti e meglio documentati, portati alla luce dalle recenti ricerche di Jesper Svenningsen, di maggiore interesse sono le figure di Ditlev Wibe (1670-1731), di Frederik Walter (1649-1718) e di Christian Danneskiold-Samsøe (1702-1728), fra le cui proprietà artistiche viene elencato anche il nome di Loth.

Segretario della cancelleria danese e governatore generale della Norvegia, Wibe si recò a Roma nel 1688 e prese parte alla seconda tappa italiana di Federico IV. L’uscita di un catalogo d’asta anonimo nel dicembre del 1732 annunciò la messa all’incanto di centosedici dipinti provenienti dal suo lascito, dove ad essere maggiormente rappresentati erano i maestri italiani del XVI e XVII secolo²³². Per quanto riguarda gli autori coevi Wibe dovette nutrire una sorta di infatuazione per Sebastiano Bombelli e per Rosalba Carriera, condivisa da Frederik Walter, anch’egli esponente del seguito di Federico II. Il lotto n. 60 dell’inventario del 1732 elenca «En Pan af Carlotti»²³³. Loth dovrebbe essere anche l’autore dei «Tvende Schilderier Bacus og Finus af Carlo Liota» citati nell’inventario dei beni di Wibe, compilato nel 1714 a margine di un accordo prematrimoniale²³⁴.

Sebbene i dipinti oggi non risultino reperibili, si immagina, per la titolazione, che si trattasse di ‘mezze figure’, non molto dissimili, dunque, dalla *Morte di Catone* già

²³¹ Id., pp. 5-6.

²³² Vedi Svenningsen 2014, pp. 7-8.

²³³ Id., p. 7, nota 16: lo studioso propone di riconoscere la tela di Loth nel dipinto raffigurante un fauno, riapparso sul mercato antiquario di Copenhagen il 20 aprile 1796, durante l’asta dei beni del mercante d’arte Nicolai Steeman.

²³⁴ Vedi Svenningsen 2014, p. 10, in particolare nota 25.

posseduta da Christian Danneskiold-Samsøe e ora conservata presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen²³⁵ (119 × 95 cm; **fig. 29**).

Figlio del conte Christian Gyldenløve, fratellastro di Frederich IV, che aveva visitato la penisola italiana fra il 1688 e il 1690, come Wibe, Danneskiold Samsøe riuscì ad accumulare una prestigiosa e cospicua raccolta pittorica, se si considera, peraltro, che scomparve all'età di soli ventisei anni. Costruita, molto probabilmente, sulle fondamenta di un nucleo già approntato dal padre e arricchita grazie all'incameramento di beni appartenenti ad altre proprietà nobiliari (come quella di Walter), la collezione si distinse per la presenza di numerosi dipinti del Cinquecento veneziano (Bassano, Palma, Tiziano e Veronese) e del Seicento italiano (fra cui Ribera, Rosa, Cignani, Bombelli e Cassana), frammisti a tele della scuola olandese²³⁶. Sottoposta, nel 1728, alla perizia di due esperti, i pittori Hinrick Krock e Georg Saleman, nell'aprile del 1732 una sezione della raccolta Danneskiold Samsøe, composta da sessantacinque tele e nove miniature, confluì in quella reale, dietro l'esborso di 2,131 Rixdollars; fra i dipinti incamerati vi fu anche la *Morte di Catone* di Loth, valutata 30 Rixdollars²³⁷.

Intermediario artistico per la corona fu Hinrich Krock (1685-1754), che oltre a conoscere approfonditamente la collezione Danneskiold Samsøe, per aver collaborato sedici anni prima alla stesura del catalogo, poteva vantare una buona conoscenza della pittura italiana, soprattutto in riferimento allo scenario coevo, avendo soggiornato a più riprese nella penisola.

Riportata solo di recente sotto i riflettori, nell'ambito degli studi sulla fortuna di Carlo Maratti in Europa²³⁸, quella di Krock è una figura chiave per spiegare, più in generale, l'infiltrazione del monumentale stile barocco italiano nei paesi d'Oltralpe. Sovvenzionato dalla casa reale, Krock soggiornò per ben tre volte nell'Urbe, dal 1668 al 1690, dal 1696 al 1699 e nel 1702; fu quest'ultima, in realtà, l'esperienza decisiva, perché oltre ad essere stato ammesso a frequentare la bottega di Maratti, il pittore scandinavo poté visitare altri centri artistici italiani fra cui Venezia, Bologna, Firenze e Napoli. Secondo un percorso comune agli artisti dell'epoca, Krock forgiò la sua conoscenza abbeverandosi a un ampio spettro di fonti, dall'antico, agli astri pittorici del Cinquecento, sino ai contemporanei come

²³⁵ Cfr. Ewald 1965, p. 117, n. 504 e Fusari 2017, p. 186, n. 94.

²³⁶ Vedi Svenningsen 2014, pp. 19-22.

²³⁷ Id., 2014, pp. 21, 24.

²³⁸ Su Krock cfr. Theimann 1980 e Fischer Pace 2015, pp. 187-194.

Cignani, Maratti, Passeri, Troppa e lo stesso Loth, stando a quanto rivela Naamand Hinrich Prehn, nella prima nota biografica dedicata a Krock, pubblicata in forma anonima nel *Danske Magasin* del 1747²³⁹. L'appunto pare estremamente interessante perché annovera Loth in un consesso di artisti, la cui esperienza è da considerarsi formativa per l'educazione del pittore moderno.

Risultato dell'arricchente esperienza italiana di Krock è il ricco e alquanto variegato nucleo di disegni ascritti a suo nome, che si conservano presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen: essi fanno parte dell'eterogeneo 'fondo Krock', in cui sono frammisti fogli di differenti scuole e di altri artisti²⁴⁰, fra cui Magnus Berg (1666-1739), anch'egli appartenente alla cerchia degli epigoni di Maratti, che nella propria collezione di dipinti, originata in Italia ma arricchita durante dei soggiorni fra Vienna, Praga ed Amsterdam fra 1722-1723, possedette una tela di Carl Loth²⁴¹. A voler seguire alla lettera l'appunto di Prehn, che descrive Krock come copista di Loth, ci sembra di riconoscere il processo meditativo operato dal danese sulla produzione figurativa del tedesco almeno in due prove grafiche del foresto.

Si tratta dello *Studio di modello maschile* a matita rossa su carta grigia [fig. 30], raffigurante un uomo nudo dalla posa contorta, che esibisce un atletico dorso e con il braccio destro portato dietro la schiena, mentre chiude a pugno la mano²⁴². A ben osservare, il nudo maschile è sovrapponibile, per la posa delle gambe, del busto e del braccio destro, al Mercurio della tela con *Giove e Mercurio* del portego di palazzo Albrizzi a Venezia [fig. 31], che emula, in controparte, quella più nota conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Un'altra ripresa piuttosto puntuale di Krock dalla rassegna figurativa di Loth, sia dal punto di vista compositivo e stilistico, viene offerta, inoltre, dallo *Studio di modello maschile, sdraiato sulla schiena, di ginocchio e di drappeggio* in gessetto bianco e nero su carta grigia²⁴³ [fig. 32], accostabile alle figure riverse sul primo piano ricorrenti nel catalogo

²³⁹ Sul rapporto fra Prehn e Krock cfr. Theimann 1980, p. 80 e Fischer Pace 2015, pp. 187-188.

²⁴⁰ Dello spoglio del ricco fondo danese di Krock si è recentemente occupato Dario Beccarini; i risultati della ricerca sono in corso di pubblicazione. Per intanto si rimanda a Beccarini 2018, pp. 263-272, in particolare pp. 267-270 (sulle tangenze stilistiche fra i disegni di Krock e Luigi Garzi). Ringrazio il collega per lo scambio di informazioni e opinioni sulla figura di Krock.

²⁴¹ Svenningsen 2014, p. 23.

²⁴² Inv. Nr. KKSgb7755: vedi Theimann 1980, p. 253, n. 241.

²⁴³ Inv. Nr. KKSgb7673: vedi Theimann, 1980, pp. 256-257, n. 256.

dell'artista tedesco: si pensi, in particolare, all'agitato soldato sulla sinistra della *Resurrezione* del duomo di Trento [fig. 33], soprattutto per il dettaglio della bocca socchiusa, quasi in segno di sofferenza o stupore, o al giovane fanciullo soccorso dal Samaritano del dipinto oggi all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig [fig. 34], come all'omonimo della tela di Ca' Farsetti di Venezia (già a palazzo Carminati; fig. 35). Opere, queste, che Krock, dunque, potrebbe aver ammirato *de visu* durante le soste a Venezia o a Firenze²⁴⁴, dove si conservava il bozzetto preparatorio della *Resurrezione* trentina, appartenente alle collezioni medicee.

Ampliando, tuttavia, lo sguardo oltre la corrispondenza fra le figure e, dunque, portando il ragionamento a sconfinare dai limiti imposti dall'individuazione del rapporto fra originale e copia o fra inventore e copista, sembra utile considerare come il risultato raggiunto da Krock sulla carta – in particolare nel primo esempio riportato – possa essere particolarmente consono a quello di un artista che, avendo soggiornato a Roma, ebbe la possibilità di attingere direttamente a quella fonte visiva storica, il gigantismo dei nudi sistini michelangioteschi, da cui paiono sfociare anche i protagonisti maschili delle tele di Loth. E questo per rimarcare, ancora una volta, l'esistenza di un sostrato artistico e culturale, a cui per via diretta o attraverso mediazioni (la lezione di Rubens, ma anche la stampa) gli artisti della seconda metà del Seicento imprescindibilmente attinsero, e che è alla base della somiglianza o comunanza di alcune soluzioni figurative.

Limitando, invece, la valutazione dei due disegni di Krock in relazione alla produzione pittorica di Loth e attenendosi, dunque, letteralmente alla testimonianza grafica di Prehn, è comunque possibile credere che il danese avesse sviluppato un peculiare interesse d'indagine verso Loth come specialista nella costruzione anatomica dei nudi maschili («molto pregiabile negli ignudi», per usare le parole di Francesco Maria Niccolò Gabburri)²⁴⁵. Una predilezione, dunque, che si sarebbe trasformata in un criterio selettivo, quando nel 1732, Krock scelse la *Morte di Catone* di Loth, già appartenente alla collezione Danneskiold-Samsøe, quale pezzo irrinunciabile per la pinacoteca reale danese.

Questo dipinto appartiene alla schiera di filosofi morenti, di santi penitenti e divinità olimpiche che ricorrono nella produzione del pittore tedesco, teatro di rimandi, riprese e

²⁴⁴ Krock si recò a Firenze e Venezia nel 1702, durante il viaggio di ritorno dall'Urbe verso la Danimarca. Vedi Fischer Pace 2015, p. 187.

²⁴⁵ Gabburri, *Vite di pittori*, ms. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze Fondo Palatino, E.B.9.5., vol. II, c. 44v: il manoscritto è consultabile nella versione trascritta e digitalizzata sul portale online della Fondazione Memofonte (<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/?rigamenu=Gabburri>)

rimodulazioni su un medesimo modello, dove a dominare è la torsione plastica del busto maschile nudo, investito da una luce dirompente. Fra gli svariati accostamenti che si potrebbero avanzare fra la *Morte di Catone* di Copenhagen con altri esemplari del catalogo di Loth, sia sufficiente qui risaltare, per una maggiore somiglianza, la comparazione con il *Saturno* della Gemäldegalerie Alte Meister di Kassel²⁴⁶ (115 × 98 cm; **fig. 36**), per cui già Ewald aveva proposto l'attribuzione a Rottmayr²⁴⁷ e con il *Suicidio di Catone* del Muzeum Narodowe di Varsavia²⁴⁸ (125 × 105 cm; **fig. 37**).

Piuttosto curiosa appare la qualificazione di Loth come «florentinske Maler»²⁴⁹ («pittore fiorentino»), da parte di Langhorn, Paulli e Michelsen, autori del catalogo della collezione reale danese del 1737, nella voce didascalica relativa alla *Morte di Catone*, e conduce, se non altro, a delle riflessioni. Quella definizione potrebbe passare attraverso l'incoronazione storiografica della fortunata ricezione di Loth nel mecenatismo e nel collezionismo della Firenze medicea di fine Seicento e inizi Settecento, come una delle punte di diamante della passione artistica del gran principe Ferdinando de' Medici e delle famiglie patrizie che ne seguivano le direttive della politica collezionistica. Viene da chiedersi, tuttavia, quasi a voler chiudere il cerchio e soprattutto in virtù delle riflessioni sopra esposte, se nell'etichetta danese di 'pittore fiorentino' non si celi piuttosto una formula, che più che essere vincolata alla geografia artistica della fortuna di Loth, vada a fondere la maniera, ossia lo stile, dell'artista tedesco con il suo condizionamento culturale, indipendentemente da questioni anagrafiche e biografiche. Che alluda, dunque, a delle suggestioni verso quella tradizione culturale rinascimentale fiorentina, identificabile nel suo nume tutelare, Michelangelo, ravvisabili anche nei dipinti di Loth giunti in Danimarca. Non rimane, così, isolata o meglio ingiustificata e immotivata l'osservazione di Giovambattista Rossetti, che nella *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova* del 1780, tracciando un breve profilo biografico di Loth, a correndo delle osservazioni sul *Martirio di san Gerardo Sagredo* del tedesco nella basilica patavina di Santa Giustina, e su cui si discorrerà di

²⁴⁶ Vedi Fusari 2017, p. 185, nn. 88-91. Il dipinto è segnalato per la prima volta, con iscrizione «Carlotti», in un inventario della Gemäldegalerie di Kassel del 1749, assieme ai similari *Mercurio*, *Giove* e *Vulcano*.

²⁴⁷ Ewald ritenne la serie dei quattro dipinti di Kassel come opera della bottega di Loth; cfr. Ewald 1965, p. 107, n. 412, p. 108, n. 420, p. 443, n. 111, p. 115, n. 478.

²⁴⁸ Vedi Fusari 2017, p. 236, n. 308.

²⁴⁹ Il 24 aprile del 1737 Christian VI (1730-1746) commissionò a M. Langhorn, J.R. Paulli e Michel Michelsen di redigere un inventario della *Kunstammer* reale in vista del trasferimento nelle mani di Johann Salomon Wahl. I due inventari esistenti del 1737 in danese sono traduzioni dell'inventario originale in tedesco *Inventarium über Ihro Königliche Majestaes Kunst und Raritaeten-Kammer. Inventarii 1690-1737*, che si trova al Museo Nazionale. Vedi Gundestrup 1991, pp. XXIV-XXV.

seguito nella tesi, affermi: «Indi passò a Roma, ove acquistò la gran forza nella scuola del Caravaggio, ed il grandioso carattere sopra l'opere del Buonaroti»²⁵⁰.

²⁵⁰ Rossetti 1780, p. 204.

III. Da Venezia alla Baviera: le pale d'altare di Loth

1. «*Ce tableau tient beaucoup de Pietro da Cortona*»: per una rilettura delle prime pale d'altare

Se il precedente capitolo si è concluso con una breve nota sulla definizione settecentesca di Loth come 'pittore fiorentino', le riflessioni che seguono prendono avvio dal ragionamento sull'accostamento, operato dalla critica, di Loth alla scuola romana, e in particolare l'associazione del suo stile a quello di Pietro da Cortona.

Nel tentativo di spiegare il graduale mutamento linguistico dell'artista tedesco ravvisabile in alcune opere (soprattutto nelle pale d'altare) a partire dalla fine degli anni settanta del Seicento e culminante nel dipinto con la *Sacra Famiglia* della chiesa di San Silvestro di Venezia del 1681, la storiografia pare essersi spesa, dal Settecento in poi, nell'individuazione degli elementi di provenienza cortonesca all'interno della produzione di Loth, attraverso accostamenti iconografici e stilistici fra i cataloghi dei due artisti. Questo sarebbe il frutto di un'operazione critica più complessa, ossia di un tentativo di spiegare quella vicenda figurativa veneziana della seconda metà del Seicento, che è stata delineata, forse in maniera eccessivamente schematica e manichea, come un trapasso dalla fase 'tenebrosa' a quella 'chiarista'.

In quest'ottica, dunque, il cortonismo e le sue implicazioni extra-romane sono stati assunti come fattori contribuenti all'affrancamento della scuola veneziana dalla deriva naturalista e al conseguente aggiornamento o adesione della stessa alle istanze promulgate dal linguaggio barocco romano, i cui frutti sarebbero stati raccolti nella florida stagione del Settecento lagunare.

Resta innegabile che i due soggiorni veneziani di Pietro da Cortona, nel 1637 e nel 1644²⁵¹ – con la positiva ricezione da parte di Boschini, che nella *Carta* (1660) riservò svariati encomi al pittore toscano, che «fa sempre el colpo bon», e che è «dei Veneziani un vero amico»²⁵² –, la spedizione della sua pala con *Daniele nella fossa dei leoni* per la chiesa di San Daniele nel 1663 (oggi conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia; **fig. 38**), nonché l'intervento dei lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi nel cantiere della biblioteca di San Giorgio Maggiore [**fig. 39**], abbiano rappresentato degli episodi dai significativi risvolti nel già movimentato panorama pittorico veneziano seicentesco.

Ai margini del nostro discorso paiono utili le considerazioni elaborate da Denis Ton in un primo articolo di ricognizione dell'attività di Coli e Gherardi, pubblicato nel 2009²⁵³, in cui lo studioso proponeva di leggere, riflessa nello specchio dell'esperienza veneziana dei due artisti, l'immagine della Venezia seicentesca, pronta ad accogliere non elementi puramente estranei, foresti, bensì la rivisitazione dei principi pittorici di cui essa stessa rivendicava l'ideazione. Ciò, tradotto nel linguaggio dei due cortoneschi, significò una sorta di neo-cinquecentismo corretto o rivisitato alla luce delle novità della cultura pittorica romana coeva²⁵⁴.

La coppia tosco-romana – va comunque notato che non si tratta dell'unico caso indagabile, se si pensa anche agli apporti di Luca Giordano – sembrò offrire agli artisti locali una soluzione di compromesso fra l'inevitabile bisogno di inneggiare ai trionfi pittorici del

²⁵¹ Cfr. Briganti 1962, pp. 87-88, 141 (che ricorda e ragiona solo sul soggiorno veneziano del 1637 di Cortona, in occasione del quale l'artista interruppe i lavori di decorazione nella Sala della Stufa di palazzo Pitti) e Magani 2001, p. 583. Della prima sosta veneziana del pittore resta testimonianza in una lettera scritta di proprio pugno da Pietro da Cortona a Venezia nel novembre 1637 e indirizzata a Michelangelo Buonarroti *junior*, che lo aveva da poco ospitato a Firenze; l'artista comunica al corrispondente che si sarebbe fermato in Laguna per dieci giorni. L'epistola è pubblicata in *Nuova raccolta* 1845, II, pp. 144-145, n. 210. La seconda tappa lagunare di Cortona, invece, fu recepita da Boschini nella *Carta* (1660), dove racconta di aver accompagnato l'artista toscano in visita ai tesori pittorici del Cinquecento veneziano; Boschini, infatti, riferisce che Cortona era giunto a Venezia al seguito del cardinale Alessandro Bichi, che si era legato in Laguna per stipulare la pace di Castro fra papa Barberini e la lega formata da Venezia, Modena e la Toscana. Il trattato di pace fu firmato nella cattedrale di San Marco il 1 maggio 1644. Questa sosta veneziana di Cortona è inoltre ricordata da Paolo del Sera in una lettera del 1658 indirizzata al cardinale Leopoldo de' Medici e in un dispaccio da Venezia del marchese Ippolito Tassoni, residente ducale per la corte di Modena, datata il 18 aprile 1644. Si ipotizza, dunque, che la durata del secondo viaggio lagunare di Cortona sia da porsi fra il dicembre del 1643 (data dell'approdo a Venezia del cardinale Bichi) e il luglio del 1644, quando l'artista doveva già essere nuovamente attivo nel cantiere fiorentino degli affreschi di Palazzo Pitti, ordinando il gran duca l'esborso di 500 scudi in suo favore. Cfr. Boschini 1660, ed. 1966, p. 243, nota 20, e Campbell 1977, pp. 202-203.

²⁵² Boschini 1660, ed. 1966, p. 588. Cortona viene citato numerose volte nella *Carta*, descritto in contemplazione, ammirazione e studio delle opere tintorettesche, ricordato come possibile maestro di Langetti ed elogiato per le sue doti mimetiche nei confronti di Paolo Veronese. Per i passaggi cortoneschi nel testo della *Carta* si rilegga Boschini 1660, ed. 1966, pp. 128, 243-244, 279, 315-316, 521-523, 578, 588.

²⁵³ Vedi Ton 2009, pp. 1-173.

²⁵⁴ Una lettura analoga era stata proposta anche da Magani 2001, pp. 583-587.

passato e la necessità di un aggiornamento. I pittori veneziani, dunque, colsero lo stimolo a rileggere le fonti del Cinquecento veneziano attraverso lenti altrui e innestarono i risultati di tale operazione nella propria, personale proposta linguistica. Il ritratto che ne consegue è quello di una ‘babele’ di lingue, che risulta arduo condensare o raggruppare in schieramenti canonici o in ripartizioni puntuali, per cui, come vedremo, riporre e considerare le invenzioni escogitate da Loth per le pale d’altare eseguite fra la fine degli anni settanta e gli anni ottanta del Seicento sotto la bandiera del ‘cortonismo’ (come spesso riportato ancora oggi in bibliografia) appare alquanto limitante²⁵⁵.

Non va dimenticato, inoltre, che nell’alimentare la vitalità delle relazioni culturali e artistiche fra Roma e Venezia nella seconda metà del Seicento, oltre alle presenze foreste e agli ‘ammiccamenti’ reciproci fra artisti veneziani e colleghi romani, un ruolo preponderante lo svolsero le scelte ‘avanguardiste’ di committenti e collezionisti, appartenenti a quelle famiglie aristocratiche lagunari che vantavano stretti rapporti con la Santa Sede, soprattutto per via diplomatica.

Fra questi spicca la figura di Niccolò Sagredo che, nominato dapprima ambasciatore ordinario presso il Vaticano dal 1651 al 1655, ritornò nell’Urbe nel 1656 come ambasciatore straordinario e ancora nel 1661, come membro della spedizione incaricata di recare le suppliche al pontefice Clemente XI, affinché concedesse i sussidi finanziari per la guerra veneziana contro il nemico turco, a cui parteciparono anche Pietro Basadonna, Andrea Contarini e Battista Nani²⁵⁶. Fu nel corso di tali occasioni che Niccolò guadagnò la conoscenza e l’amicizia di svariati artisti romani, le cui opere sarebbero entrate nella sua prestigiosa collezione²⁵⁷, e che collaborarono, sotto la direzione di Pietro da Cortona, al rinnovamento decorativo della chiesa di San Marco presso il Campidoglio (istituzione

²⁵⁵ A leggere le pale d’altare di Loth in termini cortoneschi sono G. Mariacher, in *La pittura del Seicento a Venezia* 1959, p. 118, n. 187 (scheda dell’opera di Johann Carl Loth, *Sacra Famiglia*), Ewald 1965, pp. 27-29, Pallucchini 1981, pp. 261-263, Magani 2001, p. 589 e Fusari 2017, pp. 37-38.

²⁵⁶ Per un approfondimento sulla figura di Niccolò Sagredo, doge di Venezia, vedi Mazza 2004, pp. 9-13 e pp. 48-66. Sul suo ruolo di mecenate e collezionista si rimanda, inoltre, a Borean 1997, pp. 122-130, Mazza 1997, pp. 88-103 e Pitacco 2007, p. 314.

²⁵⁷ A Roma Niccolò Sagredo avrebbe stretto un intenso rapporto con Jacques Cortois detto il Borgognone, registrato con 21 dipinti, per la maggior parte battaglie, nei primi inventari della collezione Sagredo stilati fra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento; l’artista, infatti, fu invitato da Sagredo a soggiornare a Venezia. Il futuro doge ebbe anche accesso alla cerchia dei bamboccianti romani (Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, Giovanni Ghisolfi). Nell’Urbe acquistò, inoltre, dipinti di Salvator Rosa e di Mario Nuzzi. Vedi Mazza 2004, pp. 50-57.

ecclesiastica di riferimento della comunità veneziana a Roma) fra il 1653 e il 1659²⁵⁸. Sarebbe stato proprio Sagredo, infine, a premere affinché la commessa per la pala della chiesa di San Daniele di Venezia fosse affidata a Pietro da Cortona, probabilmente conosciuto già durante la prima sosta lagunare di quello nel 1637²⁵⁹.

All'attività culturale e mecenatistica della famiglia Sagredo potrebbe essere correlato anche il primo importante incarico ecclesiastico di Loth nell'entroterra veneto, ossia la realizzazione della pala d'altare per la basilica di Santa Giustina di Padova, raffigurante il *Martirio di san Gerardo Sagredo*²⁶⁰ (478 × 206 cm; **fig. 40**), monaco benedettino che, secondo la tradizione agiografica, appartenne alla famiglia nobiliare veneziana, e che fu priore e abate del monastero di San Giorgio Maggiore²⁶¹. Un incarico che i Sagredo, più di altri, avrebbero avuto interesse a sostenere, considerando oltretutto che Niccolò fu riformatore dello Studio della città patavina, sebbene il nome della famiglia non ricorra nella documentazione relativa all'impresa dell'altare dedicato al santo martire²⁶². L'edificazione di quest'ultimo, compiuta dall'architetto Alessandro Tremignon secondo un contratto stipulato il 7 giugno 1676²⁶³, si inserisce nella rigogliosa e intensa campagna di ristrutturazione e decorazione che interessò il monastero patavino annesso alla basilica nella seconda metà del Seicento²⁶⁴. Chiamato a collaborare all'impresa fu un consesso di artefici, fra gli scultori e i pittori più affermati nel panorama artistico veneto dell'epoca (come Michele Fabris detto Ongaro, Enrico Merengo, Orazio Marinali, Filippo Parodi, Giusto le Court, Antonio Zanchi, Pietro Liberi, Luca Giordano, Valentin Lefevre e Sebastiano Ricci).

²⁵⁸ Cfr. Briganti 1962, p. 106 e Mazza 2004, pp. 53-54. Gli artisti chiamati a collaborare all'impresa del rinnovamento decorativo di San Marco, presenti anch'essi con delle opere nella collezione veneziana di Sagredo, furono Luigi Gentili, Carlo Maratti, Francesco Mola, Ciro Ferri, oltre che Jacques Cortois.

²⁵⁹ Cfr. Briganti 1962, p. 266, n. 139 e Mazza 2004, p. 53.

²⁶⁰ Sulla pala d'altare cfr. Ewald 1965, pp. 13, 27, 88, n. 261 e Fusari 2017, pp. 207-208, n. 181.

²⁶¹ Su Gerardo di Csanád vedi Pásztor 1965, pp. 184-186 e Canetti 2000, pp. 359-361.

²⁶² È Mazza 2004, p. 86, nota 316, a sostenere che a commissionare la pala d'altare a Loth potrebbe essere stato o Niccolò Sagredo, prima della sua morte nel 1676, o il fratello Alvisè; Niccolò, peraltro, disponeva di un palazzo a Padova, che per sue disposizioni testamentarie, stipulate innanzi al notaio Alessandro Contarini il 12 agosto 1676, sarebbe stato messo a disposizione del cardinale Dolfin durante la fiera del Santo. Per la trascrizione del testamento di Sagredo vedi Mazza 2004, pp. 280-281, doc. n. 28.

²⁶³ Cfr. Sartori 1970, pp. 431-462, in particolare p. 456, e M. Lucco, in *I Benedettini a Padova* 1980, pp. 446-447, n. 446 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Martirio di san Gerardo Sagredo*).

²⁶⁴ Per le vicende di trasformazione decorativa dell'interno della Basilica di Santa Giustina di Padova vedi Ivanoff 1970, pp. 281-329.

Nelle *Relationi storiche della chiesa e monastero di Santa Giustina*, alla data 1675, Massimo Gervasi da Belluno ricorda che, per iniziativa dell'abate bresciano Ignazio Andreoli, furono avviati i lavori di completamento del tabernacolo del Santissimo Sacramento, con l'aggiunta degli *Angeli* di Le Court, il rifacimento del pavimento della cappella omonima e l'erezione degli altari ad ornamento delle quattro cappelle disposte lungo le navate laterali²⁶⁵. Dedicati a san Daniele, san Gregorio Magno, santa Gertrude e san Gerardo Sagredo, gli altari furono decorati rispettivamente dalle pale di Antonio Zanchi, Carlo Cignani (poi sostituita dal dipinto di Sebastiano Ricci), Pietro Liberi e Loth. Quegli stessi artisti che, nello stesso giro d'anni, fra il 1675 e il 1677, si sarebbero impegnati a inviare a Monaco di Baviera i dipinti per gli altari della Theatinerkirche. Senza voler gettare a tutti i costi un asse fra le due imprese artistiche, alla ricerca di collegamenti forzati di risultanza, sembra perlomeno utile sottolineare la coincidenza degli autori interpellati, ad indicare la presenza di una sorta di canone di rappresentanza della pittura veneziana di soggetto religioso, composto da una coralità di voci distinte, dal rilievo extralagunare e sovranazionale.

L'8 settembre del 1677, nella dimora veneziana di Lelio e Coriolano Piovene in campo Santa Margherita, Loth sottoscriveva una dichiarazione con la quale si impegnava a consegnare, entro il mese di maggio dell'anno successivo, la pala promessa ai monaci benedettini di Padova, secondo l'abbozzo già predisposto e sottoposto alla loro approvazione²⁶⁶. Il tono dello scrivente, Lelio Piovene, rivela i tratti di una sollecitazione per un incarico già affidato da tempo, ma che tardava nell'essere portato a termine, per cui c'era il rischio che l'artista tedesco potesse essere sostituito da un altro pittore, più celere.

Appartenenti a una famiglia di origine vicentina, trasferitasi a Venezia con il padre Antonio, i fratelli Lelio, Coriolano e Cesare Piovene, uomini di cultura e di scienza, appartenevano all'Accademia padovana dei Ricovrati. I primi due, inoltre, furono eletti

²⁶⁵ Il manoscritto *Relazioni Storiche della Chiesa e Monastero di Santa Giustina di Padova dalla sua prima origine sino al tempo presente* si conserva presso la Biblioteca Civica di Padova (d'ora in avanti BCPd). Per le informazioni inerenti le vicende artistiche che si svolsero nella basilica sotto l'abate Ignazio Andreoli vedi, dunque, BCPd, Ms. BP. 373, II, cc. 99-100.

²⁶⁶ La dichiarazione attestante la stipula del contratto fra i Piovene e Loth è consultabile presso l'Archivio di Stato di Padova (d'ora in avanti ASPd) nel fondo *Monasteri Padovani, Santa Giustina*, Busta 495, c. 133. È reperibile, inoltre, nella trascrizione fornita da Ewald 1965, p. 41. Essa recita: «Si dichiara ed il presente scritto di mano di me Lelio Piovene *de quondam* Antonio, come il signor Carlo Loth pittore in questa città ha promesso costantemente a me ed a mio fratello in casa nostra in parola di verità ed onore di dar finita per il maggio venturo in Padova 1678 la pala, ch'è stato pregato fare alli padri di Santa Giustina di quella città, che rappresenta il *Martirio di S. Ghirardo Sagredo*, giusta l'abbozzo da lui fattoci vedere, premendo noi per il fine del compimento di quest'opera, senza la qual replicata promissione si saria ricorso ad altro pittore. Io Lelio Piovene affermo quanto di sopra. Io Gio: Carlo Lott affermo quanto di sopra».

principi dell'Accademia veneziana dei Dodonei, fondata nel 1573 da Jacopo Grandi, medico modenese²⁶⁷. In merito alle vicende del monastero benedettino di Santa Giustina, Lelio agì per conto di Faustino Chiesa, cellario benedettino, nel curare i rapporti di intermediazione con alcuni degli artisti incaricati di fornire i dipinti per gli altari di recente costruzione. Un anno prima rispetto a Loth, infatti, il 14 dicembre 1676, sempre al cospetto di Lelio Piovene a Venezia, era stato Pietro Liberi a siglare il contratto per la realizzazione del *Martirio di santa Gertrude*, destinato alla seconda cappella della navata destra della basilica²⁶⁸.

Meglio rintracciabili, rispetto a Loth, appaiono gli agganci fra Liberi e i Piovene, accomunati dalla frequentazione dei medesimi circoli culturali. Nota ed indagata è, infatti, l'appartenenza dell'artista al *milieu* accademico veneziano e patavino, nonché la partecipazione a numerose commesse e iniziative editoriali promosse da nobili veneti appartenenti all'Accademia dei Dodonei²⁶⁹. Affiliazioni dell'artista tedesco agli ambienti accademici, invece, non sono note e si può dunque ipotizzare che sia stato lo stesso Liberi – ritenuto dalla storiografia sei e settecentesca maestro di Loth, al momento dell'approdo del tedesco a Venezia – a segnalare ai Piovene il nome del collega, «famoso al mondo per tante opere di pennello», come riportò Lionello Crocecallo nell'*Istoria del monastero di Santa Giustina* e ne *Gli abati di Santa Giustina di Padova*²⁷⁰.

Immaginiamo, comunque, che l'ambiente artistico veneziano, di cui Loth era uno dei protagonisti, fosse ben noto ai Piovene, che, oltre a possedere delle proprietà veneziane, avevano anche acquistato una cappella presso la chiesa di San Clemente in Isola, ornata da

²⁶⁷ Alcune informazioni sulla famiglia Piovene sono disponibili in Accornero 2013, pp. 169-170.

²⁶⁸ Vedi Accornero 2013, pp. 170-171 e p. 207, doc. n. 23 (per l'accordo inerente la commissione della pala d'altare stipulato presso i Piovene).

²⁶⁹ Coriolano Piovene, peraltro, fu coinvolto, in qualità di intermediario, anche nell'incarico affidato a Liberi di partecipare, con l'esecuzione di un dipinto raffigurante il *Sacrificio di Noè*, al compimento del ciclo pittorico dedicato al trionfo della Croce, destinato a ornare il Paramento Civran nel Duomo di Vicenza, fra il 1679 e il 1680. Accornero 2013, pp. 172-173.

²⁷⁰ Cfr. BUPd, Lionello Crocecallo, *Istoria del Monastero di Santa Giustina*, Ms. 367, c. 66 e BUPd, Lionello Crocecallo, *Gli Abati di Santa Giustina di Padova descritti dal P. D. Lionello Crocecallo*, Ms. 253, c. 66 e cc. 183v e 184.

un altare realizzato da Orazio Marinali, su cui fu collocato il *Martirio di san Clemente* di Antonio Zanchi, risalente al nono decennio del Seicento e oggi non più *in situ*²⁷¹.

Sebbene le relazioni fra il pittore e il monastero di Santa Giustina non siano chiaramente ricostruibili o meglio giustificabili, si può osservare che con la consegna del *Martirio di san Gerardo Sagredo* il pittore dovette acquisire una certa fama nell'ambiente benedettino, visto che nella pinacoteca abbaziale giunsero in seguito almeno altri tre suoi dipinti, raffiguranti *San Gerolamo* (102 × 85 cm; **fig. 41**), *San Sebastiano* (102 × 85 cm; **fig. 42**) e *Cristo morto sostenuto da due angeli* (120 × 105 cm; **fig. 43**), ora tutti ai Musei Civici di Padova e risalenti probabilmente alla campagna d'acquisti condotta fra il 1679 e il 1684 dall'abate Massimo Gervasi da Belluno, successore di Andreoli²⁷².

L'iconografia della pala di Loth, incentrata sull'episodio del martirio di san Gerardo Sagredo, ucciso nel 1046 nei pressi di Pest per mano di sicari pagani ungheresi, fu dettata dai padri benedettini stessi, visto che il santo apparteneva alla loro regola. Pare lecito interrogarsi, tuttavia, se la famiglia dei Sagredo, attivi anche a Padova, non avesse avuto in qualche modo interesse o una certa influenza nella dedizione dell'altare al loro illustre avo e, di conseguenza, nella scelta del tema e nella designazione dell'artista incaricato di realizzare il dipinto corrispondente. Sino a quel momento i Sagredo non avevano di certo mancato di omaggiare spiritualmente e iconograficamente il santo, se si pensa che gli dedicarono una cappella in San Francesco della Vigna a Venezia, collocata nelle vicinanze della chiesa di Santa Ternita, quella di famiglia, contenente una sua reliquia donata da Antonio Grimani a Giovanni Sagredo. La cappella fu acquistata nel 1661 da Bernardo Bembo e la decorazione ad affresco della cupola fu affidata a Girolamo Pellegrini, che la terminò entro il 1674, mentre sull'altare fu collocata una statua raffigurante *San Gerardo Sagredo*, realizzata da Le Court²⁷³. A Giovanni Bonazza, invece, si deve l'effigie del santo a

²⁷¹ Cfr. Accornero 2013, p. 169 e pp. 345-346, nota 495. Menzionato da Girolamo Albrizzi nel medaglione celebrativo dedicato a Zanchi ne *La Galleria di Minerva, ovvero notizie universali* (Venezia 1697, II, pp. 63-69, in particolare p. 68) come «In S. Clemente una Palla grande della Casa Pieveni, e S. Maria Maddalena sollevata tra gli angeli, e S. Clemente menato a negare», il dipinto fu segnalato per l'ultima volta, alla metà degli anni trenta del Novecento presso i depositi della Soprintendenza di Venezia e in cattivo stato di conservazione.

²⁷² Cfr. Mariani Canova 1980, pp. 186-187, nn. 126-127, G. Mariani Canova, in *I Benedettini a Padova* 1980, pp. 338-339, n. 222 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *San Sebastiano*), G. Fossaluzza, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 171-172, n. 83 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *San Gerolamo*), G. Fossaluzza, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 172-173, n. 84 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *San Sebastiano*) e G. Fossaluzza, in *Da Padovanino a Tiepolo* 1997, pp. 173-174, n. 85 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Cristo morto sostenuto da due angeli*). Da ultimo vedi Fusari 2017, pp. 206-207, nn. 178-180.

²⁷³ Sulla cappella Sagredo a San Francesco della Vigna vedi Barcham 1983, pp. 101-124 e Mazza 2004, pp. 38-40.

figura intera che decorava fino all'Ottocento la cappella del complesso della villa di Marocco posseduta dai Sagredo sul Terraglio nel trevigiano, poi distrutta, e che ora si conserva nella chiesa di Santa Maria del Carmelo a Marocco (Venezia)²⁷⁴. Una sorta di personale riverenza devozionale verso il progenitore, inoltre, doveva aver spinto Niccolò Sagredo a commissionare a Bernardo Strozzi il «*San Girardo Sagredo* mezza figura in grande del Prete Genovese con soazza nera», registrato con il valore di 200 ducati nell'inventario delle collezioni artistiche del palazzo veneziano di Santa Sofia, redatto da Agostino Lama fra il 1685 e il 1698²⁷⁵.

L'episodio della dedicazione dell'altare all'avo nel rilevante complesso monastico patavino costituirebbe, dunque, una sorta di appendice di questa serie di iniziative di celebrazione del progenitore, che andrebbe a celare, peraltro, un oculato desiderio di divulgare la rinnovata reputazione e la magnificenza della dinastia al di fuori dei confini lagunari.

Spostando l'attenzione sull'autore del *Martirio di san Gerardo Sagredo* padovano, va sottolineato come il nome di Loth non dovesse essere estraneo ai Sagredo, dal momento che lui era stato uno degli autori ammessi nella galleria pittorica formata da Niccolò. Sette dipinti del pittore tedesco, infatti, tutti di soggetto religioso (ad eccezione di un *Autoritratto*), risultano conservati nella dimora di Santa Sofia il 23 novembre 1738, al momento della perizia eseguita in occasione delle divisioni ereditarie successive alla morte di Gerardo Sagredo²⁷⁶. Senza voler attribuire ai Sagredo un diretto coinvolgimento nell'ambito della rigogliosa fioritura artistica seicentesca della basilica di Santa Giustina,

²⁷⁴ Vedi Mazza 2004, p. 34.

²⁷⁵ Vedi Mazza 2004, p. 112, doc. 1, n. 34. Il ritratto fu inoltre segnalato nella lista del 1738, in una stanza dov'erano conservati solo quadri di Strozzi, ma con attribuzione a Giovanni Battista Crespi detto il Cerano; fu dunque acquistato da John Udney console inglese nel 1762. Mazza 2004, pp. 60-61, propone di identificarlo con la tela con *Vescovo benedicente* di Strozzi, datata 1633 e ora conservata all'Art Institute di Chicago (Alexander A. McKay Fund).

²⁷⁶ L'inventario dei quadri della raccolta Sagredo del 1738 si conserva presso la Biblioteca Correr di Venezia ed è pubblicato in Mazza 2004, pp. 126-148. I sette dipinti di Loth erano così esposti: «Nel Portico. All'altra parte principal sopra Canal» si trovava il «*Ritratto di Carlo Loth di lui medesimo*» (Mazza 2004, p. 129, n. 85); nella «camera sopra Canal delli disegni» si conservavano un «*quadro 3 meze figure* di Carlo Loth» e un «*S. Gio. Batta* di Carl Loth» (Mazza 2004, pp. 129-130, nn. 2-7); nella «camera della galleria. Facciata rimpetto li balconi» era appeso «detto *Istoria Sacra* del Loth» (Mazza 2004, p. 134); in «soffitta appresso la cusina» c'era un «detto *Giuseppe che spiega i sogni* copia di Carlo Loth» (Mazza 2004, p. 142), e infine «nella chieseta» erano esposti «1 detto *Madonna addolorata* di Carlo Loth» e «1 detto *Cristo all'orto* del detto» (Mazza 2004, p. 147).

Mazza 2004, p. 86, nota che il *San Giovanni Battista* e l'*Autoritratto* sono rintracciabili fra le proprietà Sagredo fino al 1774; propone, inoltre, per la somiglianza delle dimensioni, di identificare l'*Autoritratto* registrato nel 1776 nella collezione di Bartolomeo Vitturi, con il dipinto oggi conservato presso i depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. La studiosa, tuttavia, non sembra tenere conto che presso il museo monacense si conservano due *Autoritratti* di Loth, di dimensioni simili; uno (Inv. Nr. 3678) è una copia di quello esposto nel Corridoio Vasariano degli Uffizi, e proviene dalla Residenz di Monaco, dove sarebbe già rintracciabile in una lista di beni antecedente al 1729, mentre l'altro (Inv. Nr. 10929) fu acquistato nel 1811 da Johann Georg von Dillis dalla collezione di Felix Halm per il re di Baviera Ludwig I.

pare interessante notare che ad accomunare la politica mecenatistica e collezionistica della nobile famiglia veneziana e dei monaci benedettini siano state le medesime coordinate di gusto artistiche, aperte all'offerta coeva, veneziana e 'forestiera'.

In un contenitore, quello del monastero patavino, ove si dispiegano, come in una sorta di manuale, le proposte artistiche riguardanti un arco temporale esteso su tre secoli, dal Cinquecento al Settecento, il Seicento spicca per la commistione di linguaggi e voci di diversa provenienza, che rispecchiano la varietà e la complessità culturale della città dogale all'epoca. A ben osservare, la pala di Loth stessa si configura come un laboratorio di spunti, riprese e stimoli differenti. In un paesaggio boschivo, all'imbrunire, Gerardo giace steso a terra in tralice, ancora cosciente, mentre è sottoposto alla forza brutta del carnefice, che sta per trafiggergli il petto con la lancia. Altri tre aguzzini si scagliano sul suo corpo con pugnali e pietre, mentre dall'alto scende un gruppo angelico recante la palma e la corona del martirio. Le smorfie degli aguzzini, di riberesca memoria, che tradiscono la ferocia dell'assalto alla vittima, così come i virili torsi nudi, ricurvi nello sforzo e connotati da toni lividi, sono debitori della lezione di Langetti, che anche dopo la sua scomparsa, avvenuta poco prima della realizzazione del *Martirio* di Loth, continuava, dunque, ad affascinare e ammaliare i colleghi. Nella caratterizzazione delle figure dei carnefici pare di scorgere, inoltre, degli ammiccamenti a Giordano, che per lo stesso cantiere della basilica inviò fra il 1675 e il 1676 due tele con il *Martirio di san Placido* e con la *Morte di santa Scolastica*²⁷⁷ [fig. 44, 45], nonché degli evidenti richiami al celebre *Martirio di san Pietro Martire* di Tiziano (già Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo; fig. 46), soprattutto per la posa dell'aguzzino sulla destra, in atto di scagliare la pietra. Dalla tela veneziana, fonte artistica tizianesca per antonomasia, il pittore tedesco avrebbe tratto spunto per l'impostazione generale, la resa dell'atmosfera e la connotazione paesaggistica, benché nella tela padovana il paesaggio sia piuttosto marginale rispetto all'imponenza e dunque alla rilevanza di quello tizianesco.

I riferimenti appena enunciati, corrispondenti a sollecitazioni esterne, risultano ben amalgamati agli elementi connotanti la riconoscibilità del linguaggio di Loth, dalla gamma cromatica virata su toni rossastri e brunastri, che risalta i possenti corpi maschili, alla posa del martire, che si aggiunge alla schiera degli Erasmo, Noè, Abele e Marsia riversi a terra, *Leitmotiv* della produzione dell'artista bavarese. La scena, nel suo complesso, è imbevuta

²⁷⁷ Sulle due pale vedi almeno Ferrari, Scavizzi 1992, pp. 287-288, nn. A224a, A224b. A scorgere echi giordaneschi nella pala di Loth, soprattutto nelle figure degli aguzzini è stata Mason 2001, p. 529.

di un 'carattere grandioso' e di 'maniera forte e robusta', fra le espressioni più ricorrenti nei commenti o nelle descrizioni del dipinto nelle guide sette e ottocentesche della città di Padova²⁷⁸.

Sulla tela spese una riflessione anche il francese Charles Nicholas Cochin, in visita all'abbazia padovana probabilmente alla fine del mese di giugno del 1751²⁷⁹, che pur accordando favore e apprezzamento generale alle scelte stilistiche del pittore, rivelò di non gradire l'intonazione grigiastra del colore («la couleur en est bonne, quoique grise») e l'accensione cromatica rossastra impiegata per le ombre che si stagliano sulle figure dei carnefici («les bourreaux sont cependant un peu trop rouges dans les ombres»), per concludere il passaggio sulla tela con queste parole: «Ce tableau tient beaucoup de Pietro da Cortona, avec cette différence que la manière en est plus méplate»²⁸⁰.

In un tentativo di interpretazione del commento di Cochin, Ewald riconobbe come il duo angelico che si libra sopra il violento scenario, in una profusione di tinte accese e luminose e di svolazzanti panneggi, descritto dall'autore francese come «gracieuse et peinte de beaux tons de couleur»²⁸¹, derivasse dal drappello angelico del *Daniele nella fossa dei*

²⁷⁸ Giovambattista Rossetti nella *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* (1780) scrive: «Nella cappella contigua v'è tavola col *Martirio di S. Gerardo Sagredo*, opera pregevole di Giovanni Carl Loth bavarese. Questa tavola è ben disegnata d'un carattere grandioso, d'una maniera forte, e robusta, di buona composizione, e di una ben intesa gloria, ec. Prodigio!»; vedi Rossetti, 1780, pp. 203-204. Nelle *Pitture, sculture, architetture, ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte* (1795) Pietro Brandolese notò: «Nel 3. sta una pala di Carl Loth bavarese, che rappresenta il *Martirio di S. Gherardo Sagredo*: è dipinta di maniera forte e robusta, e di carattere grandioso proprio di quel pittore»; vedi Brandolese 1795, p. 90. Giannantonio Moschini, infine, riportò nella *Guida per la città di Padova all'amico delle belle arti* (1817): «Nel terzo Carlo Loth dipinse, di maniera forte e robusta, e del suo grandioso carattere, la tavola con il *Martirio di s. Gherardo Sagredo*»; vedi Moschini 1817, p. 124. Solo Pietro Estense Selvatico, nella *Guida di Padova e della sua provincia* (1842), sembrò discostarsi dal pedissequo ripetersi dei giudizi storiografici precedenti, definendo il dipinto di Loth «per quanto lodato dalle guide, pur tenebroso e contorto»; vedi Selvatico 1842, p. 238.

²⁷⁹ Cochin accompagnò in Italia Abel François Poisson (monsieur de Vandières), fratello della marchesa di Pompadour, la favorita di Luigi XV, e più tardi insignito del titolo di marchese di Marigny; partiti da Parigi il 20 dicembre 1749, soggiornarono a Torino e Milano nei primi mesi dell'anno seguente, per poi dirigersi verso Roma, attraversando l'Emilia. Giunti nell'Urbe il 25 marzo del 1750 vi si fermarono sino all'anno seguente, facendo visita, nel frattempo, anche alla città di Napoli. Al ritorno percorsero la via Cassia, sostarono a Firenze, con delle tappe a Livorno, Pisa e Lucca; giunsero dunque a Venezia dove rimasero per tutto il mese di giugno del 1751, per attraversare la Lombardia, Genova e quindi riapprodare in Francia. Cochin, dunque, dovette fermarsi a Padova percorrendo la via da Venezia verso Vicenza, dove si fermò dal 1 all'8 luglio 1751. Vedi Michel 1991, pp. 11-12.

²⁸⁰ Cochin 1758, III, p. 164: «Dans la troisieme chapelle, à droite, est un tableau d'un Saint Evêque reversé, que l'on perce d'une lance. Ce morceau a de grande beautés, quoique ce ne foit qu' une espece d'ébauche. Il est composé de grand gout, de peu de figures ingénieusement tournées, et bien distribué pour l'effet. Il est dessiné de grand caractere et d'une manière méplate; les tetès sont belles, traitées facilement et d'un pinceau large; la couleur en est bonne, quoique grise: les bourreaux sont cependant un peu trop rouges dans les ombres; la Glorie d'Anges est gracieuse et peinte de beaux tons de couleur. Ce tableau tient beaucoup de Pietro da Cortona, avec cette différence que la manière en est plus méplate. Il est de Carlo Loth».

²⁸¹ *ibid.*

leoni di Cortona, esposto dal 1663 nella chiesa di San Daniele di Venezia²⁸² [figg. 47, 48]. Concordando con lo studioso, non si può negare che in quel gruppo siano leggibili echi della grammatica cortonesca. Sembra, tuttavia, che nell'impiegare il termine «beaucoup» per 'misurare' la porzione degli indizi cortoneschi presenti nel quadro, Cochin si riferisse all'impostazione pittorica generale del dipinto, più che a un preciso e isolato brano. Ci si chiede, in altri termini, se il viaggiatore, trovatosi a riferire le impressioni suscitate dall'osservazione della pala padovana, non avesse in mente, invece, altre composizioni di Cortona (in particolare alcune scene di martirio), ammirate durante il suo viaggio lungo la penisola fra il 1749 e il 1751. Si pensi, ad esempio, al *Martirio di santo Stefano* databile al 1660 e proveniente dalla chiesa di Sant'Ambrogio alla Massima di Roma (oggi San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage; fig. 49)²⁸³ per la simile soluzione costruttiva, con le figure degli aguzzini che si accaniscono sul corpo del santo, in un paesaggio boschivo, mentre in cielo appare la Trinità divina accompagnata da putti angelici; oppure al particolare della figura del nocchiere che consente a Enea di approdare alle foci del Tevere in un episodio della volta della galleria di palazzo Pamphilj a Roma, affrescata da Cortona fra il 1651 e il 1654²⁸⁴ [fig. 50], identico, per posa, al carnefice delle tela patavina che, sormontando il corpo di Gerardo, conficca la lancia nel costato del martire. Va ricordato, a questo proposito, che a distanza di alcuni anni, nel 1661, lo stampatore Gian Giacomo De Rossi pubblicò la *suite* di sedici tavole incisorie con le 'Storie di Enea', tratte da Carlo Cesi dal soffitto della Galleria Pamphilj, su commissione del principe Camillo Pamphilj (*Galleria dipinta nel palazzo del principe Panfilo da Pietro Berrettini da Cortona intagliata da Carlo Cesio vero originale*)²⁸⁵. Per queste stampe era prevista una ricomposizione a mappa, per restituire un'immagine complessiva della volta dipinta e che avrebbe favorito lo studio a tavolino dell'invenzione decorativa cortonesca. Considerato l'effetto di riflesso generato da questo genere di incisioni, soprattutto in Francia – Gérard Audran trasse una copia dalla serie di Cesi – e dunque la loro circolazione, può anche darsi che lo stesso Loth avesse conosciuto l'opera di Cortona attraverso la traduzione a stampa.

²⁸² Ewald 1965, p. 27.

²⁸³ Vedi Briganti 1962, pp. 262-263, n. 134.

²⁸⁴ Id., pp. 250-251, n. 117.

²⁸⁵ Vedi Borea 2009, I, pp. 334-335.

Ritornando al commento di Cochin alla vista della pala di Loth, ancora impresso nella sua mente, inoltre, doveva essere quel dipinto «fort beau» raffigurante «Néron donnant un coup de pied à sa femme de Pietro da Cortona»²⁸⁶, appartenente alla collezione Sagredo, esposta nel palazzo di Santa Sofia a Venezia. Commissionato da Niccolò Sagredo durante il soggiorno romano negli anni cinquanta del Seicento, il quadro è noto soltanto attraverso l'incisione inserita nel catalogo della collezione di Luciano Bonaparte (1812), essendo andato perduto alla fine dell'Ottocento²⁸⁷ [fig. 51]. Per inscenare il tema della morte di Poppea, che nelle discussioni in seno ai circoli culturali accademici veneziani e nel repertorio teatrale della Venezia seicentesca, noti a Sagredo, godeva di una discreta diffusione, il pittore ripropose nel complesso una soluzione costruttiva di propria invenzione e ricorrente nella raffigurazione di episodi tratti dalla storia dell'arte antica²⁸⁸. Si crede, tuttavia, di intravedere nel particolare di Poppea riversa a terra, il debito di Cortona nei confronti del brano di violenza del martirio tizianesco della basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Quella stessa fonte iconografica, dunque, su cui pare abbia riflettuto anche Loth per l'invenzione del suo martirio e che rappresentava certo un repertorio iconografico più immediato a cui attingere per l'artista tedesco, rispetto alle opere di Cortona, la cui conoscenza, comunque, poteva agevolmente passare attraverso la stampa di traduzione (come si è già ipotizzato per il caso dell'affresco di palazzo Pamphilj).

Nella storia critica dell'opera padovana di Loth il riferimento di Cochin alla maniera cortonesca non rimane comunque un caso isolato. Fino alla smentita di Giuliano Briganti nel 1962²⁸⁹, infatti, all'artista toscano era stata attribuita una piccola tela raffigurante il *Martirio di san Gherardo Sagredo*, acquistata da Wilhelm Bode nel 1893 dalla collezione londinese di Sir Charles Robinson per il Musée des Beaux Arts di Strasburgo (176 × 99 cm; fig. 52)²⁹⁰. Essa differisce dalla pala di Santa Giustina per il numero di aguzzini, che

²⁸⁶ Cochin 1758, III, p. 146.

²⁸⁷ Sulle vicende del dipinto cfr. Borean 1997, pp. 124-127 e Mazza 2004, pp. 55-56.

²⁸⁸ Borean 1997, pp. 124-126, nota come gli elementi della soluzione compositiva adottata da Pietro da Cortona per inscenare l'episodio con Nerone e Poppea ricorrono, ad esempio, nel *Giuramento di Semiramide* eseguito per i Sacchetti tra il 1620 e il 1624 (Oxford, Ashmolean Museum) nell'*Augusto e la Sibilla* del Museo di Nancy (1645 circa) o nel *Cesare che rimette sul trono Cleopatra* del Musée des Beaux Arts de Lyon (1643 circa).

²⁸⁹ Vedi Briganti 1962, p. 283.

²⁹⁰ Vedi Roy, Goldenberg 1996, p. 89, n. 55, Fusari 2017, p. 222, n. 243 e C. Brouard, in *Rencontres à Venise* 2018, pp. 224-225, n. 50 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Le Martyre de saint Gérard Sagredo*).

da quattro sale a cinque, con l'aggiunta della figura con turbante dietro al carnefice, e per la diversa connotazione del personaggio collocato a sinistra rispetto al gruppo centrale, con una folta barba bianca e il pugnale, che sostituisce il giovane imberbe con il capo coperto da una cuffia rossa e munito di bastone della versione patavina.

Date le dimensioni, ci si interroga se il dipinto di Strasburgo possa coincidere con «quell'abbozzo da lui fattoci vedere» menzionato da Lelio Piovene nel documento del settembre 1677²⁹¹, ossia con la prova pittorica sottoposta dall'artista ai committenti per la loro approvazione. Oreste Ferrari²⁹², in particolare, si è domandato se la qualifica 'abbozzo' fosse appropriata per la tela di Strasburgo o piuttosto per uno schizzo segnalato nel 1988 in una collezione privata parigina (93,5 × 55 cm; **fig. 53**), sempre dedicato al medesimo soggetto²⁹³. Lo studioso, infine, crede che l'esemplare di Strasburgo, seppur presenti ancora delle varianti rispetto alla redazione finale, possa corrispondere meglio all'ultima prova pittorica precedente l'esecuzione definitiva della pala d'altare, mentre la tela di Parigi sarebbe da identificare come una «prima idea»²⁹⁴. Un copia tratta da un modello poi abbandonato per il *Martirio* di Santa Giustina, forse opera di una maestranza padovana attiva alla fine del Seicento, sarebbe invece il dipinto ora conservato presso il Museo Civico di Padova e segnalato nel 1980 da Mauro Lucco (148 × 90 cm; **fig. 54**)²⁹⁵. Questo corrisponderebbe alla «copia della pala di s. Gerardo con soasa di pero» menzionata nell'inventario della foresteria di Santa Giustina del maggio 1697, assieme a una replica della *Morte di santa Scolastica* di Giordano²⁹⁶. Il dipinto figura successivamente nell'*Elenco dei quadri demaniali dati in consegna a mons. Modesto Farina vescovo di Padova* del 21 agosto 1822, redatto dopo l'evacuazione del monastero di

²⁹¹ Vedi *supra*, p. 82.

²⁹² Ferrari 1990, pp. 52, 181.

²⁹³ Vedi Volle 1988, pp. 112-114, Fusari 2017, p. 208, n. 182 e C. Brouard, in *Rencontres à Venise* 2018, pp. 222-223, n. 49 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Le Martyre de saint Gérard Sagredo*).

²⁹⁴ Con questa ipotesi di ordinamento delle due piccole tele nella prassi operativa precedente la redazione della pala padovana concorda C. Brouard, in *Rencontres à Venise* 2018, pp. 222-223, n. 49 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Le Martyre de saint Gérard Sagredo*) e C. Brouard, in *Rencontres à Venise* 2018, pp. 224-225, n. 50 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Le Martyre de saint Gérard Sagredo*).

²⁹⁵ Vedi M. Lucco, in *I Benedettini a Padova* 1980, p. 339, n. 223 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth-copia da, *Martirio di s. Gerardo Sagredo*).

²⁹⁶ Sartori 1970, p. 456.

Santa Giustina nel 1820-1821, dov'è descritto al numero 166 come «simile in tela rappresentante il Martirio di un santo d'ignoto autore»²⁹⁷.

In un'asta londinese di Christie's del dicembre 2009, inoltre, è apparso un altro modelletto che può essere messo in relazione con la pala di Loth, descritto come «The Assassination of Saint Gerard Sagredo: a modello» (74,9 × 42,5 cm; **fig. 55**)²⁹⁸. Per le stringenti affinità iconografiche, potrebbe essere all'origine delle redazioni di dimensioni maggiori di Padova e di Strasburgo.

La serie piuttosto copiosa di modelletti e versioni legate al *Martirio di san Gerardo Sagredo* è una spia della laboriosa attività inventiva di Loth, nonché della fortuna riscontrata dalla sua soluzione iconografica. Prova della positiva ricezione sarebbero la copia padovana, già citata, ma soprattutto il disegno in gesso nero su carta di Jean-Honoré Fragonard (Pasadena, The Norton Simon Foundation, Inv. Nr. F.1970.03.089.D), eseguito nell'ambito della campagna grafica di riproduzione delle principali opere d'arte e monumenti italiani visitati dall'abate Jean Claude Richard de Saint-Non durante il *tour* lungo la penisola fra l'ottobre del 1759 e il settembre del 1761²⁹⁹ [**fig. 56**].

Si tratta, dunque, di un altro francese che, a pochi anni di distanza da Cochin, intraprese il viaggio in Italia, forse tenendo a mente proprio il resoconto del connazionale, ossia il *Voyage*, di recentissima pubblicazione, nella scelta dei monumenti, delle opere e degli artisti su cui riporre l'attenzione. Fragonard, dal canto suo, dovette influenzare i criteri di selezione del mecenate, riguardanti le opere da riprodurre, considerando che disegnava in maniera selettiva, ossia prediligendo gli autori considerati da lui come modelli, e che lo avevano emozionato (Raffaello, Michelangelo, Tintoretto, ma anche Barocci, Pietro da Cortona, Solimena e Tiepolo).

²⁹⁷ È stata Giovanna Mariani Canova a incrociare le fonti inventariali e a proporre l'identificazione dell'oggetto nell'opera attualmente conservata presso il Museo Civico di Padova. Vedi Mariani Canova 1980, pp. 177-178, n. 107.

²⁹⁸ Si tratta del Lot 197 della *Sale 5860 (Old Master & 19th Century Paintings Drawings & Watercolours)* tenutasi l'11 dicembre 2009 a Londra, South Kensington. Vedi *Old Master* 2009, p. 93.

²⁹⁹ Il disegno è stato segnalato in Ewald 1965, p. 88, n. 261 e Roy, Goldenberg 1996, p. 89, n. 55. Vedi, dunque, *Panopticon italiano* 2000, p. 391, n. 233; correlate al disegno di Pasadena sono una controprova conservata in una collezione privata parigina e una controprova, priva di didascalia, che si trova presso il Nasjonalgalleriet di Oslo. A Padova l'abate di Saint-Non si fermò dopo essere stato per sei settimane a Venezia e prima di rientrare in Francia. Fragonard, che si trovava in Italia, a Roma, dal 1756, accompagnò l'abate lungo il viaggio di ritorno. Per il commento di Saint-Non in merito alla visita alla basilica di Santa Giustina di Padova, dove ricorda le cattive condizioni conservative del *Martirio di santa Giustina* di Paolo Veronese, e «une suite de très beaux Tableaux dans chacune des chapelles des bas côtés, parmi lesquels on doit remarquer surtout Sebastien-Rizzi, Carlo Lotti, Jordans et Liberi», vedi *Panopticon italiano* 2000, p. 216. L'edizione critica del testo e la traduzione è stata curata da Pierre Rosemberg su un esemplare non autografo del *Diario* di Saint-Non, appartenuto a Philippe Burty (1830-1890) e ricomparso alla vendita Maurice Péreire a Parigi il 28 aprile 1980.

L'essere ammesso a quel consesso di artisti, le cui opere furono ritenute degne di menzione, per essere sottoposte all'attenzione di lettori e amanti d'arte forestieri, perché considerate capisaldi dell'arte italiana, fu un vero e proprio privilegio postumo per Loth e non affatto scontato, soprattutto se si considera il calibro degli altri autori citati dall'abate Saint-Non e riprodotti in disegno da Fragonard.

Ritornando al binomio associativo Loth-Cortona, che scaturisce dal ragionamento sulla pala della basilica di Santa Giustina e sulla tela di Strasburgo, risulta significativo sottolineare l'esistenza di una tradizione storiografica di lunga durata – che parte dal commento di Cochin a metà del Settecento, per giungere all'ingresso del modelletto acquistato da Bode per il museo di Strasburgo negli anni sessanta del Novecento –, che legge le prime prove di Loth nel campo della pittura religiosa in termini cortoneschi.

Si possono citare, inoltre, altri due casi di opere investite dagli scambi attribuitivi operati dalla critica fra Loth e Cortona o la categoria, più generale, della scuola romana: uno è il foglio raffigurante *Giasone si impadronisce del vello d'oro* del Musée des Beaux-Arts di Rouen (Inv. Nr. 975-4-877; **fig. 57**), mentre l'altro disegno rappresenta *Sansone e Dalila* e si conserva presso il Museo Correr di Venezia (Inv. Nr. 1851; **fig. 58**). Ricondotto a Loth da Andrea Piai nel 2006, l'esemplare di Rouen proverrebbe dalla sterminata raccolta grafica di Zaccaria Sagredo (1653-1729), nipote di Niccolò³⁰⁰. Il *Cattalogo de' Libri di Disegni che si trovano nello Studio della Casa Sagredo* stilato da Francesco Algarotti e allegato a un'epistola del 29 giugno 1743, indirizzata al mecenate e collezionista di Dresda Heinrich von Brühl, menziona un tomo di disegni di Loth, raggruppati assieme ad altri di Lefevre, Carpioni, Heintz e Le Court («buoni di Lot, di La Fabre, e Carpioni, ordinari di Ens, mediocrissimi di Corte in tutto fogli n. 107»)³⁰¹. L'antica iscrizione a penna e inchiostro riportata sul foglio di Rouen «Sc. romana» (da sciogliersi come 'scuola romana') si spiegherebbe, secondo Piai, con una scelta deliberata dello stesso Sagredo,

³⁰⁰ Vedi A. Piai, in *Venise, l'art de la Serenissima* 2006, pp. 86-87, n. 34 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Jason s'empare de la toison d'or*).

³⁰¹ Vedi Binion 1983, p. 395, che trascrive e pubblica il documento conservato presso il Sächsisches Landeshauptarchiv di Dresda. Sulla raccolta grafica di Zaccaria Sagredo vedi inoltre Gottardo 2005, pp. 239-258. Nel 1743 Algarotti si recò in visita alla dimora di Sagredo alla ricerca di opere d'arte per l'elettore di Sassonia. All'epoca, ad occuparsi dell'eredità dei Sagredo, era Cecilia Grimani, vedova di Gerardo Sagredo, scomparso nel 1738; su disposizioni testamentarie del marito la donna decise di smembrare e porre in vendita la raccolta. I fogli Sagredo erano suddivisi fra quelli raccolti in album e quelli incorniciati ed esposti come quadri sulle pareti di alcune stanze della dimora. Il tomo contenente i disegni di Loth, Lefevre, Carpioni, Heintz e Le Court, inoltre, venne elencato con il n. 16 nella stima compilata da Pietro Longhi il 10 ottobre del 1762, relativa ai disegni dell'eredità Sagredo ritenuti d'interesse dal console inglese John Udny, che aveva posto gli occhi su quel che rimaneva della raccolta al momento della divisione dei beni fra le figlie di Gerardo Sagredo, essendo scomparsa la madre Cecilia Grimani. Per la trascrizione della perizia di Longhi, conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, vedi Gottardo 2005, pp. 251-252, doc. n. 5.

primo possessore del disegno e non con un errore attributivo. Il senso di pienezza e teatralità conferito alle forme e la profusione di particolari sarebbero da imputarsi, quindi, a un occhio scrutatore delle inclinazioni della pittura barocca cortonesca o romana, frammiste alla capacità di restituire gli effetti di una «lumièrè rasante» di gusto post-caravaggesco, sfruttando l'espedito tecnico delle lumeggiature in biacca su carta azzurra, in voga fra i maestri veneziani sin dal Cinquecento³⁰². Un connubio, questo, che Loth sarebbe ben riuscito a sostenere ed esprimere anche sulla carta, così come faceva sulla tela. Benché la considerazione a sostegno dell'attribuzione del foglio a Loth possa sembrare convincente, non sono comunque chiari i motivi per cui Sagredo, cui i modi di Loth erano noti – dell'artista tedesco possedeva, infatti, dei dipinti – avesse dovuto celare il nome dell'artista bavarese in favore di una generica attribuzione alla scuola romana. Sembra, dunque, più ragionevole rimanere cauti sull'assegnazione del disegno francese a Loth, la cui produzione grafica rappresenta un campo di studio ancora impervio e intricato. Rispetto alle prove grafiche che sono state ammesse nel catalogo di Loth come autografe³⁰³, il foglio di Rouen presenta delle caratteristiche divergenti, mentre risulta facilmente accostabile ad altri due disegni, passati a più riprese sul mercato antiquario parigino (l'ultima nel 2018), con attribuzione all'artista tedesco e raffiguranti *Medea ringiovanisce Esone* e *Il supplizio di Marsia*³⁰⁴ [figg. 59, 60]. La congruenza fra dimensioni e tecnica nonché la presenza dell'iscrizione «Scuola romana» lasciano pochi dubbi sull'ipotesi che i tre fogli possano condividere l'appartenenza a un medesimo corpus, il cui autore rimane tuttavia ignoto³⁰⁵.

Al pari del caso di Rouen, anche la vicenda riguardante il foglio del Museo Correr di Venezia raffigurante *Sansone e Dalila* rappresenta un episodio di restituzione al maestro

³⁰² A. Piai, in *Venise, l'art de la Serenissima* 2006, p. 86, n. 34 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Jason s'empare de la toison d'or*).

³⁰³ Si cita, a titolo d'esempio, il foglio con *l'Angelo custode*, preparatorio per la composizione di una delle pale del Kloster di Tegernsee, che reca sul verso parte di una lettera autografa dell'artista (Inv. Nr. C 1969/1746), o il disegno con *Ester ed Assuero* e numerosi schizzi di prova per altre figure o composizioni (Inv. Nr. C1969/1745), conservati presso il Kupferstichkabinett della Staatsgalerie di Stoccarda, per cui vedi *Deutsche Zeichnungen* 2007, pp. 193-195, nn. 388-389.

³⁰⁴ Il confronto viene proposto da A. Piai, in *Venise, l'art de la Serenissima* 2006, p. 86, n. 34 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Jason s'empare de la toison d'or*). La coppia di disegni è comparsa l'ultima volta all'asta di Christie's *Dessins Anciens et du XIXe Siècle* tenutasi a Parigi il 21 marzo 2018. Ringrazio Jacopo Ranzani per avermi segnalato il recente passaggio dei fogli sul mercato antiquario.

³⁰⁵ Fusari 2017, pp. 399-400, n. RD74, colloca il disegno di Rouen fra le false attribuzioni a Loth e lo sposta nel catalogo di Peter Strudel, per la somiglianza con altri tre disegni preparatori per una decorazione a soffitto, che si conservano a Londra, Parigi e Washington. Per la tela con *Sansone e Dalila* di Bassano vedi Fusari 2017, p. 164, n. 9.

tedesco, che smentisce l'antica attribuzione a Pietro da Cortona, riportata sul disegno. Motiverebbe lo spostamento attributivo, secondo Pignatti, un dipinto di Loth del Museo Civico di Bassano (158 × 178 cm; **fig. 61**), raffigurante il medesimo episodio, che presenta, tuttavia, una soluzione compositiva diversa rispetto a quella del disegno veneziano³⁰⁶. Questo, infatti, sarebbe accostabile, piuttosto, alla tela di Loth con *Sansone e Dalila* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia³⁰⁷ (164 × 122,5 cm; **fig. 62**), la cui prima idea, peraltro, sarebbe già stata individuata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in un foglio del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma³⁰⁸ [**fig. 63**].

L'apposizione dell'iscrizione «Pietro da Cortona» nel disegno del Museo Correr di Venezia, comunque, non appare inopportuna o del tutto fuorviante, essendo rintracciabili dei rimandi iconografici, più che stilistici o grafici, alla produzione dell'artista toscano. La figura di Dalila, ad esempio, potrebbe rimandare, per la fisionomia e per la posa, alla Santa Bibiana nella scena del martirio affrescata nella chiesa omonima di Roma (1624-1626)³⁰⁹, così come la messa in scena complessiva della vicenda può ricordare, per impostazione, gli episodi tratti dalla storia romana che decorano le lunette della Sala di Venere di palazzo Pitti, realizzate da Cortona fra il 1641 e il 1642³¹⁰. Il particolare dello zoccolo marmoreo su cui sono adagate le figure nel foglio del Correr, potrebbe essere un indizio per una visione da sottinsù e rivelerebbe, dunque, che il disegno consista in un'invenzione preparatoria, destinata ad essere trasposta ad affresco o in un dipinto da soffitto.

A voler illustrare una sorta di prolegomeni della questione del 'cortonismo' a Venezia, che non si può esaudire in questa sede, non si può prescindere dagli intricati circuiti presenti

³⁰⁶ Vedi Pignatti 1996, p. 4, n. 1126. Fusari 2017, p. 401, n. RD93, propende per un'attribuzione del foglio a Johann Michael Rottmayr per la simile caratterizzazione delle figure femminili. Per la tela con *Sansone e Dalila* di Bassano vedi Fusari 2017, p. 164, n. 9.

³⁰⁷ Cfr. Frisoni 2006, pp. 123-127, n. 11, S. L'Occaso, in *La Pinacoteca Tosio Martinengo* 2011, p. 273, n. 75 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Sansone e Dalila*) e Fusari 2017, p. 168, n. 24.

³⁰⁸ Cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1978, p. 282, Ruggeri 1989, p. 110, n. 63. Kunze 1997, p. 148, n. 40, spostò il foglio dal catalogo di Loth a quello di Daniel Saiter. Per L'Occaso 2011, p. 273, n. 75, il disegno romano non sarebbe perfettamente sovrapponibile con la tela bresciana, anche se vi riconosce una più stretta correlazione, rispetto a quella fra il dipinto di Brescia e il foglio del Museo Correr di Venezia.

³⁰⁹ Briganti 1962, pp. 167-170, n.12.

³¹⁰ Vedi Briganti 1962, pp. 167-170, n. 12, e pp. 225-227, n. 85. Va comunque ribadito che il foglio con il *Sansone e Dalila* del Museo Correr non presenta congruenze grafiche né con i disegni di Pietro da Cortona relativi a Santa Bibiana, né con quelli preparatori per la Sala di Venere di palazzo Pitti. A questo proposito cfr. Prosperi Valenti Rodinò, 1997 pp. 77-79, nn. 3.2-3.4 (per la chiesa di Santa Bibiana) e Prosperi Valenti Rodinò 1997, pp. 152-155, nn. 8.9-8.12 (per palazzo Pitti), che propone una selezione di quelli analizzati da Campbell 1977, pp. 82-108, figg. 20-41. Sugli affreschi fiorentini vedi anche Tordella 2003, pp. 279-299.

nella Venezia seicentesca, causati da una tradizione pittorica esercitante una fascinazione imperitura. Si ha quindi l'impressione che il fenomeno del 'cortonismo' in area lagunare non debba essere letto nei termini esclusivi di un'ondata di stimoli romani, bensì debba essere problematizzato come il nuovo filtro attraverso cui gli artisti veneziani colsero o interpretarono le esperienze fondative dei maestri del Cinquecento veneziano.

Ci si chiede, inoltre, se nel tentativo di tratteggiare questa situazione, abbia senso parlare di 'cortonismo' o di lezione cortonesca in relazione a quelle evoluzioni linguistiche, come quella portata avanti da Loth, in cui giocarono e si amalgamarono svariati stimoli di provenienza centro-italiana, riconducibili, dunque, non a un'unica e puntuale personalità. Ponendo come valido l'assunto per cui in ogni spunto sia precisamente identificabile un autore, il cui nominativo genera e definisce una macrocategoria stilistica, ciò significherebbe che nel ragionamento sulle prime pale d'altare di Loth, in special modo a quelle licenziate per Venezia e l'entroterra veneto, si debba parlare non solo di 'cortonismo', ma anche di 'giordanismo' e di 'marattismo'.

La critica, infatti, non ha mancato di evidenziare le relazioni fra il catalogo di Loth e quello di Giordano o di Carlo Maratti, ma si tratta pur sempre di indicazioni generiche e approssimative, fondate sulla segnalazione delle affinità iconografiche e stilistiche fra gli artisti e manchevoli di una riflessione più ampia sulle circostanze o le modalità di svolgimento di tali dialoghi.

Bisogna peraltro considerare che se i riferimenti all'apparato iconografico e stilistico di Giordano, autore di un sapiente amalgama fra elementi di matrice naturalista e riberesca e l'interpretazione del colorismo veneto, trovano un'immediata spiegazione o contestualizzazione nelle pale d'altare spedite da Giordano a Venezia da Napoli dalla metà degli anni sessanta del Seicento (in particolare le tre tele per la basilica della Salute)³¹¹ e

³¹¹ Rientrato a Napoli, dopo aver soggiornato a Venezia nel 1665 – l'unico soggiorno ritenuto plausibile dalla storiografia recente – nel 1668 Luca Giordano riuscì a ottenere il primo incarico pubblico veneziano, ossia l'esecuzione dell'*Assunzione della Vergine* per la Basilica della Salute, favorito dalle relazioni intessute precedentemente con personalità chiave delle relazioni commerciali e artistiche fra Venezia e Napoli (come Simone Giogalli e Agostino Fonseca). La proposta di Giordano fu preferita a quella di Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, cui era stato affidato inizialmente l'incarico, ma che aveva tardato nella consegna del lavoro. Dopo il successo della prima commessa, nel 1674 i Procuratori della Salute incaricarono Giordano anche dell'esecuzione della *Nascita della Vergine* e della *Presentazione al tempio*, dove si nota un allentamento del naturalismo di matrice riberesca, sostituito da un denso luminismo. Sulle pale della Salute di Giordano cfr. Cecchini 2000, pp. 110-111, De Vito 2000, pp. 118-129 e Borean 2010, pp. 19-26. Per un ragguaglio della sosta veneziana di Giordano, inoltre, cfr. De Vito 1991, pp. 33-46, Finocchi Gherzi 2008, pp. 227-241 (che ritiene plausibile un soggiorno dell'artista a Venezia nei primi anni sessanta del Seicento) e Scavizzi 2012, pp. 126-140.

dunque nei quadri presenti nelle collezioni private³¹², nonché nella circolazione di copie dei suoi dipinti, spacciate per originali, sul mercato artistico lagunare³¹³, l'interesse suscitato dalla produzione di Maratti a Venezia sullo scorcio del Seicento rappresenta una questione maggiormente complessa, ma soprattutto poco indagata o sondata nella sua valenza e complessità.

Non è questa la sede per un'analisi estesa del significato o della portata del 'giordanismo' e del 'marattismo' a Venezia; si crede, tuttavia, che nell'analisi di alcune pale d'altare veneziane di Loth a partire dalla fine degli anni settanta del Seicento, sia possibile sostenere come i riferimenti al catalogo di Giordano e Maratti, così come di Cortona, per quanto presenti o individuabili, non passino attraverso l'esercizio della ripresa palmare o pedissequa, dai contorni netti, quanto piuttosto siano il frutto, piuttosto, di rimestamenti e rimodulazioni svolte dall'artista su un incrocio di vocabolari altrui.

Che le opere veneziane di Cortona e di Giordano avessero suscitato l'interesse di Loth lo si può dedurre anche dal fatto che nella sua collezione personale, descritta nell'inventario *post mortem* del 1698, figurassero una copia della pala di Berrettini per la chiesa di San Daniele a Venezia e tre «paletine» riproducenti opere di Giordano, fra cui, probabilmente, la *Madonna con san Giuseppe e sant'Antonio* realizzata dal pittore napoletano per la chiesa dello Spirito Santo di Venezia e oggi conservata nella Pinacoteca di Brera³¹⁴ [fig. 64]. Dati, questi, che per quanto interessanti, non sembrano sufficienti a spiegare o supportare il ruolo dirimente attribuito dalla storiografia ai due artisti foresti nell'evoluzione linguistica di Loth, ossia in quella che è stata definita come la svolta 'chiarista'.

³¹² Già nel 1662, quand'era ancora a Napoli, Giordano entrò in contatto con il marchese Agostino Fonseca, aggregato alla nobiltà veneta nel 1664 e che avrebbe ospitato l'artista durante la sosta lagunare nel 1665. Fonseca si procurò sei quadri di Giordano, fra cui un *San Bartolomeo* e un *Sant'Andrea in croce* e risulta essere il proprietario della pala con la *Madonna, il Bambino e le anime del Purgatorio* della chiesa di San Pietro di Castello di Venezia e di un *Sansone che rompe la fune*, ricordato nella *Musa delirante*, silloge poetica di Giovanni Prati. Opere di Giordano, inoltre, si trovavano nelle raccolte di Simone Giogalli, Aurelio Rezzonico e Giovanni Andrea Lumaga. Cfr. Borean 2010, pp. 19-22.

³¹³ Secondo quanto riportato da Marco Boschini ne *Le ricche Minere della pittura veneziana* (1674), sarebbe stato Giordano stesso a lamentarsi del commercio fraudolento di copie dei suoi quadri e che sperava in una sorta di intervento sanatorio degli intenditori: «Del che esso pienamente ne gode, come all'incontro si lagna di quei che per interesse di guadagno, introducono in Venezia molte copie delle sue opere e procurano di dar ad intendere al mondo, che sono originali. Ben è vero, che poi si consola col dire, che confidato ne gli intendenti, che in ogni modo sapranno far tal distinzione; con asserire all'universale (mercè alla sua intelligenza) quali siano le originali, e quali le copie; e ciò à confusione, di chi cerca di immascherare la verità». Boschini 1674, p. 27. Cfr. inoltre Borean 2010, p. 20.

³¹⁴ In un «loghetto tra il portico e la cucina» della casa di Loth, perlustrato dai commissari testamentari di Loth il 10 ottobre 1698, si trovavano «una palletta con *Daniel* senza soaze copia di Pietro da Cortona», «una paletina della *Madonna, e S. Antonio* copia del Giordano» e «altre due paletine piccole copie del Giordano». Vedi Lux 1999, p. 157.

Ci sembra, tuttavia, che nella produzione di Loth vi sia un'opera, in particolare, che riveli la meditazione dell'artista tedesco sulla produzione di Giordano e che sia una testimonianza più significativa rispetto al riferimento inventariale sopra menzionato: si tratta della *Deposizione dalla croce* eseguita dal pittore tedesco per la chiesa di Santa Maria dei Derelitti di Venezia (349 × 177 cm; **fig. 65**), su commissione di Bartolomeo Borghesaleo, avvocato fiscale della Serenissima, nonché benefattore dell'istituto pio dell'Ospedaletto³¹⁵.

Discendente da una famiglia trasferitasi da Teglio Veneto a Venezia nei primi anni del Seicento, Borghesaleo si dedicò con successo alla professione forense e, in seguito a un processo avviato nel 1673, ottenne la cittadinanza originaria, trasmessa anche ai quattro figli avuti dal matrimonio contratto nel 1659 con Caterina Bonlili *quondam* Francesco, di origine bresciana³¹⁶. La proposta di edificazione di un altare di famiglia nella chiesa dell'Ospedaletto, con l'espresso desiderio di esservi sepolto, presentata dall'avvocato con una supplica sottoposta il 3 marzo 1675 alla Congregazione dell'Ospedale dei Derelitti³¹⁷, si colloca, dunque al culmine di un *cursus honorum* volto a porre la famiglia nel rango di quelle più in vista della Venezia seicentesca, cui è associata anche la costituzione di una prestigiosa collezione celebrata da Boschini (1660) e da Martinioni (1663)³¹⁸. La raccolta d'arte, fondata per la maggior parte su presenze selezionate fra il coevo panorama veneziano seicentesco, e la decisione di affidare l'incarico della realizzazione del dipinto destinato a ornare l'altare di famiglia a un artista 'foresto', sebbene già affermato a Venezia, annoverano Bartolomeo Borghesaleo fra i protagonisti di quell'evoluzione di

³¹⁵ Per un'analisi del dipinto vedi Ewald 1965, p. 2 e p. 81, n. 212, Aikema, Meijers 1989, p. 172 e Zannini 2000, pp. 55-59 e Fusari 2017, pp. 233-234, n. 301.

³¹⁶ Vedi Zannini 2000, pp. 11-21 e pp. 39-53.

³¹⁷ Il manoscritto relativo alla supplica si conserva presso l'Archivio delle Istituzioni di Ricovero e di Educazione di Venezia (d'ora in avanti IRE), DER. G. 1., *Materie diverse*, fasc. 1, c.1v. Si era impegnato, inoltre, «di far fabbricare l'altare medesimo nella stessa conformità, e struttura degli altri quattro già fabbricati, e questo nel più celere tempo che possa permettere la qualità di questa opera, che farò tutto il possibile, acciò non sii meno decorosa delle altre». All'altare Borghesaleo e al corrispondente sulla parete sinistra della navata, commissionato da Giovanni Battista Semenzi nel 1680, infatti, ne preesistevano quattro laterali e simmetrici, risalenti alla seconda fase della decorazione della chiesa, fra gli anni quaranta e cinquanta del Seicento: eretti grazie ai lasciti testamentari di facoltosi benefattori dell'Ospedaletto, ospitavano le pale di Francesco Ruschi, Nicolas Règnier (poi sostituita da una tela di Giuseppe Angeli), Matteo Ponzone (rimpiazzata dall'*Annunciazione* di Jacopo Palma il Giovane) ed Ermanno Stroiiffi.

La supplica fu accolta dalla Congregazione dell'Ospedale dei Derelitti con 11 voti favorevoli su 13; vedi IRE, DER. G. 1., *Materie diverse*, fasc. 1, c. 162, disponibile nella trascrizione di Zannini 2000, pp. 101-102, doc. n. 4.

³¹⁸ Vedi Boschini 1660, ed. 1966, pp. 606-607 e Martinioni 1663, p. 377.

gusto registrabile a Venezia intorno al sesto decennio del secolo, contraddistinta dall'apertura alle moderne soluzioni artistiche.

La cronologia dell'opera è soggetta ad oscillazioni, non essendo pervenuta alcuna testimonianza documentaria sulla commessa. L'altare giunse a compimento nel 1680, come recita l'epigrafe pavimentale sul sepolcro del donatore («Altare constructo / sibi suisq. Haeredibus / Bartholomaeus Burghesaleo I.V.D. / monumentum hoc paravit / Anno Domini MDCLXXX») ³¹⁹, mentre la prima menzione della *Deposizione* di Loth si trova ne *Il ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli, pubblicato nel 1684 ³²⁰. Si deduce, quindi, che il dipinto sia stato in collocato *in situ* fra queste due date, anche se nulla esclude che l'affidamento dell'incarico a Loth risalga già al 1675, ossia successivamente all'accoglimento favorevole dell'istanza di Borghesaleo da parte della pia congregazione dell'Ospedaletto.

A vincolare l'artista all'inconsueto programma iconografico, perché esulante dalla canonica rappresentazione dell'episodio evangelico della 'Deposizione dalla croce', sarebbe stato lo stesso Borghesaleo. Alla contemplazione del corpo esanime di Cristo appena depresso dalla Croce, infatti, non assistono Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, Giovanni, Maria Maddalena e la Vergine, consueti partecipanti all'avvenimento, bensì Santa Caterina d'Alessandria e San Bartolomeo, ossia i santi eponimi del committente e della consorte. Un espediente, quello dell'autocelebrazione sotto le spoglie di personaggi sacri, che non desta meraviglia nella Venezia del Seicento, costellata da casi di sfruttamento dello spazio pubblico ai fini della glorificazione personale e non desueta all'Ospedaletto, dato che anche nelle pale d'altare licenziate per il medesimo sito da Ermanno Stroiffi e da Ruschi i donatori sono rappresentati dai loro santi patroni ³²¹.

³¹⁹ Vedi Bianchini 1897, pp. 17, 19 e *Corpus delle iscrizioni* 2001, p. 884.

³²⁰ Martinelli 1684, p. 163: «Nell'ultimo [altare] verso la porta maggiore, v'è la *Beata Vergine Assunta in gloria, Cristo morto, san Bartolomeo, e santa Caterina*, opera di Carl Lotto».

³²¹ Cfr. Pilo 1985, pp. 112-114. La preminenza figurativa dei due patroni, in veste di santi, influì anche sulla denominazione antica dell'altare. In una relazione del 19 gennaio 1728, inerente la necessità di alcuni restauri nella chiesa dell'Ospedaletto, infatti, il proto Domenico Rossi indica l'altare Borghesaleo come di «S. Bartolamio» (IRE, DER G.1., *Materie diverse*, n. 71). Anche nelle carte del contenzioso del 1759, che contrappose gli eredi di Bartolomeo alla Congregazione del pio luogo, per la rimozione di alcune statue a coronamento dell'altare, si cita l'altare come di «S. Bartolamio o di «San Bartolamio e Catterina» (IRE, DER G.1., *Materie diverse*, fasc.1, cc.n.n.). La presenza di san Bartolomeo nel dipinto di Loth fu motivo plausibile, inoltre, della sua omissione nella sequenza di apostoli ed evangelisti che occupano i pennacchi e i soprarchi della navata dove, infatti, quello è l'unico assente.

Segnalata da Charles Nicholas Cochin nel *Voyage* del 1758 come opera «fort beau, bien dessiné, d'une manière large, et d'une couleur un peu rousse»³²², la pala Borghesaleo è stata parimenti considerata dagli studiosi sia come ultima tappa del percorso 'tenebroso' di Loth, ancora affiancante il collega Langetti, sia come preludio di quella svolta o evoluzione linguistica etichettata come 'neoveronesiana' o 'cortonesca' e che si sarebbe manifestata con vigore nelle successive pale d'altare.

Indubbio è il richiamo alla produzione dalle tinte fosche e carica di pathos del collega Langetti, in particolare al *Cristo in croce e la Maddalena*, licenziato tra il 1663 e il 1664 per l'altare Milles nella chiesa delle Terese di Venezia, ora a Ca' Rezzonico³²³ [fig. 66]. Forte, tuttavia, sembra il debito nei confronti delle *Deposizione della croce* (1665 ca.) di ascendenza riberesca concepita da Luca Giordano per la chiesa veneziana di Santa Maria del Pianto, oggi conservata nelle Gallerie dell'Accademia [fig. 67], da cui l'invenzione di Loth riprende la struttura 'a grappolo' delle figure attornianti il corpo di Cristo, che a sua volta il pittore napoletano avrebbe carpito dalla *Deposizione* di Anversa di Peter Paul Rubens, nota attraverso la stampa di Lucas Vorsterman³²⁴ [figg. 68, 69]. Loth optò per una soluzione compositiva più compatta e stipata rispetto a quella dei colleghi e operò una mediazione fra la gamma cromatica scura ottenebrata adoperata da Langetti per la sua pala d'altare e la luminosità fredda che esalta la levigatezza disegnativa e formale del dipinto di Giordano. Il pittore bavarese immerse il gruppo di figure in un'atmosfera caratterizzata da toni brunastri e rossastri, indugiando nella resa del cangiantismo, percepibile sul drappo violaceo su cui viene deposto il Cristo morto, o la serica veste e il manto broccato di santa Caterina.

A cogliere nella *Deposizione* dell'Ospedaletto di Loth la portata di un riuscito esito della sperimentazione di scelte stilistiche eterogenee e di un manifesto riassuntivo delle moderne istanze della pittura religiosa lagunare dovette essere Paolo Cazzaniga, pittore lombardo, quando all'inizio degli anni ottanta del Seicento, trovandosi a Venezia per un soggiorno di lavoro, trasse una copia dalla pala (104 × 56 cm; fig. 70), per destinarla alla prestigiosa collezione che Varese Borromeo stava formando e sistemando nel palazzo di famiglia sull'Isola del Lago Maggiore³²⁵.

³²² Cochin 1758, III, pp. 61-62.

³²³ Vedi Stefani Mantovanelli 1990, pp. 65-66 e Stefani Mantovanelli 2011, pp. 170-173, n. 60.

³²⁴ Vedi Ferrari, Scavizzi 1992, I, p. 279, n. A181.

³²⁵ Vedi Morandotti 2011, pp. 19, 26.

La figura del Cristo inerme concepito da Loth, in particolare, godette di una certa fortuna iconografica: venne riutilizzata spesso sia dal pittore sia dai suoi allievi, tanto che si possono citare alcuni esempi come *La scala di Giacobbe* dello Schloß di Harburg (Fürstliche Oettingen-Wallersteinche Kunstsammlung, 147,5 × 129 cm; **fig. 71**), considerato un dipinto autografo della seconda metà degli anni settanta del Seicento³²⁶; il *Cristo morto con Maria Maddalena* del Museo Civico di Bassano del Grappa (52 × 42 cm), annoverato fra le copie³²⁷, e ancora il *Compianto del Cristo morto* dubitativamente assegnato a Peter Strudel e conservato nell'Österreichische Galerie di Vienna [**fig. 72**], il cui debito nei confronti della tela dell'Ospedaletto si riscontra nella resa degli effetti luministici, ma anche nell'inarcamento del busto di Cristo, che lascia in ombra la testa³²⁸.

Il personaggio di san Bartolomeo, invece, ricompare, dotato di un maggiore dinamismo, nella pala che Loth realizzò per la Scuola di San Giuseppe della chiesa di San Silvestro di Venezia (385 × 188 cm; **fig. 73**). Utili e interessanti dati per la ricostruzione delle vicende inerenti la commissione di quest'ultima opera si ricavano da *La luce della pittura ombreggiata dalle Muse*, un libello a stampa pubblicato nel 1681 a Venezia da Carlo Passarino, per i tipi di Valvasense³²⁹. Questo raccoglie una serie di sonetti, madrigali, epigrammi, distici ed elogi in italiano, latino e dialetto veneziano di diversi autori coevi, celebranti le virtù del pittore e i pregi del quadro. I dedicatari dell'opuscolo, Giovanni Pietro Testori, Giacomo Biasi e Antonio Ferretti, guardiano (il primo) e 'bancali' (gli altri due) della Scuola di San Giuseppe, erano anche i committenti della pala d'altare e «per accrescere nella chiesa di San Silvestro la divozione d'un sì gran santo [san Giuseppe] hanno impiegato con tanto dispendio il più dotto pennello per darlo adorar su gl'altari»³³⁰.

³²⁶ Cfr. Ewald 1965, p. 61, n. 59 e Fusari 2017, p. 183, n. 80.

³²⁷ Cfr. Ewald 1965, p. 80, n. 206 (per cui si tratta di un originale) e Fusari 2017, p. 405, n. C4.

³²⁸ Sia Koller 1993, p. 156, n. G144, sia Probst 2016, pp. 188-189, n. 4, propongono l'attribuzione a Strudel con riserva.

³²⁹ Il titolo completo recita: *La luce della pittura ombreggiata dalle muse ad honore dell'immortale pennello del signor Carlo Lot. Consacrata al merito delli clarissimi signori Gio. Pietro Testori Giacomo Biasi Antonio Ferretti. Guardiano, e bancali della veneranda Scola di s. Gioseppe in san Silvestro. Da d. Carlo Passarino In Venetia: per il Valvasense, 1681*. Il documento è stato reperito e segnalato da Ewald 1965, p. 27, nota 4. Del testo a stampa è stato consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Inv. OLD 797730). Il libello era presente fra i titoli posseduti da Loth nella sua biblioteca, come riporta l'elenco allegato all'inventario *post mortem* dei beni dell'artista, per cui vedi Lux 1999, p. 161. Dell'autore, Carlo Passarino, non sono sinora reperibili ulteriori notizie; il poligrafo Antonio Lupis nella raccolta epistolare *Il Corriere* (Venezia 1683) gli destinò un elogio, il cui titolo (*Al Signor D. Carlo Passarino, S. Ponal*) rivela che il prelado che abitasse nella parrocchia veneziana di Sant'Aponal. Vedi Lupis 1683, p. 459.

³³⁰ Passarino 1681, p. 4.

Annoverata fra le Scuole piccole di Venezia, la Scuola di San Giuseppe esisteva dal 1499 e nel maggio del 1510 aveva ottenuto l'uso del terzo altare a sinistra della chiesa di San Silvestro³³¹. In seguito alla ristrutturazione seicentesca dell'edificio, il 23 novembre 1673 il capitolo parrocchiale accordò alla confraternita il permesso di ricostruire l'altare³³². Fu Antonio Fustinioni del *quondam* Rocco, mercante veneziano, a mettere a disposizione un lascito di duemila ducati, dispensato il 12 febbraio 1674, per il rifacimento della mensa, chiedendo che venisse celebrata quotidianamente una messa a suo nome per la remissione dei peccati e per il suffragio della sua anima, dopo la morte³³³. Il nuovo monumento fu inaugurato e consacrato il 18 maggio 1681, come recita l'opuscolo di Passarino, dove viene esplicitato che la pala di Loth era comparsa «di fresco», e quindi poco tempo prima, a ornamento dell'altare³³⁴.

Il quadro «con soaza dorata vecchia della *Madonna S. Iseppo*» reperito dai commissari testamentari nel «camerin à mezo il portico» nella dimora di Loth presso la parrocchia di San Luca, durante la stesura dell'inventario dei beni dell'artista nell'ottobre del 1698³³⁵, potrebbe essere identificato con un bozzetto della pala – non doveva avere, infatti, delle dimensioni da gran formato, data la collocazione – e spinge a interrogarsi sul processo di elaborazione della tela, documentato, inoltre, da alcuni disegni recentemente rintracciati.

Se immaginiamo, dunque, che il quadro citato nel documento inventariale possa corrispondere all'ultima prova di Loth, prima della redazione finale, i quattro disegni reperiti nel 2015 in una collezione privata francese [fig. 74] rivelano, invece, le guizzanti riflessioni dell'artista sulla composizione complessiva, nonché l'intensa e quasi ossessiva meditazione sulla figura di san Giuseppe nell'atto di prendere il Bambino dalle braccia della Vergine per mostrarlo a Dio Padre e il duo angelico che osserva la scena, librato a

³³¹ Prima di allora i confratelli si riunivano, probabilmente davanti a un altro altare dedicato a san Giuseppe «cum la sua palla de misier san Josef depenta et dorada compida», menzionata nell'inventario dei beni ecclesiastici del 19 marzo 1504 (BCMCVe, *Mariegola Scuola di San Giuseppe*, c. 32a). Per un riassunto delle vicende storiche della Scuola di San Giuseppe vedi Frosini 1984-85, pp. 87-88 e Vio 2004, pp. 682-683.

³³² APSSi, *Catastico delle Scritture, Catastico della chiesa di San Silvestro*, tomo I, cc. 510-513.

³³³ BCMCVe, *Mariegola Scuola di San Giuseppe*, cc. 55 e segg.

³³⁴ Passarino 1681, p. 3: «Il glorioso san Giuseppe, che animato in sù la tela dal famosissimo pennello del signor Carlo Lot mercè la Pietà, e generosità delle Signorie vostre è comparso di fresco ad arricchire il tempio di Dio, ed avvivare ne fedeli la devozione».

³³⁵ Lux 1999, p. 159.

mezz'aria³³⁶. Il tracciato grafico costituito da un groviglio di vibranti ma continue linee a penna, che abbozza appena le figure, permette di ancorare i disegni a una prima fase creativa o inventiva di Loth, intento nel raggiungimento di un'ottimale soluzione iconografica e compositiva. Nel pubblicare i quattro fogli, Sergio Marinelli ha notato come essi si distinguano, per tecnica e conduzione del tratto grafico, dagli esemplari riconosciuti come autografi di Loth, solitamente caratterizzati dai rilievi in biacca per le lumeggiature. Lo studioso considera, inoltre, che fra le svariate iscrizioni presenti sui disegni, quelle a matita riportanti il nome di Loth sono posticce, mentre altre, difficilmente decifrabili, sono riconducibili a suo avviso alla mano dell'artista³³⁷.

Nel variegato e multiforme campionario di esemplari grafici classificati sotto il nome di Loth ci sembra di poter rintracciare almeno due casi, considerati autografi, che si possono facilmente accostare ai fogli in esame, per tecnica e maniera: si tratta dei due schizzi conservati presso la Staatsgalerie Graphische Sammlung di Stoccarda, uno raffigurante sul fronte l'angelo Raffaele che accompagna Tobia, preparatorio per la pala d'altare per il Kloster di Tegernsee [fig. 75], mentre l'altro reca sul *recto* e sul *verso* degli abbozzi di figure o gruppi di figure, riconducibili agli episodi di Ester e Assuero, a Tobias che guarisce il padre cieco e al Seneca morente, soggetti dei quadri da cavalletto di Loth³³⁸ [figg. 76, 77].

La casistica appena esposta, che potrebbe essere arricchita da ulteriori esempi³³⁹, sembra confermare l'autografia dei disegni di collezione privata pubblicati da Marinelli.

Queste considerazioni ci riconducono allo scivoloso terreno della produzione grafica di Loth, che conta svariate attribuzioni e presenze diverse, per tecnica e modi, molto dibattute fra la critica e gli specialisti. Oltre all'inesistenza di un disegno-guida, a complicare le valutazioni è la prolifica attività della bottega di Loth, che contava numerosi membri e dove il disegno era uno strumento fondamentale della didattica. Per questi motivi non è possibile sciogliere completamente le riserve sull'autografia dei disegni francesi relativi

³³⁶ Vedi S. Marinelli, in *L'Oeil et la Passion* 2015, pp. 194-195, n. 73 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Quatre feuilles d'études pour le tableau de Dieu le Père apparaissant à la Vierge et saint Joseph portant l'Enfant Jésus*).

³³⁷ *ibid.*

³³⁸ Vedi *Deutsche Zeichnungen* 2007, pp. 193-195, nn. 388-389.

³³⁹ Si elencano, a titolo esemplificativo, il disegno preparatorio per la tela viennese con *Giove e Mercurio da Filemone e Bauci* del Museum of Fine Arts di Budapest (Inv. Nr. K.58.203), il foglio con *San Bernardo che riceve Guglielmo d'Aquitania* del Museo del Prado di Madrid (Inv. D00741) e la prova grafica preparatoria per la pala con *La Madonna del Rosario con san Domenico e santa Caterina da Siena* del Kloster di Tegernsee, conservata presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (Inv. Nr. 1949.13).

alla *Sacra Famiglia* per San Silvestro. Si stenta, tuttavia, a credere che il pittore abbia affidato alla mente e alla mano di uno dei suoi allievi proprio la fase cruciale della creazione del soggetto di una pala d'altare. Ciò risulterebbe, inoltre, avvalorato dalla testimonianza di Quintiliano Rezzonico, nipote di Aurelio, che nella lettera del 5 settembre 1680 spedita da Venezia a Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI, divagando sulle peculiarità caratteriali di Loth, riportò che «le commissioni che tiene et è solo e non vol scolari e col far tutto di suo pugno che questo mi piace perché non fa roba ritoccata»³⁴⁰. Appunto contraddetto, tuttavia, due anni dopo, nel luglio del 1681, quando Rezzonico desiderò assicurarsi che il mecenate e collezionista romano avesse ricevuto «il disegno del quadro del Tintoretto fatto di mano di uno de più valorosi scolari di Carlo Loth e dal medesimo ritoccato»³⁴¹. In quest'ultimo caso si trattava, tuttavia, di un disegno 'di memoria' da un'invenzione altrui e quindi Loth ne poteva aver facilmente ammesso l'esecuzione da parte di un allievo, salvo poi riservarsi un ulteriore intervento.

Una copia o meglio un disegno *d'après* dalla pala di San Silvestro dovrebbe essere anche il disegno a matita nera e penna su carta bianca reperito da Novella Barbolani di Montauto nel fondo dei disegni di Livio Mehus (1630-1691), conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze (Inv. Nr. 3097S; **fig. 78**)³⁴². La studiosa ne mette in dubbio l'attribuzione a Mehus per motivi stilistici, dal momento che l'esemplare si discosta dalla maniera grafica, benché multiforme, del pittore fiammingo, fiorentino d'adozione. Se si trattasse di una riproduzione di Mehus, si dovrebbe, inoltre, presupporre una sosta veneziana dell'artista dal marzo del 1681, ossia dopo la data di esposizione della *Sacra Famiglia* sull'altare della scuola di San Silvestro; tappa, questa, che a dispetto delle

³⁴⁰ Vedi Pizzo 2002, p. 133, doc. n. 36. La corrispondenza fra i due collezionisti e mecenati fa parte del carteggio già conservato fra i documenti dell'Archivio storico Odescalchi e oggi confluito nell'Archivio di Stato di Roma; si estende lungo un arco temporale che va dal 1676 al 1709 ed è stato pubblicato in parte da Pizzo 2002, pp. 119-153, che ha selezionato le missive riguardanti l'attività di Quintiliano Rezzonico come agente d'arte. Sulla figura di Quintiliano Rezzonico, erede della collezione dello zio Aurelio, nonché collezionista egli stesso, vedi Goldhahn 2017, pp. 54-64; per un profilo di Livio Odescalchi si rimanda a Costa 2009 (in particolare pp. 300-305 per il rapporto con il mercato veneziano) e a Costa 2014, pp. 411-429.

³⁴¹ Pizzo 2002, p. 135, doc. n. 49 (lettera del 12 luglio 1681). Il 18 giugno precedente, infatti, Rezzonico riferisce a Odescalchi di aver commissionato un disegno *d'après* dal quadro di Tintoretto di suo interesse, raffigurante il *Ritrovamento di Mosè*, affinché il collezionista romano potesse avere idea dell'opera. Vedi Pizzo 2002, p. 135, doc. n. 48. L'affare, tuttavia, non dovette concludersi positivamente per via della riluttanza di Odescalchi nei confronti dell'eccessivo prezzo proposto; il 25 ottobre 1681 Rezzonico si esprime così in proposito: «Per il quadro del Tintoretto non discorrerò altro con il signor Carlo». Vedi Pizzo 2002, p. 135, doc. n. 50 (lettera del 16 luglio 1681) e doc. n. 53 (lettera del 25 ottobre 1681).

³⁴² Barbolani di Montauto 2017, pp. 41-42. Si ringrazia la studiosa per aver generosamente segnalato il disegno e per aver condiviso le riflessioni in merito.

tre precedenti in Laguna, fra il 1652 e il 1665, non è documentata, ma non per questo è da escludersi³⁴³.

Oltre al dilemma sulla paternità, risulta problematico intuire la natura del disegno fiorentino, ossia se si tratti di una riproduzione o piuttosto di uno schizzo. Pur avvicinandosi molto alla redazione pittorica finale, il foglio presenta delle varianti nell'atteggiamento di Dio Padre, della Vergine e nella posizione delle due figure angeliche, che vengono colte quasi nell'atto di sorreggere o introdurre la discesa del Creatore, mentre invece nella pala d'altare gli sono sottoposte e osservano, in raccoglimento, la sacra scena. Queste variazioni si spiegano male con una redazione grafica *d'après* dall'opera originale, e sembrerebbero più confacenti a uno schizzo. Si osserva, inoltre, che la conduzione del tratto grafico a penna, aggrovigliato e tormentato, presenta delle congruenze con quello dei quattro fogli parigini relativi alla pala di San Silvestro sopra discussi, da cui però il disegno fiorentino sembra distinguersi per una maggiore definizione, da mettere in relazione a un'esecuzione collocabile, forse, nel segmento finale del processo esecutivo.

La presenza del foglio con la *Sacra Famiglia* di Loth nel fondo grafico di Mehus, sebbene non trovi una giustificazione nell'analisi degli elementi stilistici, non sembra del tutto casuale e potrebbe essere correlata al ruolo dell'artista fiammingo (condiviso con altri colleghi), come consulente dei Medici nel mercato d'arte veneziano e dunque sulla funzione del disegno di riproduzione come *medium* indispensabile alla contrattazione e alla procedura d'acquisto dei dipinti ritenuti d'interesse³⁴⁴. È certo, infatti, che Mehus avesse visitato la chiesa di San Silvestro a Venezia, per avervi tratto un disegno acquerellato dal *Battesimo di Cristo* di Tintoretto (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 6833Z)³⁴⁵. Nella stessa occasione l'artista dovette copiare anche l'*Adorazione dei Magi* di Paolo Veronese (oggi Londra, National Gallery), se Paolo del Sera, nella corrispondenza intercorsa con Cosimo III, che aveva dimostrato particolare interesse per l'acquisizione della pala d'altare veronesiana, assicurava al Gran Duca che il Volterrano e Mehus gli avrebbero fornito un resoconto sulla qualità del dipinto cinquecentesco³⁴⁶. Nessun disegno

³⁴³ Mehus si recò in Laguna per la prima volta nel 1652, per un soggiorno di formazione, in compagnia di Raffaello Vanni; vi sarebbe ritornato fra il 1659 e il 1660, per studiare e trarre copie dai maestri del Cinquecento veneziano, secondo le notizie fornite da Paolo del Sera nel carteggio con Leopoldo de' Medici. Un'ulteriore sosta è registrata da Del Sera nel 1665 e non si esclude una tappa nel 1673, durante il soggiorno fra Bologna, Modena e Parma. Cfr. Barbolani di Montauto 2017, p. 33 e p. 48, nota 56.

³⁴⁴ Sull'argomento si veda Paliaga 2014, pp. 33-49.

³⁴⁵ Vedi Barbolani di Montauto 2017, p. 41.

³⁴⁶ *ibid.*

raffigurante l'*Adorazione dei Magi* veronesiana, tuttavia, è reperibile nel *corpus* grafico di Mehus.

Alla crescente e frenetica smania d'acquisto delle pale d'altare, che caratterizzò la politica collezionistica di Cosimo III de' Medici e soprattutto del figlio Ferdinando III, presero parte in qualità di agenti, informatori e quindi copisti, anche Giuseppe Nicola Nasini, Nicolò Cassana e Anton Maria Gabbiani, per ricordare i più noti. Gabbiani, in particolare, soggiornò a Venezia fra il 1676 e il 1681 sulla scorta dei consigli di Mehus, con cui spesso è confuso, per la simile e versatile produzione grafica, che subì gli stessi passaggi collezionistici di quella del pittore fiammingo³⁴⁷.

Il disegno fiorentino del fondo Mehus sembra presentare delle affinità con la maniera grafica, anch'essa multiforme, di Gabbiani, che peraltro a Venezia sostò fino al febbraio del 1681, e quindi fece in tempo a vedere la pala di Loth, che all'epoca doveva trovarsi ancora nello studio dell'artista, dato che fu collocata in chiesa nel marzo successivo. Anche a voler classificare il foglio fra gli schizzi *d'après* che percorrevano le rotte fra Venezia e Firenze alla fine del Seicento, e quindi come strumento d'intermediazione per l'acquisto della pala d'altare di Loth da parte della corte medicea, va considerato, tuttavia, che le varianti presenti rispetto alla composizione originale, già segnalate sopra, sono troppo vistose per credere che siano il frutto della licenza artistica del copista. Gli autori delle repliche, infatti, dovevano comunque cercare di attenersi fedelmente alla composizione originale, potendo concedersi eventualmente la sola semplificazione iconografica, ossia di tralasciare i particolari ritenuti superflui rispetto all'insieme. Entrando inoltre nel merito delle relazioni, ben documentate, fra la corte fiorentina e Loth nei primi anni novanta del Seicento – e che verranno successivamente approfondite –, non rimane traccia esplicita dell'eventuale attrazione dei mecenati e collezionisti fiorentini verso la pala d'altare di San Silvestro.

Un'opera, questa, che soprattutto nel Settecento avrebbe attirato lo sguardo di storiografi e visitatori perché «assai ben composta, copiosa e amorosamente condotta; né le manca grazia e decoro», per usare le parole di Anton Maria Zanetti in *Della pittura veneziana* del

³⁴⁷ Cfr. Barbolani di Montauto, Turner 2007, pp. 37-39 e Barbolani di Montauto 2017, p. 34.

1771³⁴⁸, che forse rimase impressionato da quelle medesime componenti pittoriche che nel 1758 indussero Cochin a scrivere «il y a dans ce tableau des choses très-gracieuses»³⁴⁹.

C'è da chiedersi, dunque, quanto quest'accentazione sulla 'grazia' del dipinto, *tòpos* storiografico per antonomasia per la definizione delle figure correghesche, di invenzione vasariana ma ricorrente senza soluzioni di continuità nella critica successiva – si pensi, solo per citare un esempio, agli svariati passaggi nella lettera di Annibale Carracci del 18 aprile 1580 al cugino Ludovico in merito alle opere parmensi di Correggio³⁵⁰ –, possa aver indotto la critica novecentesca, a partire da Ewald, a sottolineare l'incidenza dell'arte del pittore emiliano sulla *Sacra Famiglia* di Loth³⁵¹.

A ben osservare, i lineamenti delicati del volto della Vergine, con le palpebre socchiuse, e il suo atteggiamento compito e aggraziato possono rimembrare alcune Madonne dell'artista emiliano, come la *Madonna di san Girolamo* (o *il Giorno*) della Galleria Nazionale di Parma e la *Madonna di san Sebastiano* della Gemäldegalerie di Dresda. Nella caratterizzazione del Bambino come punto di luce nevralgico della composizione, imbevuta di tinte piuttosto cupe, inoltre, pare di scorgere un tentativo di riflessione dell'artista tedesco sul notturno correghesco, ossia sull'*Adorazione dei pastori* (o *La Notte*), concepita intorno al 1530 per la cappella Pratoneri del duomo di Reggio Emilia e che dal 1640 fu esposta nella galleria estense a Modena, prima di raggiungere Dresda nel 1743 [fig. 79]. Un'opera, quest'ultima, che fra Seicento e Settecento godette di una straordinaria fortuna visiva fra gli artisti (da Carracci, Albani, Domenichino, Lanfranco, Rubens a Maratti) che vi fecero riferimento quasi obbligatorio per emulazioni, o elaborazioni ed esercitazioni sul tema, soprattutto per la ricerca coloristica e luministica³⁵². La conduzione dei lumi, degli effetti chiaroscurali e della cromia fu un punto nodale della ricerca pittorica di Loth per la *Sacra Famiglia* destinata alla chiesa San Silvestro, tanto da avere anche un riverbero letterario nei componimenti poetici elogiativi raccolti da Passarino nel 1681. Come enunciato dal titolo stesso della raccolta (*La luce della pittura*),

³⁴⁸ Zanetti 1771, pp. 522-523.

³⁴⁹ Cochin 1758, III, p. 65: «Un *Saint Joseph*, de Carlo Loth, bien composé et bien groupé. Il y a dans ce tableau des choses très-gracieuses; la couleur en est forte et agréable».

³⁵⁰ La lettera è trascritta in Perini Folesani 1990, pp. 150-151. Vedi anche Steinhardt-Hirsch 2008, pp. 203-206 e pp. 237-241. Più in generale, sulla fortuna di Correggio fra il Cinquecento e la prima metà del Seicento, si rimanda a Spagnolo 2005.

³⁵¹ Cfr. Ewald 1959(a), pp. 44-47, Ewald 1965, p. 27, Pallucchini 1981, p. 263 e Fusari 2017, pp. 234-235, n. 303.

³⁵² Cfr. Kloppenburg 2000, pp. 33-44 e Steinhardt-Hirsch 2008, pp. 206-260.

è la luce l'elemento portante e qualificante l'invenzione di Loth e attorno ad essa si plasmano le lodi alla bontà del dipinto e alla virtù dell'autore. Nelle allusioni metaforiche attivate dal linguaggio figurale e immaginifico, proprio del repertorio retorico seicentesco, il pennello di Loth è identificato con il raggio solare «ardente, e di gloria, e di zelo» e «lucente», che dona la vita all'immagine di san Giuseppe³⁵³. Nell'interpretazione del processo di creazione artistica e degli strumenti del mestiere, Loth, che usa i colori e il cinabro per vivificare il santo, è paragonato a Prometeo che si serve dell'argilla e del fuoco per plasmare e animare l'uomo³⁵⁴. Dall'immagine dell'artista intento nell'atto di impastare i colori scaturisce la comparazione con il firmamento celeste, che domina la prima quartina del sonetto di Giovanni Francesco Salerni dedicato all'«impareggiabile virtù del signor Carlo Lot»; ossia con le sfere celesti che temperano fini polveri azzurre, con le stelle che sfarinano chiarori e con il sole che macina i suoi raggi³⁵⁵.

In un madrigale in dialetto veneziano Passarino esorta gli immaginari osservatori a rimirare i colori della tela «che i ghà tutta del sol la proprietà», ma ribadisce che «anca l'ombra ghe serve d'ornamento»³⁵⁶, a voler cogliere l'armonico sposalizio fra zone di luce e di ombra celebrato nella tela di Loth, rilevato anche da Salerni nel suo sonetto («Meraviglia or non è in se in fragil lini, fra poche linee epilogar stupori, e a celesti sembianti, e peregrini sposaro l'ombre a partorir splendori»)³⁵⁷. A questo accadimento la natura reagisce soccombendo, rimanendo estatica, attonita, mentre il genere umano si ammutolisce, si impietrisce.

Come un Prometeo pittorico, Loth si avvicina all'Olimpo divenendo emulo del «facitor sovrano», che nell'illustre firmamento ha originato l'aurora e il sole, i quali corrispondono alla «sagra aurora» e al «sole in grembo al cielo» del vocabolario artistico dispiegato nella pala di Loth, allusioni alla situazione atmosferica rappresentata nel dipinto³⁵⁸.

³⁵³ Le parole sono tratte dal sonetto *All'Immortal Virtù del Medemo*, ossia di Carl Loth, scritto dall'anonimo «signor dottor N.N.». Passarino 1681, p. 6.

³⁵⁴ Passarino 1681, p. 7 (sonetto *Sopra l'immagine del Patriarca San Giuseppe opera del medemo del signor dottor N.N.*): «Tu Lot del mondo idea, Prometeo sei, son terra i tuoi color, foco il cinabro, così all'immagine tua l'alma tu crei».

³⁵⁵ «Stemprar le sfere i lor azur più fini, sfarinaro le stelle i lor chiarori, macinò il sole i raggi suoi bambini, ad impastar gran Carlo i tuoi colori». Passarino 1681, p. 9 (sonetto *All'Impareggiabile virtù del signor Carlo Lot*).

³⁵⁶ Passarino 1681, p. 15 (madrigale *Al medemo alludendo al di lui cognome*).

³⁵⁷ Id., p. 9 (sonetto *All'impareggiabile virtù del signor Carlo Lot*).

³⁵⁸ Passarino 1681, p. 11 (madrigale *Alla impareggiabile virtù del medemo*): «Carlo tu pingi, e col pennello industrie emulo sei del facitor sovrano; questi lassù nel firmamento illustre con la lucida mano formò l'aurora, e il sol, tu dai colori su le tele spargendo alti stupori, mentre pingi Maria, Giuseppe, e Cristo, raffiguri in un misto fra le linee spiranti in uman velo la sagra aurora, e il sole in grembo al cielo».

Classificabile entro quella serie di «lacrime di Parnaso o di dogliose lacrime» e «ombre del pennello glorioso» che fiorirono nella letteratura artistica veneta del Seicento, accanto alle biografie, come forma di tributo e di promozione sociale degli artisti³⁵⁹, la pubblicazione de *La luce della Pittura* fu preceduta dall'uscita nella raccolta *Il Corriere* del 1680 di un elogio in forma epistolare a firma di Antonio Lupis, dedicato a Ludovico David da Lugano, che aveva appena esposto un quadro raffigurante la *Natività* sempre presso la chiesa di San Silvestro³⁶⁰.

Oltre che ad attingere a un formulario linguistico simile a quello della silloge poetica di Passarino, comuni paiono certe immagini retoriche – come quella dell'artista che, dipingendo, eterna la propria fama, preservandola dall'oblio, e quindi della vittoria della Pittura sul Tempo tiranno, così come l'insistenza sull'elemento della luce e le allusioni celestiali e astronomiche alle stelle e al sole, per indicare la tastiera cromatica e gli effetti luministici di cui è intrisa la tela.

Gli autori dei componimenti poetici in onore di Loth e Lupis, poligrafo che frequentava l'Accademia degli Incogniti, seppero cogliere consapevolmente, dunque, le scelte di campo degli artisti, ossia le loro ricerche pittoriche, avviate modulando il proprio vocabolario in base alle meditazioni sulle precedenti o antiche esperienze artistiche e alle variazioni sulle moderne istanze linguistiche, annoverabili come classiciste e accademizzanti. Queste ultime, nella *Natività* di David, – accettando l'identificazione proposta da Giorgio Fossaluzza con l'opera reperita sul mercato antiquario italiano fra il 2011 e il 2012³⁶¹ [fig. 80] – si traducono in un interesse neocorreggesco, con il rimando al

³⁵⁹ Vedi Bernabei 1983, pp. 554-557.

³⁶⁰ Cfr. Fossaluzza 2012, p. 171. Ludovico Antonio David sarebbe giunto a Venezia nel 1667, data che si ricava da alcune note autobiografiche e dalle lettere indirizzate a padre Pellegrino Orlandi fra il 1703 e il 1704. Oltre alla pala con la *Natività* per la chiesa di San Silvestro, poche sono le opere associabili con certezza al suo soggiorno veneziano: si tratta del *San Carlo Borromeo dispensa l'elemosina della cappella dei Milanesi* della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, della *Consegna della Bolla Sabatina a Giovanni XXII* della chiesa di Santa Maria del Carmine, del *Zeusi che osserva le modelle per creare l'immagine di Elena* del portego di palazzo Albrizzi e del *Cristo in croce con i santi benedettini e gesuiti* della chiesa di San Carlo, annessa in origine al monastero delle benedettine di Gandino, eseguita su commissione di Carlo Giovanelli. Va ricordato, inoltre, che appena giunto a Venezia, l'artista si dedicò anche all'invenzione di incisioni a corredo delle edizioni curate da Abbondio Menafoglio e della sua cerchia. Di David, infatti, è l'invenzione dell'antiporta de *Il Corriere* di Lupis, incisa da Isabella Piccini. Sull'attività veneziana di Ludovico Antonio David da Lugano vedi Fossaluzza 2004, pp. 33-53.

³⁶¹ Cfr. Fossaluzza 2012, pp. 167-171: la tela rimase *in situ* fino al rifacimento della chiesa fra il 1838 e il 1844, per essere poi destinata alla vendita, una ventina d'anni dopo, come l'*Adorazione dei magi* di Paolo Veronese, che fu acquistata da Charles Eastlake per la National Gallery di Londra. La tela di David sarebbe comparsa dapprima in un'asta di Sotheby's a Milano nel giugno del 2011, quando fu attribuita a Lorenzo de Ferrari; è stata Anna Orlando a riconoscere la paternità di David in occasione dell'esposizione della *Natività* ad un'asta di antiquariato di Boetto s.r.l. tenutasi a Genova nel febbraio 2012.

notturmo dell'*Adorazione dei pastori* di Reggio Emilia, di gran lunga più esplicito rispetto a quello rilevato dagli studi nella pala di Loth.

Attrazione, quella per la produzione di Correggio, che per David è motivata, perché saldamente intrecciata alle tappe della sua formazione e quindi ai soggiorni di studio che costellano il suo *curriculum* e che sfocerà in un capillare ed erudito lavoro di reperimento e assemblaggio di informazioni sull'artista emiliano, teso alla redazione di una monografia illustrata³⁶².

La *Natività* di San Silvestro prelude, infatti, alla parabola ascendente dell'attrazione di David verso l'artista reggiano, colmata dalla visita diretta ai cantieri corregheschi a Parma, Modena e Reggio fra il 1684 e il 1685, da cui scaturirono opere come le due tele della cappella dei Santi Fondatori nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (1691)³⁶³ o l'*Adorazione dei pastori* nella chiesa della Beata Vergine del Soccorso a Rovigo (La Rotonda).

Nel panorama più complesso della situazione artistica veneziana degli ultimi due decenni del Seicento, la tela di David rappresenta, dunque, una delle declinazioni o variazioni sul tema della fortuna di Correggio in Laguna, che si risolse anche nei termini divergenti dell'imitazione e della falsificazione – si pensi ai riusciti travestimenti 'alla Correggio' di Pietro della Vecchia, citati da Boschini³⁶⁴, o al fraudolento tentativo di Nicolas Régnier di

³⁶² L'interesse dimostrato da David per l'arte di Correggio fonderebbe le sue radici nella sosta bolognese compiuta fra il 1699 e il 1670, in cui l'artista entrò in stretto contatto con Carlo Cignani, all'epoca di rientro da Roma e nella cui produzione stava emergendo con prepotenza la marca neocorreggesca. Nella ricerca classicista di David di rilievo fu anche il soggiorno mantovano nel 1671, in cui ebbe occasione di studiare gli arazzi raffaelleschi e le opere di Giulio Romano. Il contatto diretto con i cantieri corregheschi avvenne fra il 1684 e il 1685, quando si recò a Parma, Modena e Reggio. Per quanto riguarda la ricerca documentaria su Correggio, essa sarebbe dovuta sfociare nel trattato *L'Amore dell'Arte*, di cui si conservano un esemplare manoscritto non autografo presso la Biblioteca Estense di Modena e una copia tratta dall'originale autografo presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca di Roma. In base agli argomenti trattati gli studiosi ritengono che il risultato finale differisca da quello che fosse il progetto iniziale, che doveva contenere delle trattazioni specifiche su Correggio e Leonardo da Vinci. Lo stesso David, in una lettera a padre Pellegrino Orlandi, aveva annunciato l'intenzione di estendere i propri scritti dalla trattazione monografica su Correggio a un discorso generale sull'arte del disegno, per cui avrebbe suddiviso l'opera in tre tomi, dedicati rispettivamente alla scuola romana e toscana, a quella veneziana e a quella lombarda. Vedi Fossaluzza 2012, pp. 172-173. Cfr. anche Fornari Schianchi 2004, pp. 61-66.

³⁶³ L'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi* furono realizzate da David nel 1691, su commissione del principe Giovanni Battista Pamphilj; l'artista licenziò anche la pala con la *Fuga in Egitto* per l'altare maggiore, che fu sostituita nel 1726 dalla tela con la *Vergine in trono con i santi Ignazio di Loyola Luigi Gonzaga e Francesco Borgia* di Ludovico Mazzanti, per andare poi perduta. Cfr. S. Capelli, in *I David* 2004, pp. 160-163, nn. 26-27 (schede delle opere di Ludovico Antonio David, *Adorazione dei pastori*) e Steinhardt-Hirsch 2008, pp. 235-237.

³⁶⁴ È il Compare che nel Vento Settimo, elogiando innanzi all'Eccellenza le capacità mimetiche di Boschini, annuncia: «Demuodochè, si ghe salta in l'umor de dir: vori far un quadro del Correggio, ognun dise che quel sia dei megio, che ai so zorni formasse quel autor». Vedi Boschini 1660, ed. 1966, p. 537.

spacciare per originali dei falsi correggeschi della propria collezione³⁶⁵ – ma anche nella ricerca di opere dell'artista emiliano, per l'arricchimento delle collezioni³⁶⁶.

Ritornando a Loth e alla *Sacra Famiglia*, la condivisione con il collega David del medesimo contesto operativo, di una vicina cronologia, di una simile tematica iconografica – che trasse in inganno Anton Maria Zanetti (1771), il quale identificò nella pala lothesca una «*Natività del Signore*»³⁶⁷ –, nonché di recensioni letterarie comuni, può indurre alla tentazione di accostare i due pittori nel ruolo di motori attivanti una sorta di congiuntura artistica manifestatasi a Venezia intorno al 1680, all'insegna del neocorreggismo. Ci sembra, tuttavia, che le maglie imposte da quest'etichetta siano troppo strette per Loth che, nonostante la sua nota dote di assimilatore, non partecipò a quel programma di studio sistematico e di analisi capillare del catalogo di Correggio che coinvolse, invece, svariati suoi colleghi e che consistette nelle inevitabili soste Parma, Modena e Reggio Emilia. Curiosa, comunque, anche se purtroppo destinata a rimanere muta, appare la registrazione di «un quadro con soaze dorate della *Vergine, e Bambin* scola del Correggio», fra i dipinti decoranti la camera da letto di Loth all'indomani della sua scomparsa. Che questa sia una spia dell'interesse del pittore tedesco per la produzione dell'artista emiliano, dai risvolti collezionistici, è arduo da stabilire, trattandosi di una presenza isolata, fra le opere di autori diversi raccolte da Loth.

Bisogna comunque ammettere come sia piuttosto complesso, alla luce degli studi e delle ricerche attuali, tracciare una definizione e riconoscere i caratteri del mito del correggismo

³⁶⁵ Ad accorgersi dell'inganno sarebbe stato Paolo del Sera, che ne rese conto nei commenti stilati a margine del libello diffuso per la lotteria della collezione personale di Régnier nel 1666; con una lettera dell'11 dicembre 1666 Del Sera, infatti, destinò il libello all'indirizzo del cardinal Leopoldo de' Medici, affinché quest'ultimo potesse rendersi conto della consistenza e della qualità della raccolta dell'artista. Di un quadro con *Cristo* riferisce: «questo tira alla descritta maniera, ma non arderei d'affermarlo per di mano del Coreggio». Per Annick Lemoine si tratterebbe di una copia della parte centrale del *Trittico della Misericordia*, presente nella seconda metà del Seicento nell'oratorio di Santa Maria della Misericordia di Correggio, di cui si conserva una copia presso la Pinacoteca Vaticana. Sull'*Erodiade con recipiente su cui è la testa del Battista* Del Sera riporta: «sono dell'opinione medesima di sopra»; del *Cristo al Getzemani* del Correggio, ritenuto copia da Ludovico Carracci, infine, riferisce che «anco questo è imbroglio». Vedi Lemoine 2007, pp. 198-199 e pp. nn. (Annexes III - La loterie de 1666, Commentaires de Paolo del Sera su les tableaux de la loterie «Régnier» e Annexes IV - Catalogue des tableaux passés entre les mains de Nicolas Régnier).

³⁶⁶ Per un riepilogo sul collezionismo di opere di Correggio ed emiliane a Venezia fra Seicento e Settecento vedi Ceschi 1999, pp. 209-240.

³⁶⁷ Vedi Zanetti 1771, p. 523. Fiocco 1929, p. 42, sottrasse dalla lista delle pale del bavarese quella di San Silvestro, ritenendola l'unica opera veneziana di Ludovico Antonio David da Lugano. L'opinione dello studioso fu approvata anche da Arslan 1938, p. 675, che riteneva dispersa l'opera di Loth. Fu Ewald 1959(a), pp. 44-45, sulla base del reperimento dell'opuscolo di Passarino a riconsegnare la tela a Loth e a identificarla come una *Sacra Famiglia*. Lorenzetti 1926, p. 608, inoltre, informa che David apportò delle modifiche o aggiunte alla pala di Loth; se la notizia fosse vera, si dovrebbe collocare l'intervento prima del 1719, quando l'artista ticinese morì.

veneto nel panorama della Venezia seicentesca, ossia prima della consacrazione settecentesca del pittore reggiano da parte di artisti come Ricci, Bencovich, Balestra e Carriera. Non pare sufficiente, infatti, rintracciare in certe tipologie aggraziate di volti femminili o di profili barbuti e incanutiti o ancora nei putti angelici le spie di una volontà evocativa della pittura dell'emiliano³⁶⁸.

Le implicazioni teoriche e qualificanti della categoria 'neocorreggismo' risultano limitanti, inoltre, anche per un'opera come la *Sacra Famiglia*, che, nonostante i plausibili rimandi a Correggio, si rivela, in realtà, come un intarsio di riprese e meditazioni: sia sulla grande tradizione veneziana del Cinquecento, *in primis* sull'*Adorazione dei Magi* di Veronese presente nel cantiere della chiesa di San Silvestro dal 1573 (oggi Londra, National Gallery; **fig. 81**)³⁶⁹, soprattutto per alcune soluzioni cromatiche, sia su quei veicoli pittorici, perlopiù pale d'altare, che contribuirono a iniettare nel tessuto pittorico veneziano formule nuove, stimolando e decentralizzando lo sguardo e la curiosità degli artisti locali.

Si pensi alla *Natività della Vergine* realizzata da Giordano nel 1674 per la basilica della Salute di Venezia [**fig. 82**], con cui la *Sacra Famiglia* condivide il gruppo di Dio Padre sorretto dagli angeli, che potrebbe ricordare, più alla lontana, quello sovrastante il *Daniele nella fossa dei leoni* di Pietro da Cortona³⁷⁰. Ad accomunare le tre opere è l'adozione di una simile gabbia formale e compositiva entro cui vengono collocate le figure, anche se Loth preferì optare per una sorta di risparmio figurativo, tendendo ad avvicinare i protagonisti della scena sacra al primo piano della tela, piuttosto che posizionarli in diversi piani sviluppati in profondità.

Se con le esemplificazioni sopra esposte si riesce, perlomeno, a motivare i riferimenti a Giordano e a Cortona, individuati dagli studiosi nell'analisi della *Sacra Famiglia* e, dunque, a rafforzarne la tenuta critica, più complicata risulta l'applicazione dello stesso meccanismo di esercitazione stilistica o iconografica per la ricognizione della componente marattesca, anch'essa di sovente rilevata dalla critica nei resoconti sulla pala veneziana. A

³⁶⁸ A questo proposito si vedano le riflessioni di Marinelli 1999, pp. 271-292, in particolare pp. 282-284.

³⁶⁹ Per un commento sulla tela di Veronese si veda almeno Veronese 2014, pp. 144-152 e X. Salomon, in Veronese 2014, p. 259, n. 33 (scheda dell'opera di Paolo Veronese, *The Adoration of the Kings*), con bibliografia precedente.

³⁷⁰ A sottolineare l'eco della pala di da Cortona (ma anche dei riferimenti alla produzione di Gaulli e di Maratti) sulla *Sacra Famiglia* di Loth fu Homan Potterton nell'introduzione alla mostra del 1979 tenutasi alla National Gallery di Londra e dedicata alla pittura veneziana del Seicento. Vedi *Venetian Seventeenth Century Painting* 1979, p. 21: «Also highly influential was Pietro da Cortona's altarpiece, Daniel in the Lions' Den, sent from Rome and installed in S. Daniele in 1663. The effect on Loth of these paintings is readily seen in his St. Joseph with the Christ Child in S. Silvestro, of 1681, which contains distinct echoes of the Roman High Baroque of such painters as Gaulli and Carl Maratta, and in that prefigures Sebastiano Ricci».

questo proposito sembra ineludibile chiedersi che cosa rappresentasse Carlo Maratti a Venezia intorno al 1680 o meglio quali sfaccettature avesse assunto l'eventuale rapporto degli artisti veneziani con il pittore di Camerano.

Si consideri che dopo la morte di Cortona nel 1669, Maratti aveva cominciato ad acquisire la posizione di *princeps* dello scenario artistico romano, ottenendo il consenso della committenza romana, laica ed ecclesiastica, più prestigiosa³⁷¹. Un primato, che, soprattutto dopo la morte di Bernini nel 1680, sarebbe divenuto assoluto, e che avrebbe trovato nel sodalizio fra il pittore e lo storiografo Giovanni Pietro Bellori, risalente già ai tempi della frequentazione di Maratti della bottega di Andrea Sacchi, il veicolo di promozione letteraria per eccellenza dell'artista marchigiano³⁷².

Se si pensa alla Venezia dell'inizio degli anni ottanta del Seicento e quindi della partecipazione di Loth all'impresa decorativa della chiesa di San Silvestro, possiamo affermare come non fossero ancora maturi i tempi che avrebbero visto convivere a Venezia, a partire dal nono decennio del XVII secolo, artisti dalla produzione pittorica decisamente ammiccante a Roma, assieme a coloro che si recarono personalmente nell'Urbe, per

³⁷¹ Per Maratti, che si era già conquistato la fama in seguito all'espletamento di una sequenza serrata di incarichi ecclesiastici a partire dagli anni cinquanta del Seicento, il settimo decennio si aprì con la recente scomparsa di papa Clemente IX Rospigliosi (1667-1669), cui l'artista era legato da un'amicizia personale, e l'ascesa sul soglio papale di Clemente X Altieri (1670-1677), che gli avrebbe rinnovato la stima incondizionata del predecessore. Nel 1673, infatti, il pontefice commissionò a Maratti l'esecuzione dell'affresco con il *Trionfo della Clemenza* nel palazzo di famiglia, il cui programma iconografico fu escogitato da Bellori, e che fu terminato nel 1675. In seguito al successo dell'impresa e anche in virtù del sodalizio con lo storiografo, per il pittore marchigiano si infittirono le ordinazioni per l'esecuzione di pale d'altare e per le decorazioni ad affresco di palazzi e ville private, che lo obbligarono avvalersi con frequenza sempre crescente della bottega. Vedi Rudolph 1986, pp. 112-137, Rudolph 2000, II, pp. 456-479 e Giometti 2008, pp. 65-74.

³⁷² Sul rapporto fra Maratti e Bellori vedi almeno Ginzburg 2015, pp. 25-51 e Albl 2017, pp. 27-52. In corso di elaborazione nell'estate del 1692, come riporta una lettera di Giovanni Battista Pacichelli, segnalata in Simonato 2015(a), p. 86, la *Vita di Carlo Maratti* sarebbe stata compilata fino al 1692 da Bellori sulla base di informazioni raccolte prima; il lavoro sarebbe poi stato proseguito dal 1693 al 1695 dal sacerdote Francesco Primerio. La biografia avrebbe cominciato a circolare in forma manoscritta già dopo la morte dell'erudito nel 1696; presso la Biblioteca Municipale di Rouen e la Fondation Custodia di Parigi si conservano due copie manoscritte, non autografe, della *Vita*, sui cui frontespizi è riportato "Roma 1700". La biografia belloriana fu edita a stampa solo nel 1731 all'interno dei *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII*, pubblicati a Roma per i tipi di Antonio De' Rossi. Cfr. anche Sparti 2002, pp. 219-223.

studiare tanto i soffitti cortoneschi, quanto le opere della bottega di Maratti³⁷³ (un nome su tutti è quello di Antonio Balestra)³⁷⁴.

È comunque da osservare come la pala della *Sacra Famiglia* di Loth si inserisca in un ciclo pittorico avviato dalla *Natività* di David, i cui protagonisti appartennero a quella generazione di artisti nati negli anni cinquanta del Seicento, responsabili della coabitazione di maniere e di linguaggi diversi, ossia di quella situazione di eclettismo pittorico, influenzato da contaminazioni di matrice centro-italiana, che contraddistinse la pittura veneziana sullo scorcio del XVII secolo e gli inizi del XVIII secolo. Unico a non poter scollinare nel nuovo secolo, scomparendo nel 1698, Loth fu, infatti, il più anziano fra gli autori delle pale seicentesche di San Silvestro, ma riuscì a prendere parte, con pari dignità, a quel coro formato, oltre che da David, da Andrea Celesti, Francesco Pittoni, Nicolò Bambini, Louis Dorigny, Antonio Bellucci e Gregorio Lazzarini, accomunato dall'adesione alla cultura accademizzante, seppur con inclinazioni diverse³⁷⁵.

Bambini, in particolare, ebbe l'occasione di frequentare la bottega di Maratti dal 1672, prima di riporsi sulle orme di Liberi, una volta rientrato a Venezia, mentre il francese Dorigny approdò a Venezia nel 1678, dopo essere stato a Roma. Bellucci fu maestro di Balestra e per le tendenze accademizzanti viene accostato a Bambini, Cervelli e Lazzarini, il quale si contraddistinse per l'equilibrismo fra il debito nei confronti dell'esperienza di pittori veneziani come Loth e Zanchi e i rimandi al classicismo bolognese di Carlo

³⁷³ Vedi Magani 2001, pp. 600-606. Si ricorda, per citare alcuni esempi, che Nicolò Bambini frequentò la bottega di Maratti dal 1672, prima di far ritorno a Venezia, e che Francesco Trevisani si trasferì definitivamente a Roma nel 1682, lavorando per committenti del calibro di Flavio Chigi e Pietro Ottoboni. Fra il 1692 e il 1694 Sebastiano Ricci contribuì alla decorazione ad affresco di palazzo Colonna e all'inizio del nuovo secolo raggiunse l'Urbe Antonio Pellegrini.

³⁷⁴ Vedi Maffei 2016, pp. 17-34. Il veronese Bellucci soggiornò nella Città Eterna per un quadriennio, dal 1691 al 1695. Forte del legame di amicizia con Benedetto Luti, conosciuto nel maggio del 1691 a Siena, sulla via per Roma, partecipò all'apertura di un «Accademia del nudo gratis a loro proprie spese» a palazzo Firenze, erede di quella fondata da Cosimo III a palazzo Madama nel 1673 e chiusa nel 1686. Nel 1694 Bellucci partecipò al concorso per la prima classe della pittura presso l'Accademia di San Luca, ottenendo il primo premio con un disegno raffigurante la *Caduta dei Giganti* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca). I ricordi dell'esperienza romana sono reperibili, insieme a un crogiolo di altre tendenze, nelle opere licenziate a Verona, dopo il rientro dall'*Urbe*. Il rapporto fra Bellucci e l'ambiente artistico e accademico romano perdurò a lungo: nel 1725 l'artista fu nominato accademico di merito dell'Accademia di San Luca ed eseguì come *orceau de réception* l'*Angelo annuncia a Manuè la nascita di Sansone* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca). Nel 1735, inoltre, licenziò su commissione di Angelo Maria Querini una pala con la *Madonna in gloria e i santi Gregorio Magno e Andrea* per l'altare maggiore della chiesa di San Gregorio in Celio.

³⁷⁵ Cfr. *Della chiesa parrocchiale* 1909, p. 16 e Fossaluzza 2012, pp. 180-181. Fra il 1681 e il 1682 Bellucci eseguì la perduta *Purificazione di Maria* e il *San Giuseppe svegliato dall'angelo*, che fu definito come «scola del Loth» da Pacifico (1697), per essere poi restituito a Bellucci da Zanetti nel 1733. Stando a Martinelli (1684) c'era anche una *Sacra Conversazione con Vergine e altri santi* di Andrea Celesti. Pittoni licenziò l'*Annunciazione* da porre sopra l'altare di san Giuseppe, mentre Bambini realizzò la *Visitazione di Maria a Elisabetta*. Fra il 1682 e il 1683 Dorigny si occupò della decorazione ad affresco della volta della chiesa con la *Gloria di san Silvestro*. Tutte le opere risultano perdute.

Cignani³⁷⁶. Adesione, quella di Lazzarini alla linea classicista centro-italiana, che fu acutamente sottolineata da Luigi Lanzi nel medaglione biografico dedicato al pittore nella *Storia pittorica dell'Italia* (1795-1796), dove riferì che «chi vede le pitture del Lazzarini crederà a prima vista ch'egli sia stato educato in Bologna, o piuttosto in Roma»³⁷⁷. Il pittore veneziano, puntualizza l'abate, non si sarebbe, in realtà, mai recato al di fuori dei confini della patria d'origine, riuscendo, solo con i frutti del proprio ingegno, a conquistare la stima di Maratti, tanto che questi, interpellato dall'ambasciatore straordinario veneziano presso la Santa Sede, per la realizzazione di un dipinto destinato alla Sala dello Scrutinio di palazzo Ducale di Venezia, vi avrebbe rinunciato in favore del collega, meravigliandosi che i veneziani non ne avessero ancora riconosciuto il valore³⁷⁸.

L'episodio della rinuncia marattesca in virtù dell'autoctono Lazzarini per la commessa lagunare viene riportato anche nella succinta biografia del veneziano contenuta in un manoscritto conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia³⁷⁹. Qui, tuttavia, l'oggetto del rifiuto del pittore di Camerano viene identificato con il telero destinato a decorare il lato sinistro del presbiterio della chiesa di San Pietro di Castello, raffigurante l'*Elemosina di san Lorenzo Giustiniani* e che fu effettivamente consegnato da Lazzarini nel 1691. La prestigiosa commissione rientrava nelle fervide iniziative di riallestimento decorativo della chiesa veneziana, che furono avviate in occasione dei festeggiamenti per il felice esito del secolare processo di canonizzazione di san Lorenzo Giustiniani, conclusosi a Roma il 16 ottobre 1690³⁸⁰. All'epoca sedeva sulla cattedra di Pietro il veneziano Pietro

³⁷⁶ Da Canal 1732, pp. XXX-XXXI: «Gregorio imitò sempre le maniere de' pittori più accreditati quando gli andavano a genio; sicchè io rimasi ingannato veggendo certi di lui quadri, ove a bello studio imitava il carattere di Carlo Lot, del Cignani».

³⁷⁷ Lanzi 1795-96, p. 205.

³⁷⁸ Id., pp. 205-206: «Ma egli non uscì di Venezia, e solo col suo ingegno si conciliò la stima di ogni professore più dotto, e singolarmente del Maratta parchissimo stimatore de' contemporanei. Tuttavia avendogli un dì l'ambasciator veneto in Roma fatta proposizione dipingere un quadro per la sala dello Scrutinio, egli ricusò l'impegno; mostrando anco di meravigliarsi come cercassero di sé in Roma avendo un Lazzarini in Venezia. E questi ben corrispose al giudizio del Maratta, egregiamente rappresentando in quella sala la trionfal memoria del Morosini, soprannominato il Peloponnesiaco».

³⁷⁹ Il documento, appartenente al Codice Cicogna 2941, è stato reperito da Laura De Rossi, per cui vedi De Rossi 2010, pp. 243-249.

³⁸⁰ *ibid.* Cfr. inoltre Kudiš Burić 2018, pp. 251-271. I sei dipinti che furono commissionati dovevano attenersi agli episodi della vita del santo narrati nella *Vita di san Lorenzo Giustiniano primo patriarca di Venetia* compilata dal nipote Bernardo Giustiniani nel 1475. Opposto al telero di Lazzarini, sulla parete destra del presbiterio si trova *Il voto del doge Nicolò Contarini al beato Lorenzo Giustiniani* di Antonio Bellucci. Gli altri quattro dipinti corrispondono al *San Lorenzo Giustiniani che libera un'ossessa*, attribuito ad Antonio Molinari fino al 1979, quando ne è stato proposto lo spostamento nel catalogo di Ambrogio Bon, *Gesù Bambino che appare sull'altare a san Lorenzo Giustiniani durante la celebrazione della messa di Natale* di Daniel Heintz, *La comunione della beata Nicolosa Borsa o Miracolo della bilocazione* di Cristoforo Tasca e *La morte di san Lorenzo Giustiniani* di Giovanni Segala.

Vito Ottoboni, eletto papa nel 1689 con il nome di Alessandro VIII, la cui famiglia era stata ascritta alla nobiltà veneziana nel 1646, durante la guerra di Candia. Agli occhi del patriarca Giovanni Badoer e del doge Francesco Morosini, pertanto, tale congiuntura dovette risultare particolarmente propizia e favorevole per portare a termine il tanto atteso evento. Non stupisce, di conseguenza, che Giovanni Lando, ambasciatore veneto straordinario presso la Santa Sede, si rivolgesse all'artista romano, più corteggiato da principi e da pontefici, affinché partecipasse all'illustre commessa.

Così come veritiero sembra l'elogio di Maratti tessuto nei confronti di Lazzarini, dal momento che avrebbe avuto modo di apprezzarne le opere in occasione di una visita alla dimora romana di Antonio Widmann, per cui l'artista veneziano, fra il 1690 e il 1691, realizzò quattro dipinti con episodi riguardanti Scipione l'Africano, come riporta Vincenzo Da Canal nella *Vita di Gregorio Lazzarini* del 1732³⁸¹.

Per quanto, dunque, non manchino gli elementi corroboranti la veridicità dell'episodio della chiamata veneziana di Maratti, va considerato come le fonti consistano in racconti fatti a posteriori, intrisi di elementi aneddotici e non immuni, inoltre, da errori, forzature, ma soprattutto da tendenze iperboliche, a sostegno di un certo patriottismo di scuola o di un disegno storiografico 'venetocentrico'. Quegli stessi 'torchi', peraltro, sotto cui giace il commento di Joachim von Sandrart nella vita di Maratti nell'*Academia nobilissimae* del 1683, dove lo storiografo tedesco narra come fosse possibile ammirare le bellissime opere dell'artista fra Roma, Venezia e altri luoghi³⁸². Sciogliere il passo di Sandrart è piuttosto arduo, visto che anche in questo caso non si tratta di un'informazione di prima mano, avendo soggiornato lo storiografo tedesco in Laguna solo nel 1629 e considerato che l'unico caso noto della presenza di un'opera di Maratti a Venezia è più tardo rispetto alla pubblicazione dell'opera sandrartiana. Questo corrisponde alla perduta *Primavera* dipinta

³⁸¹ Da Canal 1732, pp. XXVIII-XXIX: «Intanto Pietro Rettano, ministro de' NN. HH. Widman, amico della pittura, entrò in voglia, che Gregorio lavorasse pe' suoi padroni, e perciò ad esse come maestrevol pittore l'ebbe presentato. Gli si ordinarono quattro quadri di buona grandezza con azioni di Scipione Africano. Nel primo il si vedea con le truppe romane soccorrere al proprio padre; nel secondo far animo a vari giovani romani che non fuggissero d'Italia per tema di Annibale, che movesse verso Roma: nel terzo restituire al principe de' celtiberi la principessa spagnola; vedeasi nel quarto Sofonisba prender il veleno mandatole da Massinissa: opere però, che non tutte nello stesso anno vennero da lui eseguite. Il disegno, la invenzione, la disposizione e la vaghezza del colorito ne furono celebrate in particolar modo da' professori dell'arte; sicchè trasferite a Roma da monsignore Widman piacquero così a Carlo Maratti, che introducendosi più volte a bella posta per godere della vista in casa di quel prelado avea a dire: che non credeva egli ritrovarsi a Venezia un pittore di tanta bravura, degno perciò, che si avesse a farne non picciol conto». Sull'episodio vedi anche Magani 1989, pp. 63-64.

³⁸² Cfr. Sandrart 1683, p. 395 e Simonato 2004, pp. 154-155, nota 57, che precisa come la fonte per la stesura della biografia di Maratti nell'*Academia* sia stata una delle prime edizioni della guida di Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura, nelle chiese di Roma* (1674 o 1675).

per il senatore Niccolò Michiel fra il 1684 e il 1685 e celebrata nella raccolta poetica *Fiori d'ingegno per la effigie della Primavera, quadro dipinto da Carlo Maratti*, pubblicata a Venezia nel 1685 per i tipi di Baglioni³⁸³. Qualunque sia l'origine del dato offerto da Sandrart, bisogna comunque sottolineare come questo rientri bene in quell'ottica di esaltazione dell'offerta artistica coeva veneziana di cui è permeata l'edizione latina dell'opera storiografica sandrartiana³⁸⁴.

A voler muovere i primi passi nell'impervio terreno della fortuna di Maratti a Venezia, ci si limita qui a sostenere come, al di là della questione della veridicità o meno degli avvenimenti riportati dalle fonti, pare che la storiografia, soprattutto quella settecentesca, si sia servita, forse abusandone, del solenne ma anche scontato riferimento a Maratti per spiegare anche i minimi accenni alla cultura romana, di cui è intrisa la pittura veneziana a partire dall'ottavo decennio del Seicento.

Ritornando alla *Sacra Famiglia* di Loth per la chiesa di San Silvestro, in virtù di questa lunga digressione, per quanto una certa affinità fra la figura della Madonna di Loth e quelle di Maratti sia riconoscibile, sostenere che la pala d'altare nel suo complesso sia intrisa di marattismo equivale al processo di 'affibbiare' una categoria, dai contorni e contenuti ancora sfumati, al risultato di una pura comparazione stilistica e iconografica, evitando di ragionare sul contesto e sulla cronologia, così come sull'esperienza visiva dell'artista stesso.

Se si volesse provare a giustificare la provenienza romana delle peculiarità del vocabolario di Loth di cui è intrisa la pala d'altare di San Silvestro, inserendosi sul solco tracciato dalla critica storiografica, il ragionamento dovrebbe riguardare il *medium* attraverso cui un artista assimilatore come Loth ebbe accesso alla cultura figurativa della Roma barocca degli ultimi due decenni del Seicento, considerando peraltro che non rimane alcuna testimonianza di un trasferimento o di un soggiorno dell'artista nell'Urbe in quell'arco temporale.

Che lo sguardo di Loth fosse orientato su Roma, anche se forse più in un'ottica di espansione del prestigio personale e quindi di ingresso nei facoltosi ambienti del mecenatismo romano, si deduce da una testimonianza di Quintiliano Rezzonico. Questi,

³⁸³ Vedi Rudolph 1979, p. 15; la studiosa cita l'opera come esempio di collaborazione fra Maratti figurista e il pittore olandese di nature morte Karel Van Vogelaer (1653-1695). Un'attribuzione a Maratti, inoltre, compare in un elenco di dipinti della collezione Nani di Cannaregio risalente al XVII secolo e trascritto da Emmanuele Antonio Cicogna, ma rimane priva di riscontri; vedi Borean 2009, p. 292.

³⁸⁴ Vedi Simonato 2015, p. 364.

annunciando il 10 agosto 1680 a Livio Odescalchi che il pittore tedesco si era deciso a eseguire un quadro con l'«Istoria di Sansone quando Dalila li taglia i capelli», affermava che si sarebbe riusciti a contrattare un prezzo particolarmente vantaggioso per la commessa del dipinto, poiché Loth «è voglioso di fare qualche cosa per Roma, e quando sente a nominarla tutto si rallegra, stimando di acquistar più concetto in far un'opera solo per costi che in farne in Venezia»³⁸⁵.

Questo minuto spaccato comportamentale ci sembra interessante, poiché aiuta a comprendere il ritratto della Città Eterna che Loth aveva in mente all'inizio degli anni ottanta del Seicento, corrispondente a un terreno fertile in termini di committenza e collezionismo, addirittura in misura maggiore a Venezia, se, pur di inoltrare un'unica opera nell'ambiente romano, l'artista tedesco, oculato gestore dei propri affari, sarebbe stato disposto a rinunciare al giusto compenso, accettando una somma inferiore.

Se letto, dunque, in riferimento esclusivo all'esperienza singola di Loth il dialogo culturale fra Roma e Venezia negli ultimi due decenni del secolo sembra ruotare principalmente attorno al piano dell'interrelazione fra gli ambiti del collezionismo e della committenza artistica dei due poli culturali, in una sorta di paritario rapporto di *do ut des*. Nel profilo tramandatici dall'epistolario Rezzonico-Odescalchi Loth, quindi, incarna una sorta di *longa manus* della Venezia seicentesca, che si propone di colmare la curiosità culturale romana, ossia l'interesse dimostrato dalla città dei papi per lo scenario artistico veneziano (si pensi ai viaggi degli artisti, così come alla ricerca di opere veneziane da collezionare, cinquecentesche ma anche di autori moderni). Un fenomeno, quest'ultimo, che vide partecipare lo stesso Loth in veste di collezionista e mercante d'arte, quando tentò di smerciare opere della propria collezione a Odescalchi, per il tramite di Rezzonico; in posta

³⁸⁵ Vedi Pizzo 2002, pp. 132-133, doc. n. 34. Le trattative fra l'artista e Rezzonico per l'esecuzione del dipinto per Odescalchi sono rintracciabili nel carteggio Rezzonico-Odescalchi a partire dal 6 gennaio 1679, quando Rezzonico informa che «per il quadro del signor Carlo Loth non ho ancora potuto far cosa alcuna per esser impiegato in fare una pala d'altare che lo porta allongo» (Pizzo 2002, p. 127, doc. n. 12). La scelta del soggetto è discussa nella lettera del 6 luglio 1680, dove Odescalchi viene informato del fatto che al soggetto «Cleopatra» sarebbe stato preferito il «Sansone tradito da Dalida» e che le dimensioni della tela sarebbero state di 7 palmi d'altezza per 9 palmi di larghezza (Pizzo, 2002 p. 131, doc. n. 30). Il 3 agosto 1680 viene precisato che Loth raffigurerà Sansone «in atto che Dalila li tagli i capelli con molti filistei che stanno ad osservare et altre bizzarrie», e il 21 settembre successivo risulta che il dipinto «sta già disegnato» (Pizzo 2002, p. 132, doc. n. 32 e pp. 133-134, doc. n. 40). Iniziano, dunque, le sollecitazioni al pittore affinché porti a compimento l'opera; il 16 maggio 1682 Rezzonico informa di essere spazientito per il ritardo della consegna (Pizzo 2002, p. 137, doc. n. 61). Nel seguito della corrispondenza non si reperisce più alcun riferimento al dipinto e alla vicenda.

Stando alle informazioni deducibili da carteggio Odescalchi-Rezzonico si potrebbe riconoscere nella tela con *Sansone e Dalila* del Museo di Bassano un esemplare simile a quello licenziato per Odescalchi; conviene, tuttavia, mantenere una certa cautela nel proporre l'identificazione, sia perché non è noto l'esito della vicenda sopra riassunta, sia perché la storia della provenienza del dipinto di Bassano, prima dell'approdo fra le collezioni del museo dal lascito di don Luigi Colbacchini, nella seconda metà del XIX secolo, è ancora ignota. Cfr. Fusari 2017, p. 164, n. 9.

vi erano un'*Incoronazione di spine* di Jacopo Bassano «che si stima alquasi di Tiziano» (un quadro che avrebbe fatto «honore ad un'intera galleria») e una «*Caccia d'animali* di misura tutti al naturale» di Carl Ruthart³⁸⁶. Per quest'ultima, infine, avrebbe optato il mecenate romano, che sarebbe riuscito ad ottenerla per un prezzo ribassato, grazie a uno stratagemma del suo intermediario³⁸⁷.

Tralasciando i furbeschi raggiri economici, tipici del mercato artistico, Rezzonico era ben consapevole del valore e delle capacità di Loth, tanto da ribadire più volte nel corso del rapporto epistolare con Odescalchi, come l'artista tedesco fosse l'unico pittore di vaglia nel panorama veneziano, assieme a un pittore denominato 'Cremonese', specializzato nel genere del paesaggio³⁸⁸. Nelle aspettative di Rezzonico il primato artistico di Loth si traduceva o meglio corrispondeva alla sua capacità di amalgamare il «fiero et il delicato», ossia quelle qualità che, a suo avviso, avrebbero comportato la riuscita di un quadro raffigurante un episodio storico o biblico come quello con *Sansone e Dalila* destinato a Odescalchi, e quindi alla sua capacità di sapersi muovere con disinvoltura fra le due estremità della tastiera espressiva pittorica³⁸⁹.

Percorrendo il binario dell'esaltazione e del sostegno dell'artista tedesco, d'altronde, Quintiliano non faceva altro che perpetuare le scelte compiute dallo zio Aurelio³⁹⁰, che aveva acquistato «un quadro grande rappresentante dei mendichi» di Loth³⁹¹, destinandolo all'ambiente più prestigioso della dimora di famiglia, al primo piano di palazzo Sagredo sul Canal Grande (fra opere di Giordano, Langetti, Louis Cousin e Bernardo Strozzi), in un vero e proprio inno alla pittura moderna.

³⁸⁶ Pizzo 2002, p. 132, doc. n. 31 (lettera del 13 luglio 1680).

³⁸⁷ Con la lettera del 24 agosto 1680 Rezzonico informa Odescalchi di aver riferito a Loth di essere disposto ad acquistare il quadro di Ruthart per 130 scudi, mentendo, tuttavia, sulla somma proposta da Odescalchi che corrispondeva a 160 scudi. Sarebbe infine riuscito a trattare per una somma di 145 scudi. L'affare, dunque, dovette andare a buon fine, se il 5 settembre successivo Rezzonico conferma che il suo corrispondente si era compiaciuto dell'*escamotage* usato «in levarglielo dalle mani». Vedi Pizzo 2002, p. 133, docc. nn. 34-35.

³⁸⁸ Id., p. 127, doc. n. 12 (lettera del 6 gennaio 1679): «Qui per ora non vi è pittore di vaglia se non quel Carlo Loth suddetto che ha molta occupazione»; Pizzo, 2002, p. 131, n. 29: «ma qui per verità non abbiamo pennello più felice di questo» Pizzo, 2002, p. 133, doc. n. 39 (lettera del 14 settembre 1680): «Qui in Venetia però non vi sono al presente pittori di stima, eccetto Carlo Loth ed il Cremonese, de quali vostra eccellenza avrà quadri originali senza applicar a copie, che sempre son copie».

³⁸⁹ Pizzo 2002, p. 131, doc. n. 31 (lettera del 13 luglio 1680).

³⁹⁰ Per un profilo di Aurelio Rezzonico e della sua collezione cfr. Noè 1980, pp. 174-190, Cecchini 2007, p. 308 e Goldhahn 2017, pp. 41-54.

³⁹¹ L'inventario *post mortem* dei beni di Aurelio Rezzonico, recante la data del 12 settembre 1682, è disponibile nelle trascrizioni di Levi 1900, pp. 75-77, n. 28 e Noè 1980, pp. 176-178.

Il ritratto di Loth allo scoccare degli anni ottanta del Seicento, restituito dal carteggio Rezzonico-Odescalchi, corrisponde a quello di colui che, nello stesso giro d'anni, avrebbe licenziato la pala per la chiesa di San Silvestro, e che si sarebbe confermato, anche in altre opere licenziate nel corso del penultimo decennio del secolo, un artista in grado di portare avanti una ricerca pittorica di aggiornamento, per uscire dall'*impasse* che lo aveva reso noto, sia in ambito locale sia in quello extra-lagunare, come un pittore dalle abitudini o dai forti richiami al naturalismo di matrice riberesca. Per avviare gli ingranaggi del meccanismo dell'evoluzione linguistica Loth adottò alcuni espedienti, fra cui lo schiarimento della tavolozza, una maggiore compostezza formale e correttezza disegnativa, con accenni a una languidezza sentimentale, che la storiografia ha identificato e continua a riconoscere come 'centroitaliani' (romani o emiliani). Divenne precursore, in tal modo, di quei pittori che avrebbero riformulato convintamente il proprio linguaggio in seguito al diretto contatto con la realtà artistica romana o emiliana. Si tratterebbe, quindi, di intuizioni personali, ma anche del frutto di sguardi rivolti alla concomitante produzione degli artisti locali e dunque alla loro modalità di evoluzione (si pensi a Liberi, Zanchi, Celesti, Molinari, ma anche al giovane Bellucci), ossia di carte vincenti che il pittore tedesco adottò per continuare a suscitare e ad attrarre l'interesse e le predilezioni della committenza e del collezionismo, locale e internazionale.

È alla luce di queste ultime considerazioni che si può meglio comprendere il significato o il portato di un'altra opera cardine del catalogo di Loth, risalente agli anni ottanta del Seicento: il *Martirio di sant'Eugenio* della chiesa di Santa Maria del Giglio (355 × 180 cm; **fig. 83**)³⁹².

La pala fu concepita per ornare il primo altare a destra all'ingresso dell'edificio, progettato ed eretto dall'architetto Giuseppe Sardi, assieme a quello dirimpetto dedicato a sant'Antonino martire, secondo le disposizioni testamentarie di Antonio Barbaro (1627-1679)³⁹³, stilate fra il 3 e il 12 ottobre 1678. Dopo una vita spesa alla ricerca

³⁹² Cfr. Ewald 1965, pp. 29, 87-88, n. 259 e Fusari 2017, p. 234, n. 302.

³⁹³ Vedi ASPVe, Parrocchia Santa Maria del Giglio, *Catastici delle scritture, Catastico secondo di S. Maria Zobenigo*, reg. 4, c. 37 (4 ottobre 1678): «Gli due altari dovranno essere simili, e uniformi a quelli dei Mendicanti con l'arma di Sua Eccellenza con corona aperta, e nel friso della cornice Antonius Barbaro Eques. In uno degli detti siavi posta pala di mano di pittore famoso, da scegliersi dalli commissari, ed eredi di Sua Eccellenza. In cui s'adori la Beatissima Vergine col suo Bambino Gesù, sant'Antonio da Padova, e sant'Antonio Martire, e sopra d'esso altare vi si situi urna con dentro il corpo glorioso del suddetto sant'Antonio Martire, et altre reliquie. Nell'altro altare si posta altra pala, pur di mano di quell'altro eccellente pittore da eleggersi, come sopra, in cui s'adori Maria Santissima, col suo bambino Gesù, San Francesco dalle stimate, e sant'Eugenio Martire, situandovi similmente sopra d'esso l'urna con il corpo glorioso del suddetto sant'Eugenio Martire, ed altre reliquie».

dell'acclamazione militare e politica – era stato governatore di nave e capitano da Mar nella guerra di Candia, capitano del Golfo, provveditore d'armata, provveditore generale di Dalmazia e Albania, podestà di Padova nonché ambasciatore presso la Santa Sede dal 1675 al 1678 – il patrizio veneziano aveva predisposto per via testamentaria un cospicuo lascito di 30.000 ducati per l'erezione della facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio e la costruzione di due altari³⁹⁴. Se nella facciata si enuclea uno dei casi più eclatanti nella Venezia seicentesca di sfruttamento smodato dei potenti mezzi dell'arte, in particolare della scultura, per piegare uno spazio pubblico e sacro alla celebrazione e divulgazione della propria gloria terrena³⁹⁵, i due altari rappresentano, forse, l'unica espressione dello spirito di devozione del committente, essendo destinati a custodire le reliquie dei martiri Eugenio e Antonio Prete, donate a Barbaro da Innocenzo X durante il suo servizio presso la corte papale³⁹⁶.

Nelle disposizioni testamentarie di Barbaro non vi è alcun cenno al nome degli autori che avrebbero dovuto licenziare le pale per gli altari laterali della chiesa, mentre viene puntualizzato che dovesse trattarsi di pittori di vaglia. La scelta degli esecutori testamentari, Triadan e Carlo Gritti, ricadde dunque su Loth e Antonio Zanchi, che realizzò il *Martirio di sant'Antonino*³⁹⁷. All'epoca i due artisti erano all'apice della fama, ben inseriti nell'ambito della committenza locale e avrebbero potuto instaurare un proficuo dialogo linguistico. Nell'aula di Santa Maria del Giglio, infatti, più che altrove, sembrò manifestarsi con vigore quel reciproco gioco di sguardi connotante il percorso artistico dei due colleghi, che si sostanziò nella condivisione di un comune campionario figurativo. Loth, in particolare, per il suo *Martirio di sant'Eugenio*, sembra aver meditato sul *Martirio di san Daniele* realizzato da Zanchi per la chiesa di Santa Giustina a Padova [fig. 84],

³⁹⁴ Vedi ASVe, *Notarile*, Testamenti, Domenico Garzoni Paulini, b. 487, n. 48, cc. 38r-42v, consultabile nella trascrizione di Gaier 2002, pp. 542-546. Su Antonio Barbaro cfr. Benzoni 1964, pp. 86-89 e Benzoni 1996, pp. 461-511.

³⁹⁵ Vedi Benzoni 1996, pp. 505-507 e Gaier 2002, pp. 334-344. Sopra il portale della chiesa, all'interno di una nicchia, giganteggia la statua dell'esuberante eroe militare con il bastone di comando, accompagnato dalle personificazioni della Virtù e dell'Onore. Sottostanno i ritratti scultorei a figura intera dei quattro fratelli di Antonio (Giovanni Maria, Marino, Francesco e Carlo). Nello zoccolo che scorre alla base delle colonne binate, nella sezione inferiore della facciata, si susseguono le piante a rilievo di sei città (Zara, Candia, Padova, Roma, Corfù e Spalato), dove Barbaro aveva ottenuto successi militari e politici.

³⁹⁶ Vedi Corner 1758, ed. cons. 1990, p. 206.

³⁹⁷ Vedi I. Chiappini di Sorio, in Zampetti 1987, pp. 559-560, n. 128A (scheda dell'opera di Antonio Zanchi, *Il martirio di S. Antonino*).

soprattutto, nella resa dell'espressione sentimentale del martire e per l'aguzzino accovacciato sulla sinistra³⁹⁸.

La commistione fra brani di reminiscenza tenebrosa, condensati nell'atmosfera cupa e drammatica che ottenebra il tragico evento e nelle figure dei carnefici dall'epidermide quasi infuocata, e quelli contraddistinti, invece, dall'impiego di tinte smaltate e luminose, come il gruppo sovrastante la scena con la Vergine e san Francesco che bacia i piedi del Bambino, o del giovane Eugenio, giovane di apollinea e statuaria bellezza, mentre languidamente attende che gli sia inferto il colpo mortale, sono peculiari della ricerca pittorica di Loth e sono sintomatici di un'evoluzione linguistica in corso. Un mutamento di rotta, dunque, descritto dalla critica nei termini di un'inclinazione per la «grazia barocchetta»³⁹⁹, e di riferimenti al tardo barocco romano, per i quali è ancora stato chiamato in causa il nome di Maratti, quando invece, ci pare più fruttuoso provare a ragionare sulle mutazioni operate da Loth sulla tradizione del Cinquecento veneziano – si pensi a una scena come quella del *Martirio di san Giorgio* di Veronese per la chiesa di San Giorgio in Braida di Verona⁴⁰⁰ [fig. 85] – o ancora al peso determinato sull'artista tedesco dalla rilettura rubensiana di quel bagaglio culturale e figurativo. Piuttosto facili, infatti, sebbene 'astratti', sembrano gli accostamenti fra il santo raffigurato da Loth e i protagonisti del *Martirio di san Giorgio* di Rubens, corrispondente alla porzione centrale del trittico della cappella dei balestrieri della chiesa di San Gummaro a Lierre, nei pressi di Anversa (ora Bordeaux, Musée des Beaux Arts; fig. 86)⁴⁰¹; o del *Martirio di santo Stefano* del Musée des Beaux Arts di Valenciennes (già chiesa abbaziale dei Benedettini di Saint-

³⁹⁸ Vedi F. Noris, in Zampetti 1987, pp. 548-549, n. 86 (scheda dell'opera di Antonio Zanchi, *Il martirio di S. Daniele*).

³⁹⁹ Pallucchini 1981, p. 263.

⁴⁰⁰ Cfr. Pignatti, Pedrocchi 1995, I, pp. 255-256, n. 153 e D. Samadelli, in *Paolo Veronese* 2014, pp. 366-367, n. 7.2 (scheda dell'opera di Paolo Veronese, *Martirio di san Giorgio*). La pala fu commissionata a Paolo Veronese nel 1552 in occasione del rinnovo dell'abside della chiesa di San Giorgio in Braida da parte di Michele Sammicheli, per cui il dipinto avrebbe sostituito quello di Francesco Caroto con *San Giorgio libera la principessa col drago*, trasferito fra il 1552 e il 1569 nella chiesa di San Giorgio in Marega di Bevilacqua; l'esecuzione si sarebbe protratta almeno fino al 1564.

⁴⁰¹ Vedi Vlieghe 1973, II, pp. 39-41, n. 106. Si tratta del pannello centrale del trittico commissionato a Rubens dalla gilda dei balestrieri della chiesa di San Gummaro a Lier; i pannelli laterali, raffiguranti rispettivamente *La principessa di Silene* e *San Giorgio uccide il drago* risultano dispersi dagli anni trenta dell'Ottocento, dopo essere stati presentati in diverse aste.

Amand-les-Eaux; **fig. 87**), frutto a loro volta della riflessione dell'artista fiammingo sulla fonte veronesiana⁴⁰².

L'attenzione si sposta, dunque, sugli ingredienti che Loth ebbe a disposizione nella Venezia stessa, fra i pregnanti trascorsi cinquecenteschi, le meditazioni o le riletture operate dai foresti in Laguna (Cortona, Coli e Gherardi, Giordano, per citare i più significativi) e le proposte dei contemporanei, per proseguire nella propria, personale ricerca pittorica.

Loth, come altri 'camaleontici' artisti coevi, mostrò di sapersi accostare a e meditare su diverse tendenze e di appropriarsi di quelle peculiarità linguistiche che, in termini strettamente storiografici, venivano considerate come non propriamente veneziane, ossia che venivano tradizionalmente valutate come appannaggio esclusivo delle altre scuole pittoriche. Questa capacità di districarsi con disinvoltura nell'impiego e sfruttamento degli elementi dell'Antico, del disegno e del colorito, i principi cardine delle principali scuole artistiche italiane, permise all'artista di giungere a dei risultati pittorici simili o accostabili ai prodotti delle ricerche condotte parallelamente da Maratti a Roma o da Cignani a Bologna.

Le scelte e gli accostamenti compiuti all'epoca dalla committenza e dal collezionismo contribuiscono a mostrare, come una sorta di lente di ingrandimento, la 'consanguineità' fra i maggiori centri culturali della penisola allo scadere del XVII secolo.

Si considerino, a questo proposito, le due tele di grande formato di Loth raffiguranti *L'idolatria di Salomone* (229 × 274 cm) e il *Ritrovamento di Mosè* (229 × 274 cm), assieme all'*Adorazione dei pastori* (121 × 158 cm), ora conservati presso la Burghley House di Stamford⁴⁰³ [**figg. 88, 89, 90**]. Acquistati a Venezia da John Cecil (1648-1700), quinto conte di Exeter, forse nel 1684, durante il secondo *tour* italiano⁴⁰⁴, i due teleri

⁴⁰² Id., pp. 150-151, n. 146. La tela corrisponde alla porzione centrale di un trittico, cui appartengono la *Disputa fra santo Stefano e i saggi e gli scribi ebrei* e *Il seppellimento di santo Stefano*, anch'essi conservati presso il Musée des Beaux-Arts di Valenciennes.

⁴⁰³ Sui dipinti cfr. Brigstocke, Somerville 1995, pp. 104-105, n. 32 e Fusari 2017, pp. 168-169, nn. 25-26.

⁴⁰⁴ John Cecil, quinto conte di Exeter, raggiunse l'Italia svariate volte, in compagnia della moglie Anne Cavendish, figlia del terzo conte di Devonshire; dal 1679 al 1681, fra il 1683 il 1684, nel biennio 1699-1700 (a queste si devono aggiungere altre brevi soste fra il 1689 e il 1693. Il precipuo proposito del conte fu l'acquisto di opere d'arte per la residenza di Burghley, eretta fra 1555 e 1587 da William Cecil, primo ministro della regina Elisabetta I. I due coniugi dovettero raggiungere per la prima volta Venezia nel novembre del 1680, e ad accoglierli vi sarebbe stato il conte Thomas Hobson. Del secondo soggiorno (1683-1684) si conservano due libri di spese, annotati giorno per giorno dal segretario Culpepper Tanner; dalla documentazione si deduce come gli interessi artistici del conte fossero rivolti alle novità presenti nelle diverse piazze artistiche. Cfr. Brigstocke, Somerville 1995, pp. 29-37 e Brigstocke 2004, pp. 331-356.

biblici furono menzionati nell'inventario della dimora inglese nel 1688⁴⁰⁵, mentre il terzo dipinto venne registrato solo successivamente, nel 1793⁴⁰⁶. Alla costante del debito verso il Cinquecento veneziano, in particolare verso certe figure allegoriche femminili tizianesche o a quelle sontuosamente abbigliate di Veronese, così come a certe scene di presepio bassanesche, nelle tele sono frammisti prestiti da Liberi e alle sue languide figure di nudo, l'interesse per un certo decorativismo o la perizia quasi certosina nella resa della preziosità delle stoffe o di certi oggetti (come il vaso decorato con bassorilievi collocato sulla sinistra nella scena dell'*Idolatria di Salomone*), l'uso di tinte quasi smaltate ricorrenti nella pittura emiliana o romana coeva, nonché un equilibrio compositivo in cui confluiscono gesti e pose ritmati, a volte manierati. Quest'ultimo dev'essere il raggiungimento di uno strenuo processo di elaborazione disegnativa messo a punto da Loth, di cui rimarrebbe testimonianza in un foglio a penna e inchiostro bruno conservato presso il Metropolitan Museum di New York (Inv. Nr. 87.12.70; **fig. 91**), raffigurante l'*Idolatria di Salomone*⁴⁰⁷. Assegnato all'artista tedesco sulla base dell'iscrizione collocata in basso al centro sul *recto*, recitante «di Carlo lott», il disegno si presta ad essere accostato al telero di Burghley, come uno schizzo preparatorio, soprattutto sul piano iconografico, benché presenti delle varianti rispetto alla tela, negli atteggiamenti, nelle pose dei protagonisti della vicenda e nell'ambientazione della scena, che lasciano aperta la discussione.

Nonostante le concessioni a stilemi e maniere 'altrui', l'artista non rinunciò ad affermare ed esibire le caratteristiche distintive della proprio vocabolario figurativo, i suoi marchi di

⁴⁰⁵ I due dipinti di Loth vengono registrati come «2 large pieces in Guilt frames (viz) *Soloman's Idolatry / Moses in ye Ruses* by Carl Loti» in *An Inventory of the Goods in Burghley House belonging to the Right Honble. John Earl fo Exeter and Ann Countesse of Exeter. Taken August 21st 1688*, redatto probabilmente da Culpepper Tanner e consultabile nella trascrizione di Brigstocke, Sommerville 1995, pp. 159-169 (in particolare p. 167 per la voce di Loth). All'epoca si trovavano nella sala da pranzo «The Dineing Rome», assieme a «2 pictures over the Doores, a *St. Peter denying Christ*, and a *Tobi blind* by Carl Loti» (non identificato), «1 picture over the Chimney being ye *story of Enchanting a Sword* by» e a «2 other pieces in large Guilt frames being a *Hercules* and by Radgio and a.».

Dal 1738 i due dipinti furono appesi assieme ad altri 6 dipinti di autori veneziani del Seicento nella cappella, dove tuttora si trovano. (due di essi, raffiguranti *Sansone e Dalila* e *Sansone e i Filistei* sono andati perduti nel 1797).

⁴⁰⁶ Il dipinto fu probabilmente acquistato nel corso del secondo soggiorno veneziano del 1684, ma compare per la prima volta identificabile con certezza nel manoscritto del 1793, in parte compilato per mano del nono conte di Exeter. Nel catalogo del 1815 (*A Guide to Burghley House...Containing A Catalogue of all the Paintings, Antiquities & c....Stamford, John Darkard*) fu attribuito a Carlo Cignani. Vedi Brigstocke, Somerville 1995, pp. 102-103, n. 31.

⁴⁰⁷ T. DaCosta Kaufmann, in *Central European Drawings* 1989, pp. 96-97, n. 28 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Solomon Worshipping Idols*), rimane cauto sull'identificazione del foglio come disegno preparatorio della tela di Burghley House e propende per la collocazione del disegno nella fase matura dell'attività di Loth, sulla base del confronto con un altro foglio conservato al Metropolitan Museum di New York, raffigurante *Il sacrificio di Isacco* (Inv. Nr. 80.3.31), risalente all'attività giovanile dell'artista tedesco. Cfr. anche Fusari 2017, pp. 335-336, n. D28.

fabbrica, fra cui l'impianto chiaroscurale molto accentuato o l'indagine anatomica dei torsioni nudi.

Per quest'indagine, che lo portò, per certi versi, a precorrere i risultati della pittura d'impianto scenografico settecentesca (si pensi a certe invenzioni del giovane Bellucci o di Ricci), il pittore tedesco fu selezionato dal conte Cecil, dotato di una spiccata attenzione per l'offerta pittorica italiana coeva, come rappresentante della declinazione veneziana del genere della storia biblica, accanto a Zanchi e Liberi⁴⁰⁸. In un ipotetico e ideale confronto fra generi e maniere la proposta di Loth si sarebbe ben amalgamata, peraltro, alle altre commissioni o agli altri acquisti del nobiluomo inglese compiuti sulla piazza fiorentina e romana, e quindi alle tele di Dolci, di Benedetto Gennari, ma soprattutto alla serie di allegorie 'amorose' di Maratti.

Con ciò non si vuole insinuare che il quinto conte di Exeter avesse selezionato i dipinti per la sua dimora in base a un predeterminato o puntuale criterio di parentela istituibile fra scuole pittoriche italiane. La trasversale predilezione per scene di genere, allegorie e per la rappresentazione della figura nuda femminile, dispiegata sulle pareti di Burghley House, comunque, si presenta allo studioso o all'osservatore odierno come una cartina al tornasole di quella concomitante ricerca pittorica che sembrò accomunare le principali scuole italiane negli ultimi due decenni del Seicento.

Aleggiava il raggiungimento di una sorta di universalità pittorica che si giocò sul piano della concordanza e della combinazione di elementi e maniere considerati erroneamente dalla storiografia del passato come incompatibili, perchè corrispondenti a realtà non dialoganti, e che fu determinante, invece, per l'affermazione e il rilancio dei principali centri pittorici italiani in una prospettiva internazionale, europea.

In questa piattaforma contraddistinta da una condivisione di intenti, l'affermazione del carattere locale e dunque la riconoscibilità delle peculiarità sia delle singole scuole, sia degli artisti stessi, non perse tuttavia vigore, riaffiorando continuamente e divenendo

⁴⁰⁸ Si precisa che, prestando fede alle registrazioni inventariali del 1688, a Burghley House trovarono collocazione altri dipinti di Loth, raffiguranti episodi storici o biblici, e oggi non identificabili. Nella «The Bedd Chamb next ye Gallery Roomes» c'era «1 Picture over the Chimney by Carlo Loti *The Story of Ovid and Julia*»; in «The North Drawing Roomes» erano collocate «2 pictures over ye Closset doores *The Story of David Bathsheba and Solomon and the Queen of Sheba* by Carlo Loti», fra cui la seconda viene identificata erroneamente da John Somerville con l'*Idolatria di Salomone* ancor oggi visibile, che invece si trovava nella sala da pranzo della dimora, assieme al *pendant* con il *Ritrovamento di Mosè*. Nella «My Lords Anty Roomes» vi era «1 peice of *Cleopatra* over the Chimney by Carlo Loti» ed infine nella «The Smoaking Roomes» fu sistemato «1 picture over the Chimney, a *Tarquin and Lucretia*, by Carl Loti». Vedi Brigstocke, Somerville 1995, pp. 160, 161, 164, 168.

criterio dirimente per la definizione del concetto di ‘scuola pittorica’, che si concretizzò nel pensiero storiografico settecentesco.

A nostro avviso, dunque, Loth rimase, e va tuttora considerato, un artista essenzialmente veneziano così come Maratti restò un autore romano e Cignani un bolognese, nonostante la risonanza internazionale ed europea della loro fama. Con quest’assunto conclusivo si vuole ribadire, inoltre, quanto fuorviante e limitante, per non dire arido, sarebbe continuare a dirottare l’analisi storico-artistica delle pale d’altare dell’artista tedesco degli anni ottanta del Seicento, verso l’identificazione di un’etichetta o di un’espressione dai connotati nominali o geografici per censire gli indizi di un influsso o di un apporto ‘estraneo’, in un momento di fusione e crogiolo linguistico vissuto da Venezia, parallelamente ad altri centri artistici italiani, all’imbrunire del Seicento.

2. *Le pale d’altare bavaresi come veicoli del Kulturtransfer*

«Il pregnante Barocco proveniente dall’Italia e il suo ventaglio di forme trovarono impiego nelle corti principesche bavaresi, nei castelli della nobiltà, nelle dimore patrizie, nei suoi chiostri, nei santuari e nelle chiese parrocchiali; queste impregnarono la vita e le forme di pensiero del popolo e gli conferirono un carattere bavarese-barocco “charakter indelebilis”, che da molti viene scambiato per peculiarità originaria»⁴⁰⁹. Con queste parole Karl Bosl chiude il suo saggio sulle relazioni culturali fra Italia e Germania nella seconda metà del XVII secolo, pubblicato nel 1967. Lo studioso identifica nella reciprocità fra l’arte barocca italiana e la vita culturale bavarese la caratteristica fondamentale e trainante («Grundzug») del movimento culturale europeo nel XVII secolo⁴¹⁰. Da quella data, sul versante degli studi storico-artistici sono apparsi diversi contributi dedicati al concetto di *Kulturtransfer* o *Kulturaustausch* fra l’Italia e la corte bavarese dei Wittelsbach e quindi all’indagine delle motivazioni, dei tratti fondanti e dei protagonisti di tale processo⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Bosl 1967, p. 525: «Der aus Italien kommende und wirkende Barock und sein Formenschatz fanden in Bayerns Fürstenhöfen, Adelschlössern und Patrizierhäusern, in seinen Klöstern, Wallfahrts- und Pfarrkirchen Anwendung, sie prägten Lebens- und Denkformen des Volkes und gaben ihm eine Art bayerisch-barocken „charakter indelebilis“, was viele mit Stammeseigenart verwechseln».

⁴¹⁰ *ibid.*

⁴¹¹ Fra i contributi più significativi sul tema si segnalano Braunfels 1981, pp. 413-424, Büttner 2005, pp. 168-189 e Büttner 2010, pp. 174-207; sullo sviluppo teorico del concetto di *Kulturtransfer* alla corte dei Wittelsbach e il rapporto con le ricerche storico-artistiche si veda inoltre Müller, Spieß, Friedrich 2013, pp. 7-14.

In un'ottica europea si pone anche il recente studio di Eva Bettina Krems, *Die Wittelsbacher und Europa: Kulturtransfer am frühneuzeitlichen Hof* (2012), dedicato alla ricezione e all'adattamento di due diversi modelli culturali, italiano e francese, alla corte monacense durante la reggenza di Ferdinand Maria Wittelsbach ed Enrichetta Adelaide di Savoia (1651-1679) e quella del figlio Max Emanuel (1679-1726). La struttura dell'argomentazione, tripartita secondo i concetti di «Perzeption», «Kommunikation» e «Adoption», consente di individuare chiaramente i veicoli del *Transfer* (dalle motivazioni politiche, alle relazioni diplomatiche e dinastiche, alle esperienze di viaggio), nonché di identificare i meccanismi di adozione e di inglobamento di modelli stranieri all'interno della prassi culturale locale⁴¹². Il cerimoniale di corte e i progetti architettonici avviati dai reggenti a Monaco di Baviera (Residenz, Schloß Nymphenburg e Schloß Schleißheim), come emerge dall'analisi di Krems, furono i teatri per eccellenza del mutamento edilizio ed artistico che coinvolse la capitale bavarese nella seconda metà del Seicento⁴¹³. Il mecenatismo, dunque, fu il veicolo prediletto per assicurarsi le migliori forze presenti in campo artistico, soprattutto non autoctone, che avrebbero esaudito l'ambizione dei Wittelsbach a competere con le altre rampanti corti sovrane o principesche europee.

L'intensificazione degli sforzi culturali promossi alla corte bavarese già a partire da Maximilian I (1598-1651) e portati avanti, con particolare impegno, dai suoi successori, vanno associati imprescindibilmente a un contesto storico in evoluzione e, dunque, alle ambizioni politiche dei reggenti Wittelsbach, soprattutto dopo la conclusione della guerra dei Trent'anni. Dopo quel periodo di crisi storico-politica ed economica, l'aspirazione alla conquista del rango imperiale e la magnificenza della dinastia caratterizzarono il disegno politico assolutistico della famiglia bavarese, che aveva due referenti, come chiari Alois Schmid⁴¹⁴: lo scenario europeo su larga scala, e quello interno, più contenuto, della classista società locale. Tale scenario politico trovò una precisa illustrazione in un capitolo del voluminoso trattato *Mundus Bavarico-Christiano Politicus*, dato alle stampe nel 1711 da Franz Kaspar von Schmid, figlio di un consigliere privato di Ferdinand Maria Wittelsbach, che, oltre a descrivere la situazione e gli eventi politici coevi (dunque sotto la reggenza di Max Emanuel), teorizzò, con uno sguardo retrospettivo, le caratteristiche del mecenatismo assolutistico del casato reggente in relazione al 'rinascimento' culturale bavarese nella

⁴¹² Vedi Krems 2012, pp. 33-41.

⁴¹³ Ead., pp. 151-203.

⁴¹⁴ Schmid 1987, pp. 185-268, in particolare pp. 205-207. Cfr. anche Schmid 2000, pp. 43-53.

seconda metà del Seicento. «Representatio majestatis» e «demonstrare qui ordo mundi est» sono le due formule utilizzate dal trattatista per descrivere il duplice orientamento del programma culturale della dinastia bavarese. Da un lato, dunque, l'arte, al pari della diplomazia e della guerra, era posta al servizio della pretenziosa politica estera della corte, che aspirava al rango imperiale, mentre dall'altro, favorendo il processo di celebrazione e sacralizzazione dell'immagine principesca, le diverse espressioni artistiche avrebbero collocato i reggenti al di sopra di ogni rischiosa classificazione o assoggettamento sociale⁴¹⁵. L'obiettivo era la creazione di un modello di corte, che idealmente avrebbe dovuto irradiarsi e insinuarsi fra le maglie della società; né la chiesa, né tantomeno la nobiltà locale avrebbero potuto competere o concorrere, ma piuttosto avrebbero dovuto impegnarsi ad assorbire o adottare tale paradigma.

In Baviera, l'abitudine o la necessità di rivolgere lo sguardo all'esterno, per attingerne modi e consuetudini altrui, fondava le sue radici nell'assenza di una linea di orientamento culturale univoca e dominante, connessa a una situazione di policentrismo politico. La decentralizzazione e la diversificazione delle realtà politiche tedesche certamente favorì l'indipendenza da un vicino molto influente, come poteva essere la corte viennese e, allo stesso tempo, consentì di tendere idealmente ad altri modelli esemplari⁴¹⁶. Su questo versante le relazioni dinastiche della corte bavarese giocarono un ruolo di primo piano⁴¹⁷: il matrimonio fra Ferdinand Maria Wittelsbach e Adelaide Enrichetta di Savoia (figlia di Vittorio Amedeo I, duca di Savoia, e di Cristina, figlia di Enrico IV di Francia), celebrato nel 1650, rafforzò, ad esempio, i rapporti fra la Baviera e la corte torinese, imbevuta di cultura francese.

L'esperienza del viaggio era l'occasione principale per sperimentare ed esplorare la vita dei centri cortigiani o culturali forestieri o per stringere quei contatti, che poi sarebbero stati decisivi nelle scelte successive della committenza. Il prosieguo del rapporto instaurato era riposto nelle mani della diplomazia o, più precisamente, degli intermediari di corte o agenti.

Dopo il viaggio intrapreso nel 1593 da Maximilian I Wittelsbach fra Praga e poi Venezia, Mantova, Firenze, sino a Roma, il primo del casato a intraprendere un nuovo *tour* fu il secondogenito Maximilian Philipp Hieronymus, che fra il 1665 e il 1666 si recò in Italia,

⁴¹⁵ Schmid 1987, pp. 207-228.

⁴¹⁶ Vedi Krems 2012, pp. 139-144.

⁴¹⁷ Ead., pp. 51-52.

mentre nel 1668 visitò la Francia⁴¹⁸. La Repubblica di Venezia e la terraferma veneta, invece, furono la destinazione, nel 1667, dei coniugi Ferdinand Maria ed Adelaide Enrichetta⁴¹⁹.

Più che fornire commenti sulla percezione delle opere d'arte o dei monumenti architettonici, i resoconti di viaggio rilasciano interessanti informazioni su rappresentazioni di corte, cerimoniali, usanze diplomatiche, spie dell'interesse precipuo dei viaggiatori. Prestare attenzione all'arredamento artistico del palazzo più per lo sviluppo del cerimoniale di corte, che per un interesse mirato verso i singoli beni artistici, ad esempio, rientrò fra le predisposizioni principali rilasciate dalla principessa Maria Anna d'Asburgo, consorte di Maximilian I, al conte Kurz von Senftenau, che nel 1652, con un seguito di trecentocinquanta persone, si recò alla corte sabauda di Torino per incontrare la novella sposa Adelaide Enrichetta ed accompagnarla in Baviera⁴²⁰.

Sebbene non messe pienamente in luce dalle fonti periegetiche summenzionate, sono le opere d'arte stesse, tuttavia, il vero oggetto del *Kulturtransfer*, mentre la mobilità delle persone (committenti, artisti, agenti o intermediari) e le relazioni diplomatiche ne solo i veicoli.

L'obiettivo che ci si propone di seguito è quello di provare a ragionare su un oggetto, la pala d'altare, che nella seconda metà del Seicento percorse le rotte del *Kulturtransfer* fra la Baviera e la Repubblica di Venezia, plasmando il volto barocco di Monaco, 'venezianizzandolo' (sebbene in maniera più silenziosa rispetto alle trasformazioni architettoniche, o ai cicli decorativi interni ai palazzi residenziali).

Se dunque l'analisi è focalizzata su una precisa categoria pittorica (la pittura religiosa) e geograficamente circoscritta (Venezia e la Baviera), lo sguardo sulla committenza, invece, viene ampliato dall'ambiente della corte dei Wittelsbach, alla classe nobiliare cittadina, e alle istituzioni monastiche bavaresi, anch'esse attrici della trasformazione culturale in atto. La prospettiva dell'analisi è necessariamente biunivoca: a una città, Monaco, in pieno fermento culturale e a una dinastia desiderosa di proporsi con un rinnovato e attraente volto sullo scenario europeo, dotata di ambiziose pretese politiche, e quindi alla ricerca degli elementi necessari alla riuscita della missione, seppe rispondere una realtà, Venezia, pronta

⁴¹⁸ Per un breve commento sul *tour* di Maximilian Philipp vedi Krems 2012, pp. 122-123.

⁴¹⁹ Vedi Bary 2004, pp. 208-224.

⁴²⁰ Krems 2012, pp. 99-104.

a giocare le sue migliori carte, all'interno dell'offerta artistico-culturale della penisola italiana, per rilanciarsi con decisione nel contesto internazionale.

Le relazioni politiche e culturali fra Baviera e Venezia, alimentate da vivaci e costanti traffici commerciali, vantavano radici secolari, com'è noto, e sarebbero state destinate a rimanere fervide nel corso dei secoli successivi. Quello che, invece, risulta meno scontato è che per la fase cronologica di nostro interesse, ossia la seconda metà del Seicento, manca uno studio complessivo o trasversale che abbia fatto il punto della situazione sulle dinamiche del *Kulturtransfer* fra i due paesi, a differenza di quanto è accaduto per il Cinquecento e il Settecento, per cui numerose indagini hanno portato alla luce una ricca messe di dati, inquadrati in diversi contributi storiografici e critici⁴²¹.

Non sarà erroneo o eccessivo affermare, dunque, come il dialogo culturale fra Germania e Venezia, in epoca barocca, abbia sofferto dello stesso adombramento critico cui fu sottoposta in generale, almeno fino al secolo trascorso, la storia della pittura veneziana del Seicento.

La mobilità di opere d'arte e di artisti sulle rotte fra Venezia e la corte monacense, al pari dell'interesse dimostrato dai Wittelsbach in qualità di committenti e collezionisti per l'arte dei contemporanei, non incontra soluzioni di continuità, fra il XVI e il XVIII secolo, considerato l'epoca di internazionalizzazione per eccellenza della pittura veneziana verso il Nord.

Per non prendere le mosse da troppo lontano e avvicinarci al periodo qui in esame, sia sufficiente ricordare come Venezia e il mercato artistico e di beni di lusso furono un'importante fonte di rifornimento, nonché modello, su cui Maximilian I, principe reggente dal 1598 al 1651, plasmò il rinnovamento degli ambienti e dell'immagine complessiva della corte monacense, in linea con i predecessori (Albrecht V e Wilhelm

⁴²¹ Per le relazioni storico-artistiche fra Venezia e la Baviera si citano, fra i più rilevanti e in ordine cronologico, il testo *Venezia e la Germania*, Milano 1986, il catalogo della mostra *Venedigs Ruhm im Norden*, a cura di M. Trudzinski e B. Schällicke, Hannover 1991, sui committenti tedeschi e austriaci della pittura veneziana del Settecento; di rilievo, soprattutto per il Cinquecento, sono il volume *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, a cura di B. Roeck, Sigmaringen 1993 (in particolare il saggio di A. Martin, *Motive für den Venedigaufenthalt oberdeutscher Maler. Von Albrecht Dürer bis Johann Carl Loth*, pp. 21-30) e la mostra veneziana, con rispettivo catalogo, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano*, a cura di B. Aikema e B.L. Brown, Milano 1999, con un *focus* su Venezia come crocevia fra Nord e Sud nel Cinquecento. Sui soggiorni degli artisti tedeschi a Venezia si segnala il saggio di Lucia Longo-Endres, *Lehre im Süden. Bayerische Künstler des 17. Jahrhunderts in Italien*, in *Von Bayern nach Italien*, a cura di A. Schmid, Monaco di Baviera 2010, mentre sugli scambi artistici fra Venezia e alcune corti dell'Europa centrale nel XVII secolo si rimanda all'articolo di S. Marinelli, *Scambi culturali nella pittura tra Veneto, Baviera, Austria e Boemia in età barocca*, in *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, a cura di K. Möseneder, M. Thimann, A. Hofstetter, Petersberg 2014, pp. 277-287.

V)⁴²². Amante ed intenditore d'arte, tanto da saper distinguere una copia da un originale e da rifiutare le opere mediocri che gli venivano proposte dagli intermediari, egli commissionò nel 1611 ad Andrea Vicentino (1539 circa-1617 circa) un ciclo di tele con episodi tratti dall'Antico Testamento e dalla storia antica per la *Kaisersaal* della Residenz, spedito da Venezia nel 1619⁴²³. Per la *Kammerngalerie*, eretta dal 1607, acquistò dipinti di Tiziano e della sua scuola, di Paris Bordon e, probabilmente, anche opere della bottega di Paolo Veronese⁴²⁴. I criteri di scelta, oltre alla nomea degli artisti, erano l'elevata qualità dei pezzi e soprattutto il valore allegorico e morale intrinseco nelle raffigurazioni⁴²⁵.

Nonostante le rilevanti acquisizioni, gli studi hanno considerato come l'orientamento di Maximilian verso la pittura veneziana, e più in generale italiana, risalga a un periodo tardo della sua reggenza, come rileva una collazione fra i diversi inventari relativi ai beni della *Kammerngalerie*, a partire dal primo, databile al 1607⁴²⁶. Ad ogni modo, la scuola veneziana non riuscì a competere o a concorrere, almeno in termini numerici, con quella tedesca e olandese, predilette da Maximilian, sin dall'avvio della sua passione per le arti e dell'attività di collezionista, condotta in linea con gli interessi del padre Wilhelm⁴²⁷. Non a caso Maximilian diede un forte impulso alla fortuna seicentesca dell'antica pittura tedesca,

⁴²² Sugli acquisti di Maximilian I Wittelsbach sul mercato artistico e di beni di lusso veneziano, si rimanda a Schmid 1993, pp. 157-182. Sull'attività collezionistica e sul mecenatismo del principe reggente, più in generale, vedi Diemer 1980, pp. 129-174 e Volk-Knüttel 1980, pp. 83-128.

⁴²³ Kultzen, Reuss 1991, pp. 244-259, nn. 3815, 3816, 10460, 3499, 3513, 3515, 3524, 3512, 3516, 3523, 3517, 3505, 3771, 3772. Le circostanze nelle quali il ciclo pervenne a Monaco di Baviera non sono chiare; probabilmente fu concepito per sostituire quello realizzato da Altdorfer dedicato ad Alessandro Magno e commissionato da Wilhelm V fra il 1528 e il 1540. Dalla metà dell'Ottocento sino al secondo dopoguerra il ciclo ha subito la perdita di quattro dipinti. Attualmente le tele si conservano presso i depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco. I dipinti vengono ricondotti, su base stilistica, alla fase tarda dell'attività dell'artista, per cui si presume l'intervento della bottega. I modelli iconografici sono da ricercarsi nell'opera di Tintoretto e di Veronese, ma anche nel catalogo artistico di alcuni artisti coevi a Vicentino (Giovanni Battista e Alessandro Maganza, Domenico Tintoretto, Palma il Giovane e Antonio Vassilachi, detto l'Aliense). Il ciclo, inoltre, tradisce la conoscenza da parte dell'artista della pittura romana del Cinquecento.

⁴²⁴ Cfr. Kultzen, Eikemeier 1971, pp. 9-16. Di Tiziano Maximilian acquistò la *Vanitas*, mentre della bottega è il dipinto con *Venere, Bacco e Cerere* (Kultzen, Eikemeier 1971, pp. 171-173, n. 483 e pp. 189-191, n. 484); di Paris Bordon acquisì il *Ritratto di gioielliere con una dama* (Kultzen, Eikemeier 1971, pp. 75-78, n. 925). Al bottino veneziano di Maximilian I sarebbero appartenuti anche l'*Amore con due cani* di Veronese (Kultzen, Eikemeier 1971, pp. 219-221, n. 29) e opere della sua bottega con personificazioni allegoriche e un *Gesù a Cafarnao* (Kultzen, Eikemeier 1971, pp. 227-228, n. 445, pp. 228-228, n. 447, pp. 226-227, n. 455, pp. 229-230, n. 527 e pp. 221-224, n. 2255).

⁴²⁵ Schmid 1993, p. 167.

⁴²⁶ Cfr. Bachtler, Diemer, Erichsen 1980, pp. 191-252 e *Inventarium* 2011, pp. 3-152, in particolare pp. 3-14 per un'introduzione ai diversi inventari (<<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1631/>>) (gennaio 2019).

⁴²⁷ Schmid 1993, p. 168.

con Dürer capofila e cuore pulsante della sua pinacoteca, tanto che al riguardo gli storici hanno coniato un'espressione apposita: «Dürer Renaissance»⁴²⁸.

Anche le forze artistiche locali e coeve, di fatto, disponevano comunque dell'attenzione e delle sovvenzioni del reggente; nel pacchetto degli incentivi rientrò l'inevitabile periodo di formazione in Italia, tanto che diversi furono gli artisti stipendiati dalla corte di Maximilian soggiornanti a Roma e a Venezia (si pensi a Peter Candid o a Johann Ulrich Loth)⁴²⁹. Nel rinnovamento decorativo degli ambienti della corte, in concomitanza all'importazione di beni di firma italiana, furono impegnati quegli autori locali o nordici che, in virtù della loro mobilità, seppero fondere nelle loro opere gli elementi tradizionali con le tendenze artistiche esterne, riuscendo a soddisfare le richieste della committenza locale. Anche per la riformulazione degli spazi sacri monacensi, sia a livello progettuale e architettonico, sia decorativo, l'adozione di forme artistiche di matrice italiana fu rilevante, considerato che esse ben rispondevano alle esigenze controriformate della politica dei Wittelsbach sin dai tempi di Wilhelm V (si pensi, soprattutto, alla Kirche St. Michael di Monaco di Baviera)⁴³⁰.

Se la *Sacra Famiglia* (1602) di Candid, dono di Maximilian alla Kapuzinerkirche di Monaco, e la *Santa Cecilia* (1616) per la Franziskanerkirche, ormai distrutta, sono degli omaggi rispettivamente alla pittura di Andrea del Sarto e a Raffaello, è nella pala dell'altare maggiore del duomo (Frauenkirche), sempre a firma di Candid, che il dialogo con Venezia si fa più intenso, così come nella serie di tele commissionate per il riallestimento del coro⁴³¹. Emergono qui, dunque, le prime avvisaglie di quel sinergico concerto fra voci locali e forestiere che, dopo la metà del Seicento, avrebbe trovato nella Theatinerkirche e nelle residenze principesche (Residenz e Schloß Nymphenburg) la sua massima espressione. Un ulteriore preludio di questa successiva combinazione viene offerto dalle presenze che animarono la ristrutturazione barocca dell'Augustinerkirche nella capitale bavarese: con la *Crocifissione* della bottega di Tintoretto (oggi Würzburg,

⁴²⁸ Sull'argomento si rimanda a Goldberg 1980, pp. 318-322.

⁴²⁹ Schmid 1993, pp. 170-171.

⁴³⁰ Vedi Büttner 2010, pp. 179-182.

⁴³¹ Cfr. Büttner 2008, pp. 22-26. Per quanto riguarda la Frauenkirche, rimandi alla pittura veneziana presentano i dipinti di Fra Cosmo Piazza (1605) per il Bannbogen, il *Martirio di san Maurizio* realizzato da Rottenhammer durante il suo soggiorno veneziano nel 1606 e ancora l'altare nord del coro con l'*Incoronazione di Maria*, sempre di Rottenhammer. Alla produzione di Tiziano, in particolare all'*Assunta* a Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia, così come alla pittura fiorentina di Andrea del Sarto e Fra Bartolomeo, si orientò Peter Candid per la realizzazione dello scomparto centrale dell'altare maggiore della chiesa con l'*Assunzione della Vergine*, per cui vedi Volk-Knüttel 1994, pp. 203-232.

Stift Haug. St. Johannes), collocata sull'altare maggiore, nonché donazione di Sebastian Füll von Windach, mercante e intermediario monacense a Venezia⁴³², dialogavano dipinti di Candid, di Rottenhammer, di Johann Ulrich Loth, una *Santa Trinità* dell'officina di Rubens, nonché le pale d'altare di Carlo Saraceni e di Marcantonio Bassetti⁴³³.

A favorire la penetrazione dei nomi italiani nell'ambiente artistico monacense dovette essere Füll, committente di Saraceni e strettamente legato all'ambiente dei residenti bavaresi di stanza a Roma e in Vaticano, ossia a Giulio Cesare Crivelli, consigliere e cameriere di Massimiliano I e dal cugino Giovanni Battista Crivelli, attivo nell'Urbe come agente ducale dal 1605⁴³⁴. In virtù di questi rapporti, Füll dovette avere non poca influenza sull'orientamento artistico del reggente, gestendone anche le trattative artistiche, se poi gli stessi artisti furono coinvolti in commissioni di pertinenza ducale ed ecclesiastica⁴³⁵.

I rapporti diplomatici, nonché l'influenza a corte di personaggi come Füll o Philipp Hainhofer, intermediario di fiducia di Maximilian I, che erano a capo di un *network* d'affari fra Roma e Venezia, furono decisivi, dunque, per l'afflusso di opere italiane alla corte bavarese.

Fortunatamente si dispone di fonti documentarie – come la corrispondenza epistolare intercorsa fra il principe reggente e Hainhofer fra il 1611 e il 1615 – che permettono di rintracciare dati relativi a persone (artisti e commercianti) e opere d'arte, obiettivi della

⁴³² Per un breve profilo di Füll si rimanda all'ancora valido Peltzer 1934, pp. 63-66

⁴³³ Di fondazione duecentesca, l'Augustinerkirche fu ristrutturata fra il 1618 e il 1621; uno dei principali contribuenti finanziari fu Sebastian Füll. Dodici nuovi altari furono eretti e dotati di pale, incamerate fra i beni statali (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) in seguito alla secolarizzazione del complesso conventuale nell'ottobre del 1803. Oltre a Tintoretto, facevano parte della decorazione due dipinti di Rottenhammer, la *Madonna della Consolazione e santi agostiniani* (Monaco di Baviera, Allerheiligenkirche am Kreuz) e la *Decapitazione di santa Caterina* (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, deposito), la *Sant'Anna* (non più reperibile) e le *Sante Ursula e Cordula* (Monaco di Baviera) di Candid, la *Santa Trinità* della bottega di Rubens (oggi presso le Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Neuberg a. d. Donau), *I santi Gerolamo, Maria Maddalena, Antonio e Francesco di Carlo Saraceni* e *Il martirio di san Vito fra i santi Wolfango e Giorgio* di Marcantonio Bassetti (entrambi ora conservati presso Schleißheim, Neues Schloß). Vedi Dreher 2003, pp. 427-437.

⁴³⁴ Vedi Dossi 2013, pp. 89-101. Alla morte di Giovanni Battista Crivelli, nel 1627 gli successe il figlio Francesco, attivo nell'Urbe fino al 1659; per un profilo e un approfondimento sull'attività dei Crivelli a Roma vedi Scherbaum 2008, pp. 122-140.

⁴³⁵ Dossi 2013, pp. 89-101. Saraceni era legato personalmente a Füll, dato che lo menziona nel testamento del 1620, come debitore di alcune somme per alcuni dipinti fra cui, oltre alla pala d'altare per l'Augustinerkirche, una *Visione di san Francesco* e la *Morte della Vergine* (Monaco, Alte Pinakothek) e una *Negazione di san Pietro*, non più reperibile. Bassetti, invece, realizzò entro il 1625 l'*Assunzione della Vergine* per il monastero di monache benedettine di Geisenfeld. Crivelli, inoltre, dovette inoltre segnalare a Füll un altro artista veneto attivo a Roma per il cardinale Scipione Borghese, ossia Alessandro Turchi detto l'Orbetto, che avrebbe eseguito la *Follia di Ercole ed Ercole e Onfale* per l'Altes Schloß Schleißheim, ristrutturato per volontà di Maximilian I dal 1616 al 1617.

disponibilità d'acquisto del principe reggente⁴³⁶. Da quest'intreccio di notizie non emerge chiaramente quanto dirimente sia stato l'interesse o la conoscenza storico-artistica personale di Maximilian nella preferenza accordata a certe scuole pittoriche (nel caso di nostro interesse, a quella veneziana)⁴³⁷. Questi aveva sì visitato Venezia nel 1593, durante il consueto *Grand Tour*, raccomandato ai nobili o ai rampolli delle dinastie europee reggenti, ma non sono documentate le sue impressioni personali sui tesori artistici della città. Se a dirigerlo nel collezionismo c'era anche la volontà di emulare le altrui illustri raccolte, *in primis* quella di Rodolfo II⁴³⁸, Maximilian I avrà considerato imprescindibile possedere opere dei maestri veneti del Cinquecento, che abbondavano nei tesori praghensi. A differenza della pittura antica, quella contemporanea, invece, non dovette godere di una particolare risonanza, se uno solo fra gli autori contemporanei (Vicentino), fu coinvolto direttamente nel rinnovamento dell'apparato decorativo della corte; peraltro i criteri sottesi a tali scelta paiono destinati a rimanere ignoti.

Con il figlio Ferdinand Maria e la moglie Enrichetta Adelaide, invece, l'arte coeva veneziana trovò a Monaco una vetrina di promozione. Le relazioni della coppia con Venezia si lasciano tracciare, come già enunciato sopra, a partire dal maggio del 1667, quando i due coniugi raggiunsero la Laguna in incognito, per un viaggio di benessere e piacere, e vi soggiornarono fino al mese di luglio⁴³⁹.

Dalle impressioni rilasciate dalla principessa nella sua corrispondenza di corte si evince che ad attrarre i due forestieri furono le celebrazioni festive e i cerimoniali, in particolare la 'festa della Sensa', ossia il ricongiungimento in matrimonio fra Venezia e il mare, ancor oggi festeggiato nella giornata dell'Ascensione di Cristo. Per l'occasione, una lunga

⁴³⁶ Volk-Knüttel 1980, pp. 83-128, in particolare pp. 94-96. Dalla corrispondenza si evince, ad esempio, che a Venezia Hainhofer entrò in contatto con Vassillachi, che oltre ad essere un artista era anche mercante d'arte e possedeva una collezione di dipinti. Questo, infatti, avrebbe predisposto una lista di opere da destinare a Maximilian I. Cfr. anche Schmid 1993, pp. 172-176.

⁴³⁷ Cfr. Volk-Knüttel 1980, pp. 97-98.

⁴³⁸ Cfr. Goldberg 1980, p. 318.

⁴³⁹ Vedi Bary 2004, pp. 208-224. Il viaggio fu intrapreso il 18 aprile 1667 e condusse la coppia principesca a Verona, attraverso Innsbruck e successivamente a Padova. Il 22 maggio i due coniugi si trovavano in Laguna, scortati da Andrea Contarini e da Alvise Molin, nobiluomini e diplomatici veneziani, per assistere alla celebrazione della 'Festa della Sensa'. A Venezia i Wittelsbach si circondarono di poeti e scrittori, che durante la loro permanenza, composero svariate odi in onore dei rappresentanti della dinastia bavarese, mossi anche dall'aspirazione di valicare le Alpi ed ottenere un impiego d'onore nella corte monacense. Il soggiorno nei territori veneti terminò anticipatamente rispetto al previsto; l'invasione dei Paesi Bassi spagnoli da parte delle truppe francesi di Luigi XIV, che rivendicava qualche provincia olandese in nome della moglie Maria Teresa, dopo la scomparsa del suocero, Filippo IV re di Spagna, indusse Ferdinando Maria a rincasare per organizzare la difesa dei propri territori in occasione di un'eventuale minaccia. Nel giugno 1667 i due coniugi si recarono nuovamente in visita ai territori del padovano e al palazzo-castello del Catajo del marchese degli Obizzi, per poi riprendere il viaggio verso Monaco il 9 luglio.

processione di galere faceva seguito nella Laguna al Bucintoro con il doge, intermediario della propizia unione; proprio quella lussuosa imbarcazione era servita da modello costruttivo per una similare, progettata dal veneziano Francesco Santurini fra il 1662 e il 1665 su committenza dei Wittelsbach e ormeggiata presso il lago di Starnberg, alle porte di Monaco. Essa fu uno dei primi simboli, dopo il Salvatortheater, dell'impegno mecenatistico di Ferdinand Maria⁴⁴⁰.

Enrichetta Adelaide si era intanto spesa, non senza causare malumori, nell'apportare modifiche all'etichetta di corte bavarese, circondandosi di personale e di usanze provenienti dalla corte sabauda. Musicisti, cantori e padri spirituali italiani movimentarono l'inserimento della principessa a corte⁴⁴¹.

La prima grande occasione per l'impiego massiccio di maestranze italiane fu la costruzione della Theatinerkirche, come dono votivo per la nascita miracolosa dell'erede Max Emanuel, nonché le variazioni agli ambienti della Residenz in seguito alla morte della suocera Maria Anna, nel 1665.

Le circostanze inerenti questi progetti corrispondono a una peculiare fase della storia della dinastia Wittelsbach, caratterizzata, a partire dagli anni sessanta del Seicento, da trasformazioni politiche ed economiche. La nascita del successore fu ritenuta fortunata, infatti, perché accadde in concomitanza con la morte dell'unico e legittimo erede al trono di Spagna, il figlio del re Filippo IV e quindi con le vicissitudini della successione spagnola. L'esclusione dei Borbone da ogni pretesa, come da volontà testamentarie di Filippo IV e la cagionevole salute del nuovo erede, il futuro Carlo II, avrebbe riattivato le mire dei Wittelsbach – nello specifico del pacifico e neutrale Ferdinand Maria –, nella rincorsa per la conquista del trono imperiale⁴⁴². Concomitanti, inoltre, furono gli investimenti sul piano economico, atti a potenziare, in particolare, l'ambito manifatturiero, ma anche quello edilizio, architettonico e quindi artistico⁴⁴³.

Non badò di certo a spese Enrichetta Adelaide, infatti, quando, per l'erezione e l'arredamento della Theatinerkirche, costrinse al trasferimento a Monaco un folto gruppo di capomastri e decoratori italiani⁴⁴⁴. A convincerla in quest'operazione, che rientrava nel

⁴⁴⁰ Kurz 1993, pp. 20-84.

⁴⁴¹ Kägler 2009, pp. 119-137.

⁴⁴² Krems 2012, pp. 165-167.

⁴⁴³ Ead., pp. 168-169.

⁴⁴⁴ Vedi Krems 2012, pp. 171-187.

suo più ampio piano di ‘italianizzazione’ della corte monacense, sembra essere stata una personale insoddisfazione per le maestranze tedesche, ritenute incapaci o non idonee allo svolgimento dell’incarico⁴⁴⁵. Una certa influenza sulla scelta, inoltre, la esercitarono i padri teatini stessi, in particolare il torinese Stefano Pepe e il padovano Antonio Spinelli, entrambi padri confessori della principessa. L’ingresso dei teatini nella vita spirituale di Adelaide, che aveva chiamato appositamente padre Pepe da Torino, perché insoddisfatta della rigidità del gesuita Giovanni Luigi Montonaro, fu la chiave di volta che consentì all’ordine dei Teatini di vincere la battaglia ‘spiritual’ contro i Gesuiti, sinora i privilegiati della corte (si pensi alla costruzione della Michaelskirche con Albrecht V e Wilhelm V) e quindi di ottenere la costruzione di una casa madre monacense⁴⁴⁶.

Spinelli, in particolare, subentrato a Pepe nel 1665, sia come padre confessore, sia come direttore dei lavori della Theatinerkirche, conquistò la somma fiducia della principessa tanto che fu lui a spingere per la sostituzione del primo architetto scelto dalla reggente nel 1662, il bolognese e teatino Agostino Barelli, ritenuto autore di un progetto fallace, con Enrico Zuccalli, originario del Cantone dei Grigioni, che intervenne sui progetti del predecessore dal 1674.

Spinelli, inoltre, assieme a Gaetano Bonomo e a Gerolamo Meazza, anche loro appartenenti all’ordine dei Teatini, fu il compilatore di una serie di volumi cronachistici che, oltre a riportare le notizie sui principali avvenimenti della corte monacense a metà Seicento, forniscono numerose e preziose informazioni sulle fasi costruttive e decorative della Theatinerkirche e sulle personalità coinvolte nei lavori⁴⁴⁷.

La scrupolosità della registrazione consente, infatti, di ripercorrere e ricostruire l’arrivo a Monaco, e la conseguente sistemazione sugli altari, nell’arco di sette anni – dal giugno

⁴⁴⁵ In una nota dell’aprile del 1663 del *Diarium Italicum domus Monacensis*, volume facente parte della documentazione cronachistica relativa alla Theatinerkirche di Monaco, conservato per il Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco, il padre teatino Girolamo Mezza riportò: «Adi 14 arrivarono, da Bologna partiti, l’architetto, un capo mastro intendentissimo di fabbriche, et altri di tal arte inviati dal padre don Agostino Castano, lettore in quella città, ad istanza della Serenissima non volendo elle cometter a todeschi più idioti nell’edificare una fabbrica di tanta importanza come fra’ se disegnava». BayHStA, Kloster Faszikel 47, Lit. A, fol. 145 (121r).

⁴⁴⁶ Cfr. Schiedermaier 1902, pp. 108-112.

⁴⁴⁷ Nel Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera si conservano sette volumi dei nove originali che componevano la documentazione diaristica relativa alla Theatinerkirche. Sono numerati secondo le lettere dell’alfabeto e coprono un arco cronologico dal 1662 al 1747. Per una descrizione del fondo archivistico vedi Reiser 2012, pp. 87-90.

1670 al dicembre 1677 – di otto dipinti su tela destinati alla chiesa dei Teatini, di cui cinque provenienti da Venezia⁴⁴⁸.

A giungere per prima, il 28 giugno 1670, fu la *Crocifissione*, ritenuta all'epoca un originale di Tintoretto, ma ora assegnata alla scuola. Identificabile, probabilmente, con una tela originariamente appartenente alla decorazione della chiesa della Carità di Venezia, il dipinto fu rivenduto al ribasso da un anonimo nobiluomo veneziano alla principessa Adelaide e fu destinato al primo altare della navata sinistra della chiesa monacense, dedicato alle Anime del Purgatorio⁴⁴⁹. Seguì l'arrivo, nel 1671, dell'*Intervento di san Gaetano durante la peste di Napoli* di Joachim von Sandrart, che non fu sistemato subito sull'altare sinistro del coro, ancora in fase di costruzione, e pertanto fu sostituito temporaneamente da un modelletto⁴⁵⁰. Gli approdi da Venezia proseguirono il 19 giugno 1675, con la pala per l'altare maggiore di Antonio Zanchi, giunta assieme alla *Sacra Famiglia e re David* di Carlo Cignani da Bologna; fra il luglio e il novembre del 1676 furono collocate *in situ* la pala con le *Quattro sante vergini e martiri* di Pietro Liberi e la *Beata Margherita di Savoia* di Antonio Triva⁴⁵¹. Nell'agosto 1677, inoltre, giunse da Venezia un'altra tela di Zanchi con l'*Angelo custode e altri angeli*, destinata al primo altare della navata destra, mentre il 22 dicembre 1677, dopo una temporanea sistemazione nella sagrestia della chiesa, la tela con *Sant'Andrea Avellino* di Loth (274 × 137 cm; **fig. 92**) giunse a sistemazione sull'omonimo altare, il terzo da sinistra⁴⁵².

A esclusione del dipinto di Tintoretto, che fu un acquisto, essendo l'artista defunto, per gli altri casi si trattò di commissioni dirette ad autori contemporanei, non sconosciuti ai principi reggenti, che avevano già ricevuto prova della loro abilità attraverso i cicli decorativi per la Residenz e per lo Schloß Nymphenburg: Antonio Triva ricoprì l'incarico di pittore di corte dal 1669, mentre Pietro Liberi e Antonio Zanchi, a partire dal 1667,

⁴⁴⁸ Sul tema delle pale d'altare veneziane della Theatinerkirche e per una riflessione su questo fortunato episodio di committenza d'Oltralpe per la pittura veneziana, sia consentito rimandare a Collavin 2017, pp. 3-29.

⁴⁴⁹ Collavin 2017, pp. 5-6.

⁴⁵⁰ Cfr. Klemm 1986, pp. 279-285 e Meier, 2012, pp. 112-121. Il modelletto che sostituì temporaneamente la pala d'altare coincide, forse, con quello conservato presso le Bayerische Staatsgemäldesammlungen, probabilmente da identificarsi con quello segnalato dalle fonti periegetiche settecentesche nelle sagrestie della chiesa. Cfr. R. Baumstark, in *Kurfürst Max-Emanuel* 1976, p. 10, n. 15 (scheda dell'opera *Entwurf zum Hochaltarblatt der Theatinerkirche*) e Collavin 2017, p. 12 e p. 28, nota 85.

⁴⁵¹ Vedi Collavin 2017, p. 6.

⁴⁵² Ead., pp. 6-7. Sul dipinto di Loth cfr. Ewald 1965, pp. 13, 26, 86, n. 249 e Fusari 2017, pp. 201-202, n. 157.

spedirono da Venezia numerose tele per le dimore elettorali⁴⁵³. Nel 1668, inoltre, aveva valicato le Alpi, per trasferirsi a Monaco, il lombardo Pietro Bellotti, registrato negli *Hofzahlamtsrechnungen* per aver eseguito alcuni lavori e dei ritratti per Enrichetta Adelaide⁴⁵⁴, mentre un altro forestiero, il genovese Francesco Rosa, abbandonò la Laguna per la capitale bavarese nel 1679, dove fu stipendiato come pittore di corte fino al 1687, continuando, tuttavia, a ricevere importanti incarichi almeno fino al 1699⁴⁵⁵. E ancora, dal 1669 al 1671, Sebastiano Bombelli, il ritrattista veneziano per eccellenza, si era recato a Monaco per ritrarre i membri della famiglia principesca⁴⁵⁶.

Dalla seconda metà degli anni sessanta del Seicento, dunque, Venezia diventò il bacino artistico prediletto della committenza monacense, conquistando un monopolio destinato a perdurare nel tempo.

Sull'evoluzione dello scenario artistico lagunare e sulle eventuali novità da esso proposte i Wittelsbach desideravano sempre essere aggiornati, se in un'epistola dell'11 marzo 1678, Giovanni Battista Trevano, agente della corte monacense a Venezia, si premurava di illustrare a Carlo Maria Begnudelli, basso consigliere e segretario di Stato in Baviera, quali fossero i pittori di grido locali, che avrebbero potuto ancora soddisfare le richieste del principe Ferdinand Maria – Enrichetta Adelaide era morta nel 1676 – per l'esecuzione di una decorazione da soffitto. Vengono menzionati Liberi e Zanchi, già noti a corte, Andrea Celesti, che però, stando a quanto riportato da Trevano, risultava impegnato in una

⁴⁵³ Per un riassunto dell'attività monacense di Triva, Liberi e Zanchi si permette di rinviare a Collavin 2017, pp. 8-10 (con bibliografia precedente).

⁴⁵⁴ Vedi Rosengarten 1996, pp. 425-434. Il lombardo Pietro Bellotti, presente a Venezia dal 1637, sarebbe giunto a Monaco alla fine di ottobre del 1668; nella capitale bavarese lavorò su commissione di Enrichetta Adelaide, per cui avrebbe eseguito i ritratti celebrativi della coppia principesca e dei figli Anna Maria Cristina e Max Emanuel, ora conservati a Nymphenburg, già attribuiti a Bombelli, ma attualmente di incerta paternità. Durante la permanenza a Monaco Bellotti avrebbe lavorato anche per Alberto Sigismondo di Baviera, fratello di Ferdinando Maria nonché vescovo principe di Freising, nel cui inventario del 1685 sono elencati alcuni suoi dipinti.

⁴⁵⁵ Nato a Genova fra il 1635 e il 1640, Rosa si sarebbe trasferito a Venezia nei primi anni sessanta del Seicento, legandosi alla cerchia di pittori afferenti al conterraneo Giovanni Battista Langetti; nel 1679 sarebbe giunto a Monaco, dove divenne uno dei pittori più apprezzati della corte. Durante il suo ventennale soggiorno tedesco Rosa eseguì tele per il castello di Lustheim e per la Residenz. Cfr. Bauer, Rupprecht 1989, p. 452 e Aikema 1997, pp. 42-55.

⁴⁵⁶ Vedi Delorenzi 2014, pp. 288-292.

commissione viennese⁴⁵⁷, e infine Loth, per cui viene precisato, quasi per premunizione, che fosse «nel suo genere il migliore», ma molto lento nell'operare e perciò «per soffitti difficile»⁴⁵⁸. A questo proposito si sottolinea che non sono ad oggi note composizioni per soffitto di Loth, sebbene la critica gli attribuisca alcune composizioni grafiche preparatorie per esempi appartenenti a questa tipologia pittorica⁴⁵⁹.

L'artista monacense, infatti, a quelle date ormai naturalizzato veneziano, ad eccezione dell'invio della pala della Theatinerkirche e a differenza dei suoi colleghi, non fu coinvolto in ulteriori incarichi di corte, nonostante il suo nome dovesse essere noto ai Wittelsbach. Oltre ad essere figlio ed erede di Johann Ulrich, pittore di corte di Maximilian – nel giugno 1663 era stato invitato, peraltro, assieme al fratello Franz, mentre entrambi abitavano a Venezia, a provvedere all'estinzione del debito lasciato dal padre, scomparso in quell'anno⁴⁶⁰ – Johann Carl fu inoltre lodato in una lettera inviata da Venezia il 20 marzo

⁴⁵⁷ Per un profilo di Andrea Celesti (Venezia 1637-1712?) cfr. Ivanoff 1979, pp. 386-388 e Lucco 2001, p. 81. Non è possibile identificare la commissione viennese menzionata da Trevano nella sua epistola. Ignorato dagli studi e dagli approfondimenti italiani sull'artista, l'impegno di Celesti per la committenza austriaca viene riassunto nel saggio di Koller, Prohaska 1999, pp. 636-641, relativo alle pale d'altare eseguite dall'artista veneziano per le Kartäuserkirchen di Mauerbach e Gaming (oggi nella Pfarrkirche di Ybbsitz). I due studiosi, su base stilistica, datano le due opere approssimativamente alla prima metà degli anni ottanta del Seicento. Nonostante un soggiorno a nord delle Alpi di Celesti non sia documentato, sono reperibili i dati relativi ad alcune commissioni religiose; il primo contatto con l'Austria sarebbe avvenuto nel 1681 per il tramite dell'architetto Giovanni Battista Colomba, che procurò al veneziano l'incarico per la chiesa dei Gesuiti di Linz, ossia l'esecuzione della pala di *Sant'Ignazio e le quattro parti del mondo*, andata perduta e sostituita nel 1785 con un dipinto di Antonio Bellucci. Del 1696 è la pala con *San Michele scaccia gli angeli ribelli* della Pfarrkirche a Steinakirchen am Forst, mentre al 1698 risale l'ultima spedizione di dipinti da Venezia, destinati alla Stiftskirche di St. Florian (Alta Austria).

⁴⁵⁸ BayHStA, Kasten Schwarz, n. 6161, foll. 323-324. L'epistola è stata trattata in Collavin 2017, pp. 7-8.

⁴⁵⁹ Si segnalano i seguenti disegni: due composizioni ovali presenti sul *verso* di un foglio raffiguranti una battaglia fra soldati e una figura mostruosa (Inv. Nr. G.5043-76), conservato presso il Graphisches Kabinett di Augusta (Biedermann, 1987, pp. 92-93, n. 41); il foglio con l'*Allegoria della Temperanza* del Musée du Mont-de-Piété de Bergues (Inv. Nr. 2011.0.209.291), segnalato da E. Brugerolles, in *de Heemskerck à Le Brun* 2012, pp. 40-41, n. 6 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Allegorie de la Tempérance*); l'esemplare con *Diana, Callisto e Giove in veste di Apollo* del Kupferstich-Kabinett di Dresda, con attribuzione incerta fra Loth e Giuseppe Diamantini (Inv. Nr. C348; inedito); il foglio con *Le arpie attaccano Enea e i suoi compagni* (Inv. Nr. 2009.38.1), conservato presso la National Gallery di Washington, per cui vedi A. Robison, in *La poesia della luce* 2014, pp. 126-127, n. 43 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Le arpie attaccano Enea e i suoi compagni*) e *La morte di Didone* (Inv. Nr. O.1347) e *Atteone trasformato in cervo e divorato dai cani* (Inv. M. 129) dell'École des Beaux-Arts di Parigi (Inv. Nr. O.1347), per cui cfr. E. Brugerolles, D. Guillet, in *Disegni veneti* 1988, p. 47, nn. 39-40 (schede delle opere di Johann Carl Loth, *Atteone trasformato in cervo e divorato dai cani*, *Morte di Didone*) e E. Brugerolles, D. Guillet, in *Les dessins vénitiens* 1990, pp. 78-81, nn. 38-39 (schede delle opere di Johann Carl loth, *Actéon changé en cerf et dévoré par des chiens*, *La Mort de Didon*). In Ruggeri 2001, p. 32 e p. 187, n. D139 viene presentato un disegno con *Nettuno che pacifica il mare*, passato in un'asta di Christie's nel luglio 1986; si tratterebbe di una copia di Loth da un modello grafico di Valentin Lefèvre, con la medesima composizione, ispirata a Pietro da Cortona e predisposto, forse, per il soffitto di un palazzo.

⁴⁶⁰ Il debito ammontava a 315 Gulden e l'estinzione fu attestata da un atto ufficiale il 27 luglio 1663. Cfr. Breisig 2008, p. 45.

1665 dal padre carmelitano Andreas a Ferdinand Maria⁴⁶¹. Il chierico promise al principe elettore di acquistare un dipinto di Loth da portare a Monaco. Di quest'opera non vengono forniti ulteriori dettagli, se non che il pittore aveva promesso a padre Andrea di dedicarsi subito alla tela, in modo da terminarla in breve tempo. Più avanti nell'epistola si riferisce, inoltre, che l'artista aveva l'intenzione di soggiornare a Roma lo stesso anno e di recarsi successivamente a Monaco di Baviera, dal momento che era indeciso se rimanere in Laguna o rientrare in patria⁴⁶².

Dal contenuto della corrispondenza epistolare, tenutasi dal marzo al maggio 1665, si evince che il padre carmelitano si trovasse nei territori della Repubblica veneziana per una missione diplomatico-religiosa (si sarebbe recato successivamente a Padova e a Trento). Nella lettera, infatti, padre Andrea commentava brevemente la situazione dell'ordine dei teatini a Venezia, all'epoca insediati presso la chiesa e il convento di San Nicola da Tolentino⁴⁶³. Spendeva qualche parola, inoltre, sulle preziose galere veneziane, non paragonabili, per lui, al Bucintoro bavarese, e riferiva che «in unserer Kirche» («nella nostra chiesa»), forse la chiesa dei Carmelitani Scalzi di Venezia, era stata portata a

⁴⁶¹ BayHStA, Kasten Schwarz, n. 5450, foll. 3-4. Il fondo archivistico si compone di 7 lettere inviate da Andreas, padre carmelitano, a Ferdinand Maria dal 1° marzo all'11 maggio 1665. Le lettere del 20 marzo 1665, dov'è menzionato Loth, del 24 aprile 1665 e del 10 maggio 1665 (da Trento), sono trascritte in Schiedermaier 1902, pp. 142-144. Su padre Andreas non è stato possibile reperire ulteriori informazioni; il rapporto con Ferdinand Maria, tuttavia, trova spiegazione nel fatto che questi era stato un fervente sostenitore dell'ordine dei Carmelitani, stabilitosi a Monaco nel 1620, su chiamata di Maximilian I. Fu Ferdinand Maria, infatti, il 22 luglio 1657, a posare la prima pietra della chiesa (Ehemalige Klosterkirche St. Nikolaus und Maria von Berg Karmel der Unbeschuhten Karmeliten), eretta da Marx Schinnagl. Cfr. Schiedermaier 1902, p. 113.

⁴⁶² Schiedermaier 1902, p. 143: «Von dem hiesigen hochberühmten, vornehmsten Maler, i. Dt Unterthanen und Landeskind, Carl Loth, werde ich ein schönes Gemälde mit mir nach München bringen, das er mir versprochen, mit sonderem Fleiss zu fertigen, und wird die nächste Woche anfangen. Dieser Maler hat ein so grosses Lob hier wegen seines guten Wandels und grossen Kunst, wird dieses Jahr nach Rom verreisen und alsdann nach München kommen und sich resolvieren, ob er dort, oder hier seinen Sitz nehmen wollte» («Io porterò con me a Monaco un bel dipinto del famosissimo e nobilissimo pittore locale, nostro suddito e figlio della patria, Carl Loth, che mi ha promesso di concluderlo con straordinaria diligenza, e incomincerà la prossima settimana. Questo pittore gode qui davvero di gran fama per la sua buona condotta e la sua grande arte; quest'anno si recherà a Roma e poi a Monaco e deciderà se vorrà stabilirsi là o qui»).

⁴⁶³ *ibid.* Sulla storia dell'ordine dei Teatini di Venezia e l'edificazione della chiesa di San Nicola da Tolentino, vedi Manno 2012, in particolare pp. 17-70.

compimento in quel mese una cappella, rivestita di preziosissimi marmi, ma ancora impraticabile e sfornita di dipinti⁴⁶⁴.

Oltre a essere padre spirituale del principe elettore, Andrea svolse anche funzioni di intermediario artistico; ruolo, questo, rivestito negli stessi anni per la corte bavarese anche da un altro religioso veneziano, il teatino Antonio Maria del Lino. Come riporta una nota del 19 dicembre 1677 nella cronaca di Gaetano Bonomo, sarebbe stato lui a preoccuparsi di recare personalmente a Loth la ricompensa di 300 ducati promessigli per la pala d'altare destinata alla Theatinerkirche⁴⁶⁵.

Queste notizie contribuiscono a fare luce sugli attori del *Kulturtransfer* fra Venezia e la Baviera, soprattutto in relazione alle commissioni della chiesa votiva dei Teatini, anche se nella documentazione solo nel caso di Loth è possibile ad oggi identificare un intermediario. Sebbene le informazioni siano scarse, si può tuttavia affermare che nelle trattative artistiche fra i due paesi, i rapporti fra gli ordini religiosi – in questo caso fra i teatini – abbiano giocato un ruolo non indifferente. Non va dimenticato, peraltro, che Spinelli e Bonomo avevano origini venete e avevano preso i voti rispettivamente a Padova e Vicenza, prima di trasferirsi in Baviera⁴⁶⁶.

Nelle mansioni di intermediazione artistica, quelle personalità dovettero affiancare gli agenti ufficiali bavaresi di stanza in Laguna, ossia i fratelli Giovanni Battista e Giovanni Maria Trevano: dal 1669 e sino ai primi decenni del Settecento, questi regolarono un'intensa movimentazione di prodotti fra i due paesi, soprattutto dipinti, come si evince dalla fitta corrispondenza epistolare intrattenuta con i membri della corte monacense, che tuttavia, non li vede associati al cantiere della Theatinerkirche, bensì alle commissioni profane delle residenze elettorali.

⁴⁶⁴ Il completamento della decorazione marmorea della cappella cui fa riferimento padre Andreas non risulta associabile ad alcun intervento documentato nella chiesa di Santa Maria di Nazareth (o chiesa degli Scalzi) di Venezia; quando, nel 1649, i Carmelitani decisero di trasferirsi nella nuova sede, nei pressi di Santa Lucia, vi era solo un cantiere. Il progetto originale fu concepito da Baldassarre Longhena, ma subì ulteriori e successive modifiche da parte di Antonio Gaspari (1691-1695) e Giuseppe Pozzo (1699-1700). Diverse furono le famiglie veneziane, perlopiù nuovi aristocratici in ascesa, che sostennero e finanziarono l'erezione e l'allestimento interno dell'edificio (Tosca, Lumaga, Cavazza, per citarne alcune); Girolamo Cavazza, che aveva ottenuto il titolo nobiliare nel 1653, donò infatti un lascito di 75.000 ducati per la decorazione della facciata, in cui furono impegnati i fratelli Marinali dal 1672 al 1681 circa. Stando agli studi, dal 1687 si cominciarono a perfezionare le cappelle laterali, in una fase di rapporto concorrenziale fra Gaspari e Pozzo, caratterizzata da intense modifiche architettoniche che interessarono soprattutto la zona del presbiterio e del coro. Cfr. *La chiesa di Santa Maria di Nazareth* 2014.

⁴⁶⁵ BayHStA, Kl., Fasz. 471, Lit. C, fol. 9r. Vedi anche Collavin 2017, p. 22, nota 24.

⁴⁶⁶ Gaetano Bonomo, vicentino, entrò nella congregazione teatina di Verona nel 1658, mentre Antonio Spinelli fece il suo ingresso nell'ordine a Padova nel 1654. Cfr. *Nomi e cognomi de padri* 1698, p. 51 e *Gerarchia ecclesiastica teatina* 1745, pp. 95-96, 117.

Per ritornare alla pala d'altare di Loth, non crediamo possibile che si tratti del medesimo dipinto di cui riferisce il padre carmelitano Andrea nella lettera del 1665, dato che la tela con *Sant'Andrea Avellino* giunse a Monaco solo nel 1677, anche se testimonianze successive ricordano come Loth fosse molto lento nell'esecuzione delle opere⁴⁶⁷. Padre Bonomo, inoltre, riferisce che prima di licenziare la versione definitiva, il pittore tedesco trattene l'opera nel suo studio per ben tre anni, forse corrispondenti all'effettiva durata del lavoro⁴⁶⁸.

Sulla cronologia delle commissioni degli altari della Theatinerkirche, o meglio sull'affidamento degli incarichi ai singoli artisti, regna ancora l'imprecisione, dato che la documentazione a disposizione rende note solo le date di arrivo delle pale a Monaco e quelle della loro collocazione *in situ*. Meglio definibili, invece, paiono le vicende relative all'altare maggiore, per cui fra il 1672 e il 1674, due artisti, Zanchi e Sandrart, avanzarono delle proposte in forma di disegni e modelletti, in una sorta di pittorica tenzone, dove a prevalere fu l'artista veneziano, che consegnò la pala d'altare nel 1675.

La predilezione accordata a Zanchi, come ho già avuto modo di discutere in altra sede⁴⁶⁹, oltre a dei possibili motivi di natura iconografica, rientra in un più generale apprezzamento per quegli autori veneziani o naturalizzati tali (Loth ma anche il 'tintorettesco' Sandrart dell'*Intervento di san Gaetano durante la peste di Napoli*) che avevano dato già prova a corte delle proprio abilità e, più in particolare, che avrebbero esportato e trapiantato la specificità veneziana del genere iconografico religioso. Ragionando, quindi, in termini di 'geografia artistica', in relazione a generi e stili, si può dire che la committenza ducale monacense premiò il nuovo linguaggio pittorico messo a punto dalla scuola veneziana seicentesca anche per la pittura di soggetto religioso, per la quale il riferimento sottinteso, ma mai stanco e pedissequo, ai modelli della tradizione cinquecentesca, si intersecò a invenzioni personali, spesso modulate su stimoli provenienti da altre realtà artistiche. Specchio, questo, della *Venezia orbis terrarum* narrata nell'*Academia nobilissimae* di Sandrart del 1683, attraverso i medaglioni dedicati ai protagonisti della pittura coeva:

⁴⁶⁷ A testimonianza del lento operare di Loth rimangono il commento di Giovanni Battista Trevano nella summenzionata lettera dell'11 marzo 1678 e il giudizio espresso da Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi in un'epistola del 5 settembre 1680 a Livio Odescalchi, per cui vedi Pizzo 2002, p. 133, doc. n. 36.

⁴⁶⁸ BayHStA, Kl., Fasz. 471, Lit. C, fol. 9v.

⁴⁶⁹ Collavin 2017, pp. 11-13.

ciascun artista, nel suo genere di successo, campione di un vocabolario peculiare, fra tradizione e allineamento alle più moderne istanze pittoriche internazionali⁴⁷⁰.

L'essere al passo con i tempi, ma senza mai perdere di vista i modelli di un passato glorioso, e il porsi in una prospettiva internazionalizzante, furono, dunque, le traiettorie inseguite dagli artisti veneziani seicenteschi, che intersecarono quelle dell'orientamento artistico di Ferdinand Maria ed Adelaide Enrichetta. I due coniugi, infatti, non rinunciarono all'opera cinquecentesca, ossia alla *Deposizione dalla Croce* tintorettesca, e allo stesso tempo promossero coloro che, fra gli 'autoctoni', avevano sposato lo stile dei maestri veneziani (si pensi all'*Intervento di san Gaetano* di Sandrart), e fra gli artisti veneziani quelli che avevano abbandonato precedenti maniere di matrice esclusivamente locale, a favore della formulazione di nuove proposte pittoriche.

Il Loth che dipinse *Sant'Andrea Avellino* – e le stesse considerazioni si possono avanzare per Zanchi nella pala con l'*Angelo custode* – aveva ormai abbandonato l'uso delle tinte fosche e bituminose e l'insistenza nella resa di contrasti chiaroscurali, predominanti nelle prime opere veneziane degli anni sessanta. Nella tela monacense, la personale declinazione del naturalismo riberesco, sottintesa nelle espressioni linguistiche («arte vera», «natura vividia», «colore valido») adoperate da Sandrart per descrivere alcuni tipici soggetti dipinti da Loth durante la fase giovanile veneziana, ossia un «Silenus nudus dormiens vino madidus», un «Cato Uticensis transfosso abdomine intestina sua dilacerans» e un «Hieronimus nudus»⁴⁷¹, lasciò il posto all'adozione di soluzioni compositive e cromatiche diverse, spie di un'evoluzione stilistica in atto, che sarebbe sbocciata negli anni ottanta del Seicento, facendo di Loth e di Zanchi dei precursori dello stile chiaro del Settecento. Per azionare il meccanismo di tale mutazione Loth attinse dal repertorio della pittura veneziana del Cinquecento, in particolare da Paolo Veronese. A quest'ultimo rimandano sia determinati accostamenti cromatici come l'azzurro e l'ocra della veste della donna raffigurata sulla destra della scena, o il blu cobalto e il rosso dell'abbigliamento del giovane che accorre a sorreggere il santo, così come l'uso della quinta architettonica decorata da un fregio anticheggiante ad ambientazione della scena. La raffigurazione scorciata del martire innanzi all'altare, inoltre, ricorda, seppur vagamente, la soluzione

⁴⁷⁰ Per il commento e l'analisi dell'*Academia nobilissimae artis pictoriae* cfr. Simonato 2004, pp. 139-173 e Simonato 2015, pp. 358-371.

⁴⁷¹ Per il medaglione relativo a Loth vedi Sandrart 1683, p. 319, mentre per un commento relativo vedi Simonato 2015, p. 364.

adottata da Jacopo Palma il Giovane nella tela con *Pasquale Cicogna assiste alla messa* per l'Oratorio dei Crociferi di Venezia (1586-1587).

Indagando sull'esistenza di eventuali fonti descrittive o modelli iconografici cui Loth potesse far riferimento per la realizzazione della pala della Theatinerkirche, va sottolineato che della morte di Andrea Avellino⁴⁷², padre teatino, accorsa il 10 novembre 1608, mentre il religioso stava celebrando la messa nella chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli, recava memoria l'opuscolo biografico *Della vita del padre don Andrea Avellino chierico regolare*, pubblicato a Roma da Giovanni Battista Castaldo Pescara nel 1613⁴⁷³. Da un punto di vista iconografico, invece, solo dopo la canonizzazione del santo nel 1712 si assisté ad un infittirsi delle rappresentazioni pittoriche relative agli episodi della sua vita. Intorno agli anni settanta del Seicento, quando Loth ricevette l'incarico, non sembra fossero note fortunate raffigurazioni iconografiche dell'episodio del martirio, a eccezione della tela licenziata da Sante Peranda fra il 1630 e il 1631 per la prima cappella a destra (poi Larese) nella chiesa del complesso conventuale teatino di San Nicola da Tolentino di Venezia⁴⁷⁴ [fig. 93]. Le tangenze strutturali fra l'opera del pittore delle 'sette maniere' classificate da Boschini e quella del monacense, soprattutto nella scelta di disporre due figure intermedie ai margini inferiori della tela (l'anziano e l'uomo derelitto sulla sinistra, e la pia donna a destra), o la collocazione al centro della figura del santo morente, sorretto dal chierichetto a sinistra e sul davanti da un altro religioso di mezza età, apportano probabilità all'ipotesi della che Loth conoscesse la pala di Peranda. Diversa è la resa del contrasto fra chiari e scuri, più insistito nella tela monacense, dove un prorompente fascio di luce proveniente da una fonte invisibile posta a destra illumina il momento estatico e incontra le figure in primo piano, risaltandone le corporature (si veda la muscolosa schiena dell'anziano sulla sinistra, teatro di un sapiente gioco di chiaroscuri o il petto e il volto

⁴⁷² Originario di Castronuovo nei pressi Potenza, Lancellotto Apelli (questo il nome di battesimo del futuro Andrea Avellino) fu ordinato sacerdote nel 1545; successivamente si trasferì a Napoli per studiare diritto e qui avviò i rapporti con Giovanni Marinoni, collaboratore di Gaetano Thiene, fondatore dell'ordine dei Teatini. Nel 1556 vestì l'abito della congregazione teatina di San Paolo Maggiore; nel 1570, Carlo Borromeo lo invitò a Milano per assumere la direzione spirituale della nobiltà milanese. Morì nel 1608 mentre celebrava messa nella chiesa di San Paolo a Napoli. Per questo motivo è invocato come protettore celeste contro la morte improvvisa. Fu beatificato nel 1624, sotto il pontificato di Urbano VIII, mentre la canonizzazione fu concessa nel 1712. Andreu 1961, pp. 69-73.

⁴⁷³ Vedi Pescara 1613, pp. 164-166.

⁴⁷⁴ Vedi Manno 2012, pp. 33-34. Oltre alla tela di Peranda la cappella è dotata di due teleri laterali che spettano a Padovanino e che sono databili fra il 1638 e il 1639; essi raffigurano due miracoli del santo, ossia *Sant'Andrea Avellino trascinato dal cavallo* (a sinistra) e *Sant'Andrea Avellino, preso a spalle da un compagno, procede sugli scogli* (a destra). Nella cappella vi era un'arca fin dal Seicento, ma non se ne conoscono i beneficiari; nel 1726 Ventura Larese ottenne il patronato sulla cappella, versando ai teatini 1.500 ducati.

della donna sulla destra). Ideale e da visione mistica è la comparsa dell'altare eucaristico in un fascio di luce circondato da angeli, che appare nella parte superiore del dipinto di Peranda, mentre Loth, memore dei trascorsi 'tenebrosi', indugia maggiormente sulla resa veridica dell'evento, fotografato in una sorta d'istantanea. Eloquente, in questo senso, pare la gestualità degli astanti o la loro posa, movimentata, che tradisce il turbamento dei loro sentimenti e che li distingue dalla rigidità dei nobiluomini vestiti di scuro che popolano la tela veneziana.

La capacità dimostrata da Loth di gestire in un'unica regia citazioni desunte della tradizione cinquecentesca, con elementi ripresi dalle sue precedenti esperienze pittoriche, ottenendo come risultato un linguaggio peculiare e distinguibile, incontrò l'apprezzamento unanime dei committenti. Mentre era collocato temporaneamente nella sagrestia della Theatinerkirche, il quadro fu unanimemente lodato e venne apprezzato anche da Maximilian Philips Hieronymus, fratello di Ferdinand Maria⁴⁷⁵.

Per Loth il successo fu immediato, considerando, peraltro, che l'artista non doveva avere una particolare familiarità con l'orchestrazione di soggetti per pale d'altare, essendo specializzato in temi tratti dalla storia sacra o dalla mitologia, destinati a dipinti da cavalletto o ai *teleri da portego*.

In un contributo del 2010 Vincenzo Mancini propose di assegnare a Loth la *Madonna col Bambino e i santi Valentino, Lucia, Luciano, Antonio da Padova e Domenico* nella chiesa di San Floriano a Storo (Trento, 195 × 130 cm; **fig. 94**), che un'iscrizione in calce data al 1659⁴⁷⁶. Sull'attribuzione, piuttosto allettante, dato che si tratterebbe della prima pala d'altare eseguita dall'artista, non mancano tuttavia delle riserve⁴⁷⁷. Da un punto di vista stilistico, infatti, il dipinto trentino non si confà al giovane Loth appena giunto in Laguna e

⁴⁷⁵ BayHStA, Kl., Fasz. 471, Lit. C, fol. 9r: «[22 dicembre 1677] In questo stesso giorno venne alla messa il serenissimo duca Massimiliano, celebrata dal padre preposto Bonomo e poi discese in sagrestia a vedere il quadro del Lot; e fu da tutti lodato, riuscito di totale soddisfazione. Il dopo pranzo si pose al suo luogo».

⁴⁷⁶ Mancini 2010, pp. 145-150. L'iscrizione recita: «L'ANNO 1659 IN VENETIA NOI MARTINO SCALLETTI ANT:O POLI CAMPANER AND:A ZONTIN MARTIN CUOGHI / (GI)O BATTÀ BERTIO PIETRO SIMON POLI HABBIAAMO FATTO F(A)RE QUESTA PALA PER NOSTRA DEVOTIONE». Cfr. Codroico 1995, p. 84. Viene dunque resa nota anche l'identità dei committenti: si trattava di alcuni esponenti di una colonia di artigiani originari di Storo immigrati a Venezia, che sostennero con offerte finanziarie il rinnovo seicentesco dell'arredo artistico e sacro della chiesa di San Floriano. Vedi anche Chini 1983, p. 121 e Poletti 1995, pp. 50-51.

⁴⁷⁷ Prima di Mancini, l'unica proposta di attribuzione della tela risale al 1981-82 ed è a firma di Ezio Chini, che aveva avanzato nome di Pietro Negri, riconoscendo la presenza di citazioni da alcuni esponenti della pittura veneziana della metà del Seicento (Bernardo Strozzi, Nicolas Régnier, Sebastiano Mazzoni e Francesco Ruschi). Vedi Chini 1983, pp. 117-121. Mancini, invece, associa la tela alla prima fase veneziana di Loth, accostandola ad alcuni dipinti di Pietro Liberi e di Wilhelm Drost, databili alla fine degli anni cinquanta del Seicento. Cfr. anche Fusari 2017, pp. 221-222, n. 242.

che nel medesimo giro d'anni licenziò la tela con il *Giove e Mercurio* destinata a Vienna. Presenta, piuttosto, caratteristiche pittoriche esistenti nel catalogo del tedesco a partire dagli anni ottanta del Seicento⁴⁷⁸. Se si pongono a confronto i due dipinti, infatti, si notano delle divergenze: la gamma cromatica del quadro viennese è bituminosa, virata su toni brunastrì e manca il cangiantismo cromatico ravvisabile nelle vesti dei santi di Storo o l'eleganza formale, quasi sensuale, che presentano il san Luciano e la santa Lucia, ispirate a certe figure femminili di Régnier⁴⁷⁹. Se si presta fede alle attribuzioni storiografiche seicentesche, di Loth sarebbe stata anche la *Visitazione* per il primo altare a sinistra della chiesa di Santa Maria della Pietà a Venezia; citata per la prima volta da Boschini ne *Le minere della pittura* del 1664 e ricordata anche nella guidistica settecentesca, la tela andò perduta in seguito al rinnovamento e alla riconsacrazione della chiesa nel 1760⁴⁸⁰. Nonostante le perplessità che circondano il primo caso sopra enunciato e l'irreperibilità del secondo dipinto citato, si può affermare, quindi, che prima dell'incarico per la Theatinerkirche Loth si era già cimentato nella realizzazione di pale d'altare.

Nello stesso giro d'anni della commissione principesca, inoltre, seguì la rotta Venezia-Monaco di Baviera un'altra pala d'altare a firma di Loth: il *Martirio di sant'Erasmo*, destinato a una cappella della Peterskirche⁴⁸¹ (242 × 162 cm; **fig. 95**). L'assenza di prove documentarie impedisce di ricostruire precisamente le circostanze dell'arrivo del dipinto a Monaco, ma svariate informazioni archivistiche e bibliografiche sulla storia della chiesa, e quindi sulle fasi costruttive e decorative della cappella, consentono di fare luce almeno sulla committenza.

⁴⁷⁸ La pala d'altare di Storo è stata oggetto d'analisi nella tesi di specializzazione *Johann Carl Loth (1632-1698). Le pale d'altare*, che ho discusso presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici di Udine, nell'anno accademico 2012-2013, sotto la supervisione della prof.ssa Linda Borean.

⁴⁷⁹ Mancini, ad esempio, porta a confronto per la figura di santa Lucia della pala di Storo l'*Allegoria della Forza* di Ca' Rezzonico e l'*Allegoria della Generosità* di Régnier, tradotta in incisione da Boschini per la *Carta del navigar pitoresco* (1660). Vedi Mancini 2010, pp. 148-149. Associabile è anche la *Sibilla* di Régnier delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (già Venezia, convento di San Giobbe); vedi Lemoine 2007, pp. 309-311, nn. 148, 150, 151.

⁴⁸⁰ Boschini 1664, p. 174. Seguono le menzioni di Martinelli 1684, p. 112 e di Pacifico 1697, p. 217. L'edizione del 1705 de *Il Ritratto di Venezia* di Martinelli contiene l'ultimo riferimento al dipinto di Loth. La decorazione della chiesa seicentesca di Santa Maria della Visitazione (o della Pietà) di Venezia, consacrata nel 1622, comprendeva tele di Palma il Giovane, Sante Peranda, Giovanni Carboncino, Antonio Cecchini e quattro sculture di Enrico Merengo. Nel 1730 fu decisa la demolizione parziale dell'insieme per avviare la costruzione di un nuovo ospedale con annessa chiesa; a dirigere i lavori fu Giorgio Massari. Nel 1756 si predispose il rifacimento degli altari laterali, occasione in cui andarono disperse le tele preesistenti. Cfr. Niero 1988, pp. 5-18 e Aikema, Meijers 1989, pp. 204-205.

⁴⁸¹ Sulla pala d'altare vedi Ewald 1965, pp. 26, 87-88, n. 258 e Fusari 2017, p. 201, n. 156.

La ricezione critica del dipinto fu piuttosto tarda, dal momento che notizie relative all'opera sono presenti solo nella letteratura periegetica sulla capitale bavarese di fine Settecento⁴⁸², ma l'altare di destinazione, intitolato a Sankt Korbinian e a Sankt Erasmus, esisteva sin dal 1661, quando fu completato, forse, da Marx Schinnagl, scultore e architetto barocco della corte monacense⁴⁸³. Era stato commissionato nel 1656 da Leonhard Höger e dalla moglie Euphrosinen Freynhuber, appartenenti a una famiglia di mercanti monacensi, nonché detentori del patronato sull'altare di fondazione trecentesca⁴⁸⁴. L'occasione del rifacimento del monumento rientrava nel più ampio progetto di riallestimento barocco della chiesa, avviato negli anni quaranta del Seicento⁴⁸⁵. Nel dicembre 1668 i fratelli Franz Benedikt e Hans Benno, figli dei coniugi Höger, donarono alla chiesa 1200 fiorini per la celebrazione di una messa settimanale e di cinquantasei messe annuali sull'altare di pertinenza della famiglia, esaudendo le volontà testamentarie dei genitori⁴⁸⁶. Alla metà degli anni settanta del Seicento, inoltre, accade un avvenimento di interesse in rapporto al soggetto della tela di Loth; un documento, che si conserva nell'archivio parrocchiale della Peterskirche e che reca la data del 16 marzo 1675, attesta la consegna in dono a Franz Benedikt Höger della reliquia con la testa di sant'Erasmus, proveniente dalle catacombe

⁴⁸² Vedi Westenrieder 1782, p. 161 e Meidinger 1787, p. 263; interessante, inoltre, da un punto di vista critico, è commento di Rittershausen 1787, p. 141: «Der Gegenstand ist zu grässlich, eben, wie sie dem Leidenden das Eingeweid aus dem Leibe winden. Sonst ist die Beleuchtung furchtbar: die Grausamkeit der Henker und der falsche Religionseifer, und die Gefühllosigkeit der Großenpriester sehr wohl ausgedrückt: auch das Glühende der Farben hat seine Worzüge: doch das Meisterstück bleibt in der Anordnung» («Il soggetto è davvero spaventoso, ossia il modo con cui loro strappano le viscere dal corpo del sofferente. Inoltre l'illuminazione è impressionante; la crudeltà dei carnefici e il falso animo religioso e l'insensibilità del predicatore sono pienamente espresse; pregevole è anche l'accensione dei colori. Il capolavoro mantiene l'ordine compositivo»).

⁴⁸³ L'attribuzione dell'antica struttura dell'altare a Schinnagl sarebbe sostenuta dalla presenza di un disegno da lui firmato relativo a un nuovo altare per la Wiesnkapelle del cimitero di St. Peter, che recherebbe delle stringenti somiglianze con quello della Peterskirche. Cfr. *St. Peters-Kalender* 1919, p. 30. Sul Korbiniansaltar vedi anche Hartig 1928, pp. 76-77 e Hartig 1954, p. 16. L'altare si trova attualmente nella seconda cappella della navata settentrionale della Peterskirche, che prima del secondo conflitto mondiale ospitava il Quirinusalta, i cui resti ora si conservano nella seconda cappella della navata meridionale.

⁴⁸⁴ L'altare di fondazione trecentesca appartenne originariamente alla famiglia di Andreas Sendlinger, che ne ottenne il patronato nel 1349; nel 1645 Kaspar Henfelder, decano della chiesa, annunciò la demolizione dell'altare che versava in cattive condizioni conservative e propose l'erezione di un nuovo monumento. Le famiglie che allora godevano del beneficio della cappella non furono disposte a finanziare il rinnovamento dell'altare; perciò si propose Leonard Höger. Sulla storia del patronato Höger nella Peterskirche si rimanda a Geiß 1868, pp. 210-211, Mayer 1880, p. 266, e *St. Peters-Kalender* 1919, pp. 28-30.

⁴⁸⁵ Cfr. Knopp 1970, pp. 10-11.

⁴⁸⁶ Il documento che attesta la donazione è datato 29 dicembre 1668 e si conserva presso l'Archiv der Pfarrei St. Peter a Monaco [DE-ASP, Urkunden (1278-1885), U437, 1668 Dezember 29]. Il fondo archivistico che contiene tale documentazione è stato digitalizzato ed è consultabile all'indirizzo <http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/fond>. La donazione Höger, inoltre, venne siglata ufficialmente da Albrecht Sigmund, vescovo di Frisinga e Ratisbona il 29 agosto 1669: vedi DE-ASP, Urkunden (1278-1885), U438, 1669 August 29 (http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/U_438/charter).

romane di san Callisto, da parte di Gaspare de Carpegna, cardinale di San Silvestro in Capite di Roma e vicario generale del pontefice⁴⁸⁷. A questa donazione, inoltre, fece seguito quella delle reliquie di santa Mundizia, rogata con atto ufficiale il 18 aprile 1675⁴⁸⁸. Che l'affidamento dell'incarico a Loth ricadesse in occasione dell'arrivo e della deposizione della reliquia del santo sull'altare della famiglia Höger è plausibile, anche se la dedicazione del complesso al martire era preesistente (si veda il documento del 1668)⁴⁸⁹. Tenendo conto di questi dati, è possibile, dunque, far oscillare la data dell'esecuzione del dipinto fra il 1668 e il 1677⁴⁹⁰.

Nel tentativo di fare luce sul legame fra gli Höger e Loth e, quindi, sulle motivazioni della scelta dell'artista veneziano come autore della pala dell'altare di famiglia, va puntualizzato che gli Höger erano mercanti e in un momento in cui i rapporti commerciali fra la Baviera e Venezia erano vivaci. Oltre ai lasciti per la Peterskirche, tuttavia, non si dispone di ulteriori informazioni relative ai membri di questa famiglia e anche l'indagine condotta fra i fondi dello Stadtarchiv di Monaco di Baviera, dove si conserva la documentazione relativa ai cittadini monacensi, si è rivelata arida⁴⁹¹.

Eventuali rapporti dell'artista con la colonia dei commercianti germanici a Venezia, che pullulavano fra il Fondaco dei Tedeschi e la parrocchia di San Bartolomeo, non sono noti, sebbene essi siano sostenibili, dato che fra i commissari testamentari di Loth vi fu anche

⁴⁸⁷ DE-ASP, Urkunden (1278-1885), U442a, 1675 März 16 (http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/U_442_a/charter). Il 27 settembre 1677 Albrecht Sigmund confermò ufficialmente l'atto di donazione della reliquia di sant'Erasmo: vedi DE-ASP, Urkunden (1278-1855), U446, 1677 September 27 (http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/U_446/charter).

⁴⁸⁸ Le reliquie di santa Mundizia, martire cristiana, venerata il 17 novembre, furono prelevate dalle catacombe romane di San Ciriaco e furono donate a Franz Höger da Giuseppe Eusanio dell'Aquila dell'ordine degli eremitani di Sant'Agostino, vescovo di Porfiroreone, prefetto del sacrario apostolico e assistente del trono papale. Vedi DE-ASP, Urkunden (1278-1855), U443, 1675 April 18 (http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/U_443/charter). La conferma vescovile fu firmata il 3 settembre 1676; vedi DE-ASP, Urkunden (1278-1855), U445, 1676 September 3 (http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/U_445/charter).

⁴⁸⁹ DE-ASP, Urkunden (1278-1885), U437, 1668 Dezember 29 (http://monasterium.net/mom/DE-ASP/Urkunden/U_437/charter).

⁴⁹⁰ Nel *St. Peters-Kalender* 1919, p. 30, invece, si afferma, senza indicazione di prove documentarie, che la pala d'altare di Loth venne collocata *in situ* nel 1670 e questa informazione fu ripresa in Schulz 1932, pp. 42-43. In *Dehio-Handbuch* 2006, p. 793, si riferisce che la pala fu acquistata probabilmente nel 1677.

⁴⁹¹ Nel fondo *Kirchen und Kulturtiftungen* dello Stadtarchiv di Monaco, busta n. 76, si conserva il fascicolo *Höger'sches Benefizium* (1688-1850), riguardante il patronato della cappella nella Peterskirche e che presenta una datazione tarda rispetto all'arco cronologico di nostro interesse.

Paul Jäger, mercante bavarese, nonché parente della moglie del fratello Franz, Maria Katharina⁴⁹².

Proprio negli anni settanta del Seicento, in concomitanza con gli incarichi monacensi, Loth, inoltre, risolse delle obbligazioni economiche nei confronti del fratello Franz, sopraggiunte in sede di divisione patrimoniale⁴⁹³, che gli permisero di divenire proprietario di due immobili nella città natale. Nel gennaio del 1672 acquistò una casa non distante dalla Residenz, mentre agli inizi del 1676 saldò il debito di 298 fiorini contratto con il fratello per il rilevamento della casa materna⁴⁹⁴; dati, questi, che dimostrano quanto dovessero essere ancora forti i legami fra l'artista e Monaco di Baviera. Crediamo, tuttavia, che le motivazioni della scelta degli Höger non siano tanto da ricercare nella sfera dei rapporti intrattenuti dell'artista con l'ambiente cittadino monacense, quanto piuttosto vadano considerate all'interno dei parametri dell'orientamento artistico della corte dei Wittelsbach, che aveva riservato agli artisti veneziani una posizione privilegiata, come illustrato sopra. Bisognerebbe provare a ragionare, dunque, nei termini di un'irradiazione del modello culturale, ufficiale della corte fra le maglie della società monacense seicentesca, che trovò nella nobiltà, nei cittadini e nel clero, dei fedeli imitatori.

La chiesa cattolica bavarese, ad esempio, si servì delle stesse forze operative adoperate dalla dinastia reggente, allineandosi a quella propensione per i modelli culturali e artistici stranieri, che avrebbero contribuito a internazionalizzare Monaco, trasformandola in un ridente centro culturale europeo. Le numerose chiese barocche bavaresi o gli edifici privati, plasmati sugli esempi architettonici e decorativi della Theatinerkirche e dei complessi

⁴⁹² Cfr. Ewald 1965, p. 44 (per il testamento del 26 agosto del 1698) e p. 51 (per la trascrizione dell'inventario della documentazione in mano ai nipoti ed eredi di Loth, figli di Franz, nel 1712, fra cui sono elencate anche delle ricevute firmate da Jäger).

⁴⁹³ Il contratto di suddivisione patrimoniale fu stipulato fra i due fratelli a Venezia, mentre furono presenti come testimoni «Joannes Petrus Erich quondam Augusti de Cesena in Turingher sub Sassonia», insegnante di lingue e civiltà, e «Joannes Adamus Linchpergher quondam Isach» di Monaco, orefice, «Pietro Calderari, quondam Dantis», mercante di pietre preziose e Valerio Boni quondam domini Petri Pauli; il documento si conserva fra gli atti del notaio Francesco Simbeni nell'Archivio di Stato di Venezia ed è trascritto in Ewald 1965, pp. 40-41.

⁴⁹⁴ Lux 1999, p. 162, nota 26. La casa acquistata nel 1672 corrisponde a quella menzionata nel testamento dell'artista del 1698, come «Una casa dominicale mia propria in Monaco di Baviera, mia patria, posta nella strada Suaven nelli suoi confini, come dalle mie scritture in cassa». Si veda Ewald, 1965, p. 44. A proposito della casa materna, le cose dovevano essere mutate rispetto alla clausola contenuta nel contratto di divisione patrimoniale del 1671, dove i fratelli avevano deciso di vendere l'immobile al miglior offerente e di spartirsi equamente il ricavato. Nell'*Häuserbuch der Stadt München* 1960, p. 327, alla data del 1660, Johann Carl è registrato come erede della casa paterna nella Theatinerstraße nr. 12; nel 1678, inoltre, fu estinta l'ipoteca (*Ewiggeld*) di 1400 Gulden che gravava sull'immobile ancor prima della scomparsa di Johann Ulrich, avvenuta nel 1662. Cfr. anche Breisig 2008, p. 45.

residenziali della città, sono uno dei risultati principali del processo descritto, com'è stato chiarito dagli studi⁴⁹⁵.

Sul versante degli investimenti e degli sforzi artistici da parte della nobiltà e dei cittadini semplici, invece, in concomitanza e in relazione alle commissioni dei Wittelsbach, mancano indagini sistematiche. Il caso degli Höger rimane un episodio isolato nella bibliografia di cui ad oggi disponiamo. Per il momento la scelta artistica di questa famiglia di mercanti per la propria cappella nella Peterskirche si spiega solo con il successo ottenuto da Loth a Monaco grazie al *Sant'Andrea Avellino* della chiesa dei teatini come autore di dipinti di soggetto religioso su grande scala. Questo indurrebbe a spostare la commissione e dunque l'esecuzione del *Martirio di sant'Erasmo* a date successive al 1677, quando la tela della Theatinerkirche fu esposta al pubblico.

Quale influenza, inoltre, sulla decisione degli Höger dovette avere la preesistenza di due opere firmate rispettivamente da Johann Ulrich Loth e da suo figlio nella stessa chiesa non è stimabile. Nel 1644 Johann Ulrich aveva firmato l'*Ultima cena* per l'altare della confraternita del Santissimo Sacramento⁴⁹⁶, mentre al ventenne Johann Carl spetterebbe la copia dell'icona mariana di Cranach, donata alla Peterskirche nel 1653 da Barbara Ostermayr e poi esposta sul *Mariahilf-altar*.

L'ipotesi di una partecipazione o meglio di un allineamento dei committenti Höger all'orientamento pittorico della corte dei Wittelsbach sembra, comunque, il ragionamento più convincente, tanto che l'analisi stilistica consente di accostare il *Martirio di sant'Erasmo* al *Sant'Andrea Avellino*. La composizione della pala ancora oggi esposta nella Peterskirche, infatti, è il risultato di un artista in bilico fra tradizione e innovazione: la drammaticità e la crudezza del soggetto consentirono all'artista di attingere con più convinzione, rispetto a quanto svolto nella tela per i teatini, alle soluzioni pittoriche e iconografiche dei suoi trascorsi di pittore tenebroso, e da ciò derivò l'insistenza sulla resa disarmonica dei punti di ombra e di luce, per una restituzione più efficace della terribilità dell'evento (la gamma cromatica virata su toni brunastri e cupi dell'epidermide del carnefice stride con il pallore e il candore dell'inerme e innocente vittima). Anche in questo caso, come per quello della Theatinerkirche, l'agganciamento a un'esperienza pittorica peculiare della scuola veneziana, indagata dalla cerchia degli artisti gravitanti attorno alla personalità del genovese Giovanni Battista Langetti, viene arricchita dal

⁴⁹⁵ Cfr. Schmid 1987, pp. 228-237.

⁴⁹⁶ Vedi *supra*, cap. I.

dialogo con le moderne istanze artistiche offerte dal multiforme scenario barocco italiano seicentesco. La critica è concorde, infatti, nel riconoscere nel *Martirio di sant'Erasmus* eseguito da Nicolas Poussin fra il 1628 e il 1629, per l'altare del transetto settentrionale della Basilica di San Pietro a Roma (oggi Musei Vaticani; **fig. 96**)⁴⁹⁷, la fonte preponderante d'ispirazione per Loth.

In quella che fu l'unica e più importante composizione su larga scala per un luogo pubblico romano, Poussin sintetizzò abilmente le esperienze maturate durante il suo soggiorno nell'Urbe, avviato dal 1624: dallo studio dell'Antico – da cui deriverebbe la libera interpretazione dell'*Ercole Farnese* per la statua dell'idolo rinnegato da Erasmo⁴⁹⁸ – all'uso di elementi di ispirazione seicentesca romana o appartenenti al repertorio della tradizione rinascimentale (Raffaello) e all'età d'oro della scuola veneziana, che erano già stati assemblati in un foglio di Pietro da Cortona (inizialmente coinvolto nella commissione), a cui Poussin si ispirò⁴⁹⁹.

Nella pala vaticana il fascino della pittura veneziana, con cui il francese era venuto in contatto durante il soggiorno lagunare svolto fra il 1623 e il 1624⁵⁰⁰, e che fu rafforzata dalla presenza a Roma, dagli inizi del Seicento, dei *Baccanali* eseguiti da Tiziano per il camerino di Alfonso d'Este, si traduce nel riferimento puntuale ad alcune scene di martirio presenti in Laguna, come il *Martirio di san Pietro martire* di Tiziano, già nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo o il *Martirio dei santi Primo e Feliciano* di Veronese (Padova, Musei Civici)⁵⁰¹, presente nell'abbazia di Praglia fino al 1886. È interessante notare, comunque, come il tedesco abbia scelto per la sua rappresentazione la declinazione poussiniana della tradizione cinquecentesca veneziana, intersecando, dunque, la sua

⁴⁹⁷ Sul dipinto cfr. Briganti 1960, pp. 16-20, e Rice 1997, pp. 225-232, n. 10, cui si rimanda anche per la bibliografia selezionata sul martirio. Il dipinto di Poussin, completato nel settembre 1629, per la somma complessiva di 400 scudi, andò a sostituire uno preesistente, rimasto anonimo e noto solo attraverso un'incisione di Jacques Callot del 1610 circa. Sostituito, per timore del degrado conservativo, da una copia in mosaico di Pietro Paolo Cristofari nel 1739, nel 1797 fu trasportato in Francia dalle truppe napoleoniche, per essere poi restituito al Vaticano ed entrare a far parte delle collezioni della Pinacoteca Vaticana di Pio VII.

⁴⁹⁸ Sul rapporto di Poussin con i marmi della collezione Farnese vedi Sénéchal 1996, pp. 31-45.

⁴⁹⁹ Rice 1997, p. 226 e p. 232, nota 18. Relativamente alla commissione per San Pietro si conserva un disegno di da Cortona presso il Gabinetto delle Stampe degli Uffizi (Inv. nr. 3032 S), la cui attribuzione è tuttavia molto discussa. Cfr. anche Rosemberg, Prat 1994, pp. 74-75, n. 39.

⁵⁰⁰ Mahon 1946, pp. 37-43.

⁵⁰¹ Vedi Stein 1952, p. 5 e Blunt 1966, p. 67. Altri prototipi assimilati da Poussin sarebbero il *Martirio di san Lorenzo*, dipinto da Adam Elsheimer a Roma fra il 1660 e il 1601 (Londra, National Gallery) e la scena con *Santa Bibiana che rifiuta di venerare l'idolo pagano*, appartenente al ciclo affrescato da Pietro da Cortona nella chiesa di Santa Bibiana a Roma (1624-1626). Vedi Rice 1997, p. 226.

personale percezione e riformulazione della composizione di un'opera nata nel ricco tessuto romano dei Barberini.

Loth potrebbe aver osservato e studiato direttamente l'imponente pala d'altare di Poussin, o nel 1665, se diamo adito alla notizia riportata da padre carmelitano Andrea nella lettera a Ferdinand Maria, per cui l'artista aveva intenzione di recarsi nell'Urbe, oppure già durante il presunto viaggio di formazione romana, precedente al trasferimento a Venezia.

La ripresa in controparte della composizione poussiniana nella pala bavarese, tuttavia, suggerisce che la mediazione possa essere avvenuta attraverso una stampa, considerando che la pala godette di un'ampia fortuna figurativa, oltre a un immediato successo di critica (basti rammentare il commento entusiastico di Bernini). Dal *Martirio di sant'Erasmo* vaticano, infatti, furono tratte numerose copie grafiche⁵⁰² e a stampa⁵⁰³, ma anche dipinte⁵⁰⁴.

Indizi del fatto che Loth possa essersi servito di una stampa di traduzione, più che aver meditato direttamente sull'originale, sarebbero le diverse varianti che la pala nella Peterskirche presenta rispetto al modello poussiniano, soprattutto nella disposizione o nell'atteggiamento dei vari personaggi e nell'uso di toni di colore più cupi e opachi in confronto alla brillante gamma cromatica usata dal francese. Sebbene l'ipotesi sembri convincente, sull'argomento bisogna procedere con cautela, dato che la fortuna di Poussin a Venezia tramite la circolazione di stampe è un ambito ancora carente di indagini⁵⁰⁵.

Rimane indiscusso, comunque, il debito compositivo nei confronti della pala romana, espresso dalla disposizione del martire in primo piano, sottomesso all'atrocità del martirio, e dal dettaglio della preziosa veste color oro che scivola dal traliccio su cui giace il santo.

⁵⁰² Rosenberg, Prat 1994, segnalano fra i *dessins rejetés* del catalogo grafico di Poussin diverse copie su carta tratte dall'opera in Vaticano: p. 786, R. 58 (Bayonne, Musée Bonnat, copia di Jan de Bisschop); p. 824, R. 213 (Budapest, Szépművészeti Múzeum); p. 864, R. 345 (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett); p. 952, R. 691 (Orléans, Musée des Beaux-Arts; attribuito da Walter Vizthum a Lamarra); p. 988, R. 814 (Paris, Musée du Louvre, Département des Art Graphiques; studio dal *Martirio*, forse eseguito davanti al dipinto da un artista francese durante peregrinazioni romane); p. 1046, R. 1028 (Princeton, The Art Museum); p. 1048, R. 1042 (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica; copia da un'incisione di Jean Couvay con il *Martirio di san Bartolomeo*, ispirata al dipinto di Poussin).

⁵⁰³ L'incisione più nota dal *Martirio di sant'Erasmo* di Poussin fu tratta da Giuseppe Maria Mitelli: vedi Wildenstein 1957, pp. 136-137, n. 86, Wildenstein 1962, p. 175, n. A. 237 e Davies, Blunt 1962, p. 212.

⁵⁰⁴ Fra le copie di derivazione dipinte sono da segnalarsi un bozzetto di piccole dimensioni della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma, forse derivazione seicentesca del modelletto originale, già segnalato nel 1630 nella collezione dei Barberini ed ora a Ottawa (National Gallery of Canada) e una tela conservata presso il museo della chiesa di San Luigi dei Francesi di Roma. Vedi Vodret 1994, pp. 68-75, nn. 10-11.

⁵⁰⁵ Sulla fortuna incisoria dell'opera di Poussin in Francia vedi Weigert 1960, pp. 277-282, mentre si rimanda a Prospero Valenti Rodinò 2002, pp. 263-278, per un approfondimento su Fabrizio Chiari e Pietro del Po, incisori italiani dell'artista francese.

Ed è proprio l'espedito patetico della vittima nuda riversa a terra, ricorrente con frequenza nel catalogo di Loth, che diventa possibile reperire e distinguere le molteplici esperienze iconografiche e formative del pittore bavarese: dalla meditazione su prototipi scultorei di età ellenistica, disponibili a Roma, ma anche a Venezia⁵⁰⁶, eventualmente filtrata dalla soluzione compositiva poussiniana, all'indagine nel repertorio di matrice naturalistica e di ascendenza riberesca (si pensi a ai nudi di Giordano o di Langetti).

Un disegno del Kupferstichkabinett dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (Inv. Nr. Z93; **fig. 97**), che reca la sigla «Carolo Loth», forse posticcia, viene considerato come studio preparatorio del *Martirio* della Peterskirche⁵⁰⁷, nonostante le numerose ed evidenti variazioni rispetto al risultato finale, che indussero Ewald a proporre, seppur dubitativamente, di riconoscervi un *Martirio di san Lorenzo*⁵⁰⁸.

Lo studioso, in effetti, non aveva tutti i torti nell'essere perplesso, dal momento che il martire presenta delle reminiscenze con il santo martirizzato sulla graticola dipinto da Tiziano nella tela della chiesa dei Gesuiti di Venezia [**fig. 98**]. Capolavoro, questo, a cui Loth, durante la fase di elaborazione della pala monacense, dovette ispirarsi, prima di virare sul prototipo poussiniano.

Sul mercato antiquario, inoltre, è di recente apparso un bozzetto, ad olio su tela (99,5 x 76,5 cm; **fig. 99**)⁵⁰⁹, che è stato identificato come uno studio preparatorio alla redazione finale della pala, ma potrebbe anche trattarsi di un'opera 'ricordo' dello stesso Loth, dato che, come si vedrà di seguito, l'opera della Peterskirche fu oggetto di peculiare attenzione da parte degli artisti tedeschi coevi, assieme alle altre pale d'altare bavaresi di Loth.

Prove grafiche e modelletti vanno legati alle varie fasi della prassi operativa vigente nella bottega dell'artista, che nel caso di Loth presenta dei meccanismi non ancora ben noti o

⁵⁰⁶ Vedi Probst 2016, pp. 42-43.

⁵⁰⁷ Vedi R. Baumstark, in *Kurfürst Max-Emanuel* 1976, p. 111, n. 267 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Martyrium des heiligen Erasmus*) con bibliografia precedente.

⁵⁰⁸ Ewald 1965, p. 139, n. Z 25. Vedi inoltre C. von Heusinger, in *Deutsche Kunst des Barock* 1975, p. 57, n. 87 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Marter des hl. Herasmus*), con bibliografia precedente, per cui il foglio, databile fra il 1676 e il 1677, precederebbe il dipinto. Per Fusari 2017, p. 331, n. D5 si tratta della «prima idea per la tela della chiesa di St. Peter a München».

⁵⁰⁹ È stato posto in vendita nell'aprile 2016 presso la Kinsky Kunst Auktionen di Vienna e ora si trova in una collezione privata di Trento; cfr. Fusari 2017, p. 224, n. 250. Originariamente il bozzetto dovette appartenere alla collezione del principe Wenzel Anton Dominik von Kaunitz-Rietberg (1711-1794) di Vienna, per essere poi offerto in vendita nel 1820 e nel 1829; in occasione dell'asta il dipinto risultò attribuito a Poussin. Con il nome dell'artista francese il dipinto fu esposto nel 1910 nel Museum Francisco Carolinum di Linz (l'attuale Oberösterreichisches Landesmuseum). Per un profilo di Kaunitz-Rietberg, nel ruolo di collezionista, ma soprattutto di intermediario negli acquisti per la Gemäldegalerie viennese sotto la direzione di Maria Teresa, vedi Mayer 2017, pp. 442-454.

decifrabili, soprattutto in relazione alla ripartizione del lavoro fra i numerosi apprendisti o garzoni. Che il bozzetto di collezione privata sia da associare al momento delle trattative preliminari fra artista e committente, è alquanto probabile, poiché Loth non era estraneo a questa consuetudine, come dimostra il caso, meglio documentato, della successiva ed importante, commissione bavarese per dipinti con soggetto religioso su grande scala: quella per il monastero di Tegernsee.

Fra i documenti del fondo *Kloster Faszikel* del Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera, relativi alla fase di rinnovamento barocco del complesso monastico di fondazione ottoniano-romanica (VIII secolo d.C.) di Tegernsee, si conserva la corrispondenza epistolare fra Bernhard Wenzl⁵¹⁰, abate responsabile del rinascimento culturale del monastero negli ultimi trent'anni del Seicento, e padre Corbinian Leittner, rettore del chiostro benedettino di Ettal (Oberbayern), nonché intermediario fra Wenzl e Loth⁵¹¹. La prima lettera dell'epistolario, a firma di Leittner, reca la data del 19 dicembre 1688, ma dal suo contenuto si evince che i rapporti con l'artista erano stati avviati in precedenza. Leittner, infatti, rivelò di essere in possesso di uno schizzo relativo a una pala d'altare di Loth, dal soggetto non specificato, e che desiderava pertanto sottoporlo all'attenzione di Wenzl, per comunicare prontamente all'artista se il committente fosse soddisfatto e, soprattutto, se vi fossero delle modifiche da apportare⁵¹².

Avviatosi il nuovo anno, alla fine del gennaio 1689, si viene a conoscenza che Loth, compiuti i due dipinti con *Santa Caterina* e *Santa Barbara*⁵¹³, desiderava che a occuparsi del loro ritiro a Monaco e del conseguente trasporto a Tegernsee fossero dei mercanti

⁵¹⁰ Fu abate di Tegernsee dal 1673 al 1700. Vedi Lindner 1898, pp. 43-50.

⁵¹¹ BayHStA, Kloster Literalien, Faszikel 875/519: la corrispondenza si compone di cinque lettere inviate da padre Corbinian Leittner al monastero di Tegernsee dal 26 gennaio 1688 al 29 dicembre 1689 e di una missiva di Loth, spedita da Venezia a Tegernsee il 22 febbraio 1692. La documentazione è stata parzialmente trascritta e commentata in Ewald, 1965, pp. 38-39 e pp. 42-43; lo studioso fornisce una segnatura archivistica diversa da quella attuale, ossia 'K.L. 875/520'.

⁵¹² Ewald 1965, p. 38.

⁵¹³ Le due opere non sono pervenute; una copia dalla *Santa Caterina da Siena* fu tratta da Johann Degler (1667-1728) e viene ricordata in Meidinger 1787, p. 374. Cfr. inoltre Lindner 1903, p. 282. Un dipinto con *Santa Caterina* fu segnalato il 22 aprile 1803 da Christian von Mannlich fra i beni presenti in chiesa. Vedi BayStA, Kurbayern Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 8677, 18, fol. 90v: «[In der Kirche. Gegenüber] *Die heilig. Jungfrau Katharina nebst vielen Heiligen* von gleichen form und grösse, oben ein kleines Bild. N.B. Diese beide Bilder Nr. 7 [Alle Heiligen auf Leinwand, 6' 10" × 4'6"], 8 kommen nicht wohl ausgewählt werden, weil ihre Kronen mit denen hölzernen Engeles, die sich an den Altaren befinden, zusammenhängend sind». Ewald, 1965, p. 96, n. 319, la menziona come non più reperibile. Degler fu anche autore di una copia del *Buon Samaritano* di Loth, che lui stesso donò al monastero il 25 febbraio 1728, assieme ad altre opere citate come autografe di Loth (*S. Andreas*, *St. Petrus* e *Ein Bettelbube*), provenienti dalla sua collezione personale, come risulta dalla lista manoscritta conservata presso il Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera (BayHStA, Kloster Literalien Tegernsee, n. 254). Cfr. Lindner 1903, pp. 282-283 e Herzog 1998, pp. 70-71, 75-79, 121-122, n. G92, p. 123, nn. G.99-G.108.

monacensi di fiducia («Ihre bekhante khaufleith»), purtroppo per noi rimasti anonimi. Spontaneo è inoltre l'apprezzamento di Leittner nei confronti di Loth, quando afferma che nessun altro artista in Germania avrebbe potuto raggiungere simili risultati («gratuliere beynebenst zu der khestlichen mahlerey, dergleichen in Teutschland kheiner machen khan»)⁵¹⁴. Di questo si convinse anche Wenzl, che all'artista tedesco affidò il successivo incarico dell'esecuzione delle tre pale d'altare principali della chiesa, ossia quella destinata all'altare maggiore e due per gli altari laterali del transetto. A distanza di un anno dall'ultima epistola conservata, il 25 dicembre 1689, Leittner, infatti, annunciò l'invio a Tegernsee di uno schizzo con l'*Angelo custode* per l'altare a destra del coro, cui avrebbe fatto seguito il prototipo del dipinto con la *Madonna del Rosario con san Domenico e santa Caterina da Siena* per il corrispettivo di sinistra. I lavori d'esecuzione, in realtà, proseguirono a lungo, se solo il 22 febbraio 1692, come si evince da un'epistola scritta di proprio pugno da Loth all'abate Wenzl, le due pale laterali risultavano giunte a Monaco. Nella lettera, inoltre, l'artista si dimostra compiaciuto per l'affidamento di un ulteriore, rilevante, incarico, di cui era venuto a conoscenza tramite Leittner e coincidente, probabilmente, con la *Crocifissione* per l'altare maggiore che sinora non era stata menzionata nello scambio epistolare. Anche in questo caso Loth si rivelò pronto a sottoporre al committente degli studi preparatori⁵¹⁵.

Stando a queste ultime informazioni, la commissione per la *Crocifissione* non fu concomitante a quella degli altari laterali; pertanto l'esecuzione della tela andrebbe ancorata a date successive al febbraio del 1692, nonostante nella *Spezification* allegata alla missiva dell'artista del 22 febbraio 1692⁵¹⁶, consistente in una lista dei dipinti con i relativi costi e l'indicazione di ulteriori spese, fosse già stato stabilito il compenso di 500 fiorini

⁵¹⁴ Ewald 1965, p. 38.

⁵¹⁵ «Ich habe auch von dem Herr R.P. Corbiniano verstanden von einem grossen haubt Altar Balt, so Ew. Gnaden gesonnen von mir machen zu lassen. Wan deme also, wurde ich sicherlich alle Studi ansehen Ew. Gnaden zu servieren noch diesen kumenten Sumer verfertigen und selbst mit hinauss bringen können» («Io ho saputo dal Signor Corbiniano di una grande pale d'altare, che Sua Eterna Grazia desidera far eseguire a me. Perciò sicuramente mi impegnerò a fornire a Sua Eterna Grazia i bozzetti (studi) nella prossima estate e quindi di recarli io stesso»). Vedi Ewald 1965, pp. 42-43. Presso i depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera si conserva una composizione di piccolo formato (84 x 51 cm), associabile alla *Crocifissione* di Tegernsee, considerata come opera di 'scuola'; opinione, questa, già avanzata da Ewald, 1965, p. 80, n. 203, che escluse si potesse trattare del bozzetto preparatorio della pala d'altare.

⁵¹⁶ Ewald 1965, pp. 42-43; per la *Santa Caterina* e la *Santa Barbara* a mezzo busto il costo è di 400 fiorini, la *Madonna del Rosario* e l'*Angelo custode*, invece, vengono valutati 600 fiorini, per una somma complessiva di 1200 fiorini; a queste somme si aggiungono le spese per le trattative d'acquisto (16 fiorini), per l'ultramarino (16 fiorini). L'importo complessivo è di 2132 ducati.

per la *Crocifissione* e la *Deposizione*, andata perduta⁵¹⁷. Che la pala dell'altare maggiore fosse elencata assieme alle opere già eseguite non implica, infatti, che fosse già stata completata e consegnata, dato che l'elenco pare consistere, piuttosto, in un preventivo di spesa.

All'intenso lavoro di elaborazione e composizione grafica delle tele, ampiamente discusso nella corrispondenza (soprattutto per l'*Angelo custode*) sono associabili due fogli: si tratta del disegno a sanguigna della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera, con la *Madonna del Rosario*⁵¹⁸ [fig. 8], e di un foglio con la raffigurazione a pennino marrone dell'*Angelo custode*, conservato presso la Graphische Sammlung di Stoccarda⁵¹⁹ [fig. 75]. Il primo si differenzia dalla tela per la raffigurazione in controparte di san Domenico, qui collocato alla sinistra della Madonna, e per l'assenza dell'angelo recante un volume (forse il Vangelo) e delle figure angeliche marginali. Il tratto della matita pare rapido e sbrigativo, adatto a uno schizzo o a una prima idea compositiva. Il disegno di Stoccarda, invece, oltre a presentare, accanto al margine destro, il gruppo rapidamente abbozzato dell'arcangelo Gabriele e del fanciullo a mani giunte, reca a sinistra la duplicazione della figura dell'angelo, con l'aggiunta di un quadrante vuoto in alto, funzionale, forse, alla delimitazione dello spazio destinato a ospitare la raffigurazione della Trinità. Il verso di questo disegno, inoltre, è di particolare interesse perché riporta lo stralcio di un messaggio sottoscritto da Loth in italiano, in cui l'artista si scusa per il ritardo nella consegna di un non ben specificato quadro⁵²⁰. Questo foglio non può essere identificato con quello oggetto

⁵¹⁷ Ewald 1965, p. 82, n. 214. Tyroller 1978, pp. 30-32, segnalava la presenza di una *Deposizione* fra i beni di proprietà dell'Ursulinenkloster di Straubing, ora non più reperibile; l'erezione della chiesa e la decorazione dell'interno a stucco e ad affresco, fra il 1736 e il 1740, rappresentarono l'ultima occasione di collaborazione fra Cosmas Damian e Egid Quirin, figli di Hans Georg. Il dipinto dovette far parte originariamente dell'eredità artistica di Cosmas Damian, scomparso nel 1739, illustrata in un inventario del 1742, reperito fra la documentazione archivistica del monastero; la tela potrebbe corrispondere a quella indicata con la dicitura «*Die Grablegung Christi ohne Ramb*». L'opera sarebbe poi giunta in monastero, come bene appartenente alla dote di Maria Teresa Asam, una delle figlie di Cosmas Damian, in seguito al suo ingresso nell'ordine delle Orsoline, presenti a Straubing dal 1691. Secondo Tyroller, che già allora ne segnalava le cattive condizioni conservative, l'opera risentiva dell'influenza di Caravaggio e di Rubens e sarebbe stata eseguita da Asam durante un soggiorno romano. Per quanto si può evincere dalla riproduzione in bianco e nero (Tyroller 1978, p. 31), evidente è la somiglianza fra i personaggi della *Deposizione* e i protagonisti delle tele di Loth: alcune soluzioni compositive (l'orizzonte basso e lo scorcio paesaggistico) e la sapiente regia della luce insistente, in contrasto con le zone in ombra, rimandano al repertorio dell'artista bavarese. Nonostante le espresse parentele con il catalogo del bavarese, non vi sono elementi certi per stabilire che si tratti della copia della *Deposizione* dipinta da Loth per Tegernsee.

⁵¹⁸ Inv. Nr. 1949.13; fu donato alla Staatliche Graphische Sammlung nel 1949 da Hermann Voss. Vedi Ewald 1965, p. 139, n. Z23 e Fusari 2017, p. 335, n. D24.

⁵¹⁹ Inv. Nr. C 1969/1746. Il foglio è stato reso noto per la prima volta da H. Geissler, in *Zeichnungen* 1984, p. 191, n. 151 [scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Ein heiliger Bischof (? oder Abt) als Pestpatron*]. Vedi inoltre *Deutsche Zeichnungen* 2007, pp. 193-194, n. 388 e Fusari 2017, pp. 337-338, n. D36.

⁵²⁰ Per la trascrizione della lettera vedi *Deutsche Zeichnungen* 2007, p. 194.

della missiva di padre Leittner del 25 dicembre 1689, che, come si evince dalla lettera, presentava già la raffigurazione della Trinità. L'ecclesiastico, infatti, rivelò di aver apprezzato molto la combinazione iconografica, ma di essere comunque desideroso di ricevere l'opinione dell'abate sulla sua idoneità, o se piuttosto fosse meglio far raffigurare san Michele arcangelo al posto della Trinità, in modo tale da dare repentina comunicazione all'artista⁵²¹. L'interrogativo sull'iconografia, così come sulle effettive dimensioni della pala finale, permangono anche nella lettera successiva del 29 dicembre del 1689, dove risulta che Loth avesse inviato il foglio preparatorio per l'*Angelo custode*. Da questo documento si evince che Loth, per la gestione dell'affare di Tegernsee, si fosse appoggiato a un tale «Hernn Cler»⁵²², da identificarsi con il mercante bavarese Franz Cleer, nuovamente citato da Loth nella lettera del febbraio 1692 come colui che gli aveva dato notizia dell'arrivo delle pale a Monaco⁵²³.

Questi dati dimostrano come l'attività progettuale per la redazione delle opere destinate a Tegernsee fosse stata piuttosto intensa e avesse previsto la redazione di più schizzi preparatori. L'impiego di un differente *medium* tecnico e l'ampia divergenza nella conduzione del tratto grafico fra i due fogli sopra analizzati, addirittura inaccostabili di primo acchito, si potrebbero spiegare forse con la loro appartenenza a due momenti

⁵²¹ «Heute erwarthe ich Ew. Hochwürden und Gnaden gnedige resolution ob die Skiza gffellig oder ob die glori verendert und an stat der Hl. Dreyfaltigkeit S. Michael misse gemahlt werden. Es miste di ganze skiza verendert werden so ich mit verlangen vernemben wil. Mir und anderen dorth hat diser Lotische iberschickt concept sehr wohl gefahlen, und ist absonderlich die compagni der engeln neben der Hl. Dreyfaltigkeit khöstlich» («Oggi attento la risoluzione di Sua Eterna e Reverenda Grazie se gli schizzi siano piaciuti o se la Gloria sia mutata e se al posto della Trinità debba essere dipinto san Michele. Dovrebbero essere modificati tutti gli schizzi, così da quanto voglio capire. A me e ad altri questo concetto lothesco è piaciuto molto, ed è strano, gli angeli compagni accanto alla Santissima Trinità sono deliziosi»). Ewald 1965, p. 38.

⁵²² Cleer avrebbe informato Leittner di aver ricevuto 490 fiorini al posto 500 promessi: «und habe von Hernn Cler verstanden daß er nur 490 fl. empfangen, da ich doch in mainung gewesen, daß eß haben 500 fl. neto seyn soln ohne den leykhauf» («e ho compreso da Herr Cleer, che er solo 490 fl. ottenne, che io divenni dell'idea, che dovessero essere 500 netti, senza la locazione di vendita»). Ewald 1965, p. 39.

⁵²³ Ewald 1965, p. 42. Dovrebbe trattarsi dello stesso Franz Cleer, indicato da Sandrart nella *Teutsche Academie* (1675), come possessore di un *Sileno nudo dormiente* di Loth. TA 1675, pp. 323-324, <http://ta.sandrart.net/-text-549>, 21.11.2017: «neben andern ist zu Mönchen bey einem Liebhaber Namens Cleer von seiner Hand ein bezechter nackender und schlaffender Silenus, der auf seinem Arm ruhet, in halber Figur zu sehen, der wohl meisterhaft und natürlich an Colorit, Erhebung und andern gebildet» («Fra l'altro si vede a Monaco presso un collezionista di nome Cleer un *Sileno* nudo e dormiente di sua mano, che dorme appoggiato al braccio, raffigurato magistralmente e di colorito, riscossione e altro»). Lo stesso Franz sarebbe stato citato nel testamento di Loth del 26 agosto del 1698 come detentore di 5000 lire in deposito dell'artista («Lire cinque mille correnti in mano del signor Francesco Cler di Monaco, come per suo scritto esistente nel mio scrigno»), destinato, come altri capitali di Loth in diverse mani, ad essere riscosso ed investito per i suoi eredi, come da volontà testamentarie. Fra le ricevute contenute, inoltre, nell'*Inventario delli Libri, Carte, Capitali* del 3 luglio 1712, spettanti in eredità ai nipoti di Loth, ve ne sono due dell'importo di 120 ducati l'una, firmate da Martin Cleer, figlio di Franz. Vedi Ewald 1965, pp. 44, 50-51. Da questi dati si evince che Franz fosse un mercante e che gestisse gli affari monacensi di Loth; sul personaggio non sono reperibili ulteriori informazioni, se non che nel 1694 avrebbe acquisito le reliquie di santa Vittoria e san Fortunato, per traslarle poi nel Birgittenklöster di Altomünster, dove la figlia viveva come suora. Cfr. Liebhart 1987, p. 66.

cronologici distinti della fase creativa dell'artista, se è vero che – prestando fede all'epistolario – lo schizzo per la *Madonna del Rosario* fu portato a termine e consegnato successivamente a quello con l'*Angelo custode*.

Se per il disegno di Stoccarda l'autografia viene ribadita dall'appunto autografo sul *verso*, per quello di Monaco non si esclude, tuttavia, che possa trattarsi di una composizione grafica *d'après*, tratta dalla tela forse ad opera di un allievo, di un collaboratore di bottega o di un ignoto artista tedesco, soprattutto se si considera la somma fortuna della pala d'altare di Loth fra i pittori bavaresi fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento.

La problematicità sollevata dall'analisi del materiale grafico non inficia, tuttavia, l'identificazione dei punti salienti della prassi operativa di Loth in relazione all'importante commissione di Tegernsee. L'artista godette di un consenso tale da surclassare i potenziali concorrenti locali, come aveva commentato padre Leittner, lasciando trapelare una sorta di sfiducia verso le proposte artistiche bavaresi, non dissimile da quella esternata dalla principessa Enrichetta Adelaide nei confronti delle maestranze edilizie che avrebbero dovuto occuparsi della costruzione della Theatinerkirche. Il pittore fu dunque libero di sperimentare nuove invenzioni o concedersi delle libertà iconografiche, ma sempre previa approvazione del destinatario della commessa, come nel caso della pala con l'*Angelo custode*.

La fiducia nelle abilità di Loth fu tale che, oltre a occuparsi della decorazione dei tre altari principali della chiesa, egli fu invitato a fornire dei suggerimenti, sotto forma di prove grafiche o di incisioni a stampa, ad Hans Georg Asam per gli affreschi della cupola con la *Gloria di tutti i santi*, epicentro del ciclo decorativo della chiesa⁵²⁴. Queste, almeno, furono le espresse intenzioni di Leittner nella corrispondenza con Wenzl, ma l'esito rimane ignoto, dato che l'eventuale materiale preparatorio fornito da Loth risulta irreperibile.

I contatti fra l'artista bavarese e l'abate Wenzl erano stati avviati già nell'autunno del 1687, quando Asam aveva pregato il futuro committente di concedere un prolungamento al suo soggiorno a Benediktbeuern, dov'era impegnato dal 1683 nella realizzazione degli affreschi per la chiesa del complesso monastico, procrastinando, dunque, il suo approdo a

⁵²⁴ Ewald 1965, p. 38: «Damit die arbeit in fresco, uf welcher mich zimlich verstehe, von dem lieben Herrna Asamb recht gemacht werde, habe ich von Herrn Lot begehrt, unverziglich in der verkhirzung alle heiligen...in ainer skiza zu inventieren, und etwa dergleichen khupfer zu iberschikhen und mit versprechen Ew. Hochwürden und Gnaden werden ihme dariber seinen willen machen» («Affinché il lavoro ad affresco, del quale mi intendo abbastanza, venga eseguito correttamente dal signor Asam, ho richiesto al signor Loth, che nella cupola tutti i santi...in uno schizzo inventi, e che invii qualcosa su rame e con promessa verranno esauditi i desideri di Sua Reverenda e Grazia»).

Tegernsee. Qui giunse solo agli inizi del gennaio successivo, affrontando dapprima la decorazione dei tre scomparti della zona absidale della chiesa e successivamente, con la stipula ufficiale del contratto il 29 aprile 1689, il transetto, per poi proseguire con le tre navate, la cupola centrale (terminata l'11 ottobre 1690) e da ultimo con l'atrio, recante l'iscrizione con la firma e la data del 1693⁵²⁵.

Non è chiaro quale genere di problematiche, se iconografiche o strutturali, si trovò ad affrontare Asam nel cantiere di Tegernsee. La superficie da affrescare era ripartita fra decorazioni in stucco e quadranti da riempire con figurazioni pittoriche, similmente a Benediktbeuern, prima importante commessa di Asam come frescante⁵²⁶. In questa chiesa si era effettivamente imbattuto in varie difficoltà tecniche: *in primis* la risoluzione della prospettiva da 'sotto in su', un problema che alla fine tanto lo indusse a mutare addirittura la tecnica, passando dalla decorazione a secco, usata per le porzioni di soffitto corrispondenti alla navata, all'affresco per la zona del coro. Inevitabile, in questo passaggio, fu per l'artista dirigere lo sguardo a modelli e soluzioni extra-territoriali, come quelle, magistrali, offerte dagli edifici religiosi romani. La Baviera, va sottolineato, non vantava una scuola di frescanti e solo con l'erezione dello Schloß di Lustheim, palazzina di caccia presso Schleißheim, fra il 1684 e il 1685, sotto la direzione di Enrico Zuccalli, all'affresco venne concesso uno spazio dominante nell'ambito dell'allestimento di un edificio profano. Messi a dura prova in questo nuovo agone, i pittori e i decoratori bavaresi cercarono di fare tesoro delle cognizioni apprese durante i loro soggiorni italiani e durante l'eventuale formazione nelle botteghe di artisti italiani più esperti (si pensi, per citare un esempio, all'alunnato di Johann Paul Schor presso Pietro da Cortona e Andrea Pozzo)⁵²⁷.

Quello che appare maggiormente interessante, nella vicenda di Tegernsee, è che Leittner avanzi proprio il nome di Loth, che non aveva affrontato sinora l'affresco, come modello di riferimento. Può anche darsi che la proposta del religioso benedettino fosse stata espressa sull'onda dell'entusiasmo per le prime consegne effettuate dall'artista veneziano per la chiesa del monastero. Al di là dell'aspetto meramente tecnico, la scelta di Loth può confermare il suo riconoscimento come rappresentate per eccellenza di una scuola pittorica

⁵²⁵ Langenstein 1983, pp. 24-26.

⁵²⁶ Sul ciclo decorativo ad affresco di Benediktbeuern, dove Asam fu impegnato dal 1682 al 1690, cfr. Langenstein 1983, pp. 19-24 e Bauer, Rupprecht 1981, pp. 39-63; a distinguere Tegernsee rispetto a Benediktbeuern fu la maggiore estensione della superficie da affrescare, nonché la presenza della cupola. Alcune difficoltà, inoltre, dovette comportare la persistenza della struttura medievale del complesso, non completamente rimossa durante i lavori di rinnovamento, ma rielaborata.

⁵²⁷ Büttner 2010, pp. 194-196.

quella veneziana del Seicento (alternativa o meglio ulteriore rispetto a quella romana), in grado di proporre una declinazione moderna di un modello tradizionale di pittura da soffitto – ossia quello dei maestri del Cinquecento – che Asam poteva aver conosciuto, se non attraverso un soggiorno lagunare, almeno dalla circolazione delle incisioni a stampa⁵²⁸. Loth, inoltre, era già stato uno dei pittori selezionati per la decorazione pittorica della Theatinerkirche, il cui esempio costruttivo e decorativo fu traslato a Tegernsee, con le debite differenze e con l'intersezione di ulteriori modelli, come era successo in precedenza a Benediktbeuern, tanto da registrare l'impiego di comuni maestranze fra i due cantieri: per Enrico Zuccalli fu il responsabile, assieme ad Antonio Riva, del progetto architettonico della chiesa di Tegernsee, mentre il comasco Giovanni Niccolò Perti si occupò della decorazione a stucco dell'interno dell'edificio⁵²⁹. Tenuto conto anche del precedente e stretto legame instaurato fra la principessa Enrichetta Adelaide e l'abate di Tegernsee Ulrich Schwaiger⁵³⁰, predecessore di Wenzl, e l'impegno in prima persona di Max Emanuel nel processo di riconoscimento ufficiale della congregazione benedettina bavarese nel 1684, per il complesso monastico di Tegernsee si può dunque ragionevolmente parlare di un consapevole allineamento al gusto della corte monacense, in occasione della barocchizzazione dell'edificio.

Ad ogni modo, a essere manifesta nella cupola raffigurante la *Gloria di tutti i santi*, ma anche nel complessivo ciclo di affreschi di Asam, è la sincronizzazione di diverse tradizioni pittoriche: da quella romana, con gli sfondati illusionistici delle cupole affrescate da Giovanni Battista Gaulli, Pietro da Cortona e Ciro Ferri a Roma, a quella veneziana, sia cinquecentesca, con gli esempi veronesiani e tintoretteschi, sia coeva, con la ripresa di motivi iconografici, cromatici e stilistici tratti dal catalogo di Loth (l'insistenza sulla resa delle corporature e il sapiente bilanciamento dei punti di luce e ombra). Negli studi, inoltre,

⁵²⁸ Quello dell'ipotetico viaggio italiano di Asam è un argomento molto contrastato nella letteratura critica sull'artista: Mindera 1950, pp. 145-156, considera verosimile un soggiorno nord-italiano, per l'esistenza di un disegno a firma di Georg Asam (Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung) tratto dall'*Adorazione dei Magi* di Paolo Veronese nella chiesa di San Silvestro di Venezia e per la vicinanza stilistica a certe soluzioni di Andrea Pozzo. Langenstein 1983, pp. 60-64, invece, esclude, tale proposta, anche per l'assenza di tracce documentarie; sottolinea che il disegno da Veronese (Langenstein 1983, p. 242, n. 1), è stato attribuito ad Asam solo alla fine del XIX secolo da Philipp Maria Halm e quindi la datazione e la segnatura potrebbero essere posticce. La studiosa, inoltre, espunge dal catalogo dei disegni dell'artista anche il foglio riprodotto il dipinto di Palma il Giovane nella sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale con *Il papa permette a Ottone di recarsi presso il padre per trattare la pace* (Langenstein 1983, p. 242, n. 2) – anch'esso appartenente alla Graphische Sammlung monacense – reputandolo copia da un altro disegno di memoria tratto dall'opera veneziana, conservato presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia.

⁵²⁹ Mathäser 1981, pp. 166-167. Vedi anche Bauer, Rupprecht 1981, p. 564.

⁵³⁰ Ulrich Schwaiger fu abate di Tegernsee dal 1636 al 1673. Vedi Lindner 1898, pp. 19-22.

è stata suggerita anche la compartecipazione della marca fiamminga, di matrice rubensiana, formata sugli affreschi per la chiesa gesuita di San Borromeo di Anversa (andati perduti nel 1718)⁵³¹. Interessante è notare come questo connubio di elementi pittorici di diversa provenienza sia riproposto anche nelle tre pale d'altare spedite da Loth. Provando a ragionare sul veicolo o sul mezzo di intermediazione che favorì, dunque, il parallelismo metodologico fra Loth e Asam, risulta difficile riconoscere nelle pale d'altare di Tegernsee le prime responsabili delle soluzioni stilistiche adottate da Asam nell'apparato decorativo ad affresco della chiesa. Quest'ultimo era stato predisposto già nel 1688, né risulta ragionevole immaginare che Asam abbia atteso fino al febbraio del 1692, quando le tele di Loth approdarono a Tegernsee, per immergersi nello studio del linguaggio del collega, assorbirlo e quindi riproporlo. Non si esclude, d'altra parte, che Asam, oltre ai presunti modelli per la cupola, potesse aver visto gli studi preparatori delle pale posseduti da Wenzl, prima dell'arrivo delle redazioni finali.

Ad ogni modo, a parte gli spunti tratti dal repertorio pittorico di Loth, come l'insistenza nella resa dei volumi, soprattutto per i corpi nudi, o la drammatizzazione del contenuto di alcune scene lungo le pareti delle navate laterali (soprattutto quelle dedicate alla Passione di Cristo), nell'apparato decorativo di Tegernsee non si scorge alcun rimando puntuale alle raffigurazioni delle pale d'altare. Solo la figura di Gesù Cristo nell'episodio della *Crocifissione* sembra recare un labile rimando all'omonima tela di Loth [figg. 100, 101], dovuto, forse, ad un comune interesse o meditazione, da parte dei due artisti, per modelli di matrice rubensiana o vandyckiana⁵³².

Nella tela con la *Crocifissione* di Loth, attualmente conservata presso la Wallfahrtskirche di Christkindl (Austria, 270 × 165 cm)⁵³³, infatti, evidenti sono gli elementi iconografici e stilistici mutuati dal repertorio delle *Crocifissioni* di Rubens – soprattutto il *Cristo in croce* conservato Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten [fig. 102] – o di Van Dyck (si confrontino le tre redazioni conservate presso la chiesa di San Zaccaria di Venezia, il Kunsthistorisches Museum di Vienna e la Galleria di Palazzo Reale a Genova; figg. 103-105), che Loth, come Asam, potrebbero aver fruito tramite delle traduzioni a

⁵³¹ Mindera 1950, pp. 148-150.

⁵³² Vedi Probst 2016, p. 211. Debole, invece, sembra l'ulteriore associazione proposta dalla studiosa fra il gruppo di malvagi, collocato a sinistra dell'affresco con la *Resurrezione* (transetto sinistro) e il brano nell'*Angelo custode* di Loth.

⁵³³ Vedi Ewald 1965, pp. 15, 80, n. 202 e Fusari 2017, p. 171, n. 34.

stampa⁵³⁴: dalla posa della vittima con il capo rivolto a sinistra e leggermente all'indietro e lo sguardo carico di sofferenza, ma anche l'irrompente fascio di luce che risalta sull'inerte corpo di Cristo. La lezione dei due artisti fiamminghi, peraltro, risulta essere sottintesa anche nel *Cristo in croce con la Maddalena* dipinto da Giovanni Battista Langetti nel 1663 per la chiesa delle Terese di Venezia [fig. 106]. Opera questa, esemplare di quella pittura di 'luci e tenebre' particolarmente gradita agli amanti dell'arte veneziani di metà Seicento, a cui Loth si ispirò più volte nel corso della propria produzione sacra, a partire dalla *Deposizione dalla croce* per la chiesa dell'Ospedaletto di Venezia, sino all'incarico per Tegernsee.

Nella *Crocifissione* già a Tegernsee scontati e innegabili sono i prestiti dalla tradizione cinquecentesca, in particolare da Tintoretto: la raffigurazione della Vergine adagiata, in preda allo svenimento, ai piedi della Croce, ricorre di frequente e con alcune varianti in diversi dipinti del veneziano o della bottega, aventi per tema la 'Crocifissione' o la 'Deposizione'. Associabili al brano dipinto da Loth, infatti, sono quello della tela conservata presso il Museo Civico di Padova (1545 circa), ritenuta un'opera giovanile di Tintoretto⁵³⁵, quello della pala d'altare già conservata presso l'Augustinerkirche di Monaco di Baviera e oggi a Würzburg (Stift Haug, St. Johannes), opera di bottega, forse eseguita da Paolo Fiammingo⁵³⁶ – qui il confronto sembra essere il più convincente –, e infine quello della *Deposizione* della Theatinerkirche di Monaco di Baviera [fig. 107].

Reminiscenze cinquecentesche, seppur labili, presenta anche la *Madonna del Rosario* di Loth (che oggi si conserva presso la Reuererkerche di Würzburg, 295 × 195 cm; fig. 108)⁵³⁷, dove la disposizione piramidale del gruppo celeste, al cui vertice è collocata Maria, ricorda le soluzioni compositive adottate da Tiziano e Veronese in noti prototipi cinquecenteschi: dalla pala Pesaro del cadorino (Venezia, chiesa di Santa Maria dei Frari; fig. 109), a una serie di opere di Veronese, come la *Sacra Famiglia con sant'Antonio abate*,

⁵³⁴ Si veda, ad esempio, l'incisione di Paul Pontius, ritoccata dallo stesso Rubens, conservata presso la Bibliothèque National di Parigi (Cabinet des Estampes); vedi Judson 2000, p. 131, n. 32a.

⁵³⁵ Pallucchini, Rossi 1982, p. 145, n. 90.

⁵³⁶ L'attribuzione a Paolo Fiammingo è stata proposta da Meijer 1975, pp. 124-125; rigettata da Mason Rinaldi 1978, p. 76, è stata ribadita in Meijer 1983, p. 22 e p. 30, nota 27. Vedi inoltre Muth 1993, pp. 13, 16-18. Dopo la secolarizzazione dell'Augustinerkirche il dipinto divenne di proprietà statale e negli anni successivi la seconda guerra mondiale fu collocato sull'altare maggiore della Theatinerkirche, in sostituzione della perduta pala di Zanchi. Prima di giungere a Würzburg nel 1964, l'opera fu esposta nella Karmelitenkirche di Monaco. Alla *Crocifissione* fu associato uno schizzo acquistato in Germania nel 1623 e presente dal 1938 in una collezione privata in Perù, per cui vedi Winternitz 1954, p. 150.

⁵³⁷ Vedi Ewald 1965, p. 87, n. 256 e Fusari 2017, p. 195, n. 136.

santa Caterina e san Giovanni Battista della chiesa di San Francesco della Vigna di Venezia [fig. 110] o il *Matrimonio mistico di santa Caterina* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia [fig. 111].

A ben osservare, tuttavia (e su questo la critica si ripete), nella tela destinata al monastero bavarese, assieme agli spunti della tradizione locale, Loth articolò elementi ricorrenti nella produzione degli esponenti di punta della scuola romana del Seicento, ossia Pietro da Cortona, ma soprattutto Carlo Maratti⁵³⁸. Accostabile alla *Madonna del Rosario* di Loth è, ad esempio, la *Madonna che appare a san Filippo Neri con san Pietro, san Paolo e santa Maria Maddalena* di Maratti, conservata presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze [fig. 112]; eseguita poco prima del 1674 su commissione di Pietro Nerli della Nazione fiorentina a Roma, o del figlio Filippo, per la seconda cappella a destra della basilica di chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, fu donata nel 1691 al gran principe Ferdinando III de' Medici⁵³⁹. Il confronto fra le due tele – si potrebbero, in realtà, aggiungere altri esempi, come il *San Francesco di Sales presentato da san Nicola di Bari alla Madonna e Gesù Bambino, con sant'Agostino seduto in un paesaggio* dipinto da Maratti fra il 1671 e il 1672, oggi conservato nella Pinacoteca Comunale di Ancona – rende evidenti gli elementi pittorici condivisi fra la scuola romana, marattesca per l'appunto, e quella veneta, ossia l'impiego della gamma cromatica schiarita, la definizione plastica e monumentale delle figure, rivestite da ampi panneggi, e le languide espressioni dei volti. Marattesca, per la precisione, è la distribuzione delle figure monumentali che contribuiscono a donare profondità e illusione allo spazio pittorico, e soprattutto il moto rotatorio, quasi 'serpentinato', e ascendente che scaturisce dal santo inginocchiato e sale fino alla Madonna e ai putti angelici⁵⁴⁰.

Assieme a simili opere a firma di Francesco Ruschi, Andrea Celesti e Antonio Bellucci, la pala di Tegernsee, infatti, rappresenta uno degli esempi più convincenti del progressivo orientamento e della conseguente assimilazione del linguaggio classicista romano nella

⁵³⁸ Cfr. Ewald 1965, p. 29, ripreso da Probst 2016, p. 51; in merito *Madonna del Rosario* Pallucchini 1981, p. 263, notava come l'opera fosse «percorsa da languori che sembrano stimolati dall'esempio del Baciccia».

⁵³⁹ Sull'opera vedi M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, pp. 248-249, n. 399 (scheda dell'opera di Carlo Maratta, *San Filippo Neri ha la visione della Madonna col Bambino*). Ulteriori confronti si potrebbero istituire con l'*Apoteosi di san Carlo Borromeo con i santi Ambrogio e Sebastiano* eseguita da Maratti fra il 1685 e il 1690 per la chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso di Roma e con *I cinque santi canonizzati* della chiesa di Santa Maria sopra Minerva.

⁵⁴⁰ Questo tipo di invenzione strutturale fu elaborata Maratti nelle pale d'altare degli anni Settanta in concomitanza alla ricerca svolta da Domenico Guidi per i rilievi monumentali. Vedi Giometti 2010, pp. 71-77.

pittura lagunare, condotto da una schiera di artisti, soprattutto della generazione degli anni cinquanta del Seicento, responsabili di aver risollevato le sorti della pittura dalle secche della revisione del naturalismo e dall'isolamento localistico e, quindi, di aver reso più stimolanti, in termini di scambi pittorici, i rapporti fra Venezia e Roma. Un altro fattore di cui tenere conto, inoltre, è l'eventuale ruolo rivestito dalle ammirate e riprodotte pale d'altare di Loth per Tegernsee, come mezzi di traghettamento del linguaggio romano, e nello specifico marattesco, a nord delle Alpi; antesignani, dunque, della fortuna figurativa e collezionistica settecentesca goduta in quei territori dall'artista marchigiano, per cui decisive furono le esperienze di Hinrich Krock in Danimarca, e di Lambert Krahe in Germania, fra Düsseldorf e Mannheim⁵⁴¹.

Nell'entroterra veneto (in particolare nell'ambiente trevigiano, dove responsabile della diffusione dei modi di Loth fu Ambrogio Bon⁵⁴²) è reperibile un altro caso di fortuna del linguaggio marattesco, riconducibile alla cerchia di Loth. Si tratta della *Madonna con Bambino in Gloria, santa Gertrude, san Benedetto, san Pietro e san Paolo*, collocata sulla parete destra del transetto della chiesa di Santa Maria Assunta di Monastier (Treviso, 400 × 200 cm circa; **fig. 113**), già ritenuta da Ewald frutto di un'ampia collaborazione della bottega⁵⁴³. Eseguita fra il 1688 e il 1693 e destinata in origine all'ex abbazia benedettina di Santa Maria di Pero (distrutta durante il primo conflitto mondiale), la pala presenta stringenti affinità con la *Madonna del Rosario* di Tegernsee: dall'impostazione generale, ossia l'articolazione ascendente del gruppo sacro, all'impiego di una simile gamma cromatica, sino al plasticismo dei personaggi, sottolineato dagli ampi panneggi delle vesti e all'eleganza formale di aggraziate e leziose pose. I tratti somatici e l'espressione devota e quasi estatica di san Benedetto rivelano la parentela con il san Domenico del dipinto tedesco.

A modelli extra-veneziani Loth attinse anche per la raffigurazione dell'*Angelo* custode, destinata all'altare destro del presbiterio della chiesa di Tegernsee (oggi depositato presso

⁵⁴¹ Sull'attività di Krock e Krahe in rapporto alla fortuna europea di Maratti si vedano rispettivamente Fischer Pace 2015, pp. 187-194 e Brink 2017, pp. 163-187.

⁵⁴² Per un profilo e per il catalogo di Bon cfr. Fossaluzza 1983, pp. 193-197 e Pasian 2012, pp. 69-73.

⁵⁴³ Cfr. Ewald 1965, pp. 86-87, n. 254 e Fossaluzza 1983, p. 195. Giuseppe Fusari, invece, colloca la pala fra le false attribuzioni del catalogo di Loth e ricorda che Ivano Sartor nel 1997 propose di assegnare la tela a Federico Cervelli; lo studioso, inoltre, ipotizzò che non si trattasse di quella originariamente collocata nell'antica chiesa di Monastier e che provenisse, invece, dall'abbazia veneziana di San Giorgio Maggiore. Si veda dunque Fusari 2017, pp. 373-374, n. R199.

il Diözesanmuseum di Frisinga, nelle vicinanze di Monaco, 296 × 195 cm; **fig. 114**)⁵⁴⁴, di fondazione gotica ma rinnovato nel Seicento, innanzi al quale avrebbe dovuto riunirsi l'omonima confraternita, costituitasi nel 1686 come costola della congregazione benedettina bavarese, che era stata fondata nel 1684 proprio con dedica all'Angelo custode⁵⁴⁵. Il tema, ricorrente dalla seconda metà del XV secolo⁵⁴⁶, godette di particolare diffusione artistica, in Italia come nella controriformata Baviera, soprattutto nella seconda metà del Seicento. Al soggetto rivolse la sua devozione anche la principessa Adelaide Enrichetta, che aveva commissionato ad Antonio Zanchi la pala con l'*Angelo custode e altri angeli*, per uno degli altari della navata meridionale della Theatinerkirche, giunto in città nel 1677.

Fonte letteraria d'ispirazione del tema era il *Libro di Tobia*, uno dei testi deutero canonici della Bibbia, narrante la storia di Tobi e del figlio Tobia che, con l'aiuto dell'arcangelo Raffaele, affrontarono e superarono situazioni perigliose. Nel XVII secolo l'iconografica fu mutuata da un passo dei Vangeli, implicante l'esistenza di un angelo protettore per ogni uomo, pertanto il rimando alla vicenda di Tobia e di Raffaele, sebbene riconoscibile a livello contenutistico e formale, scomparve⁵⁴⁷. Fra i protagonisti del Seicento che si dedicarono a questo soggetto si ricordano Guercino e soprattutto Pietro da Cortona, autore di un fortunato prototipo per papa Alessandro VII (1656; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini; **fig. 115**). Nonostante l'ammirazione e gli ammiccamenti al collega romano, Loth sembra avvicinarsi – come già aveva fatto il collega Zanchi – al modello concepito da Bartolomé Estebán Murillos fra il 1664 e il 1666 per la cattedrale di Siviglia [**fig. 116**] e utilizzato anche da Carlo Francesco Nuvolone per un dipinto del duomo di Monza⁵⁴⁸, non datato. In queste versioni, l'angelo che accompagna il bambino lungo il cammino, indicandogli la virtuosa via celeste, con il dito puntato verso l'alto, non

⁵⁴⁴ Sul dipinto cfr. in particolare Ewald 1965, pp. 14-15, 28-29, 38-39, 98, n. 338 e Fusari 2017, pp. 194-195, n. 135.

⁵⁴⁵ La riduzione del numero di altari originali, di origine tardogotica, dal numero di 24 a 16, in occasione del rinnovamento strutturale della chiesa in epoca seicentesca, aveva comportato l'accumulo e l'unione dei patrocini o dei privilegi sugli altari; l'altare in questione, pertanto, era stato dedicato sia all'«Angelo custode», sia ai «quattordici santi ausiliari». Al momento della commissione per la pala d'altare a Loth, presentandosi il problema di raffigurare entrambi i soggetti, si optò per la rappresentazione dell'«Angelo custode», mentre all'altro tema sarebbe stata dedicato l'attiguo affresco, collocato fra le due finestre della crociera meridionale. Vedi Lampl 1975, pp. 76-79. Vedi anche Lorenz 2003, pp. 39-44 e p. 58, nota 49, per le divergenze sulla data di fondazione della confraternita, che oscilla fra le date del 1686 e del 1697.

⁵⁴⁶ Cfr. Lorenz 2003, pp. 39-40 e Appuhn-Radkte 2011, pp. 173-174.

⁵⁴⁷ Appuhn-Radkte 2011, pp. 174-178.

⁵⁴⁸ Ead., pp. 180-182.

si libra in aria come nella versione cortonesca, ma prosegue alla pari del suo protetto, che congiunge le mani in segno di devozione o preghiera. Optando per questa variante iconografica, che godette di una vasta ricezione in Europa meridionale e centrale, sia in pittura sia in scultura, Loth, inoltre, apportò un'aggiunta figurativa, consistente nella scena con l'arcangelo Michele che scaccia i demoni. Collazionando il contenuto della lettera di Leittner del 25 dicembre 1689 (dove risulta che lo schizzo originario approntato da Loth prevedeva il gruppo dell'arcangelo Raffaele col bambino, affiancato alla Trinità celeste) con il foglio preparatorio di Stoccarda, si può ipotizzare che l'aggiunta del complesso degli angeli ribelli sia stata suggerita in un secondo momento, forse su intenzione personale dell'abate di Wenzl, benché l'intermediario e altre personalità avessero dimostrato un particolare apprezzamento già per la prima idea figurativa⁵⁴⁹. Questo accostamento iconografico, tuttavia, non era nuovo, essendo già diffuso in numerosi esemplari incisorii del XVII secolo – da prototipo funse, forse, una stampa eseguita da Hieronymus Wierix ad Anversa nel 1608 – ma anche in pittura, come dimostra la tela eseguita da Domenichino nel 1615 per la chiesa di San Francesco a Palermo (ora Napoli, Museo di Capodimonte; **fig. 117**)⁵⁵⁰.

Va sottolineato, inoltre, che in Baviera il tema della vittoria dell'arcangelo Michele sul demonio godeva di una peculiare devozione fra le congregazioni religiose, soprattutto fra i gesuiti, che, infatti, avevano dedicato al santo la chiesa madre a Monaco di Baviera, fondata fra il 1583 e il 1597 da Wilhelm V Wittelsbach. All'impeto votivo, propagatosi all'indomani della consacrazione della St. Michael Kirche, aderì, probabilmente, anche il committente di Loth, che trovò nella raffigurazione dell'episodio della lotta contro i demoni l'occasione per sfoderare le sue giovanili, ma sempre latenti, doti di pittore naturalista. Nelle tre terrificanti figure di malvagi, cacciati fra le fiamme dell'Inferno dalle sferzate dell'infuocata spada di san Michele e che occupano la porzione destra della tela, evidente è il prestito dal repertorio di matrice riberesca o giordanesca, ma, soprattutto, da quello di Peter Paul Rubens. La memoria viene immediatamente ricondotta al groviglio di corpi contorti, dall'epidermide infuocata e dalle smorfiose espressioni facciali, con occhi alla Caronte, presente in numerose e note tele eseguite da Rubens, come *La caduta degli angeli ribelli*, il *Giudizio universale* o *La donna dell'Apocalisse*, oggi ammirabili presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

⁵⁴⁹ Cfr. Hahn 2010, pp. 394-398, n. IX.3, in particolare p. 396 e Appuhn-Radkte 2011, pp. 183-184.

⁵⁵⁰ Appuhn-Radkte 2011, pp. 184-186.

Anche nell'*Angelo custode*, come nelle altre due tele, Loth dimostra una sapiente capacità di combinazione di stilemi distinti, dal ritmo formale sinuoso e ampio dei panneggi di memoria cortonesca, all'accensione cromatica di matrice centro-italiana, che stempera l'irruenza pittorica e le asprezze cromatiche di ispirazione 'tenebrosa', sino alla magistrale lezione di Rubens.

Nelle pale d'altare di Tegernsee, dunque, giunge al culmine quel processo di combinazioni e innesti linguistici, già presente in nuce nelle opere licenziate per le chiese di Monaco alla metà degli anni settanta del Seicento, il cui felice esito è rappresentato dal cospicuo numero di copie, riproduzioni e derivazioni provenienti da queste opere e dai numerosi rimandi ad esse – sia sotto forma di puntuali citazioni, sia di motivi rielaborati – reperibili nella produzione di un'intera generazione di artisti attivi in Baviera a cavallo fra Seicento e Settecento, avidi di modelli di riferimento.

Si potrebbe procedere con un lungo elenco di esempi, utili a dimostrare la diffusione capillare degli schemi e dei modelli formali inventati da Loth e le relative filiazioni, in Baviera e lungo l'arco alpino austriaco, complici il fatto che Tegernsee era un'importante meta spirituale, in quanto sede principale della congregazione benedettina, ma soprattutto l'intensa attività, in questi territori, di scolari e allievi di Loth.

La portata dell'eredità artistica di Loth in Austria è stata oggetto di recente studio da parte di Dagmar Probst (2016) che, sulla base di innumerevoli confronti iconografici e stilistici, ha posto in luce la fervida attività di prestito e scambio fra i vari protagonisti della bottega di Loth. Il debito degli artisti bavaresi appartenenti alla generazione dei nati intorno alla metà del secolo, nei confronti della lezione del maestro veneziano, invece, emerge sporadicamente nelle rispettive monografie dei pittori, che, solo in alcuni casi (Johann Andreas Wolff e Johann Georg Bergmüller, ad esempio), offrono un aggiornamento o aprono nuovi orizzonti d'indagine. In questa sede ci si limiterà, pertanto, a prendere in esame i casi più significativi e pregnanti, ancorché manifestatisi – in particolare per Tegernsee – quando Loth era ancora attivo.

Nella *Beschreibung der Haupt-und Residenzstadt München* del 1782 Lorenz Westenrieder registrò la presenza di due opere riferibili al *Sant'Andrea Avellino* di Johann Carl Loth nelle sagrestie della Theatinerkirche: una copia su tela di Johann Caspar Sing (1651-1729) e un disegno di Johann Andreas Wolff⁵⁵¹. La prima è identificabile con il dipinto di piccolo

⁵⁵¹ Westenrieder 1782, p. 192. L'informazione viene ripresa da von Reisach 1789 pp. 28, 45. Rittershausen 1787, p. 130, invece, menziona il disegno di Wolff, ma non la copia di Sing.

formato delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen, depositato presso l'Historisches Museum di Rastisbona, assieme a uno di uguali dimensioni, tratto dal *Martirio di sant'Erasmus* della Peterskirche (90 × 50 cm; **figg. 118, 119**): entrambe le tele sono state attribuite da Eva Seib a Johann Baptist Sing (1653-1684), fratello minore di Johann Caspar, per via stilistica⁵⁵².

Attivo alla corte di Ferdinand Maria, che gli avrebbe finanziato un soggiorno in Italia, fra Roma e Venezia, nella prima metà degli anni settanta del Seicento, Johann Caspar condusse la schiera di artisti che si abbeverarono alle fonti di Loth presenti a Monaco di Baviera⁵⁵³, anche se, per rilevanza, la critica riconosce in Wolff (1652-1716) il traghettatore per antonomasia del vocabolario del tedesco ad uso delle corrente pittorica bavarese attiva a cavallo fra Seicento e Settecento. Nonostante gli anni della sua formazione siano avvolti da un indissolubile cono d'ombra – allievo del padre, potrebbe forse aver frequentato la bottega di Balthasar Ableithner, ma anche quella di Nikolaus Prugger – i biografi di Wolf, a partire da Georg Benedikt Faßmann⁵⁵⁴, riconoscono almeno nella fase giovanile del pittore, negli anni ottanta del Seicento, un debito nei confronti di Johann Heinrich Schönfeld e di Johann Carl Loth. Avido «Bücherwurm», considerando che non lasciò mai la Baviera, anche quando lo stesso principe reggente Max Emanuel avrebbe voluto mandarlo a sue spese a Parigi per un viaggio formativo, Wolff apprese molto dalle fonti bibliografiche e dalle stampe, se è vero che possedette anche una raccolta di incisioni, da cui trasse di sovente citazioni per le sue composizioni⁵⁵⁵. Nel caso di Loth, comunque,

⁵⁵² Seib 1993, pp. 25-26; la studiosa ha accostato stilisticamente le due piccole copie da Loth alle quattro tele raffiguranti alcune azioni valorose di Alessandro Magno, appartenenti al ciclo di sei dipinti attribuiti da Seib a Johann Baptist Sing, già facenti parte dell'apparato decorativo dell'Alexanderzimmer, fatta predisporre da Max Emanuel fra il 1680 e il 1685, negli appartamenti della Residenz di Monaco di Baviera.

⁵⁵³ Eva Seib ha riconosciuto influenze iconografiche e compositive derivate dalle opere di Loth in almeno tre pale d'altare di Johann Caspar Sing: nell'*Incoronazione della Vergine* (1717) della Katholische Pfarrkirche Sankt Magnus di Bad Schussenried (Seib 1993, pp. 79-80, n. A46), nel *San Nicola che venera il Bambino* (1718) della Stadtpfarrkirche Johann Baptist di Vilshofen (Seib 1993, pp. 81-82, n. A47) e nell'*Assunzione di Maria* (circa 1725) della Stadtpfarrkirche Maria Himmelfahrt di Landau a.d. Isar (Seib 1993, pp. 94-95, n. A56).

⁵⁵⁴ Per la compilazione del medaglione biografico di Wolff (che si conserva manoscritto presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, Handschriften Abteilung, Oefeleana 14 e che è riprodotto in Schlichtenmaier 1988, pp. 588-590, D 2), Faßmann (1720-1771), *Hofkammerat*, nonché direttore generale della scuola di disegno monacense, avrebbe ripreso gli appunti di Degler, a sua volta raccolti da Lorenz von Westenrieder nella *Beschreibung der Haupt und Residenzstadt München* (1782), pp. 389-395, in particolare pp. 389-390: «Seine erste Manier war etwas Schönfeldisch: er hat sie aber nicht lang behalten, sondern etwas Karl Lothisches sehen lassen. Bey diesem blieb er aber eben so wenig, und er hat sich bald seine eigne Manier auserwählt, und sich selbst zum Meister gemacht» («La sua prima maniera possedeva qualcosa di Schönfeld; egli, tuttavia, non l'ha mantenuta a lungo, ma lascia vedere qualcosa di Carl Loth. Presso questo (stile) rimase tuttavia poco, ed egli ha trovato presto un'altra maniera, ed è diventato lui stesso maestro»). Cfr. anche Waagen 1932, pp. 23-24 e Altmann 2016, p. 11.

⁵⁵⁵ Altmann 2016, pp. 13-14.

la cui gravidanza come modello è rintracciabile, senza soluzione di continuità, lungo tutto il percorso artistico di Wolf, furono le opere spedite in Baviera le fonti che veicolarono il suo linguaggio, su cui il pittore tedesco ebbe modo di apprendere e di addestrarsi.

Il disegno di Wolff citato da von Reisach potrebbe corrispondere al foglio della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, datato al 1712 e raffigurante *Sant'Andrea Avellino che intercede presso Dio per poveri e sofferenti*, dove l'immagine del santo, calvo con la barba corta, pare essere stata mutuata effettivamente da quella raffigurata Loth⁵⁵⁶ [fig. 120]. Anche il san Matteo dall'instabile posa, che implora la salvezza divina prima di ricevere il colpo mortale, nella pala del duomo di Frisinga realizzata da Wolff nel 1703, sembrerebbe rivelare delle meditazioni sul martire della Theatinerkirche⁵⁵⁷ [fig. 121]. Così come il corpo di Cristo riverso a terra, su cui incide prepotentemente la luce, suggerita dai rialzi di biacca, del disegno monacense con il *Compianto su Cristo morto* [fig. 122], rivela la sua dipendenza dalla scena del *Martirio di sant'Erasmo* della Peterskirche⁵⁵⁸.

Un chiaro prestito da quest'ultima è la statua dell'*Ercole Farnese*, riproposta nell'ambientazione del *Martirio di santa Caterina* che decora l'altare della Katharinenkapelle (la terza sul lato settentrionale) della chiesa del monastero di Benediktbeuern (255 × 175 cm; fig. 123). Ricordata da Franz Sebastian Meidinger nel 1787 come opera di Loth, assieme all'*Adorazione dei Magi* e alla *Crocifissione* (collocate rispettivamente nella Dreikönigskapelle e nella Kreuzkapelle della medesima chiesa)⁵⁵⁹, fu declassata da Ewald a copia dall'artista, mentre la letteratura successiva sul complesso monastico ne accoglie l'autografia⁵⁶⁰. Josef Hemmerle, autore di un dettagliato studio monografico sull'abbazia, pubblicato nel 1991, sostenne che a commissionare il dipinto

⁵⁵⁶ Inv. Nr. 30177 Z. Vedi A. Riether, in *Johann Andreas Wolff* 2016, pp. 152-153, n. 52 (scheda dell'opera di Johann Andreas Wolff, *Der hl. Andreas Avellinus bittet für di Franken*).

⁵⁵⁷ Götz 2016, pp. 140-143, in particolare p. 143.

⁵⁵⁸ Inv. Nr. 5755 Z. Vedi A. Riether, in *Johann Andreas Wolff* 2016, pp. 54-55, n. 3 (scheda dell'opera di Johann Andreas Wolff, *Die Beweinung Christi?*): oltre a recare influssi dalla pala d'altare monacense, per gli studiosi il disegno sembra accostarsi bene, anche da un punto di vista della tecnica – i rialzi di biacca sulla carta colorata – ad esempio della grafica di Loth, come il *Dedalo e Icaro* conservato presso la Graphische Sammlung di Düsseldorf (Inv. Nr. FP 5557; lascito di Lambert Krahe del 1779), considerato dalla critica uno dei pochi disegni sicuri di Loth, per cui cfr. *Facetten des Barock* 1990, pp. 174-175, n. 71 e *Auf Papier* 2009, p. 204, n. 205.

⁵⁵⁹ Meidinger 1787, p. 317. L'*Adorazione dei Magi* collocata da Ewald 1965, p. 131, n. 649a, fra i dipinti erroneamente ascritti a Loth, in *Dehio-Handbuch* 2006, p. 111, è considerata autografa di Loth, mentre Weber 2010, p. 25, non menziona l'autore ricordando, tuttavia, come appartenesse all'arredamento della chiesa precedente la fase di ristrutturazione barocca; per la *Crocifissione* vedi *infra* nel testo.

⁵⁶⁰ Cfr. Ewald 1965, p. 95, n. 317, Weber 2010, p. 25, *Dehio-Handbuch* 2006, p. 116. Fusari 2017, p. 405, n. C7, la colloca fra le copie e le derivazioni dei dipinti di Loth.

all'artista fosse stato l'abate Magnus Pachinger, ma in realtà commise un errore, dal momento che il religioso resse le sorti di Benediktbeuern dal 1707 al 1742, mentre Loth era scomparso nel 1698⁵⁶¹. Le uniche informazioni certe sulla vicenda riguardano la data di erezione e di consacrazione dell'altare della cappella, fornita da Karl Meichelbeck nel *Chronicon Benedicto-Buranum* (1753), che ripercorre la storia del monastero dalla fondazione intorno al 725-728 d.C. sino agli inizi del XVIII secolo. Stando a questa fonte sarebbe stato l'abate Eililand Öttl, successore di Placidus Mayr (1671-1689), responsabile della ristrutturazione barocca dell'edificio – nonché committente del ciclo di affreschi eseguito da Hans Georg Asam – a ordinare l'erezione di un altare dedicato alla martire cristiana nel 1695, dopo che, nelle vicinanze del Kochelsee, si era imbattuto in una cava di prezioso marmo «partim candidum, partim violaceum», identico a quello con cui erano stati ricostruiti i primi tre altari dell'edificio («ex quo tre arae primariae fuere constructae»)⁵⁶². I lavori si protrassero dal 18 ottobre al 24 novembre del 1695, e nei giorni successivi seguì la consacrazione. Queste date rappresentano, dunque, il termine *post quem* per la collocazione del *Martirio in situ*, e cronologicamente non stano alla possibilità che l'incarico per la realizzazione della pala d'altare venisse rivolto a Loth, anche se l'ipotesi non è comprovabile a livello documentario.

Il mediocre stato di conservazione del *Martirio*, la cui pellicola pittorica presenta un'imponente opacizzazione, non consente di avanzare puntuali considerazioni attributive. Emergente è comunque la familiarità dell'autore con la produzione di Loth. La scultura antica accostata alla colonna scanalata in alto a sinistra, come già notato, evoca quella del *Martirio di sant'Erasmus* della Peterskirche di Monaco di Baviera e alcuni personaggi (l'anziano sacerdote, il nerboruto aguzzino con la spada, i soldati, ad esempio) ricorrono spesso nelle scene di martirio dipinte dal bavarese. L'indugiare nella resa delle preziosità dei diademi incastonati nelle acconciature della martire e dell'ancella, così come delle stoffe damascate delle vesti, rimanda, inoltre, alle soluzioni adottate da Loth nella raffigurazione di storiche eroine femminili.

⁵⁶¹ Hemmerle 1991, p. 27: «Abt Magnus Pachinger bestellte für diesen Altar von Karl Loth in München das Bild *Das Martyrium der hl. Katharina*» («L'abate Magnus Pachinger ordinò per questo altare a Carl Loth a Monaco il quadro *Il martirio di Santa Caterina*»).

⁵⁶² Meichelbeck 1753, p. 333: «Idem Abbas noster juxta regiam ad Tyrolensen viam, ac prope Cochelum lacum repererat marmor partim candidum, partim violaceum, adeoque longe pretiosius eo, ex quo tres arae primariae fuere constructae. Itaque ex illo stas consici jussit aram quartam in Divae Catharinae honorem, quam postea die 18 Octobris latomus erigere coepit, & totum opus usque ad diem 24. Novembris perfecit, ut adeo die sequenti, Divae Catharinae sacra, jam potuerimus ibi sacris operari. Deinceps arae reliquae omnes ex ejusmodi marmore fuere erectae: qua de re suis locis iterum agemus». Cfr. anche Daffner 1893, p. 193; per le vicende costruttive degli altari si rimanda a Jahn 1999, pp. 75-234.

Nulla toglie che possa trattarsi dell'opera di un fedele allievo o di un attento studioso dell'opera dell'artista, magari attivo in un contesto di poco successivo (1712), che avrebbe ospitato una delle svariate riproduzioni della *Crocifissione* di Tegernsee, sull'altare della Kreuzkapelle (la seconda a sinistra a partire dall'ingresso della chiesa)⁵⁶³.

Nel momento della secolarizzazione agli inizi dell'Ottocento, il monastero di Benediktbeuern si presentò agli occhi dei delegati all'inventariazione dei beni artistici, come un contenitore ricco di svariate opere e copie da Loth o di scuola di Loth, «im Karl Lotschen Geschmack» («di gusto lotesco») e inoltre di un *San Tommaso* e di un *San Giuda Taddeo*, imitazioni di due tele di Rubens riferite a Loth⁵⁶⁴. Questo a riprova della penetrazione dello stile dell'artista naturalizzato veneziano in un contesto del territorio bavarese, affiliato artisticamente alla corte monacense. Purtroppo alle voci documentarie non è possibile associare alcuna prova materiale, dato che tutti i dipinti risultano dispersi o non più identificabili, a eccezione del *Cristo appare a sant'Antonio* (90 × 73 cm; **fig. 124**), considerato opera di scuola e sottratto a Benediktbeuern nel 1804, prima di giungere nel 1925, dopo svariati passaggi, presso il Bischöfliches Ordinariat di Eichstätt (in deposito per conto delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen), dove tuttora si conserva⁵⁶⁵.

⁵⁶³ Citata da Meidinger 1787, p. 317, come opera autografa di Loth, viene assegnata a Lukas Zais da Ewald 1965, p. 80, n. 202; l'attribuzione viene mantenuta in Weber 2010, p. 25, e *Dehio-Handbuch* 2006, p. 112. Nel 1803, in occasione della secolarizzazione del monastero, Christian von Mannlich, in cerca delle opere da destinare alla quadreria regia bavarese, di cui era direttore generale, segnalò l'opera sull'altare in chiesa come «*Christus am Kreutze mit mehreren Figuren von Karl Loth*». Relazionabile alla pala, per la composizione, sarebbe stato un bozzetto, segnalato come arredo della *Kammerdiener Zimmer* del Kloster Benediktbeuern nella lista dei beni del monastero redatta da Benno Winnerl il 27 settembre 1802; faceva parte dei beni dell'abate Karl Kochler (cfr. BayHStA, Kurbayern Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 2383, 57). Dello schizzo si sono perse le tracce. Vedi anche le informazioni riportate nel manoscritto di Karl Busch *Kurbairischer Bilderatlas 1803*, 1943-1963, conservato presso l'Archiv der Pinakotheken di Monaco di Baviera (d'ora in avanti APM) Ms. Busch, 1943-1963, nella sezione dedicata a Benediktbeuern (Bb. W.8 e Bb. M.9).

⁵⁶⁴ Oltre alle copie da Rubens, riferibili all'artista veneziano erano un *San Gerolamo*, una *Maddalena* e un *San Giuseppe con il Bambino* copie da Carl Loth, un *Ecce Homo deriso da un giudeo* «aus der Karl Lotschen Schule», un bozzetto con la *Crocifissione di Cristo*, riferibile all'originale in chiesa, una *Maddalena nel deserto* «schöne Kopie nach Karl Loth», segnalate nella lista di Benno Winnerl del 27 settembre 1802: vedi APM, Ms. Busch, 1943-1963, Bb. W.1, nn. 3, 4, 6, Bb. W.2, n. 7, Bb. W.3, nn. 19, 21, Bb. W.8, n. 88, Bb. W.12, n. 166. Nell'aprile del 1803, invece, Christian von Mannlich cita una *Trinità incorona la Vergine Maria, santa Caterina e l'Angelo custode* «im Karl Lotschen Geschmack». Vedi APM, Ms. Busch, 1943-1963, Bb. M.4, n. 60.

⁵⁶⁵ Ewald 1965, p. 86, n. 251. Nonostante la coincidenza dei numeri inventariali, Benno Winnerl, nell'elenco del 1802 elencante le opere d'arte già a Benediktbeuern, riportato in APM, Ms. Busch, 1943-1963, Bb. W.12, n. 179, fornisce una descrizione del soggetto diversa dal quadro di Eichstätt; Winnerl elenca, infatti, un «*St. Antoni mit einer Lilie in der Hand mit welcher er eine Feige zeigt*» («un sant'Antonio con un giglio nella mano con il quale egli indica un fico»), mentre l'esemplare di Eichstätt raffigura l'apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio; avvolto da uno svolazzante panno rosso il nudo Gesù Bambino regge in mano un mazzo di gigli con cui pare incoronare sant'Antonio, che colto di sorpresa, nell'attimo della lettura, reca le mani al petto, in atto quasi estatico. Fusari 2017, p. 375, n. R209, sottrae il dipinto dal catalogo di Loth, proponendolo come prodotto della prima attività di Antonio Bellucci.

Tornando alla copia della *Crocifissione* lothesca presente a Benediktbeuern, l'autore, Lukas Zais, appartenne al folto gruppo di artisti che attinsero alla fonti pittoriche di Tegernsee: il primo era stato Hans Georg Asam, che operò in un rapporto di dialogo visivo quotidiano con le opere del maestro.

Oltre alle copie a grandezza naturale, oggi visibili nella chiesa del monastero, in sostituzione degli originali di Loth, Asam eseguì, probabilmente per studio personale, altre due versioni dell'*Angelo custode* e della *Madonna del Rosario*, poi incamerate nel lascito artistico dei figli, Cosmas Damian e Egid Quirin, e destinate a ornare le pareti laterali all'ingresso della St. Johann Nepomuk Kirche (o Asamkirche) di Monaco, ossia la chiesa di famiglia, fatta erigere da Egid Quirin fra il 1734 e il 1751. Andate distrutte durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale, queste tele furono sostituite dalle versioni di Karl Manninger (1983)⁵⁶⁶.

Irrisolte sono destinate a rimanere le circostanze relative all'esecuzione delle tre riproduzioni su tela di Asam per la Klosterkirche di Tegernsee, che gli studiosi – non è chiaro su quali basi – ritengono presenti sugli altari già al momento della loro consacrazione, avvenuta il 12 agosto 1692⁵⁶⁷. Stando a questa ipotesi e considerando che le tele di Loth giunsero a destinazione dopo il febbraio del 1692, come annunciato nella lettera autografa dell'artista del 22 febbraio di quell'anno, Asam dovette certo lottare contro il tempo per copiare le tre tele nel giro di pochi mesi. Sembra, inoltre, difficilmente avvalorabile la proposta avanzata da Sylvia Hahn (2010), per cui le tele non furono sistemate sui rispettivi altari a causa dell'incongruenza delle dimensioni⁵⁶⁸; la maturità professionale di Loth mal si concilia, infatti, con il compimento di errori grossolani,

⁵⁶⁶ Vedi *Dehio-Handbuch* 2006, p. 767. Langenstein 1983, p. 229, nn.1-2, colloca i dipinti, poi andati perduti, fra i *Frägliches Gemälde* del catalogo degli Asam, basandosi sulle riproduzioni fotografiche.

⁵⁶⁷ Vedi Götz 1995, p. 32: «Dann geschah etwas Seltsames: Als ob man bei der Bestellung nicht genau gewußt hätte, wie groß der Schutzengel aussehen sollte, erhielt nun der mit der Tegernseer Kirchengemälde beschäftigte Hans Georg Asam den Auftrag, das Loth-Bild in kleinerem Format zu kopieren. Diese Kopie, wirklich eine ganz getreue Wiederholung, kam in den Altar, der am 12. August 1692 geweiht wurde und an dem ab 1697 eine eigene Schutzengelbruderschaft bestand» («Poi accadde qualcosa di strano: come se non si fosse saputo esattamente, in occasione della commissione, quanto grande dovesse essere l'Angelo custode, ottenne Hans Georg Asam, impegnato nella decorazione ad affresco della chiesa di Tegernsee, l'incarico di copiare il dipinto di Loth in piccolo formato. Questa copia, davvero una versione molto fedele, giunse sull'altare, che fu consacrato il 12 agosto 1692 e presso il quale, dal 1697, esistette una propria confraternita dedicata all'Angelo custode»). Vedi Lorenz 2003, p. 46: «Loths Schutzengelsbild wurde aber nicht in den Altar eingesetzt. Unmittelbar nach dem Eintreffen von Loths Schutzengelsbild (2,96 × 1,95 m) mußte Georg Asam (zusammen mit anderen Gemälden von Loth) im Tegernsee eine Kopie in kleinerem Maßstab (2,52 × 1,76 m) anfertigen» («L'Angelo custode di Loth non fu però risposto sull'altare. Subito dopo l'arrivo dell'Angelo custode di Loth, Georg Asam dovette predisporre una copia in piccolo formato (assieme ad altri dipinti di Loth)'). Nessuno dei due studiosi, tuttavia, motiva le proprie affermazioni.

⁵⁶⁸ Hahn 2010, p. 397.

perdipiù in tutte e tre le opere. Le missive di padre Corbinian Leittner, inoltre, rievocano la costante e puntuale consultazione o coordinamento fra il committenti, l'artista e l'intermediario che lasciano, dunque, scarso margine alla possibilità di vistosi fraintendimenti.

La sostituzione degli originali andrebbe invece collocata, a mio avviso, più avanti nel tempo, ossia a a ridosso del termine del primo decennio del Settecento, quando l'abate Quirin Millon, successore di Wenzl, per rimpinguare le casse del monastero, che versava in cattive condizioni economiche, in seguito ai debiti contratti in occasione della guerra di successione spagnola⁵⁶⁹, decise di vendere i beni mobili del monastero (fra cui anche i dipinti di Loth) agli abati di Garsten e di St. Florian. Allegata alle missive inviate dall'abate Anselm da Garsten dal 29 ottobre 1709 al 23 giugno 1710, conservate presso il Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera vi è una «Spezifikation», simile a quella stilata da Loth nel 1692, che elenca i dipinti con le rispettive misure e i prezzi di vendita⁵⁷⁰. Dell'offerta complessiva, tuttavia, solo la *Crocifissione* e la *Deposizione* interessarono l'acquirente, che richiese, inoltre, per sua curiosità, due disegni di memoria dalla *Santa Caterina* e della *Santa Barbara*⁵⁷¹. Solo il destino della *Crocifissione* è rintracciabile, essendo stata destinata all'ornamento di uno degli altari laterali della Wahlfahrtskirche di Christkindl, eretti fra il 1690 e il 1710, dove la pala tuttora si conserva come *pendant* della *Nascita di Cristo* di Johann Carl von Reslfeld⁵⁷². Fece in tempo a vederla ancora in sede almeno Lukas Zais per l'esecuzione della corrispettiva versione per Benediktbeuern.

⁵⁶⁹ Mathäser 1981, pp. 176-195; in occasione della guerra di successione spagnola (1701) Max Emanuel, alleatosi con le truppe francesi e in attesa di ricongiungersi con rinforzi dalla Francia in Nord-Italia e in Südtirol, si spinse a sud attraverso Innsbruck, ma il popolo tirolese insorse alle sue spalle, inseguendolo nella ritirata in Baviera, che comportò depredazioni e saccheggi; il monastero di Tegernsee fu il primo obiettivo degli attacchi. L'abate Millon, per la salvezza del luogo, scese a patti con i tirolesi promettendo loro dei pagamenti in danaro. Successivamente il popolo bavarese insorse contro l'invasione delle truppe tedesche-inglesi (imperiali) in lotta contro i francesi e i bavaresi. Nella notte di Natale del 1705 la sommossa popolare venne repressa in maniera sanguinaria, per cui persero la vita molti artigiani e contadini. Ad essere accusati di aver sobillato il popolo furono i monasteri di Tegernsee e Benediktbeuern, che furono quindi costretti a pagare una multa di 12.000 fiorini.

⁵⁷⁰ BayHStA, K.L. Faszikel 875/518, Garsten und St. Florian 1709/1710, Spezifikation: nell'elenco vengono indicati a coppie, *Santa Barbara* e *Santa Caterina* con l'importo di 568 fiorini, l'*Angelo custode* e la *Madonna del Rosario* per una somma complessiva di 1345 fiorini, la *Crocifissione* e la *Deposizione* per il costo di 600 fiorini e 40 fiorini, ed infine due voci, di cui una non decifrabile, si riferiscono a un dipinto valutato 150 fiorini e a un dipinto copia da Rubens del valore di 80 fiorini. Sulla fonte documentaria vedi Ewald 1965, p. 39.

⁵⁷¹ BayHStA, K.L. Faszikel 875/518, Garsten und St. Florian 1709/1710, lettera dell'abate Anselm da Linz (20 dicembre 1709). Vedi Ewald 1965, p. 39.

⁵⁷² Vedi *Dehio-Handbuch* 1958, pp. 48-49 e Perndl 1974, p. 12.

La *Madonna del Rosario* e l'*Angelo custode*, così come gli altri dipinti di Loth, non furono venduti, ma probabilmente, se questa ricostruzione è vera, non vennero più, di certo, almeno a partire da una certa data, ricollocati sugli altari d'origine; furono ricoverati, invece, in un altro luogo del monastero, dove rimasero fino al 1803, quando in seguito alla secolarizzazione del complesso, vennero incamerati fra i beni statali, per poi essere trasferiti in diverse sedi, prima dell'attuale collocazione. Nel 1783, infatti, Jakob Dorner, ispettore delle gallerie di Monaco, in visita a Tegernsee, informò che le due pale d'altare si trovavano «in Saal nebst der Abtey» corrispondente all'attuale *Bankettsaal* (sala dei banchetti)⁵⁷³. Inoltre, nell'*Historische Beschreibung* pubblicata da Franz Sebastian Meidinger nel 1787, che fornisce il primo resoconto periegetico della Klosterkirche di Tegernsee, a essere segnalate sugli altari furono le copie di Asam, fatta eccezione per la *Crocifissione*, per cui, stando alla menzione, sarebbe ancora stato presente l'originale di Loth⁵⁷⁴, quando già Dorner, in realtà, nel 1783, non l'aveva segnalato. La pala dell'altare maggiore, infatti, era stata venduta fra il 1709 e il 1710 all'abate di Garsten e quindi non poteva essere ancora presente *in situ* alla data del testo di Meidinger. Lo stesso Christian von Mannlich contribuì a reiterare l'inesatta informazione, poiché nel redigere la lista di beni del monastero destinati a essere incamerati fra le proprietà dello stato bavarese il 22 aprile 1803, segnalò giustamente le due pale d'altare laterali nel Kloster, ma indicò come degno di interesse «ein großes Altarblatt. Ein Cruzifix vorstellend von Carl Loth Hoch 16 Breit 10' 5''»⁵⁷⁵, situato nel coro della chiesa.

Padre Pirmian Lindner, ad esempio, fornendo la lista di dipinti presenti in convento entro la data del 1803, in appendice all'*Historia monasterii Tegernseensis* pubblicata nel 1903, menziona tutte le copie di Asam dai dipinti di Loth (*Madonna del Rosario*, *San Giovanni e Paolo*, l'*Angelo custode*, la *Discesa dello Spirito Santo*), mentre cita come autografa la *Crocifissione*⁵⁷⁶. A sostegno della sua lista il padre benedettino menziona la collazione di tre fonti archivistiche, conservate presso il Reich-Archiv di Monaco (l'attuale Bayerisches

⁵⁷³ BayHStA, Kloster Literalien Tegernsee, nr. 254. Cfr anche Götz 1995, p. 32.

⁵⁷⁴ Meidinger 1787, p. 374: «Das Chorblatt der Herrland am Kreuz, unten die Jungfrauliche Mutter, Johann und Magdalena von Karl Loth».

⁵⁷⁵ Cfr. BayHStA, Kurbayern Landesdirektion von Bayern in Klostersachen, Nr. 8677, 18, fol. 90r, nn. 1-2, fol. 95r, nn. 89-90. Cfr. anche APM (Archiv Pinakotheken München), Ms. Busch, 1943-1963, Tegernsee 16, 20.

⁵⁷⁶ Vedi Lindner 1903, pp. 281-283. Anche Hoffmann 1903, p. 320, cita la *Crocifissione* di Tegernsee come originale, fornendone anche un breve commento critico.

Hauptstaatsarchiv)⁵⁷⁷. Il riesame e l'analisi delle fonti manoscritte ha consentito di verificare però l'incongruenza o le lacune dei dati forniti da Lindner, in quanto non è stato possibile reperire né le voci che si riferiscono alle copie di Asam da Loth, né le menzioni sull'originale con la *Crocifissione*⁵⁷⁸; sottinteso è probabilmente il riferimento ad altre fonti sul monastero, fra cui l'erroneo Meidinger.

Abbandonando l'insidioso groviglio di dati storiografici, si può comunque affermare che gli originali di Loth non rimasero esposti pubblicamente a lungo tempo – forse nemmeno un decennio – ma a sufficienza per consentire ad Asam, impegnato nel frattempo con altre commesse, di eseguirne delle puntuali riproduzioni. Va anche valutata la possibilità, che alle riproduzioni, e non agli originali, meno accessibili poiché ricoverati nelle sale private del monastero (almeno per quanto riguarda le due pale d'altare laterali), abbiano guardato i vari artisti per trarre a loro volta delle copie.

Del processo di studio e dell'osservazione diretta dei prototipi di Loth da parte di Asam rimane traccia in alcuni esemplari grafici: si veda il disegno con l'*Angelo custode*, che derivazione dalla pala bavarese, segnalato da Baumeister (1950) e Langenstein (1983) presso l'Antiquariat Domizlaff di Monaco di Baviera⁵⁷⁹ o il perduto *San Pietro Damiani come autore del Cursus Mariani* [fig. 125], dove le figure di san Pietro e della Madonna tradiscono l'avvenuta meditazione sui protagonisti del gruppo sacro della *Madonna del Rosario* di Loth⁵⁸⁰.

Nonostante i nodi attributivi sul materiale grafico di Asam siano ardui da sciogliere, si può immaginare che esso dovette rivestire il ruolo di veicolo di formule compositive e iconografiche almeno per coloro che poterono maneggiarlo, come i figli di Georg, in particolare Cosmas Damian, autore di alcune invenzioni pittoriche, dove il modello di Tegernsee è riconoscibile, mescolato a variazioni iconografiche e a spunti tratti da altre

⁵⁷⁷ BayHStA, Kloster Litalien, Tegernsee, nr. 254; si tratta di un fascicolo che raccoglie una serie di fogli manoscritti sciolti, riferentesi a un arco temporale che va dal 1461 al 1801. Fra questi sono identificabili le fonti citate da Lindner, 1903, p. 281: l'elenco di opere lasciate dal pittore Johann Degler al convento, con un atto di donazione datato 25 febbraio 1728, una lista di dipinti, corredati dal rispettivo valore, stilata il 12 ottobre 1783 da Jacob Dorner, ispettore delle Gallerie di Monaco e un elenco delle maestranze che parteciparono al rifacimento in stile barocco dell'edificio, alla fine del Seicento, con corrispettivi compensi.

⁵⁷⁸ Non è stato possibile individuare nemmeno la voce indicante la copia di Degler dalla *Santa Caterina* di Loth, menzionata nella lista di Lindner 1903, p. 282, n. 16.

⁵⁷⁹ Cfr. Baumeister 1950, p. 160, n. 19 e Langenstein 1983, p. 236, n. 19.

⁵⁸⁰ Langenstein 1983, p. 239, n. 36 (già appartenuto al Kunsthau A. Weinmüller di Monaco e andato perduto nel 1944), corrispondente al foglio riprodotto in Baumeister, pp. 160-161, n. 39, come «*Hl. Karl Borromäus als Fürsprecher vor der Madonna kniend, die ihm in Wolken erscheint, mit der Linken auf ein Bild mit den Seelen im Fegfeuer deutend. Neben der Madonna ein Bild mit Christus am Kreuz*».

scuole pittoriche italiane (soprattutto quella romana seicentesca). Si confrontino, ad esempio, l'*Angelo custode e San Michele* del Kloster di Osterhofen [fig. 126] e quello della Stiftskirche St. Laurentius di Tittmoning (già Brunnenkapelle Weihenstephan; fig. 127) e la *Consegna del Rosario* della Benediktinerabtei di Metten [fig. 128]⁵⁸¹.

L'*Angelo custode* di Loth, in particolare, proprio in concomitanza con la fortuna e la rapida irradiazione del culto omonimo fra Tegernsee e i principali centri religiosi della regione (Eichstätt, ad esempio), dovette rappresentare una comoda soluzione iconografica – assieme, va sottolineato, alla pala d'altare di Zanchi nella Theatinerkirche – per quanti, fra gli artisti bavaresi, si fossero trovati ad affrontare il soggetto.

Una conoscenza diretta delle pale d'altare di Loth sarebbe anche alla base dello sviluppo e della codificazione di un'altra tematica iconografica sviluppatasi presso le nuove congregazioni benedettine parallelamente a quella dell' 'Angelo custode', ossia la 'Morte di san Benedetto', con cui furono decorati numerosi altari della Baviera fra Sei e Settecento, spesso con l'accompagnamento di tele raffiguranti la 'Morte di santa Scolastica'⁵⁸². Gli studi riconoscono come prototipo la tela eseguita da Johann von Spillenberger fra il 1664 e il 1665 per l'altare dedicato a San Benedetto nella chiesa di St. Emmeram di Ratisbona⁵⁸³ [fig. 129], senza considerare, tuttavia, la parentela fra le successive e settecentesche soluzioni iconografiche – ad esempio la pala di Johann Gebhard per la Wallfahrtskirche St. Ottilia di Hellring del 1771 circa – con il *Sant'Andrea Avellino* di Loth della Theatinerkirche, soprattutto a livello di articolazione delle figure nello spazio. Peraltro l'episodio della 'Morte di san Benedetto', tratto dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine è simile, nel suo manifestarsi, agli ultimi ed estatici momenti di vita di sant'Andrea Avellino, narrati nella biografia del 1613, per cui la messa in scena di Loth poteva prestarsi come ulteriore spunto figurativo, rispetto all'esemplare di von Spillenberger.

⁵⁸¹ Trottmann 1986, p. 22. Per lo *Schutzengel* di Osterhofen vedi Bushart, Rupprecht 1986, p. 306, n. G23, mentre per quello di Tittmoning vedi la scheda di S. Hahn, in *Asam in Freising* 2007, pp. 155-156, n. IV.4 (scheda dell'opera di Cosmas Damian Asam, *Der Schutzengel führt ein Kind zum Gnadenquell*).

⁵⁸² Lorenz 2003, pp. 48-58.

⁵⁸³ Id., pp. 49-51. Sul dipinto di von Spillenberger, databile al 1664/65, vedi Baljühr 2003, pp. 24-25, 238-239, n. M26. Le fonti storiografiche (tra cui Sandrart) menzionano un soggiorno veneziano dell'artista, che l'iscrizione al disegno con l'*Allegoria della Vanità* dell'Albertina di Vienna consente di collocare nel 1660 (Baljühr 2003, p. 276, n. Z47). Il contatto fra von Spillenberger, Loth e Liberi, già ipotizzato, non trova conferme a livello documentario, né pare che la sua produzione figurativa sia stata influenzata dalla maniera dei due artisti. Cfr. Baljühr 2003, pp. 13-14.

Oltre all'originale monacense e alla copia di Sing nella sagrestia dell'edificio, contribuirono alla diffusione e alla circolazione dell'invenzione di Loth nel Settecento anche l'incisione del 1771 di Michael Hartwagner della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera⁵⁸⁴ [fig. 130], e quella firmata da Joseph Anton Zimmermann (1715-1797) dell'Herzog Anton Ulrich Bibliothek di Wolfenbüttel⁵⁸⁵ [fig. 131].

Tornando all'*Angelo custode* di Tegernsee, proprio Johann Caspar Sing che, in veste di copista, vantava una familiarità con la produzione religiosa di Loth nelle chiese monacensi, eseguì diverse versioni tratte da quel tema. Una delle prime opere realizzate dal pittore per Ferdinand Maria, dopo il ritorno dall'Italia, fu infatti un *Angelo custode*, oggi perduto, di cui resta testimonianza in un'incisione di Philip Kilian (Stoccarda, Graphische Sammlung). L'iscrizione in calce alla stampa rivela che il dipinto fu commissionato dal reggente stesso come un *ex voto*, probabilmente in seguito all'incendio che devastò la Residenz nel 1674 e dopo la morte della consorte nel 1676⁵⁸⁶. La chiarezza della composizione e la compattezza formale delle figure lasciano trasparire la vicinanza dell'artista alla maniera bolognese, in particolare alla scuola di Guido Reni. Se, quindi, per il quadro principesco, ma anche in quello successivo realizzato nel 1687 per la chiesa parrocchiale di Eichstätt, raffigurante la storia di Tobia, Sing mescolò spunti tratti da diverse fonti iconografiche (Elsheimer, Tiziano, Reni), solo in fase matura, ossia in corrispondenza a date successive alla commissione di Tegernsee, l'artista bavarese dimostrò di aver ormai assimilato la lezione di Loth. Citazioni dal modello dell'artista veneziano, si possono, infatti, reperire nei lineamenti del volto dell'angelo nella tela dipinta entro il 1707 per la chiesa di Sankt Martin di Landshut (oggi nella Schatzkammer; fig. 132), così come nella posa

⁵⁸⁴ Inv. Nr. 1950:76. L'iscrizione in calce recita: «Altaris S. Andream Avellinus clericum regularem ad introitum missae apoplexiaa tactum Monachy in electorali templo eorundem clericorum regularium vulgo teatinorum assabre repraesentanti insigne opus est inclyti ex schola veneta pictoris Caroli Loth Monachy quoque in Bavaria nati iuyus ectypon postea anno 1771 formavit ac [#] exhibiat Michael Hartwagner Pictor et chalcographus pariter [#]».

⁵⁸⁵ Inv. Nr. Graph A1: 2879c. La stampa reca in calce l'iscrizione: «S. ANDREAS AVELLINUS clericus regularis theatinus apoplectico morbo correptus». L'incisione traduce in maniera mediocre la raffigurazione di Loth, riducendo rispetto all'originale il numero di personaggi, per cui mancano le figure della donna e del fanciullo sulla destra della tela e il gruppo di angeli librati in aria. Originario di Augusta, dove nacque nel 1715, Zimmermann apprese i rudimenti della tecnica dell'incisione fra la città natale e Ratisbona. Agli inizi degli anni cinquanta del Settecento si trasferì a Monaco, dove nel 1752 ottenne il *privilegium impressorium* e rivestì il ruolo di *Churfürstlicher Hof-Kupferstecher*. Tra le sue maggiori imprese si ricordano il *Chur-Bayrische-Geistlicher Calender*, descrizione di edifici e istituzioni religiose bavaresi, pubblicato in cinque volumi fra il 1754 e il 1758, la serie di 155 ritratti della dinastia di regnanti bavaresi (*Seriae imaginum Augustae domus Boicae*, 1773) e il *Domus Wittelsbachensis Numismatica* del 1784. Morì a Monaco nel 1797. Per un profilo biografico di Zimmermann vedi Huber 1979, pp. 137-170.

⁵⁸⁶ Thum 2016, pp. 93-94; l'incisione è riprodotta a p. 92, fig. 3.

dell'arcangelo Michele o ancora nel tenebroso scorcio infernale, accanto al margine destro della tela nella coeva pala d'altare della Schutzengelkirche di Straubing⁵⁸⁷ [fig. 133].

Nella commissione per il duomo di Ratisbona, in cui fu coinvolto Johann Andreas Wolff, assieme allo scultore Andreas Feistenberger, è reperibile, invece, un esempio di ricezione scultorea dell'invenzione dell'*Angelo custode* di Loth [fig. 134], che va sommato al gruppo in pietra calcarea attribuito a Franz Anton Neu e collocato sulla balaustra di recinzione del Benediktinerkloster di Weltenburg (1728-1739)⁵⁸⁸. Si tratta dell'altare dedicato a San Giuseppe eretto nel duomo di St. Peter a partire dal 1695 per volontà di Joseph Clemens, principe arcivescovo di Colonia, nonché fratello di Max Emanuel, come ringraziamento per la nomina a vescovo delle diocesi di Ratisbona e Frisinga⁵⁸⁹. A coronamento della struttura, trasferita alla metà degli anni trenta dell'Ottocento nella Karmelitenkirche della medesima città, si erge il gruppo dell'arcangelo Raffaele in protezione del bambino, racchiuso all'interno di una cornice lignea, composta da un tripudio di nubi e putti angelici. Nella gestualità dell'angelo, che con la mano destra innalza una croce, mentre con la sinistra cinge la spalla del fanciullo per proteggerlo, nonché nell'espressione dei volti si rivela la parentela con i protagonisti della tela di Tegernsee. Il senso di movimentazione o agitazione impresso al gruppo, invece, potrebbe essere stato ispirato dall'*Angelo custode* dipinto da Wolff nel 1705 per la Stiftskirche St. Lorenz a Kempten [fig. 135], a sua volta frutto di una rielaborazione dell'esempio figurativo di Tegernsee⁵⁹⁰. Quest'ultimo, inoltre, sarebbe servito come modello, quando Johann Georg Bergmüller (1688-1762), l'allievo prediletto di Wolff⁵⁹¹, si accinse, intorno al 1714, a dipingere la pala con l'*Angelo custode* per la Karmelitenkirche di Augusta, oggi ricoverato presso la Marienkapelle del duomo⁵⁹² [fig. 136]. Svariati dettagli dell'opera tradiscono, comunque, un assorbimento più puntuale da parte di Bergmüller, rispetto a Wolff, del repertorio di Loth e, più in generale, dell'arte veneziana di fine Seicento: dagli squillanti accostamenti cromatici, pulsanti e materici (com'è evidente nel pannello azzurro dell'arcangelo, fulcro della bravura pittorica

⁵⁸⁷ Ead., pp. 94-103.

⁵⁸⁸ Vedi Lorenz 2003, p. 47, Abb. 4.

⁵⁸⁹ Gerstl 2016, pp. 217-229. L'altare fu costruito su progetto di Johann Andreas Wolff, autore della pala d'altare con *San Giuseppe e il Bambino*; la consacrazione avvenne nel 1701.

⁵⁹⁰ Vedi Gerstl 2016, pp. 223-225.

⁵⁹¹ Sulla formazione di Bergmüller presso Wolff vedi Epple, Straßer 2012, pp. 15-17.

⁵⁹² Ibid., p. 67, n. G28.

dell'artista), all'espressione del volto del fanciullo, ricalcata da quello di Loth, al brano, posto in secondo piano sulla destra, dell'angelo che cinge le spalle di un uomo anziano, chiaramente traslato dalla pala d'altare di Zanchi presso la Theatinerkirche⁵⁹³. Dell'*Angelo custode* di Loth, inoltre, Bergmüller si sarebbe servito due anni più tardi per la realizzazione del *San Martino e altri santi che adorano la Vergine* della chiesa parrocchiale di Tannheim, dove ripropose il brano con l'arcangelo Michele che fulmina i demoni⁵⁹⁴ [fig. 137]. Stimoli e impulsi, dunque, che Bergmüller assorbì attraverso lo studio e l'osservazione diretta degli originali dei maestri veneziani a disposizione a Monaco e nel circondario bavarese.

Di una visita o di un breve soggiorno di Bergmüller a Tegernsee, in particolare, potrebbe recare memoria una copia dalla *Crocifissione* di Loth, esposta sull'altare maggiore della Wallfahrtskirche Heilig Kreuz di Kreuzpullach [fig. 138], che tradizionalmente gli viene attribuita, nonostante non vi siano dati certi a riprova⁵⁹⁵. Diversi fattori e circostanze, tuttavia, avvalorano l'autografia: Bergmüller fu l'autore delle decorazioni ad affresco della chiesa, fondata fra il 1709 e il 1710 da Petrus von Lehner, Hofmarksherr (esattore di corte) di Kreuzpullach, sulle fondamenta di un preesistente edificio dell'VIII secolo, e costruita probabilmente su progetto di Giovanni Antonio Viscardi⁵⁹⁶. Nelle scene con la *Resurrezione*, l'*Assunzione di Maria*, l'*Ecce Homo* e la *Crocifissione*, il pittore dimostrò una conoscenza ravvicinata degli episodi illustrati da Hans Georg Asam a Tegernsee, che potrebbe essersi verificata in un lasso temporale idoneo anche per condurre una copia dalla *Crocifissione* di Loth.

Solo lo studio e la diretta osservazione delle pale d'altare di Tegernsee spiegherebbero, infatti, la ricorrenza e la riproposizione di determinate soluzioni iconografiche o dettagli inventati da Loth nelle successive opere di Bergmüller: nell'ambientare l'episodio della *Crocifissione* nella tela eseguita nel 1716 per la Jesuitenkirche di Landsberger (ora Dillingen, Studienkirche; fig. 139), forse su commissione dello stesso Petrus Lehner – per cui aveva già lavorato a Kreuzpullach – il pittore di Türkheim, ad esempio, adottò lo stesso plumbeo cielo, su cui si staglia l'inerte corpo di Cristo, dall'incarnato eburneo e

⁵⁹³ Cfr. Epple, Straßer 2012, pp. 17-18.

⁵⁹⁴ Ibid., pp. 70-72, n. G33.

⁵⁹⁵ Epple, Straßer 2012, p. 50, n. G2. Sul dipinto vedi anche C. Roll, in *Kreuz und Kruzifix* 2005, pp. 342-343, n. IX.14 (scheda dell'opera di Johann Georg Bergmüller, *Kreuzung aus Kreuzpullach*) e Epple 2008, pp. 5-9.

⁵⁹⁶ Vedi Epple 2008, pp. 5-9.

verdognolo, che funge da sfondo nell'omonima tela di Loth di Tegernsee⁵⁹⁷. Inoltre la figura della Vergine mollemente abbandonata a sé stessa o della Maddalena piangente ai piedi della croce presenziavano, similmente a quelle dipinte da Loth, nella scena della *Crocifissione* del ciclo ad affresco della chiesa domenicana di Santa Maria Maddalena di Augusta, andato perduto durante le devastazione belliche e noto solo attraverso gli esemplari a stampa delle Städtische Kunstsammlungen della medesima città⁵⁹⁸. Eretta agli inizi del Cinquecento, la chiesa fu dotata di un nuovo apparato decorativo fra il 1723 e il 1724; secondo Paul von Stetten (1788) a realizzarlo sarebbe stato Aloys Mack, su un programma concepito a disegno e tradotto a incisione da Bergmüller, che dovette rinunciare all'incarico, a lui affidato in un primo momento, perché impegnato contemporaneamente presso la Barfüßerkirche di Augusta⁵⁹⁹.

Quelli sinora citati sono dunque annoverabili fra gli esempi più significativi ed evidenti della ricezione del linguaggio pittorico di Loth nella pittura bavarese di fine Seicento-inizio Settecento, che plasmò l'aspetto artistico di innumerevoli edifici ecclesiastici della regione. In un momento in cui, negli ultimi decenni del XVII secolo, la pittura tedesca, almeno in Baviera, sembrava mancare di una propria, pregnante identità, dovuta all'assenza di una corrente pittorica predominante, il richiamo alle tendenze più aggiornate delle scuole pittoriche italiane coeve costituì un'inevitabile soluzione. Intorno alla figura di Loth e alla positiva e ampia ricezione figurativa del suo vocabolario pittorico si conformò quel profilo di referente per eccellenza della scuola pittorica veneziana coeva nei territori d'Oltralpe (almeno per la pittura religiosa di grande formato), che, rafforzato successivamente dall'ingresso delle sue opere nelle prestigiose gallerie principesche tedesche, avrebbe trovato consacrazione nella storiografia italiana del Settecento.

⁵⁹⁷ Epple, Straßer 2012, pp. 72-74, n. G36.

⁵⁹⁸ Friedlmaier 1998, p. 191, n. D182.

⁵⁹⁹ Per le vicende decorative della chiesa si rimanda Diedrich 1958-59, pp. 42-47, 204, e Friedlmaier 1998, pp. 99-108. Nonostante l'iscrizione delle stampe rechi le iniziali di Bergmüller, queste potrebbero essere state eseguite dall'incisore Jakob Andreas Friedrich, con cui Bergmüller avrebbe iniziato un lungo rapporto di collaborazione. Cfr. dunque Epple 2013, pp. 139-156, in particolare pp. 142-145.

IV. Fra centro e periferia: le pale d'altare in Trentino, nella Lombardia subalpina e nell'entroterra veneto

Il binomio paradigmatico 'centro-periferia' codificato da Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg alla fine degli anni Settanta del Novecento⁶⁰⁰, non ha mai perso in vitalità e forza negli studi. In particolare, rappresenta una valida cornice in cui calare l'indagine e il ragionamento su un episodio di committenza trentina ricevuto da Loth alla fine degli anni ottanta del Seicento e la circolazione di alcune sue opere, fra originali e copie, nelle zone del bresciano, del bergamasco e dell'entroterra veneto.

Come ha osservato Alessandro Nova nel contributo *Centro, periferia, provincia: Tiziano e Romanino* all'interno del catalogo della mostra trentina dedicata al maestro lombardo nel 2004, nell'applicare il modulo 'centro-periferia' allo studio di specifici casi di circolazione di opere o personalità artistiche non si può prescindere dalla dinamicità dei due concetti, ossia della loro relatività in base al contesto culturale considerato, nonché dalle differenti angolature da cui si sceglie di impostare l'analisi delle problematiche connesse⁶⁰¹.

Tenuto conto di quest'ottica e quindi della mobilità dei parametri, i rapporti fra Venezia, Trento e la Lombardia subalpina nel Seicento non possono essere semplicisticamente ed esclusivamente considerati al pari di quelli fra un centro dominante e una periferia o una provincia geografica, senza il rischio di incorrere in banali ed ingenui generalizzazioni. È necessario osservare il fenomeno degli spostamenti dei dipinti e considerare le scelte dei committenti in una determinata secondo una configurazione meno netta rispetto a quella presupposta da un rapporto di subordinazione culturale connesso a una dominazione o a un'influenza politica ed economica.

Nel XVII secolo Venezia mantenne il ruolo di centro irradiatore di modelli e spunti artistici, conquistato nei secoli precedenti, ma in relazione a dei luoghi o contesti geografici che negli ultimi decenni del Seicento (quando fu soprattutto attivo Loth), avevano ormai assunto la fisionomia di importanti crocevia culturali, aperti a svariati stimoli esterni, italiani ma anche estranei (soprattutto se si pensa a Trento e all'arco alpino, confinante con i paesi di lingua tedesca). La città di Venezia nel Seicento fu un propulsore vivace per l'innesto di esperienze artistiche nei territori confinanti, ma non detenne l'esclusività di un modello assoluto.

⁶⁰⁰ Vedi Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 285-352.

⁶⁰¹ Vedi Nova 2006, pp. 48-67, in particolare pp. 48-49.

Ai poli identificati da Castelnovo e Ginzburg come componenti significative ed esplicative della coppia complementare centro-periferia (la dominazione simbolica, le dinamiche delle opere, degli artisti e dei committenti) sia concesso aggiungere un altro elemento, che ben si presta a inquadrare i casi oggetto d'analisi in questo paragrafo: quello della bottega degli artisti e del ruolo da essa svolto nella reiterazione e nella conseguente circolazione dei modelli nelle zone di confine.

È partendo dalla riconfigurazione del modello centro-periferia secondo le premesse appena esposte che si proverà, dunque, a esaminare le vicende dei due teleri eseguiti da Loth per il duomo di Trento e di una serie di pale d'altare conservate fra Borgo Valsugana (Trento), San Felice del Benaco (Brescia), Sombreno Paladina (Bergamo) e Carceri (Padova).

1. Narrazioni monumentali per la cappella del Crocefisso del duomo di Trento

Nel 1688 il cinquantaseienne Loth mostrava all'architetto svedese Nicodemus Tessin, in visita al suo studio veneziano, «due schizzi dipinti, che erano molto grandi di soggetto, e che egli aveva dipinto in grande formato per una cappella a Trento»⁶⁰². Si trattava di quegli stessi modelletti che, intorno alla fine degli anni novanta del Seicento, Ferdinando III de' Medici, gran principe di Toscana, avrebbe acquistato dalle proprietà dell'abate veneziano Baglioni, con il tramite di Nicolò Cassana, per destinarli agli ambienti principeschi di Palazzo Pitti.

Erano i bozzetti preparatori per i due teleri monumentali raffiguranti l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Cristo*, che furono realizzati dal pittore tedesco per le pareti laterali della cappella del Crocefisso della cattedrale di San Vigilio a Trento, probabilmente entro il 1688, se si tiene conto della coniugazione al passato del verbo 'dipingere' («malen») nel resoconto di Tessin.

A quella data, infatti, i lavori di decorazione della cappella, eretta tra il 6 aprile 1682 e il 27 febbraio 1683⁶⁰³, dovevano essere oramai ultimati, se François Maximilien Misson, in una pagina del *Nouveau voyage d'Italie* datata 13 settembre 1687, ne aveva parlato come «une

⁶⁰² Vedi *Travel notes* 2002, p. 374: «zweij gemahlte eschisse, die sehr groß von subject wahren, welche er ins grosse vor eine Chapelle zu Trento gemahlet hatte» («due schizzi dipinti, che erano molto grandi relativamente al soggetto, che egli dipinse in grande formato per una cappella a Trento»).

⁶⁰³ Sulla cronologia relativa alla costruzione della cappella cfr. Bacchi 1993, pp. 257-258, con bibliografia precedente e Sava 2016, p. 103

chapelle magnifique qui sera bientost achevée»⁶⁰⁴, ossia di prossimo compimento, e che Ippolito Fenaroli, conte bresciano in visita a Trento fra il 20 e il 23 novembre del 1688, descrisse la cappella nella sua compiuta magnificenza e splendore⁶⁰⁵.

Nello stesso anno si recò nella città sublapina anche Tessin che, visitando la cappella del Crocifisso, ammirò *de visu* i due teleri di Loth (di cui aveva già visto le idee preparatorie). Aspro, in generale, fu il giudizio dell'architetto sul monumento, anche se le parole più dure furono riservate alla figura del Cristo risorto nella *Resurrezione*, che a suo parere era «molto brutto, volgare e sgradevole» («sehr schlecht, gemein undt unangenehm») ⁶⁰⁶.

Celebrato nella letteratura e negli studi come uno dei più elevati raggiungimenti artistici dell'epoca barocca in Trentino, il monumentale sacello, collocato a ridosso della navata meridionale del duomo, fu commissionato da Francesco Alberti Poja (1610-1689), vescovo della Chiesa cattolica e principe del Sacro Romano Impero dal 1677, per ospitare il «Cruzifix *sub quo iurata et promulgata fuit Synodus*», ossia il *Crocifisso* cinquecentesco realizzato da Sisto Frei, sotto cui erano stati firmati i decreti conclusivi del Concilio tridentino⁶⁰⁷.

L'occasione dell'omaggio all'esperienza conciliare, permise al principe vescovo di mettere in moto un'ambiziosa operazione di celebrazione anche personalistica, ossia di autoglorificazione familiare e politica, nonché di esibizione della propria illuminata dedizione mecenatistica⁶⁰⁸: un progetto per la cui realizzazione furono convocate l'architettura, la pittura e la scultura, in una partecipazione corale.

Fu proprio la pregnante connotazione individualistica del monumento sepolcrale vescovile all'interno della cappella, richiamata insistentemente dalle insegne del casato incastonate

⁶⁰⁴ Misson 1691, ed. cons. 1694, p. 115: «On nous a montré dans une chapelle de la Cathédrale, le Crucifix *sub quo iurata et promulgata fuit Synodus*. Il est grand comme nature, et" on dit qu'il baissa la teste, pour tesmoigner l'approbation qu'il donnoit aux decrets de cette Assemblée. On ajoute encore que personne n'a jamais pû reconnoistre la matière dont il est fait, de forte que plusieurs doutent que ce soit un ouvrage d'homme. On le va ôter du lieu obscur où nous l'avons vû, pour le mettre dans une chapelle magnifique qui sera bien tost achevée, & où l'on s'attend qu'il sera plus de miracles que jamais». La fonte è citata anche in Fusari 2017, p. 223.

⁶⁰⁵ Cfr. Cont 2016, pp. 39-40 e p. 50, nota 5. La relazione manoscritta, conservata nella Biblioteca estense universitaria di Modena, è trascritta in Cattoi, Sava 2004, pp. 39-40, doc. n. 17. A proposito dei dipinti di Loth Fenaroli riporta: «Due gran quadri fatti dal Lot adornano le facciate laterali, e il pavimento, come pure l'altare è tutto a rimessi di finissimo marmo, che con naturali colori delle pietre forma bellissime figure di fiorami, uccelli ecc.».

⁶⁰⁶ Vedi *Travel notes* 2002, pp. 399-400.

⁶⁰⁷ Sul *Crocifisso* ligneo di Frei cfr. Bacchi 1993, p. 261 e L. Dal Prà, in *Rinascimento e passione* 2008, pp. 598-604, n. 158 [scheda dell'opera di Sisto Frei (attribuito), *Crocifissione con Maria e san Giovanni Evangelista*].

⁶⁰⁸ Per un profilo del principe vescovo Francesco Alberti Poja si rimanda a Cont 2016, pp. 39-55.

nelle svariate componenti dell'apparato decorativo (sulla cancellata in ferro, sul cornicione del tamburo, sui capitelli delle colonne dell'altare, ad esempio), peraltro, a sollecitare i visitatori dell'epoca, a quanto sembra, meno interessati ai sottili rimandi teologici del complesso programma iconografico. Nella sua *Relatio ad limina apostolorum*, stilata nel 1695, il vescovo Giuseppe Vittorio Alberti d'Enno⁶⁰⁹ contestò al defunto antecessore di aver usufruito del denaro della mensa episcopale per il proprio monumento funerario. Un'accusa che tradisce il rapporto conflittuale fra i due personaggi, visto che non corrispondeva alla realtà dei fatti. Vigilio Ruffini, nell'orazione funebre per il presule, riferì che per la costruzione cappella del Crocifisso venne versato denaro «non a rigagni, ma a fiumi»⁶¹⁰.

Assieme alle altre imprese edilizie condotte del principe vescovo a Trento – fra cui l'ampliamento della struttura architettonica del castello del Buonconsiglio e la costruzione della cappella dedicata a Pio V nella chiesa di San Lorenzo, distrutta nel XVIII secolo – l'erezione del fastoso monumento nella cattedrale incise notevolmente sull'evoluzione urbanistica ed edilizia della città.

Fra il 1639 e il 1642 soggiornò, infatti, nell'Urbe, dove ebbe modo di affinare ed ampliare il proprio bagaglio culturale e intellettuale e tessere una fitta rete di relazioni personali con illustri esponenti dell'aristocrazia romana⁶¹¹. L'ammirazione dei fasti barberiniani della Roma barocca dovette alimentare nel mecenate religioso il desiderio di porre a dialogo corale tutte le arti in un *unicum* monumentale, destinato ad impressionare i visitatori, fra viaggiatori e fedeli.

A dirigere il cantiere della cappella e a detenere la regia del programma iconografico fu chiamato Giuseppe Alberti (1640-1716)⁶¹², artista originario della val di Fiemme, che all'inizio degli anni ottanta del Seicento era rientrato a Trento dopo un biennale soggiorno romano (dal 1676 al 1677), per riprendere la decorazione ad affresco delle cappelle laterali

⁶⁰⁹ Vedi Cont 2016, p. 41.

⁶¹⁰ Vedi Sava 2016, p. 103.

⁶¹¹ Cfr. Malacarne 2000, pp. 7-8 e Cont 2016, p. 40.

⁶¹² Per un profilo aggiornato di Giuseppe Alberti vedi Mich 2016, pp. 57-101.

della chiesa agostiniana di San Michele all'Adige, dove aveva già lavorato fra il 1673 e il 1675⁶¹³.

Dopo aver abbandonato gli studi di medicina e giurisprudenza intrapresi presso l'ateneo patavino fra il 1664 e il 1668, Alberti si sarebbe affiliato all'accademia veneziana di Pietro Liberi, conosciuto, probabilmente, nel 1665, mentre il padovano lavorava nella basilica di Sant'Antonio. Del soggiorno veneziano di Alberti, tuttavia, non rimane una precisa documentazione, anche se a suggerirlo si possono citare le fonti letterarie settecentesche e soprattutto i numerosi ed evidenti riferimenti alla maniera di artisti come Pietro della Vecchia, Giovanni Battista Langetti e lo stesso Loth, ravvisabili nelle opere licenziate dall'artista negli anni settanta del Seicento⁶¹⁴.

Proprio in virtù di questi contatti con l'ambiente lagunare, gli studi hanno suggerito che fosse stato lo stesso Alberti a suggerire ad Alberti Poja il nome di Loth per l'esecuzione delle tele laterali della cappella del Crocefisso e quello di Paul Strudel, allievo di Giusto Le Court a Venezia, per le sculture raffiguranti *Santa Veronica* e *Santa Maria Maddalena*. Alberti, inoltre, sarebbe stato responsabile della chiamata a Trento dei plasticatori intelvesi Girolamo Aliprandi e Andrea Pelli⁶¹⁵, che si occuparono della decorazione in stucco del complesso monumentale, così come di Pietro e Marco Liberi, a cui furono affidate le commissioni pittoriche della Giunta albertiana nel castello del Buonconsiglio, preservatasi fino a oggi ma in maniera parziale e frammentaria⁶¹⁶.

⁶¹³ Cfr. Mich 2016, pp. 61-72. Allo stato attuale degli studi la permanenza romana dell'artista è documentata dal 1676 al 1677, quando risulta registrato negli *Stati delle anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte; a spingere l'artista verso la città dei papi doveva essere stato il desiderio di estendere la sua preparazione artistica all'ambito della decorazione murale e della progettazione architettonica. Fonti letterarie e storiografiche settecentesche gli riconoscono alcune opere disseminate in chiese romane, fra cui è stato possibile reperire ed identificare solo un'*Annunciazione* nella sagrestia della basilica di San Marco, concepita per una cappella laterale. Si fa coincidere il suo ritorno a Trento negli anni 1682-1683, quando il pittore cominciò ad affrescare le cappelle laterali della chiesa di San Michele Arcangelo a San Michele all'Adige, dove fra il 1673 e il 1675 aveva eseguito quattro semilunette con i *Padri della Chiesa*; dal marzo Alberti si sarebbe dedicato alla realizzazione del programma iconografico per la cappella del Crocefisso.

⁶¹⁴ Narrata in alcune fonti letterarie fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, la presenza di Alberti nella bottega di Liberi è stata acquisita dalla letteratura successiva. Nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture* del 1733 Anton Maria Zanetti segnalava sotto il suo nome un'opera devozionale nella cappella di Santa Maria della Pace, presso la basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, probabilmente andata perduta nel 1812, durante la demolizione dell'oratorio. Al soggiorno artistico lagunare sarebbe da ricondurre, inoltre, la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, ora conservata nel Castello del Buonconsiglio di Trento, per via delle reminiscenze stilistiche neocinquecentesche. Cfr. Mich 2016, pp. 60-61.

⁶¹⁵ Sul contributo di Aliprandi e Pelli nella cappella del Crocefisso vedi Favilla, Rugolo 2016, pp. 189-215.

⁶¹⁶ Dell'intervento pittorico di Pietro e Marco Liberi presso gli ambienti del secondo piano del castello del Buonconsiglio, risalente al 1687-88, rimosso e disperso in seguito alla secolarizzazione del principato vescovile nel 1803, rimangono oggi superstiti solo alcune porzioni; l'*Allegoria della Fama e della Giustizia* di Pietro Liberi, presso le collezioni del Buonconsiglio e quattro tele conservate a villa Margone, nei pressi di Trento con l'*Allegoria della Fede*, l'*Allegoria della Fortezza* e *Santa Barbara (?)*, assegnate da Elvio Mich a Marco Liberi. Cfr. Mich 2016, pp. 75-78 e Sava 2016, pp. 125-127.

Che per questi incarichi decisiva sia stata l'intermediazione di Alberti non è da escludere, anche se la notorietà di artisti come Loth e Liberi risuonava già da tempo al di fuori dei confini lagunari, avendo questi già lavorato per committenti forestieri e soprattutto avendo collaborato a un imponente cantiere religioso dell'entroterra veneto, come quello della basilica di Santa Giustina.

Le proposte di Alberti, dunque, dovettero soddisfare pienamente le ambizioni del principe vescovo di assicurarsi alcuni dei nomi di spicco nel panorama artistico coevo e quindi di porre a confronto, in una sorta di esclusivo crocevia linguistico, maestranze portatrici di bagagli culturali e di esperienze artistiche diverse.

Loth, a cui erroneamente Herr von Blainville, in visita alla cattedrale l'8 febbraio del 1707, attribuì l'intera decorazione del monumento⁶¹⁷, fu invitato a trattare nelle due uniche componenti su tela del complesso, il tema dell'*Adorazione dei pastori* e della *Resurrezione di Cristo*, rispettivamente avvio e conclusione del percorso iconografico e teologico che si snoda lungo la struttura della cappella, coinvolgendo ogni singolo elemento decorativo (dall'altare con il *Crocifisso* di Frei, al gruppo in alabastro con *Adamo ed Eva*, recentemente restituito al belga Cornelis van der Beck⁶¹⁸, sino agli episodi biblici ad affresco nella cupola ottagonale, firmati da Alberti).

Come proposto nella recente lettura di Giuseppe Sava, il fondamento del programma figurativo consiste nel pensiero teologico di Ireneo da Lione (130-202 ca.), per cui Cristo, partecipe sia della natura umana sia di quella divina, redime con il suo sacrificio l'innocenza perduta dal genere umano, in seguito al peccato originale⁶¹⁹.

Una puntuale lettura interpretativa, dunque, lega in una sorta di crescendo semantico le componenti scultoree dell'altare, dove la *Crocifissione* lignea assurge a centro nevralgico e portante dell'intero progetto iconografico, agli episodi di eroica sofferenza dei protagonisti biblici veterotestamentari raffigurati negli spicchi della cupola, che preludono alla Passione di Cristo, cui fanno riferimento le scene raffigurate nel tamburo, alle quattro Virtù allegoriche dei pennacchi, alle colossali statue della *Maddalena* e della *Veronica*,

⁶¹⁷ «Die Kapelle und Kuppel sind mit vielerley veschiedenen Stücken in Gewisse Abtheilungen bemahlt, welche das Leben des Heylandes vorstellen, und den berühmten Carl Lotti zum Meister haben» («La cappella e la cupola sono decorate da diversi pezzi in un certo numero di sezioni, che raffigurano la vita di Cristo e che hanno come maestro il famoso Carl Lotti»). La relazione del viaggio lungo il Brennero di Herr von Blainville, fra Bolzano, Trento e Rovereto, è stata pubblicata in Zani 1947, pp. 58-68; per il passaggio sulla cappella del Crocifisso vedi Zani 1947, p. 62. Cfr. inoltre Fusari 2017, p. 223.

⁶¹⁸ Vedi Giacomelli 2016, pp. 263-271.

⁶¹⁹ Sava 2016, pp. 103-111.

originariamente collocate a fianco dell'altare, sino agli angeli sul timpano e agli *arma Christi* rappresentati negli intercolumni.

Secondo questo schema, dunque, all'*Adorazione dei pastori* di Loth collocata sulla parete occidentale della cappella (510 × 650 cm; **fig. 140**), interpretabile come avvento della luce del mondo e della nascita del Salvatore, fa da contrapposto la *Resurrezione* (510 × 650 cm; **fig. 141**), simbolo del trionfo sulle tenebre ed epilogo glorioso della sequenza iconografica. A potenziare l'intento pedagogico e persuasivo del programma, inoltre, contribuivano i due gruppi scultorei realizzati da Antonio Albertino, ossia *San Vigilio presenta il principe vescovo Francesco Alberti Poja al Crocifisso* e *San Francesco in estasi* [**figg. 142, 143**], collocati originariamente a ridosso delle tele di Loth⁶²⁰. Benché concepiti con il precipuo scopo di esibire, come elementi dell'iconografia principesco-vescovile, l'autocelebrazione di Alberti Poja e dunque la legittimazione politica e spirituale del suo casato, i due gruppi scultorei avrebbero assolto anche la funzione di invitare lo spettatore o il fedele ad assistere all'epifania del Crocifisso e del miracolo divino, con quello stesso atteggiamento estatico o di raccoglimento assunto dal presule trentino e dal santo protettore dirimpetto.

Premesso questo, è evidente che nel momento in cui si trovò ad approntare le gigantesche composizioni, Loth dovette adottare degli espedienti addatti alla presenza dei gruppi plastici; lasciò perciò vuota la porzione centrale inferiore delle tele e sviluppò la scena dell'*Adorazione dei pastori*, assemblando il folto gruppo familiare e sacro nella sezione destra del quadro, vicino allo sguardo dell'osservatore, mentre nella *Resurrezione* fece coincidere il limite superiore della scultura raffigurante *San Francesco in estasi* con il piano del sarcofago dipinto, da cui si eleva, in un tripudio di luce, Cristo risorgente.

La situazione compositiva appena descritta, giocata sulla ricerca dell'equilibrio con gli elementi scultorei, si preserva oggi però solo nei due modelletti fiorentini, che Loth dovette inviare al committente trentino in attesa dell'approvazione, prima di intraprendere la redazione pittorica definitiva. Attualmente la lettura dei due teleri (soprattutto per l'*Adorazione dei pastori*) è inficiata dalle dozzinali e sgraziate suture pittoriche eseguite

⁶²⁰ Rimossi dalla sede d'origine nel marzo del 1844, il *San Francesco in estasi* fu trasferito presso il convento dei Cappuccini di Trento, mentre il *San Vigilio* fu spostato sopra l'arcata d'accesso alla cappella del Crocifisso. Vedi Bacchi 1993, p. 280, nota 4. La paternità dei due gruppi scultorei pare essere una questione irrisolta: nel 1993 Andrea Bacchi, sulla scorta della storiografia artistica settecentesca, li assegnava entrambe a Paul Strudel. Proposta, questa, accolta nella monografia dedicata ai fratelli Peter e Paul Strudel da Martin Koeller nel 1993. In un contributo a quattro mani del 2003, Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli hanno pubblicato l'immagine di *San Vigilio* con l'attribuzione dubitativa allo scultore lombardo Antonio Albertino. Cfr. Bacchi 1993, pp. 270-271, Koeller 1993, pp. 181-182, nn. S3, S4 e Bacchi, Giacomelli 2003, I, p. 137, ill. n. 84.

negli anni quaranta dell'Ottocento da Franz Xavier Fischer, pittore dell'Accademia di Monaco di Baviera⁶²¹. L'artista risarcì le lacune conseguenti alla rimozione di gruppi scultorei antistanti, avvenuta durante l'intensa campagna di risanamento cui fu sottoposta la cappella del Crocifisso a partire dal 1843, su commissione di Giovanni Nepomuceno Tschiderer, vescovo di Trento dal 1834 al 1860⁶²². Oltre a subire questo intervento pittorico, i due quadri di Loth, che stando a una lettera di Tschiderer indirizzata al conte Francesco Alberti Poja nel 1844, risultavano «ormai così bucati, laceri e ridotti in sì miserevole stato, da non potersi più tollerare in una cattedrale», ottennero due nuove cornici in marmo nero di Varenna con filettatura dorata, in sostituzione delle precedenti in stucco⁶²³.

Si osserva, inoltre, che per l'esecuzione dell'inserito pittorico al centro della *Resurrezione*, consistente nel brano composto da un soldato di spalle, inginocchiato in primo piano, che si copre il volto con il braccio destro, reggendosi allo scudo per lo sgomento causato dall'avvenimento miracoloso, e dalla guardia china e addormentata, Fischer abbia fatto un prelievo diretto dalla porzione inferiore della stampa approntata da Cornelis Bloemaert, su disegno di Ciro Ferri, per una delle illustrazioni del *Missale Romanum* (1662) di papa

⁶²¹ Cfr. Fusari 2017, p. 223. Sparute sono le notizie superstiti su Franz Xaver Fischer, forse da identificare con quel pittore, restauratore e rilegatore di libri scomparso nel 1856, dopo essere stato attivo prevalentemente a Innsbruck e in Südtirol. Cfr. Trier 2004, p. 332.

⁶²² Sul restauro ottocentesco della cappella, dal gennaio del 1843 al luglio del 1845, vedi Lupo 2008, pp. 35-43 e Lupo 2008(a), pp. 535-543.

⁶²³ Giovanni Nepomuceno Tschiderer scrisse questa lettera in risposta a quella ricevuta dal conte Francesco Alberti Poja, presidente della corte d'appello di Innsbruck, in cui egli si lamentava del fatto che i lavori nella cappella fossero stati avviati senza aver prima interpellato gli eredi Alberti. Tschiderer sottolineò l'urgenza dell'operazione, dato che la drammatica situazione conservativa della cappella, che si protraeva da anni, avrebbe attentato all'incolumità fisica dei fedeli stessi: «Più di tutto ne ebbero a soffrire i quadri; ed in vero non solo gli affreschi della cupola che in seguito all'umidità penetratovi erano già danneggiati di molto, poiché la pioggia e lo stillicidio avevano generato il così detto cancro dei muri che rodeva l'intonaco con l'affresco relativo; ma ben anche i due grandi quadri a olio che coprono le pareti a destra e a sinistra della cappella, quadri ormai così bucati, laceri e ridotti in sì miserevole stato, da non potersi più tollerare in una Cattedrale». Vedi Lupo 2008(a), p. 542, doc. n. 29.

Alessandro VII [figg. 144, 145]⁶²⁴. Pare interessante, dunque, che Fischer abbia selezionato proprio l'invenzione di Ferri, di ambito cortonesco, come soluzione pittorica da incastonare in un tessuto imbevuto, fra i numerosi, anche di riferimenti generalizzati alla monumentale pittura barocca romana, come se avesse avuto l'intento di effettuare un restauro allineato all'invenzione originale di Loth, sia da un punto di vista contenutistico, sia stilistico.

Nella tela con la *Resurrezione* è in particolare il Cristo risorto che si libra in aria a suggerire l'orientamento di Loth verso certe soluzioni figurative proposte da Pietro da Cortona, rimarcate di sovente dalla critica⁶²⁵, che ha anche avanzato il nome di Giovanni Battista Gaulli come modello per il pittore tedesco. Simbolo di reminiscenze romane, questa figura, tuttavia, si colloca nel complesso di un'opera che, come il suo *pendant*, si configura come un *collage* di prelievi effettuati dal pittore tedesco dal proprio campionario figurativo. Indagati singolarmente, nell'intento di cogliere gesti ed atteggiamenti, quei prestiti sono stati poi posti in relazione all'avvenimento principale, non senza incorrere in un effetto di impaccio compositivo.

D'altronde, benché l'incarico delle tele trentine giungesse nella fase matura di Loth, egli non si era mai misurato con narrazioni monumentali di tal calibro, per cui la risoluzione dovette rappresentare un'ardua sfida. A comodo e prestante sussidio dovettero accorrere le scenografiche macchine sacre veneziane cinquecentesche, in particolare quelle di Tintoretto.

Scomponendo le scene e isolando i singoli brani, è semplice scorgere il riutilizzo da parte di Loth delle tipologie figurative più ricorrenti nel suo catalogo: nella *Resurrezione*, ad esempio, il soldato nudo riverso a terra a sinistra o il gendarme a destra con l'armatura, colto nell'atto del risveglio, sono assimilabili alle vittime delle scene di martirio o ai

⁶²⁴ Il *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum* (Roma, Stamperia Camerale) presenta un fastoso apparato iconografico, costituito da diciotto tavole incise a bulino, a corredo dei testi liturgici. La regia dei lavori fu affidata a Pietro da Cortona, che curò, inoltre, la scelta dei disegnatori e degli incisori, selezionandoli fra i collaboratori e affiliati alla sua scuola (Ciro Ferri, Lazzaro Baldi, Guillaume Courtois, Carlo Cesi e Jan Miel, unitamente a Pier Francesco Mola e Carlo Maratti, cui si associarono Cornelis Bloemaert, Francois Spierre, Jean Baron, Guillaume Vallet ed Étienne Picart). Vedi Graf 1998, pp. 201-214. Ferri eseguì i disegni per sette tavole (*Circoncisione, Ultima Cena, Crocifissione, Resurrezione, Pentecoste, I Santi Pietro e Paolo in carcere, Santa Martina*), di cui restano numerosi studi preparatori. Cfr. Davis 1986, pp. 158-160 e p. 185, nota 16: lo studioso sostiene che per la composizione della *Crocifissione* Ferri si sia ispirato a un dipinto di da Cortona a San Tommaso da Villanova a Castegandolfo; vedi inoltre Falaschi 1992, p. 250, nota 15 e Prospero Valenti Rodinò 1997, p. 241. Si ringrazia, inoltre, Maria Gabriella Matarazzo, autrice della tesi di laurea magistrale *Cornelis Bloemaert interprete del Barocco romano (1603-1692)*, Università di Pisa, 2014-2015, per le riflessioni sul tema e per aver concesso la lettura delle sezioni della tesi relative al *Missale Romanum* e alla collaborazione di Bloemaert.

⁶²⁵ Cfr. Pallucchini 1981, p. 263, Bacchi 1993, p. 268 e Fusari 2017, pp. 223-224, nn. 248-249.

protagonisti a mezza figura di certi episodi biblici concepiti dall'artista, mentre il duo della Vergine con il Bambino o il gruppo angelico con il Padre Eterno che sovrasta l'*Adorazione dei pastori* sono chiaramente attinti dalla pala d'altare per la chiesa veneziana di San Silvestro, ma anche dall'omonima raffigurazione ora collocata a Burghley House.

Per quest'ultima composizione, forse, importante potrebbe essere stata la conoscenza, forse via grafica, della pala con lo stesso soggetto di Giovanni Benedetto Castiglione nella chiesa di San Luca di Genova del 1645 [fig. 146], sintesi di reminiscenze delle esperienze di Rubens, Van Dyck, Correggio, Parmigianino e Poussin, e che godette di un'immensa fortuna visiva e critica, soprattutto oltre i confini liguri⁶²⁶. Una consonanza iconografica, quella fra il pittore tedesco e il genovese, sulle cui circostanze si è già discusso nel corso della presente tesi e che troverebbe degli appigli nel soggiorno lagunare di Castiglione, intorno agli anni sessanta del Seicento, e nel positivo accoglimento delle sue opere nel collezionismo veneziano seicentesco, che vide protagonista lo stesso Loth.

Per il pittore tedesco le tele trentine si rivelarono, dunque, un'arena in cui amalgamare nuove invenzioni, spesso riformulazioni di spunti iconografici altrui, alle proprie soluzioni. Nel 1956 Erich Hubala attribuì la *Resurrezione* a Johann Michael Rottmayr, apprendista presso la bottega di Loth almeno fino al 1687⁶²⁷. A sostegno di questa proposta lo studioso recò l'analisi della tecnica pittorica e della composizione della tela, ma soprattutto il confronto con l'affine raffigurazione nella pala d'altare eseguita nel 1691 da Rottmayr per l'Abteikirche di Michaelbeuern in Austria [fig. 147]⁶²⁸. Gli studi più recenti suggeriscono di ridimensionare la portata dell'ipotesi di Hubala, su cui concordò in un primo momento

⁶²⁶ La pala di Castiglione, firmata e datata, ebbe una funzione particolare nell'edificare le esperienze degli artisti genovesi coevi e del secondo Seicento, anche al di là dell'ambito locale. Vedi L. Magnani, in *Il genio* 1990, pp. 118-121, n. 14 (scheda dell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, *L'adorazione dei pastori*). Svartati sono i fogli grafici accostabili all'opera, per cui vedi Standring 2002, p. 53, nota 14. Si conoscono, inoltre, almeno due acqueforti (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica e Torino, Galleria Sabauda) e un monotypo (Windsor Castel, Royal Library), per cui vedi G. Dillon, in *Il genio* 1990, p. 194, n. 55 (scheda dell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, detto Il Grechetto, *La Natività con il Padre Eterno, lo Spirito Santo e due angeli*), G. Dillon, in *Il genio* 1990, pp. 208-209, n. 65 (scheda dell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, detto Il Grechetto, *Natività con il Padre Eterno e angeli*) e G. Dillon, in *Il genio* 1990, p. 244, n. 100 (scheda dell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, detto Il Grechetto, *Natività*). Per un'analisi della versione ad olio su rame conservata al Musée du Louvre di Parigi vedi Standring 2002, pp. 43-54.

⁶²⁷ Hubala 1956, pp. 57-60.

⁶²⁸ Sulla pala per l'altare maggiore dell'abbazia di Michaelbeuern, il cui incarico di realizzazione fu traslato, per volontà dell'abate Aemilian Sengmüller dal Johann Martin Schaumberger, primo ad essere stato scelto, a Rottmayr, cfr. Hubala 1981, pp. 26-28 e pp. 195-196, nn. G77a, G77b. Presso il Museo Diocesano Tridentino si conserva un bozzetto preparatorio che raffigura in controparte la porzione centrale del dipinto di Michaelbeuern; cfr. Cattoi 2004, p. 137, n. 23.

la critica successiva (Ewald e Pallucchini)⁶²⁹, soprattutto considerando che il critico, circa quarant'anni dopo, avrebbe riformulato il proprio giudizio⁶³⁰.

Andrea Bacchi, inoltre, ha osservato come l'affinità compositiva ma non stilistica, che permette di porre a confronto la *Resurrezione* di Loth con quella di Rottmayr, non pare comunque risolutiva per riconoscere nel pittore austriaco l'autore del quadro di Trento⁶³¹. L'*Adorazione dei pastori*, inoltre, non presenta sostanziali differenze stilistiche rispetto al suo *pendant*.

A voler rimanere cauti, si può osservare come le sgrammaticature e l'imperizia che inficiano le scene, soprattutto la fisionomia dei protagonisti secondari, possano essere imputabili a una partecipazione sensibile all'esecuzione dei teleri della cerchia degli affiliati di Loth, che, al momento della commissione trentina, contava diverse presenze. Oltre a Rottmayr, infatti, frequentava lo studio veneziano del tedesco Peter Strudel, fratello di Paul, che collaborò alla decorazione plastica del monumento sepolcrale trentino.

Considerando il prestigio della commessa, per il tipo di committente (un principe vescovo) e per la possibilità offerta all'artista di estendere il raggio della propria fortuna oltre i confini di Venezia, lungo l'arco alpino, risulta difficile credere che Loth abbia scelto di affidare l'incarico interamente agli allievi, anche se si fosse trattato del più capace o fidato. Il ruolo della bottega del pittore tedesco per la cappella del Crocifisso, quindi, sebbene ammissibile, è semmai da associare a quello di una squadra di interventi operante sotto la regia consapevole e attenta del maestro.

Dall'altro canto immaginiamo che lo stesso Alberti Poja – nonostante un certo ruolo per la chiamata dell'artista bavarese dovette svolgerlo Giuseppe Alberti, come già considerato – sapesse di poter contare sulla capacità lothiana, già manifestata, di amalgamare in un'unica arena pittorica un crogiolo di linguaggi, fra cui quello di ispirazione romana, particolarmente idoneo o auspicato per un monumento che doveva reggere il confronto con i trionfi artistici e cardinalizi della Roma barocca (almeno nelle aspirazioni dell'ambizioso committente).

⁶²⁹ Vedi Mich, 2016, pp. 74-75.

⁶³⁰ Hubala, 1981, pp. 195-196. Nella scheda relativa alla *Resurrezione di Cristo* eseguita da Rottmayr per Michaelbeuern lo studioso, infatti, scrive: «Die Komposition ist abgeleitet von Carl Loths *Aufetstehung Christi* im Dom zu Trient, deren Ausführung vielleicht in den Händen Rottmayrs lag, der sicher an dem Bild gearbeitet hat» («La composizione è tratta dalla *Resurrezione di Cristo* di Carl Loth nel duomo di Trento, la cui conduzione forse giacque nelle mani di Rottmayr, che sicuramente lavorò al dipinto»). Rottmayr, dunque, avrebbe solo collaborato all'esecuzione del telero trentino.

⁶³¹ Vedi Bacchi 1993, pp. 269-270 e p. 283, nota 29.

La prova che Loth si andò peraltro ad inserire in un contesto riccamente polifonico promosso dagli intensi rapporti scambi commerciali fra Venezia e realtà isolate o marginali rispetto alle traiettorie manifeste della geografia artistica seicentesca o battute preferibilmente dagli artisti, consiste nella presenza di opere di Mazzoni a Daone, di Bernardo Strozzi a Tiarno di Sopra o di Andrea Celesti lungo le sponde del lago di Garda⁶³².

Alla sfera dei legami fra territorio d'origine e patria d'adozione risale l'arrivo nella chiesa di San Floriano di Storo della pala con la *Madonna con il Bambino e santi*, dalla dibattuta attribuzione, ma associata ai modi di Loth, come si è già discusso⁶³³.

All'ambito dell'espansione del prestigio politico, economico e patrimoniale di una famiglia ascritta alla nuova nobiltà veneziana del Seicento e alla conseguente incidenza sui fenomeni artistici e culturali in un contesto geografico lontano dalla città va correlata, invece, la presenza di un'ulteriore opera con soggetto religioso del pittore tedesco in territorio trentino: si tratta del *Martirio di san Bartolomeo* collocato nella pieve della Natività di Santa Maria a Borgo Valsugana (320 × 140 cm; **fig. 148**).

Riportata all'attenzione della critica da Bruno Passamani nel 1978⁶³⁴, la tela adorna la parete sinistra della cappella dedicata a san Matteo Apostolo, la prima a destra entrando nell'edificio. La prima notizia sull'esistenza del sacello risale al 1707, quando, in una relazione inviata al vescovo di Feltre, viene riportato che sull'altare era esposta l'immagine della Beata Vergine dell'Aiuto, venerata dalla confraternita della Dottrina Cristiana⁶³⁵.

Dal 1698 fino al 1726, data della nuova consacrazione, la chiesa fu soggetta a una radicale operazione di trasformazione, dettata dall'esigenza di adeguare lo spazio ecclesiastico all'accoglimento di un accrescimento numerico di fedeli⁶³⁶. Al finanziamento del massiccio intervento di ricostruzione contribuì in maniera preponderante la famiglia Giovanelli, di origine comasca, appartenente alla nobiltà veneziana di Candia, che dal

⁶³² Per un profilo della pittura in Trentino e in Alto Adige nel Seicento si rimanda a Chini 1989, pp. 139-148, con bibliografia precedente.

⁶³³ Vedi *supra*, cap. III.

⁶³⁴ B. Passamani, in *Restauro ed acquisizioni* 1978, p. 213, n. 123 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Martirio di san Bartolomeo*).

⁶³⁵ Vedi Costa 1989, p. 65.

⁶³⁶ Per una scansione cronologica delle vicende riguardanti la chiesa plebana di Santa Maria del Borgo, di fondazione medievale e ampliata alla metà del Cinquecento, si rinvia a Costa 1989, pp. 111-164.

1662, nella persona di Giovanni Andrea Giovanelli, aveva ottenuto dall'imperatore asburgico in pegno i feudi di Telvana e Castelpietro⁶³⁷. La giurisdizione sulla zona di Telvana, quindi, fu retta dai membri della famiglia Giovanelli, sia del ramo di Santa Fosca, sia di quello di San Stin, fino all'estinzione del casato nel 1830. Furono i figli di Giovanni Andrea, ossia Giovanni Paolo e Giovanni Benedetto, nonché il nipote Carlo Vincenzo, a farsi promotori delle manifestazioni artistiche nel borgo trentino, legate soprattutto all'ornamento e all'arricchimento decorativo degli edifici di culto⁶³⁸, estendendo il raggio geografico dell'attività mecenatistica della famiglia, sino a quel momento concentrata soprattutto fra i palazzi di Venezia e la villa di Noventa Padovana.

Nonostante non siano riemerse nuove prove documentarie, la costruzione dell'altare dinastico dedicato a san Matteo apostolo nella pieve di Borgo Valsugana e quindi la ristrutturazione della cappella di pertinenza viene solitamente riferita negli studi a Giovanni Paolo, presente con una certa costanza nel borgo trentino dalla fine degli anni settanta del Seicento⁶³⁹.

Per la decorazione pittorica dell'altare, di impronta strutturale veneziana, i Giovanelli commissionarono a Giovanni Battista Pittoni la pala con *San Matteo e l'angelo*, collocata *in situ* dopo il 1726, a lavori della cappella ultimati, mentre le tele con il *Martirio di san Bartolomeo* di Loth e con il *Battesimo di Cristo* di Johann Michael Rottmayr furono riadattate per essere collocate sulle pareti laterali del sacello⁶⁴⁰.

Sostenibile è la proposta di associare l'intervento di Pittoni a una commissione diretta da parte dei Giovanelli, trattandosi di uno degli artisti veneziani di grido all'epoca⁶⁴¹. Considerazione che per Loth, invece, non è valida dal momento che l'artista morì nel 1698, proprio quando iniziarono i lavori di ristrutturazione del sito ecclesiastico. Passamani propose di ancorare l'esecuzione del *Martirio di san Bartolomeo* a ridosso della conclusione dei teleri trentini, fra il 1687 e il 1689⁶⁴², ma ciò non sembra probabile, poiché

⁶³⁷ Nel 1679 tale diritto divenne trasmissibile per via ereditaria, grazie all'esborso di 80.000 fiorini. Vedi Segnana 2005, pp. 49-56.

⁶³⁸ Ead., pp. 57-59.

⁶³⁹ Vedi Segnana 2005, p. 59.

⁶⁴⁰ Cfr. Costa 1989, pp. 201-209 e Segnana 2005, pp. 59-64.

⁶⁴¹ La pala dell'altare maggiore, inoltre, è l'unica dei tre dipinti della cappella che non presenta segni di riadattamento; cfr. Costa 1989, p. 204 e Segnana 2005, pp. 61-62.

⁶⁴² B. Passamani, in *Restauro ed acquisizioni* 1978, p. 213, n. 123 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Martirio di san Bartolomeo*); cfr. anche Costa 1989, pp. 208-209 e Segnana 2005, pp. 62-63.

all'epoca Loth non avrebbe avuto alcun rapporto con Borgo Valsugana, se non attraverso i Giovanelli, che, infatti, nelle collezioni veneziane possedevano opere dell'artista, come attesta un inventario del 1732⁶⁴³. Tuttavia Giovanni Paolo Giovanelli si occupò dei lavori nella chiesa solo a partire dal 1698 e quindi è da credere, piuttosto, che essi avessero riadattato per l'allestimento della nuova cappella una tela preesistente di Loth, o appartenente alle loro proprietà o concepita per un'altra collocazione nel medesimo edificio ecclesiastico.

Anche le circostanze dell'esecuzione dell'opera assegnata a Rottmayr non sono documentabili, benché, in questo caso, vi sia un motivo di congiunzione fra l'artista e la pieve di Borgo Valsugana. La figlia di Rottmayr aveva sposato Carlo Antonio Ceschi di Santa Croce, nobile famiglia locale. Dalla loro unione, nel 1715, nacque Johann Michael Aloysius, che fu battezzato a giugno in quell'anno. È possibile che Rottmayr abbia voluto celebrare l'avvenimento donando alla pieve di Borgo un *Battesimo di Cristo*, probabilmente destinato dapprima alla cappella del Rosario (quella di pertinenza della famiglia Ceschi) e poi spostato nell'attuale collocazione nel 1740⁶⁴⁴. Come il *Martirio di san Bartolomeo*, anche il quadro di Rottmayr presenta numerosi tagli e variazioni, associabili, dunque, al mutamento di destinazione.

Che i tre quadri adornanti la cappella di San Matteo nella chiesa della Natività di Maria non compongano un armonioso amalgama iconografico e che la decorazione pittorica sia il frutto di accostamenti 'posticci', risulta abbastanza evidente sia dalla scelta dei soggetti dei dipinti, non correlati l'uno con l'altro, sia dai differenti vocabolari linguistici dispiegati. Se infatti, il *San Matteo e l'Angelo* di Pittoni e il *Battesimo di Cristo* di Rottmayr, caratterizzati dall'uso di una gamma cromatica luminosa, dalle tinte pastello e dall'eleganza formale, enunciano la loro appartenenza a una comune cultura pittorica settecentesca europea, il *Martirio di san Bartolomeo*, non sembra anticipare lo stesso senso di equilibrio, di armonia e di levigatezza formale emanato dalle altre due tele. La scena dipinta da Loth è attraversata da una sostenuta tensione drammatica, esasperata ed accentuata dagli omaggi dell'autore al suo trascorso da pittore naturalista, evidenti

⁶⁴³ Nell'inventario della collezione di Giovanni Benedetto Giovanelli, stilato il 10 maggio 1732, almeno tre dipinti vengono assegnati a Loth; si tratta di *Abele morto*, di un *Bacco con puttino*, acquistato nel 1717 per la villa di Noventa Padovana e di un *Tobias risanato dal figlio*, presente almeno fino alla fine degli anni trenta del Novecento a Palazzo Giovanelli a Venezia, assieme al *pendant* rappresentante un *Filosofo che insegna con due uditori*; gli ultimi due, già attribuiti a Ribera, furono restituiti a Loth nel 1926 da Suida. Cfr. Ewald 1965, pp. 69-70, n. 124 e p. 123, n. 548. Cfr. inoltre Montecuccoli degli Erri 1993, pp. 747-748.

⁶⁴⁴ Cfr. Costa 1989, p. 205 e Segnana 2005, pp. 141-144.

nell'impiego di colori viranti sul bruno e nella sapiente costruzione anatomica del busto del carnefice accovacciato e del corpo del martire, nonché nella resa delle espressioni fisiognomiche. Si ha l'impressione che, a differenza della cappella del Crocifisso di Trento, a Borgo Valsugana ad esibirsi non sia una coralità armonica di voci, bensì un solista, il quadro di Loth, espressione di una cultura veneziana seicentesca ancora lontana dall'intonazione della pittura rococò europea già vibrante nel duo Pittoni e Rottmayr.

Per quanto possa risultare marginale nella carriera del pittore tedesco, il *Martirio di san Bartolomeo* diventa determinante per un discorso più ampio sulla geografia artistica di Loth, perché introduce una serie di casi simili di fortunata ricezione del linguaggio del pittore nella Lombardia subalpina e nell'entroterra veneto, veicolata dalla presenza di copie o versioni su uno stesso tema.

2. *Fra 'Martirii di san Bartolomeo' e 'Crocifissioni': per un discorso sulla 'repetitio' e la 'variatio' di due soggetti pittorici*

Le ricche ricerche condotte nell'ultimo ventennio sulla pittura del Seicento e del Settecento a Brescia e il conseguente infittirsi di mostre, approfondimenti o aggiornamenti monografici su singoli artisti, hanno contribuito a scuotere e a movimentare il relativo panorama degli studi, che tradizionalmente ancorava le riflessioni teoriche sul contesto pittorico bresciano locale a uno schema di scambi fra Brescia, Venezia e Milano. Un approccio, questo, che si è rivelato semplicistico o limitante e i cui termini, come ha osservato Lorenzo Fisogni, andrebbero rivisti in virtù di un'interazione ben più complessa fra Brescia e le zone limitrofe, che a loro volta risentivano degli impulsi culturali di entità statali vicine, con radicate e forti identità culturali. Il ritratto della Brescia seicentesca che ne consegue, dunque, non è quello di un'area periferica, soffocata fra due poli dominanti, bensì quello di nodo centrifugo e centripeto all'interno di un sistema dinamico di periferie, di cui fanno parte anche Bergamo, Verona, Trento e la Valtellina⁶⁴⁵.

Su questo sostrato geografico, che nei primi decenni del Seicento aveva assistito al trionfo del manierismo veneto, con la figura fagocitante di Palma il Giovane, protagonista della decorazione del Santuario dell'Inviolata a Riva del Garda, agì una congiuntura di linguaggi di diversa provenienza (veneziana, milanese ed emiliana), soprattutto dopo che la pestilenza del 1630 falciò la popolazione e tra questa molti artisti locali. Le esigenze del

⁶⁴⁵ Vedi Fisogni 2013, pp. 169-180.

rinnovo dell'arredo liturgico, conseguenti alle disposizioni del Concilio tridentino, inoltre, comportarono l'aumento della domanda artistica, soprattutto di dipinti di soggetto religioso, nonché l'addensarsi o il precisarsi di interventi decorativi, soprattutto lungo la zona prospiciente al versante meridionale del lago di Garda, di pertinenza della diocesi di Verona⁶⁴⁶.

Nell'area trentino-bresciana, fra gli apporti forestieri decisivo fu quello Pietro Ricchi, lucchese di origine ma dalla formazione pittorica di matrice veneta ed emiliana, che intorno agli anni quaranta del Seicento riavviò il cantiere pittorico dell'Inviolata, abbandonato da Teofilo Polacco nel 1621. Per l'incisività sullo sviluppo della pittura locale, si può dire che l'esperienza di Ricchi preluda a quella di un altro forestiero, Andrea Celesti, che sullo scorcio del XVIII secolo, 'saturò' la maggior parte delle commissioni sacre sulla sponda occidentale del lago. Nel corso del Settecento, poi, l'irrigazione del territorio bresciano da parte di flussi artistici – sostanziale fu l'apporto dell'accademia pittorica veronese – amalgamati a una rinata produttività locale (si pensi ai casi di Pompeo Ghitti o di Francesco Paglia, per indicare i più noti) procedette speditamente, agevolata dal costante aumento delle ricostruzioni totali o dalle ristrutturazioni di interi complessi ecclesiastici.

È in questo contesto che va calata la disamina delle due versioni del *Martirio di san Bartolomeo* assegnate a Loth, presenti rispettivamente nella chiesa parrocchiale dei Santi Felice, Adauto e Flavia a San Felice del Benaco sulla riva occidentale del Garda, nei pressi di Salò, e nella chiesa di San Vincenzo a Calcinato, nella periferia sud-orientale di Brescia. Confinati dalla tradizione critica a quella serie di 'rimesse', per usare un'espressione di Sergio Marinelli⁶⁴⁷, ossia di pregiate e isolate presenze venete nell'area bresciana della prima metà del Seicento (fra cui si annoverano anche le opere di di Strozzi, Liberi, Maffei e Della Vecchia), ma di scarsa o alcuna incisività sulla cultura pittorica locale e spiegabili

⁶⁴⁶ Per un panorama generale sulla situazione della pittura a Brescia fra il Seicento e il Settecento ancora imprescindibili sono i resoconti di Calabi 1935, pp. XI-XIX e Passamani 1964, pp. 591-676. Sulle manifestazioni pittoriche fra Bergamo e Brescia si rimanda a Guazzoni 1989, pp. 104-122. Degli approfondimenti sulle manifestazioni artistiche seicentesche lungo le sponde bresciane del lago di Garda, legate in particolar modo alla decorazione ecclesiastica, sono offerte da Panazza 1969, pp. 215-260, da Botteri Ottaviani 2004, pp. 143-167 e da Marinelli 2009, pp. 73-91.

⁶⁴⁷ Marinelli 2009, p. 79: «L'ultima di queste 'rimesse' veneziane è forse l'opera più impegnativa dal punto di vista artistico, il *Martirio di san Bartolomeo* di Carlo Loth nella Parrocchiale di San Felice sul Benaco (1685), una composizione dinamica e serratissima, ancora pienamente intrisa dell'energia degli anni romani della formazione del pittore, quasi il capolavoro di un Poussin 'tenebroso', senza ancora l'accademismo in cui cadrà soffocato questo genere di pittura, soprattutto, più che a Venezia, a Roma. Ma si tratta sempre, come abbiamo visto, di singole 'rimesse', che finiscono spesso in villaggi su strade impervie, poco conosciuti anche dagli altri pittori, quasi sempre non residenti sul lago, e non sappiamo quanto apprezzate dalla devozione locale».

con i legami intrattenuti da singoli committenti con Venezia, i dipinti di Loth sono stati genericamente classificati come un contributo della cerchia dei ‘tenebrosi’ veneziani alla pittura gardesana⁶⁴⁸.

Assenti sono le notizie sulle origini del *Martirio di san Bartolomeo* di San Felice del Benaco (210 × 180 cm; **fig. 149**), riportato all’attenzione della critica solo dopo il restauro eseguito nel 2000, da cui è emersa un’iscrizione con la sigla dell’autore e la data 1685⁶⁴⁹. Il riconoscimento della paternità del quadro, tuttavia, spetta già a Hermann Voss, che nel 1954 fece visita al paese lombardo per esaminare gli affreschi settecenteschi di Carlo Innocenzo Carloni, decoranti le cupole della parrocchiale⁶⁵⁰.

Non è possibile precisare, inoltre, la data della collocazione del *Martirio* sul primo altare a destra della chiesa, dedicato a San Bartolomeo, anche se si può presupporre che sia avvenuta durante la ricostruzione dell’edificio, dal 1743 al 1781⁶⁵¹. Si trattò, probabilmente, di un ingresso *ex novo* per un altare di recente costruzione, oppure di una traslazione di un bene appartenente alla chiesa precedente.

Nelle evidenti incertezze che avvolgono la genesi del dipinto in questione, l’unico dato sicuro è la sua equivalenza iconografica con la pala della pieve di Borgo di Valsugana, ad eccezione di qualche lieve variazione. In un’ambientazione poco caratterizzata – uno scorcio a destra rivela un’architettura classicheggiante, forse un’edicola – l’anziano san Bartolomeo è semisdraiato, in posizione diagonale, su una struttura lignea, retta da un giovane fanciullo, ricurvo per il peso. Il martire leva gli occhi al cielo, consapevole dell’imminente tortura, mentre un possente aguzzino, accovacciato in basso a sinistra, tenta di immobilizzargli le gambe con una fune. Un altro carnefice solleva il coltello e pare quasi saggiare il punto del corpo della vittima da cui iniziare lo scuoiamento. Sulla destra un vecchio e minaccioso sacerdote, regge, indicandola a Bartolomeo, una statuetta raffigurante una divinità maschile, ossia l’idolo pagano che il santo aveva rifiutato di venerare, mentre alcuni putti angelici fanno capolino fra le nubi in un cielo plumbeo, aprendo uno spiraglio di luce. Lungo il margine destro della tela riaffiorano le tracce del disegno di una figura con turbante, che è ben riconoscibile, invece, nella tela trentina.

⁶⁴⁸ Cfr. Botteri Ottaviani 2004, p. 154 (a proposito della tela di San Felice del Benaco), Guzzo 1983, pp. 68-69, nota 2 e Anelli 1984, p. 12 (sul quadro di Calcinato).

⁶⁴⁹ Cfr. Marelli 2001, pp. 29-30 e Piai 2009, p. 124.

⁶⁵⁰ Vedi Mazzoldi 2000, p. 325.

⁶⁵¹ Sul rinnovo settecentesco della chiesa parrocchiale di San Felice del Benaco vedi Mazzoldi 2000, pp. 303-321.

Alcuni elementi svelano l'affinità fra le due raffigurazioni dell'uccisione di san Bartolomeo e il *Martirio di sant'Eugenio* eseguito da Loth per la chiesa di Santa Maria del Giglio di Venezia nei primi anni ottanta del Seicento [fig. 83], confermando, dunque, l'autenticità della datazione riemersa durante il restauro del quadro lombardo: dall'incarnato quasi marmoreo di san Bartolomeo, inondato da un fiotto di luce fredda, al colore vigoroso e cangiante delle campiture cromatiche, alle figure dallo sgherro con l'armatura e del sacerdote furioso, sino al ritmo serrato della composizione.

Detto questo, mancano dati sufficienti per posizionare la tela trentina e quella lombarda in una sequenza cronologica precisa, suggerita da alcuni (Isabella Marelli) a favore di una precedente datazione della tela di San Felice del Benaco su quella di Borgo Valsugana⁶⁵². Condivisa fra gli studiosi, inoltre, è l'intersezione operata da Loth fra le rimembranze dell'esperienza naturalista dei primi anni veneziani, con evidenti richiami all'iconografia dei martiri riberesca, e le riflessioni sulla produzione romana, per la precisione cortonesca⁶⁵³.

Le numerose esercitazioni pittoriche di Ribera sul tema del 'Martirio di san Bartolomeo' costituiscono dei validi e potenziali bacini di prelievo iconografico per il pittore tedesco, attraverso le stampe, mentre il *Martirio di san Lorenzo* dipinto da Pietro da Cortona per la cappella Franceschi nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano di Firenze (1637-1653; fig. 150) sembra essere all'origine dello schema strutturale e compositivo del *Martirio di san Bartolomeo* di Loth, anche se qui la scena risulta più compressa e stipata sul primo piano della tela, per un effetto di maggiore impatto visivo e quindi emotivo.

Una fonte di meditazione per Loth dovette essere anche la pala di omonimo soggetto eseguita dal coetaneo Antonio Zanchi per la chiesa dei santi Nazaro e Celso di Brescia [fig. 151], datata intorno agli anni ottanta del Seicento, per la simile e marcata caratterizzazione fisiognomica dei volti dei personaggi, per l'anatomia del corpo nudo del martire e per l'affastellamento della composizione⁶⁵⁴.

⁶⁵² Marelli 2001, p. 30. La studiosa non argomenta la sua proposta cronologica; si attiene al confronto fra la data riemersa sulla tela di San Felice (1685), dopo il restauro, e l'ipotesi di datazione del quadro di Borgo Valsugana al 1687-89, fornita da Bruno Passamani nel 1978. Il giudizio di Marelli è ripreso da F. Frisoni, in *Da Romanino e Moretto* 2006, pp. 126-127, n. 11 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Sansone e Dalila*).

⁶⁵³ Cfr. Marelli 2001, p. 30, Marinelli 2009, p. 79 e Piai 2009, p. 124.

⁶⁵⁴ M. Olivari, in *Zampetti* 1987, p. 528, n. 12 (scheda dell'opera di Antonio Zanchi, *Martirio di san Bartolomeo*). Non casualmente, peraltro, nel 1758 Charles Nicholas Cochin aveva avanzato il nome di Loth per l'attribuzione del dipinto di Zanchi di Brescia. Cochin 1758, p. 223: «La couleur est très-vigoureuse, mais maniérée et rousse, pendant d'un grand effet: il peut être de Carlo Loth».

Estesa fu la fortuna dell'invenzione iconografica di Loth fra gli allievi, soprattutto per gli atteggiamenti delle figure protagoniste, per cui ai due *Martirii* di San Felice del Benaco e di Borgo Valsugana sono accostabili, ad esempio, il *Martirio di san Bartolomeo* e il *Martirio di san Sebastiano* licenziati da Rottmayr nel 1697 per gli omonimi altari della Pfarrkirche St. Georg a Raitenhaslach in Baviera [figg. 152, 153]⁶⁵⁵, così come il *Martirio di san Lorenzo* della cappella Cybo in Santa Maria del Popolo a Roma, firmato da Daniel Seiter nel 1687 [fig. 154], in cui è dispiegato un ampio ventaglio di rimandi (tizianeschi, rubensiani, poussiniani e cortoneschi)⁶⁵⁶.

Si può ben immaginare, d'altronde, che Rottmayr e Seiter, come allievi di Loth, avessero preso parte attiva a quell'impresa collettiva di concepimento dell'opera sulla base di un sistema di variazioni da un determinato tema, che produsse le tele trentine e lombarde. Quella stessa fucina, dunque, che sfornò anche il *Martirio di san Bartolomeo* situato nella chiesa prepositurale di San Vincenzo Diacono Martire a Calcinato (277 × 166 cm; fig. 155).

Appesa ad ornamento della parete laterale sinistra della cappella dedicata ai Santi Martiri, la seconda lungo il fianco destro dell'edificio, la pala è sovrapposta a un riquadro incorniciato a stucco, di dimensioni inferiori rispetto alla tela; segno che esso fu predisposto per ospitare un altro dipinto. Si deduce, quindi, che la sistemazione del dipinto di Loth sia avvenuta successivamente alla costruzione del sacello.

Le vicende della fondazione della chiesa di San Vincenzo risalgono all'ultimo decennio del 1700, quando, per motivi legati alle nuove esigenze di culto, si decise di intervenire in maniera massiccia sul preesistente edificio, di fondazione quattrocentesca, che nel 1629 era stato dedicato alla Visitazione⁶⁵⁷. Nel 1580 erano stati censiti otto altari laterali, oltre all'altare maggiore, cui furono aggiunti, nei primi decenni del Seicento, quelli dedicati a San Nicola da Tolentino e a San Carlo Borromeo, di patronato comunale. Mute, invece, sono le notizie sugli arredi liturgici e sui beni artistici destinati ad abbellirli⁶⁵⁸.

⁶⁵⁵ Cfr. Hubala 1981, pp. 204-205, nn. G112-G113 e P. Keller, in *Johann Michael Rottmayr* 2004, p. 141, n. 27 (scheda dell'opera di Johann Michael Rottmayr, *Marter des hl. Bartholomäus*) e P. Keller, in *Johann Michael Rottmayr* 2004, pp. 142-143, n. 29 (scheda dell'opera di Johann Michael Rottmayr, *Pflege des hl. Sebastian*).

⁶⁵⁶ Vedi Kunze 2000, pp. 30-31 e p. 98, n. G 50.

⁶⁵⁷ Vedi Basta, Tonelli 2003, pp. 9-10.

⁶⁵⁸ *ibid.*

L'edificazione della cappella dei Santi Martiri, come quella intitolata alla Madonna del Rosario e al presbiterio, spetta, invece, ad Antonio Cetti, architetto comasco, che fu incaricato di fornire il progetto di ricostruzione della parrocchiale. I lavori di rifinitura, tuttavia, devono essere fatti risalire intorno alla metà dell'Ottocento, quando a dirigere il cantiere, rimasto incompiuto, fu chiamato Rodolfo Vantini⁶⁵⁹. Secondo una visita pastorale del 1810, la cappella risultava terminata nella sua veste architettonica, ma priva di altare, che sarebbe stato completato solo nel 1852, al momento della traslazione del tesoro delle reliquie⁶⁶⁰. Fu in questa occasione, probabilmente, che l'opera di Loth, forse già disponibile fra le antiche proprietà della chiesa, fu appesa alla parete sinistra del sacello, ma può anche essere che la sistemazione sia avvenuta successivamente, ossia in tempi più recenti, se solo si considera che nel 1983 Enrico Maria Guzzo segnalò la tela sulla controfacciata della chiesa⁶⁶¹.

A partire dagli ultimi decenni del Novecento la critica si è spesa nel tentativo di argomentare l'autografia della pala di Calcinato, codificandola sotto la categoria di quadro 'tenebroso', e di accordare una comune proposta cronologica, intorno alla fine degli anni sessanta del Seicento, per cui il dipinto aprirebbe alla serie delle altre omonime tele lombarde⁶⁶², da cui si distingue, tuttavia, per alcune varianti inventive riguardanti la posizione e gli atteggiamenti delle figure.

Al pari dei casi di San Felice del Benaco e di Borgo Valsugana, anche il *Martirio di san Bartolomeo* si presta bene a un esercizio di ricerca di rimandi o delle riprese iconografiche operate dall'autore. Il risultato è un crogiolo di riferimenti sottintesi, da istituirsi sia all'interno del catalogo stesso di Loth, per cui lampante è la somiglianza della figura di San Bartolomeo del dipinto di Calcinato con il Cristo depresso dalla croce della pala Borghesaleo, realizzata fra il 1680 e il 1684 per la chiesa di Santa Maria dei Derelitti di Venezia, sia con la produzione di altri autori, in particolare Ribera, che va ad intersecarsi con l'interesse per la statuaria antica. Ci si riferisce, da ultimo, al *Laocoonte* vaticano, la cui torsione del bacino e la posizione delle braccia, per simulare l'atto di svincolamento

⁶⁵⁹ Basta, Tonelli 2003, pp. 11-24.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁶¹ Cfr. Guzzo 1983, pp. 68-69, nota 2.

⁶⁶² Vedi Marelli 2001, p. 30: «Ritengo che quest'opera sia da datare intorno alla fine degli anni '60, per il chiaroscuro accentuato ed il naturalismo che impronta tanto i personaggi nell'anatomia e nelle fisionomia, quanto le vesti ed i pochi oggetti (si veda in primo piano la cesta con gli strumenti di tortura) che completano la scena». Cfr. anche F. Frisoni, in *Da Romanino e Moretto* 2006, p. 127, n. 11 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Sansone e Dalila*).

della possente vittima dalle avvinghianti serpi, viene ricalcata per la raffigurazione del martire lombardo. Non è questa la sede per ripercorrere il discorso sulla fortuna e sulla ricezione della statua fra gli artisti veneti, interessati, soprattutto se scultori, a un esercizio di integrazione delle parti mancanti della scultura⁶⁶³, ma basti osservare che Loth avrebbe ben potuto assorbire il modello, attraverso il filtro di qualche *medium*, sia che si trattasse delle copiose traduzioni e derivazioni in svariati materiali tratte dall'originale e circolanti a Venezia sin dal Cinquecento, sia che si fosse riferito alle innumerevoli applicazioni ed elaborazioni pittoriche dello schema iconografico suggerito dal *Laocoonte* da parte di artisti come Tiziano o Veronese.

In un'altra serie di esercitazioni pittoriche e grafiche, inoltre, – per la precisione le versioni del *Martirio di san Bartolomeo* di Ribera – pare di poter identificare un'ulteriore fonte ispiratrice per la posa plastica del martire della tela di Calcinato: quella sequenza dove il pittore spagnolo aveva potuto sperimentare la licenza dell'applicazione del canone della *repetitio* e della *variatio* nell'invenzione di un soggetto considerato ideale dall'artista, per dare libero sfogo alla sua attitudine e abilità, da naturalista, di disporre il corpo umano in pose inusuali⁶⁶⁴.

Il gruppo di stampe e disegni che si possono relazionare alla versione del *Martirio di san Bartolomeo* della collegiata di Osuna (Siviglia; **fig. 156**), forse corrispondente a quella dipinta a Napoli fra il 1616 e il 1620, furono l'arena prediletta dall'artista per realizzare variazioni, migliorie o nuove sperimentazioni sul medesimo argomento. Strumento prezioso per il pittore, avrebbero acquisito, agli occhi dei posteri, un valore aggiunto, potendo trasmettere una vasta gamma di formule e schemi pittorici, ad altri artisti, in un'ottica didattica⁶⁶⁵.

⁶⁶³ Per un approfondimento sulla ricezione figurativa del *Laocoonte* nell'arte veneta si veda almeno Favaretto 1983, pp. 75-92.

⁶⁶⁴ Sull'elaborazione ed evoluzione del tema del 'Martirio di san Bartolomeo' nella carriera di Jusepe de Ribera, attraverso l'incisione e il disegno si veda almeno Gonzáles García 2003, pp. 175-200.

⁶⁶⁵ Associabili al dipinto di Osuna, per cui cfr. Spinosa 2003, p. 260, n. A.35 e A.E. Pérez Sánchez, in *Jusepe de Ribera* 1992, pp. 127-128, n. 1.9 (scheda dell'opera di Jusepe de Ribera, *San Bartolomeo*), sono un'acquaforte del British Museum di Londra del 1624, e tre copie su carta conservate fra il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze e la collezione Laurentinus in Voorschoten (Olanda). Oltre che con la tela di Osuna, l'invenzione iconografica di Loth per il dipinto di Calcinato può essere posta a confronto con altre raffigurazioni martirologiche di Ribera, ossia con il *Martirio di san Lorenzo* (New Orleans, The Azby Fund) dei primi anni venti del Seicento (Spinosa 2003, pp. 280-281, n. A.60), il *Martirio di san Filippo* del Museo del Prado di Madrid [vedi A.E. Pérez Sánchez, in *Jusepe de Ribera* 1992, p. 244, n. 1.81 (scheda dell'opera di Jusepe de Ribera, *Martirio di san Filippo*)], ancorabile al 1639, e il *San Sebastiano* del Museo del Prado di Madrid, databile al 1635-1640, dove la posa delle braccia del santo è simile a quelle del martire di Calcinato [Spinosa 2003, p. 326, n. A.179 e A.E. Pérez Sánchez, in *Jusepe de Ribera* 1992, p. 231, n. 1.73 (scheda dell'opera di Jusepe de Ribera, *San Sebastiano*)].

Loth, dunque, sembra avesse ‘abboccato’ alla praticità del formulario approntato da Ribera, da cui trasse delle soluzioni, ma imparò a manipolare lui stesso il sistema della *repetitio* e della *variatio* per le proprie composizioni, per cui si spiega l’intercambiabilità del medesimo prototipo figurativo per scene differenti. Il martire che sta per essere scuoiato, infatti, è anche il Cristo depresso raffigurato nella pala Borghesaleo, ma anche il Giacobbe sognante nella tela dello Schloß di Harburg [fig. 71] o il viaggiatore soccorso dal *Buon Samaritano* del Brukenthal National Museum di Sibiu (138 × 172 cm; fig. 157), per fare alcuni esempi.

A differenza di Ribera, per Loth l’applicazione del canone della *repetitio* e della *variatio* si misura solo sul campo pittorico e non grafico – è noto, infatti, solo un disegno, forse preparatorio, riferibile al *Martirio* di San Felice del Benaco (Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 61-6-2; fig. 158)⁶⁶⁶ – e non trasuda di quel sublime sforzo riposto nel bisogno di giungere alla soluzione migliore ed esibire il proprio talento artistico, che aveva contraddistinto il predecessore spagnolo. Nella produzione di Loth quel modulo rivela, piuttosto, il suo più semplice e forse scontato significato di strumento comodo e idoneo a ‘irregimentare’ la bottega.

La funzionalità di questa pratica si riflette, dunque, nelle versioni pervenuteci dei *Martirii di san Bartolomeo* e il suo valore didattico trova un immediato risvolto nel riutilizzo della posa del martire di Calcinato da parte dell’allievo Rottmayr nella pala d’altare con *San Sebastiano* del duomo di Passau, dipinta nel 1695 [fig. 159]⁶⁶⁷. In quest’opera, la pia donna accovacciata in basso, intenta a curare le ferite lungo le gambe del santo, è la versione femminile e benigna dell’aguzzino delle tele di Borgo Valsugana e San Felice del Benaco, come per una sorta di travestimento iconografico.

È nell’ambito della bottega dell’artista, strutturata in modo tale da conseguire risultati consoni alle attese e ai ritmi del mercato, della committenza e del collezionismo, dunque, che vanno collocate le circostanze di esecuzione della tela trentina e delle due bresciane. Appartenenti, in origine, a uno *stock* di quadri identici o simili ‘da stanza’, esse furono poi destinate a essere riadattate per l’esibizione in un contesto ecclesiastico, nell’ambito di una sorta di operazione imitativa, in quel sistema di periferie dialoganti rappresentato da Brescia e il suo circondario fra Seicento e Settecento.

⁶⁶⁶ A segnalare il disegno a penna e inchiostro bruno e biacca su carta preparata fu Matthias Kunze nel 1999, in un contributo sulla grafica di Daniel Seiter, per cui vedi Kunze 1999, pp. 365-366. L’associazione alla tela di San Felice del Benaco spetta a Giuseppe Fusari. Vedi Fusari 2017, p. 338, n. D37.

⁶⁶⁷ Vedi Hubala 1981, p. 29 e p. 200, nn. G94a, G94b.

Nel reimpiego delle tele di Loth e nella loro riformulazione tipologica è possibile vedere, dunque, solo i risvolti della valenza e la funzionalità della rete di comunicazione e di dialogo artistico lungo i domini occidentali della Venezia sei e settecentesca, dove la committenza svolse un ruolo determinante, di collante; aspetto, quest'ultimo, che per i tre casi sopra esaminati, tuttavia, non è possibile verificare e valutare.

Una vicenda più fortunata e utile a chiarire questo meccanismo, è quella che vide protagoniste due *Crocifissioni* identiche di Loth, disseminate fra i due piccoli centri di Sombreno di Paladina (Bergamo) e Carceri (Padova), e la famiglia Carminati .

La *Crocifissione* del santuario della Natività di Maria a Sombreno (340 × 175 cm; **fig. 160**) fu riconosciuta come opera di Loth da Mariolina Olivari nel 1987⁶⁶⁸, anche se era già stata segnalata una decina di anni prima come prodotto di un collaboratore dell'artista tedesco da Adriana Ruggeri Augusti, che la poneva in relazione alla versione conservata nella parrocchiale di Mira⁶⁶⁹.

Si tratta della pala d'altare della cappella di pertinenza della famiglia Carminati, dedicata alle anime del Purgatorio e collocata lungo il fianco settentrionale del santuario. Questo si erge sulla sommità del colle di Sombreno e conobbe un sostanziale sviluppo in epoca rinascimentale e successivamente nel XVII secolo⁶⁷⁰.

I Carminati, di origine bergamasca, assieme ai Pesenti, committenti della cappella dirimpetto, dedicata al Rosario, furono fra i sostenitori finanziari più alacri dei progetti di arricchimento e abbellimento artistico del santuario; gli attori principali, alla fine del Seicento, furono Francesco Carminati, Pietro e Carlo, abate veneziano.

Come risulta da una nota del 3 dicembre 1671 del *Libro dell'amministrazione*, conservato nell'Archivio della Parrocchia di Sombreno⁶⁷¹, Francesco Carminati pagò 720 lire alla tesoreria del Santuario, retta all'epoca da Pietro, a saldo della somma promessa per contribuire al pagamento della pala destinata all'altare maggiore con la *Natività di*

⁶⁶⁸ Vedi Olivari 1987, p. 244, n. 34.

⁶⁶⁹ Vedi Ruggeri Augusti 1978, pp. 85-86. La studiosa propone il 1675 ca. come data dell'esecuzione della pala di Mira e ne sottolinea la presenza di elementi vandyckiani e rubensiani, nonché l'affinità con la maniera di Langetti. In Paribeni, 1931, p. 351, il dipinto viene menzionato come «Opera di ignoto veneziano (sec. XVII-XVIII)».

⁶⁷⁰ Sulla storia del Santuario della Madonna di Sombreno vedi Gritti, Gritti 1990, pp. 6-60, in particolare pp. 31-43 (per il rinnovamento del santuario nel corso del XVII secolo).

⁶⁷¹ Si tratta del *Libro dell'amministrazione et Entrate della chiesa della Beata Vergine del monte di Breno Nuovamente riformato per norma anco de successori l'anno corrente 1669*, d'ora in avanti APS, *Libro dell'amministrazione*.

*Maria*⁶⁷². Questa era stata commissionata al veneziano Antonio Zanchi, che nel febbraio 1672 avrebbe ricevuto l'ultima ricompensa, ossia 264 lire e soldi 10,7 dalle mani di Francesco Bressani di Venezia, intermediario fra l'artista e i committenti⁶⁷³.

Scomparso Francesco, probabilmente nel 1672 (quando viene citato nella documentazione con la formula «*quondam*») Pietro continuò a occuparsi dell'amministrazione del luogo di culto per almeno altri due mandati biennali, dal 1674 al 1676 e dal 1678 al 1680.

Proseguirono, inoltre, i rapporti con Venezia, le cui fila furono tenute dall'abate Carlo Carminati, che nel novembre 1678 inviò al parente delle somme di danaro per «palii di corame» da porre sui quattro altari della chiesa⁶⁷⁴. Fu lo stesso abate, inoltre, a occuparsi di finanziare annualmente la celebrazione di una messa a nome di Pietro, secondo le disposizioni di quest'ultimo, dal 1683 almeno fino al 1695, quando a farsi carico dell'impegno furono gli «uomini Carminati»⁶⁷⁵.

Nel frattempo dovevano essere già stati avviati i lavori per la cappella di famiglia e quindi giunsero a Sombreno anche la pala d'altare di Loth con la *Crocifissione* e i due teleri laterali di Lazzarini con *La resurrezione di Lazzaro* e *La resurrezione del figlio della*

⁶⁷² APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 13r, 3 dicembre 1671: «Io Pietro Carminati del signor Francesco, sindaco e tesoriere della veneranda chiesa della Beata Vergine Maria del Monte di Breno, devo dare a 3 dicembre 1671 lire settecentoventi pagatemi dal signor Francesco Carminati a saldo degli scudi cento da lire 7 soldi 100 di elemosina, che aveva promesso dare in aiuto a far fare il quadro, ossia pala dell'altar maggiore di essa chiesa in cui è dipinta la *Natività della Beata Vergine Maria*».

⁶⁷³ Dalla consultazione dei documenti citati da M. Olivari, in Zampetti 1987, p. 550, n. 93 (scheda dell'opera di Antonio Zanchi, *Natività di Maria*), risulta che Zanchi ricevette un acconto di 700 lire il 3 dicembre 1671. Vedi APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 14r, 3 dicembre 1671: «Io Pietro Carminati del signor Francesco, sindaco e tesoriere della veneranda chiesa della Beata Vergine Maria del Monte di Breno, devo avere adì a 3 dicembre 1671 lire settecento correnti rimessi a Venezia a Francesco Bressani, a dare al signor Antonio Zanchi pittore a conto degli scudi 150 in che era concertato il quadro, ossia pala dell'altar maggiore, che detto pittore va facendo [...]». L'11 settembre 1672 furono consegnati a Bressani 264 lire e soldi 10,7 a saldo del primo acconto e per le spese del quadro; vedi APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 15v, 11 febbraio 1672: «Io Pietro Carminati del quondam signor Francesco, sindaco e tesoriere della veneranda chiesa della Beata Vergine Maria del Monte di Breno, sto d'avere adì a 11 febbraio 1672 lire duecento sessanta quattro, e soldi dieci sette correnti rimessi al signor Francesco Bressani di Venezia e da lui fatti pagare a quel signor Antonio Zanchi pittore a saldo del primo conto, e spese di suddetto quadro, che si fece fare da esso Zanchi per l'altar maggiore di essa chiesa, qual resta concertato in soldi 150 da scudi 6:4 l'uno, e più vi andarono soldi 5, e grossi 15 minuti per diverse spese in tela, et altro, come constà a ricevuta del detto pittore unita all'altre spettanti a detta chiesa degli 155 e 15, che vagliono lire 64:17 battute le lire 700 promesse davanti a Venezia detto 3 dicembre prossimo passato, che furono quelle pagò il quondam signor Francesco Carminati a sua devozione, in aiuto a far esso quadro come a dietro si dichiara, il testo sono detto lire 264,17». Le suddette note archivistiche sono parzialmente trascritte in Gritti, Gritti 1990, pp. 57-58, nota 48.

⁶⁷⁴ APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 36r, 24 novembre 1678: «Io Pietro Carminati quondam Francesco, come sindaco e tesoriere suddetto ho d'avere 24 detto lire due e sette correnti pagate a dazio e quattro palii di corame mandati dal signor Carlo Carminati di Venezia a elemosina, da poner ai quattro altari della chiesa maggiore, compreso dogana, portatura e conto di tutto».

⁶⁷⁵ APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 45r, 21 febbraio 1683, c. 46r, 21 febbraio 1684, c. 48v, 1 febbraio 1685, c. 52v, 4 febbraio 1687, c. 54r, 28 novembre 1687, c. 57v, 28 gennaio 1689, c. 59v, 29 dicembre 1689, c. 61v, 2 dicembre 1690, c. 63v, 21 settembre 1691, c. 65v, 22 dicembre 1692, c. 68v, 24 gennaio 1693, c. 72v, 27 aprile 1695.

vedova di Naim [figg. 161, 162]. Fra le carte dei fondi documentari dell'Archivio Parrocchiale di Sombreno non è reperibile alcuna informazione relativa alle vicende di erezione e di decorazione della cappella, che possono essere ricostruite solo per deduzione, intrecciando altri dati.

Collazionando le note del *Libro dell'amministrazione* con le relazioni delle visite pastorali effettuate nel Santuario, si evince che la menzione di un altare, che potrebbe corrispondere alla cappella della famiglia Carminati, compare in due descrizioni non datate ma collocabili a inizio Settecento, dove esso viene indicato come altare della Passione di Gesù o sotto il titolo del Santissimo Crocifisso⁶⁷⁶. Una di queste relazioni, attribuita al parroco Querenghi, informa che il monumento si trovava al centro della fiancata laterale della chiesa alla destra dell'altare maggiore – e quindi a sinistra per chi entra nella chiesa – che corrisponde effettivamente alla locazione della cappella Carminati⁶⁷⁷.

Questa fu eretta, probabilmente, al posto dell'altare di Nostro Signore, che fu citato, assieme a quelli del Santo Nome di Gesù, del Rosario e di Santa Luisa e Caterina e alla nicchia ospitante la pala dell'altare maggiore, all'inizio della lista di spese registrate nel *Libro dell'amministrazione* il 7 settembre 1671, con riferimento alla decorazione a stucco dei cornicioni lungo la navata della chiesa⁶⁷⁸. A quella data, dunque, oltre all'altare maggiore dedicato alla Natività di Maria vi erano altri quattro altari, mentre la visita pastorale precedente del 18 e 19 settembre 1667 ne aveva registrati solo tre (escluso quello dedicato a Nostro Signore)⁶⁷⁹. La cappella Carminati, comunque, fu citata per la prima volta con la denominazione di *Altare Mortuorum*, l'attuale appellativo, in un decreto pastorale del 29 giugno 1714⁶⁸⁰.

Come anticipato, le fonti tacciono sulla decorazione pittorica e plastica, in stucco, che arricchisce la cappella. Che i teleri laterali siano di Lazzarini e siano ancorabili

⁶⁷⁶ Vedi APS, *Visite Pastorali e Decreti della Curia confraternita della Dottrina Cristiana* (d'ora in avanti *Visite Pastorali*), *Relazione della Chiesa Parrocchiale della terra di Breno*, n. 15 e APS, *Visite Pastorali, Relazione della tale di Breno per la visita di L.C.* (il foglio reca in alto a sinistra un appunto manoscritto a penna rossa che recita: «Relazione del parroco Querenghi per la visita pastorale del 17»).

⁶⁷⁷ APS, *Visite Pastorali, Relazione della tale di Breno per la visita di L.C.*

⁶⁷⁸ APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 13r, 7 settembre 1671: «Io Pietro Carminati del signor Francesco, sindaco e tesoriere controscritto della veneranda chiesa della Beata Vergine Maria del monte di Breno, devo avere a 7 settembre 1671. Seguono le spese fatte dare l'estate passata nello stucco della nicchia della pala all'altare maggiore e nelli due corsi e cornisoni della prima nave di essa chiesa, cioè dall'altarino del Santo Nome di Gesù sino all'altar del Nostro Signore, e dall'altarino delle Santissime Lucia e Caterina, sino all'altare del Rosario, e più accomodar il detto, et altro». Vedi anche Gritti, Gritti 1990, p. 57, nota 48.

⁶⁷⁹ APS, *Visite pastorali, Die 18 et 19 septembris 1667 dominica et feria secunda.*

⁶⁸⁰ APS, *Decreto condita ad q.dro ut supra in visitatione die Iunii 1714 Parochialii.*

cronologicamente al 1683 si evince, come notò Olivari⁶⁸¹, dalla lettura della *Vita di Gregorio Lazzarini* (1732) di Antonio Da Canal, che a quella data elencò «Lazzaro risorto e il Figlio della vedova, pel Carminati di Bergamo»⁶⁸². Risulta arduo stabilire se il prezioso appunto storiografico si riferisca alla data di commissione o di esecuzione dei due teleri o addirittura a quella della sistemazione *in situ*. Similmente ignote rimangono le circostanze relative alla realizzazione della pala d'altare di Loth, mentre Olivari propose di collocare l'arrivo del dipinto a Bergamo prima della sistemazione delle tele di Lazzarini nel 1683, poiché si sarebbe trattato dell'opera più importante della cappella, essendo destinata all'altare⁶⁸³. La riflessione, tuttavia ci sembra un po' forzata, considerando, inoltre, che il significato del termine cronologico fornito nella biografia di Lazzarini descritta da Canal a proposito delle tele di Sombreno si presta a più interpretazioni.

La scelta dei nomi di Lazzarini e Loth per la decorazione della cappella – come quello di Zanchi per la pala dell'altare maggiore – dev'essere calata e letta in quel contesto di apertura e ricettività all'eco delle proposte artistiche extra-locali, rappresentato da Bergamo nella seconda metà del Seicento e che ebbe come fulcro l'impresa della decorazione della basilica di Santa Maria Maggiore (1657-1694). Quel crogiolo, dunque, di comunicazione fra svariati linguaggi forestieri (da Venezia, Milano, Bologna, Firenze e Napoli) che Francis Haskell, in *Patron and Painters* (1963), sottolineò come esempio eccezionale ed unico di riuscita 'sprovincializzazione' seicentesca della «provincial scene»⁶⁸⁴.

Nel caso specifico di Loth il legame con il territorio bergamasco, si può spiegare, inoltre, attraverso la famiglia Carminati, dato che l'artista tedesco, probabilmente dal 1688, fu impegnato nell'esecuzione di una serie di quattro teleri con scene mitologiche e sette ovati raffiguranti divinità olimpiche per il palazzo Carminati nella parrocchia di San Stae a Venezia⁶⁸⁵. Eretta nei primi decenni del XVII secolo, la dimora veneziana fu sottoposta a

⁶⁸¹ Olivari 1987, pp. 244-245, n. 35. A proposito delle due tele laterali Paribeni 1931, p. 351, riferiva: «Specialmente nei due laterali, il colorito e la composizione se concludono la scuola veneziana dell'ultimo scorcio del '600, ricordano più in particolare Antonio Zanchi».

⁶⁸² Da Canal 1732, ed. cons. 1809, p. LII.

⁶⁸³ Olivari 1987, p. 244, n. 34.

⁶⁸⁴ Haskell 1963, pp. 251-221, in particolare p. 221: «The long-drawn-out and complicated manoeuvres of the Governors of S. Maria Maggiore in Bergamo to commission artists from all the schools of Italy for the decoration of their church form by far the most ambitious (and the best documented) of such ventures in the seventeenth and eighteenth centuries. No private patron had either the resources or the available time to compete with this body».

⁶⁸⁵ Vedi Pavanello 2003, pp. 73-87. Le tele oggi si conservano fra Ca' Farsetti e i Musei Civici Veneziani: vedi Fusari 2017, pp. 226-228, nn. 265-271.

uno sfarzoso riallestimento decorativo in occasione del matrimonio fra Alessandro Carminati, discendente dal ramo bergamasco della famiglia, e Chiara Loredan *quondam* Costantino, avvenuto nel 1688. L'anno precedente Alessandro, figlio di Francesco, e i suoi tre fratelli (Antonio Maria, Giambattista e Carlo) avevano ottenuto l'iscrizione alla nobiltà veneziana, dietro l'esborso di centomila ducati⁶⁸⁶.

A fornire una puntuale descrizione degli ambienti di palazzo Carminati fu Giulio Lorenzetti nel 1921, prima che quelli venissero privati dell'apparato pittorico, in seguito alla vendita dell'immobile all'antiquario Dino Barozzi⁶⁸⁷. Stando alla relazione, alle pareti del *portego* erano appese quattro tele raffiguranti la *Gara musicale fra Apollo e Pan* (196 × 193 cm; **fig. 163**), il *Buon Samaritano* (209 × 282 cm; **fig. 164**), *Enea abbandona Didone* (209 × 282 cm; **fig. 165**) e una scena bucolica di non chiara comprensione, raffigurante un pastore in atto di fuggire. Fungevano da sopraporta, invece, sette ovati con *Nettuno* (144 × 114 cm; **fig. 166**), *Saturno* (144 × 114 cm; **fig. 167**), *Marte* (144 × 114 cm; **fig. 168**), *Venere con Cupido* (209 × 266 cm; **fig. 169**), *Giove* (144 × 114 cm; **fig. 170**), *Giunone* (144 × 114 cm; **fig. 171**), *Proserpina rapita da Vulcano* (148 × 113 cm; **fig. 172**). Lorenzetti propose di attribuire il ciclo pittorico a Giambattista Volpato (1633-1706), pittore bassanese, a eccezione del quadro con il tema pastorale, che gli ricordava i modi di Domenico Fetti⁶⁸⁸. È stato Giuseppe Pavanello, nel 2003, a identificare le tele citate da Lorenzetti con quelle esposte fra il *portego* e la sala della Giunta piccola di Ca' Farsetti⁶⁸⁹, che Ewald, in un contributo del 1959, aveva attribuito a Loth e alla bottega, ignorandone, tuttavia, la provenienza⁶⁹⁰.

La condivisibile attribuzione mostra, dunque, Loth partecipe, se non addirittura protagonista, di un programma pittorico destinato a un palazzo della nuova nobiltà, che vide dialogare in un'armonica coralità, com'era usuale – si pensi al caso più noto di palazzo Albrizzi – i diversi rappresentanti delle più moderne proposte pittoriche della seconda metà del Seicento, nonché i diversi generi, dalla pittura di storia e quella religiosa,

⁶⁸⁶ Vedi Pavanello 2003, p. 72.

⁶⁸⁷ La relazione di Lorenzetti, che si conserva presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (Mss. PD C 2759, fasc. XVIII) è stata stata trascritta e pubblicata in Pavanello, 2003, pp. 84-87 (Appendice documentaria).

⁶⁸⁸ *ibid.*

⁶⁸⁹ Vedi Pavanello 2003, pp. 72-87. Manca all'appello solo il dipinto dall'iconografia dubbiosa.

⁶⁹⁰ Vedi Ewald 1959, pp. 2-10.

al paesaggismo⁶⁹¹. Loth ebbe modo, quindi, di dare sfoggio della sua abilità nelle tipologie in cui era annoverato come specialista, ossia nelle scene storiche di grande formato e nelle mezze figure raffiguranti uomini e donne dai busti nudi.

Come per il palazzo veneziano, anche nella cappella bergamasca dei Carminati, il pittore tedesco dovette attenersi a puntuali disposizioni iconografiche, che, concordemente alla funzione del sacello come cappella funebre della famiglia, ruotano attorno al tema della 'Passione' e della 'Resurrezione' di Cristo.

In un cielo plumbeo, attorniato da putti angelici, si staglia il Cristo crocifisso, dalla prestanta scultorea, nonostante la sofferenza, e dalla tensione muscolare indagata meticolosamente dal pittore. Accanto alla croce, sulla destra, si trova Maria Maddalena dallo sguardo estatico, mentre il primo piano a sinistra è dominato dall'imponente gruppo pietistico composto da Giovanni che sorregge la Madonna in preda allo svenimento, mentre rivolge uno sguardo colmo di tristezza al figlio morente. In prossimità dell'angolo inferiore destro della tela campeggia il teschio del Golgota, mentre il limitato scorcio di veduta urbana alleggerisce il senso di compressione spaziale ma anche emotiva dell'intera composizione.

Una ricca decorazione in stucco bianco su campiture azzurre avvolge l'intero complesso della cappella voltata a botte, presentandosi come un'estensione plastica e iconografica dell'evento raffigurato in pittura, in una sorta di *continuum* narrativo.

Ai lati della *Crocifissione* due angeli a figura intera incrociano le mani sul petto e con il capo chino rivolgono lo sguardo dolente verso il basso. Proseguendo verso l'alto si incontrano due putti che reggono rispettivamente il sudario della Veronica, con il volto di Cristo impresso e la corona di spine. Sopra il cornicione, accanto alla finestra tripartita, posano in bilico altri due angioletti, colti nell'atto di asciugarsi il volto colmo di lacrime con la mano e di elevare al cielo il martello e i chiodi, simbolo del martirio raffigurato nella pala d'altare. A recare gli altri *arma Christi* (la croce e la colonna della flagellazione) sono due angeli a figura intera collocati sui pennacchi a lato dell'arco a tutto sesto che introduce alla volta.

⁶⁹¹ Fra gli altri nomi d'artista che sono stati avanzati da Pavanello per altri teleri di soggetto religioso già appartenenti alla decorazione di palazzo Carminati si annoverano quello di Alessandro Lanfranchi e di Antonio Molinari, mentre per l'autore dei paesaggi viene usato l'appellativo «Paesaggista di palazzo Carminati», anche se in alcune tele i suoi modi possono rinviare alla maniera di Anton Eismann e Luca Carlevarijs. Vedi Pavanello 2003, pp. 73-77.

Conformi alla dedicazione della cappella alle anime del Purgatorio e dunque alla speranza nella salvezza divina, sono le due piccole scene in stucco, che introducono la fascia decorativa centrale della volta, raffiguranti, quella a sinistra, un sacerdote nell'atto di celebrare l'eucarestia, accompagnato da un chierico – forse un rimando all'iconografia di Sant'Andrea Avellino, invocato come protettore contro la morte improvvisa – e, quella a destra, il salvataggio da parte di un angelo divino delle anime avvolte nelle fiamme del Purgatorio. Il contesto funerario della cappella è richiamato, inoltre, dalle figure di teschi con berretta o tricorno e due lance, inframmezzati a mascheroni angelici, fra tralci vegetali. Questo ciclo decorativo a stucco, come il resto della cappella, soffre dell'assenza di testimonianze documentarie a riguardo, ed è pertanto stato ignorato dagli studi storico-artistici. Pur consapevoli della necessità di una disamina più puntuale, in questa sede si prova ad avanzare il nome di Giovanni Angelo Sala e del figlio Girolamo, stuccatori originari di Lugano e attivi nel bergamasco nella seconda metà del XVII secolo, come autori della decorazione plastica della cappella⁶⁹².

Va sottolineato, innanzitutto, che il 17 settembre 1670 a Giovanni Angelo Sala furono consegnati, come da accordi precedenti, «filippi venti sette oltre la legna, vino, e servizi» per eseguire l'ancona di stucco per l'altare maggiore⁶⁹³. Essendo già stato impegnato Sala, dunque, nei lavori inerenti la nicchia della pala d'altare, che Francesco Carminati avrebbe finanziato personalmente, appare plausibile ipotizzare che la famiglia si fosse nuovamente rivolta a lui, al momento dell'allestimento della cappella di spettanza.

Alcuni confronti stilistici sembrano, inoltre, avvallare questa proposta attributiva: si osservino i due angeli-erma che affiancano la pala d'altare di Zanchi con le mani incrociate al petto e la stessa smorfia di dolore sul volto dei compagni ai lati della *Crocifissione* di Loth [figg. 173, 174], oppure i putti che reggono il cartiglio sopra il cornicione con le medesime, spericolate pose dei corrispettivi della cappella Carminati [figg. 175, 176]. Inficiato, per quanto riguarda gli esempi appena enunciati, dall'inarrestabile decadimento conservativo che coinvolge la decorazione plastica dell'intero Santuario, il confronto iconografico e stilistico regge meglio ponendo a termine di paragone elementi prelevati dagli altri cantieri in cui operarono i Sala, ossia la basilica di Santa Maria Maggiore a

⁶⁹² Per un breve profilo dei Sala vedi Gavazi Nizzola, Magni 2003, pp. 297-298.

⁶⁹³ APS, *Libro dell'amministrazione*, c. 9r, 17 settembre 1670. Un estratto della nota è riportato in Rampinelli 2001, p. 127, doc. n. 1.

Bergamo, dove furono attivi dal 1651 al 1694 e il santuario della Madonna dei campi a Stezzano, nel bergamasco, a cui contribuirono fra il 1662 e il 1669⁶⁹⁴.

Se si osserva, ad esempio, la figura della *Giustizia* fra le Virtù Cardinali del braccio settentrionale del transetto della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, evidente è la congruenza con le figure angeliche di Sombreno nella modellazione ad altorilievo della veste, raccolta con un nodo a metà delle cosce, benché a Bergamo si noti una maggiore tendenza all'appiattimento [figg. 177, 178]. In questi elementi si enuclea, inoltre, la somiglianza, forse ancor più stringente, con le figure angeliche della chiesa di Stezzano, dove identica è anche la posa della gamba destra, con il ginocchio leggermente introflesso, lasciata scoperta dal panneggio.

Lungi dall'essere esaustiva o dal proporsi come incontrovertibile, questa breve digressione sull'apparato decorativo della chiesa si prefigge di riportare all'attenzione degli studi un complesso plastico, che a nostro avviso, potrebbe essere annoverato fra le testimonianze o le tappe di rilievo della scultura seicentesca e settecentesca in area lombarda.

Ritornando alla pala dell'altare di Loth, preme rilevare come nel catalogo del pittore un'iconografia simile venga tramandata dalla *Crocifissione* concepita, forse dopo il 1692, per l'altare maggiore del Kloster di Tegernsee, che presenta alcune varianti nelle figure rispetto alla versione lombarda: manca il crocicchio di putti angelici, un'ulteriore figura femminile fa capolino a sinistra e Maria Maddalena è raffigurata china, e non in piedi, attorno alla croce, mentre una figura d'uomo, forse Nicodemo o Giuseppe d'Arimatea, le è retrostante e, congiungendo le mani in preghiera, guarda Cristo morente. Diverso è inoltre l'atteggiamento della Vergine, che nella tela tedesca ha già perso i sensi, priva di forze.

Si sottolinea, inoltre, che la tela bergamasca, dalle buone condizioni conservative, permette di riconoscere meglio, rispetto a quella tedesca, i rimandi iconografici alle *Crocifissioni* rubensiane e vandyckiane già discussi per il caso Tegernsee e soprattutto l'abilità di Loth nel dispiegare gli accostamenti cromatici, dove una pastosa materia pittorica viene solcata da zone di luce e ombra, che demarcano anatomie, fisionomie e gli ampi panneggi.

Nonostante non sia possibile porre in una puntuale successione cronologica le due *Crocifissioni* del pittore tedesco – rimanendo la datazione della pala di Sombreno ancora avvolta in un alone di dubbio – quello che appare interessante notare, ai fini del nostro

⁶⁹⁴ Cfr. Rampinelli 2001, pp. 57-136 e Spiriti 2009, pp. 104-118.

discorso, è come anche questo caso ribadisca l'ampio sfruttamento da parte di Loth e della sua bottega del canone della *repetitio* e della *variatio*.

All'abilità di qualche copista si devono far risalire, infatti, altre due reiterazioni della *Crocifissione* bergamasca di Loth, ossia la pala d'altare oggi appesa sul fianco settentrionale della chiesa di San Nicolò vescovo di Mira e quella dell'abbazia di Santa Maria di Carceri, a pochi chilometri da Este, nei pressi di Padova. Testimonianze, queste, della fortuna figurativa dell'invenzione dell'artista tedesco nell'entroterra veneto, secondo dei binari di diffusione simili a quelli in cui venne incanalata la ricezione della *Crocifissione* di Tegernsee in Baviera.

Sull'origine della tela di Mira [fig. 179] non si conserva alcuna informazione, ma si può constatare la presenza di minime varianti rispetto alla versione bergamasca, nello scorcio paesaggistico – manca la torre con archeggiature che si erge sull'edificio a pianta tonda collocato sulla destra, come se la costruzione fosse incompiuta – e nella gamma cromatica più cupa, virata su toni brunastri, forse effetto del progressivo oscuramento degli olii e delle vernici.

L'esemplare di Carceri (325 × 180 cm; fig. 180), invece, si presta a considerazioni più approfondite, poiché la stretta correlazione con il caso di Sombreno non si misura solo sul piano delle congruenze figurative, ma coinvolge anche quello della committenza.

La giurisdizione del terzo altare a destra dell'abbazia di Santa Maria di Carceri, che ospita la *Crocifissione* attribuita a Loth⁶⁹⁵, anticamente spettò alla famiglia Carminati, come si evince dai due stemmi marmorei anteposti sui lati frontali dell'architrave di sostegno al piano di appoggio delle colonne in marmo nero dell'altare; corrispondente a quella presente nella cappella di famiglia di Sombreno, l'arma è divisa a metà e nella parte superiore presenta un'aquila bicipite, incoronata, mentre in quella inferiore è raffigurato un carro.

A commissionare il rifacimento dell'altare, già dedicato a San Pietro, e quindi la trasformazione in monumento funebre dedicato alla famiglia fu Carlo Carminati, che si fece seppellire nei pressi dell'altare⁶⁹⁶, come testimonia la lastra tombale originariamente collocata nei pressi della mensa e oggi ricoverata nella sagrestia che recita: «Abbate D. Carolo Carminato patritio veneto et successoribus obiit dies 8 Aprilis MDCCXI». Abate

⁶⁹⁵ Cfr. Zattin 1973, p. 145, che ritenne la tela un'opera della scuola di Reni; Ruggeri Augusti 1978, p. 86, invece, la associò a un collaboratore di Loth, riconoscendone l'uguaglianza con quella della parrocchiale di Mira. Vedi, inoltre, Fusari 2017, p. 170, n. 31.

⁶⁹⁶ Cfr. Zattin 1973, p. 145.

veneziano, Carlo era fratello di Alessandro, sposato con la nobildonna Loredan e proprietario del palazzo a San Stae, ossia colui che, almeno fino al 1695, si incaricò delle spese per la celebrazione della messa in onore di Pietro nella cappella di famiglia a Sombreno.

Nel 1693 i due fratelli, assieme alla famiglia Vernada, erano riusciti aggiudicarsi tutti i beni dell'abbazia, dietro l'onerosa offerta di 213,796 ducati. Il 20 gennaio 1690 questa era stata soppressa con bolla papale di Alessandro VIII, su richiesta del Senato veneziano, poiché la Serenissima necessitava di liquidità per il finanziamento della guerra contro il nemico turco⁶⁹⁷.

All'epoca il monastero di Santa Maria di Carceri era considerato uno fra i più importanti e ricchi istituti ecclesiastici del territorio della marca padovana; l'elevazione a rango abbaziale risaliva al 1427, dopo che il complesso, sorto sulle fondamenta di una chiesa campestre di dominio vescovile, probabilmente negli anni settanta dell'XI secolo, conobbe fasi alterne di prosperità e di decadimento, fra eventi bellici e pestilenze. Nel 1170 fu avviata l'erezione della chiesa, consacrata nel 1189, che nel 1399 fu sottoposta a un ulteriore intervento ricostruttivo. Un devastante incendio, accaduto nel 1643, compromise nuovamente la situazione dell'edificio, ristrutturato e inaugurato nel 1685⁶⁹⁸.

La situazione e la consistenza del patrimonio immobile e mobile ereditato dai Carminati e Vernada corrispose, dunque, alla fase successiva alla metà degli anni ottanta del Seicento.

Non sappiamo che cosa abbellisse l'ex altare di San Pietro prima dell'intervento commissionato da Carlo Carminati. Risulta comunque facile immaginare che questi, al momento di prendere delle decisioni sull'apparato decorativo, abbia richiesto l'esecuzione di una replica della pala d'altare decorante la cappella di famiglia nel bergamasco. Si trattò, con molta probabilità, di una scelta vantaggiosa da un punto di vista finanziario, dato che l'esecuzione di una copia avrebbe avuto un costo inferiore rispetto all'affidamento di un incarico *ex novo*. Oltre alla motivazione di carattere economico, non si esclude, tuttavia, che alla base della scelta Carlo vi sia stato un giudizio più prettamente artistico, per cui la soluzione iconografica di Loth dovette sembrargli piuttosto felice. Quest'atto emulativo, inoltre, gli avrebbe consentito di affermare idealmente la continuità con le origini bergamasche della propria stirpe.

⁶⁹⁷ Vedi Zattin 1973, pp. 135-145.

⁶⁹⁸ Per un breve *excursus* storico sull'abbazia di Carceri vedi Vigato 1995, pp. 9-14.

Sembra, dunque, che la fortuna figurativa di Loth nell'entroterra veneto e nei territori lombardi di dominio o influenza veneta sia da inquadrare nella diffusione delle copie o delle versioni delle sue opere, sia per quel concerne la sfera della committenza, sia quella del collezionismo. Si ha l'impressione, quindi, che la predilezione per il linguaggio dell'artista tedesco, naturalizzato veneziano, passasse attraverso il possesso di copie tratte dalla sua produzione e non necessariamente o esclusivamente degli originali. Partecipa a questo meccanismo la trasformazione tipologica dei dipinti ossia lo sfaldamento della congruenza fra generi e formati e la destinazione espositiva, per cui i quadri da stanza furono trasformati in pale d'altare e viceversa.

A supporto figurativo di tale ragionamento, alle serie dei *Martirii di san Bartolomeo* e delle *Crocifissioni* si può affiancare il caso della *Deposizione dalla croce* della collezione del palazzo Borromeo dell'Isola Bella sul lago Maggiore [fig. 70]⁶⁹⁹. Si tratta della traduzione pittorica della pala d'altare veneziana eseguita da Loth per la famiglia Borghesaleo, commissionata a Paolo Cazzaniga da Vitaliano VI Borromeo (1620-1690). Essa fu destinata ad arricchire l'infilata di dipinti esposti nell'alcova affiancata alla 'Galleria interiore' o 'Galleria detta de' Quadri vecchi' del palazzo di famiglia. Quest'ultima, assieme alla 'Galleria Grande', era il frutto dell'ambizioso progetto di Vitaliano Borromeo, avviato dalla fine degli anni cinquanta del Seicento, di offrire una sistemazione prestigiosa alle collezioni pittoriche che stava accumulando, in linea con le moderne istanze del mecenatismo artistico, nell'intento di esibire il prestigio politico e culturale dei Borromeo di Arona⁷⁰⁰.

Considerata come una sorta di *sancta sanctorum* del palazzo, la 'Galleria detta de' Quadri vecchi', a dispetto dell'intitolazione, ospitava, inframmezzate ai tesori pittorici a firma di antichi maestri, anche opere di autori coevi, che dimostravano l'aggiornamento del collezionista sulle moderne proposte artistiche locali, ossia lombarde, e di altre scuole⁷⁰¹.

Nella scelta consapevole di far dialogare l'antico e il moderno si concretizzò, dunque, l'idea di galleria di Vitaliano Borromeo, ispirata ai modelli delle raccolte di Federico Borromeo e di Cesare Monti, ma anche di Bartolomeo Arese e degli estensi. Il fatto di disporre di un bravo copista, inoltre, avrebbe consentito di esaudire in tempi relativamente

⁶⁹⁹ Cfr. Morandotti 2011, p. 26 e Fusari 2017, p. 406, n. C18.

⁷⁰⁰ Sulla formazione e sullo sviluppo della Galleria Borromeo dell'Isola Bella vedi Morandotti 2011, pp. 9-46.

⁷⁰¹ Id., pp. 21-30.

brevi o di accelerare il desiderio di possedere un'antologia della pittura, dai tempi passati fino all'epoca coeva.

Cazzaniga, infatti, fu inviato alla corte di Modena fra il 1678 e il 1681 per copiare alcuni quadri di Correggio conservati nelle collezioni estensi; in seguito giunse a Venezia, dove trasse la copia dalla pala d'altare di Loth e dove studiò la maniera dei maestri seicenteschi veneziani, che avrebbe permeato la sua stessa produzione (Molinari e Zanchi, ad esempio)⁷⁰².

«Una copia di Carlo Lotti figurato un Cristo morto sostenuto dagli angeli», identificabile con l'opera oggi conservata nell'anticappella del palazzo, viene citata nella *Nota de' dinari ricevuti dall'illustrissimo signor conte Vitaliano Borromeo*, stilata da Cazzaniga nel 1682⁷⁰³. Data, questa, che può essere considerata come un valido termine *ante quem* anche per la cronologia dell'originale della chiesa veneziana dell'Ospedaletto.

La traduzione in copia di un'opera veneziana devozionale e inamovibile, non fu comunque l'unico veicolo di trasmissione nonché strumento di conoscenza del linguaggio di Loth in casa Borromeo. Nell'inventario, redatto nel 1690, dopo la morte di Vitaliano, si pretese di riconoscere i modi dell'artista anche in un quadro raffigurante *Ercole e l'idra* che più tardi, nel 1723, fu scambiato per un originale di Veronese, mentre più recentemente Alessandro Morandotti ne ha proposto l'assegnazione a Abraham Janssens⁷⁰⁴.

La presenza del Loth, pittore di pale d'altare e di scene mitologiche nella collezione Borromeo prelude, inoltre, alla fortuna dell'artista sul mercato lombardo – si pensi alle opere registrate nelle raccolte delle famiglie Orrigoni o Pagani, fra le più aggiornate da un punto di vista artistico nel panorama della Milano a cavallo fra Seicento e Settecento⁷⁰⁵ – nonché ai suoi rapporti con la famiglia Trivulzio del ramo di Sesto di Milano, oggetto di discussione della corrispondenza intrattenuta fra Alessandro Teodoro Trivulzio e il procuratore Paolo Pozzo, agente a Venezia, fra il 1692 e il 1694⁷⁰⁶.

Fonte, questa, che oltre ad aggiungere un importante tassello sulla rete di committenti di Loth, apporta conferme a quel ritratto di artista e professionista, spesso abbandonato ai

⁷⁰² Morandotti 2011, pp. 19, 26. Su Paolo Cazzaniga, pittore su cui si possiedono scarse notizie, vedi inoltre Natale, 2000, p. 167.

⁷⁰³ Morandotti 2011, p. 26.

⁷⁰⁴ Id., pp. 26-27.

⁷⁰⁵ Cfr. Morandotti 2008, pp. 42-43, nota 44 e Pescarmona 1991, p. 125, n. 35.

⁷⁰⁶ Il carteggio, inedito, si conserva nella Archivio Trivulzio di Milano ed è stato segnalato da Fusari 2017, p. 39, che ne pubblica qualche stralcio.

piaceri del vino, sommerso da svariati incarichi e privo di collaboratori, già abbozzato all'inizio degli anni sessanta del Seicento nelle epistole di Filippo Leoncelli a Čzernín e che si incontra successivamente nella relazione di viaggio di Nicodemus Tessin e nel carteggio fra Quintiliano Rezzonico e Livio Odescalchi.

L'unico tratto della personalità di Loth che risuona strano nella corrispondenza milanese è quello della 'solitudine' professionale dell'artista, che in quel giro d'anni stava lavorando anche per altri committenti (Ferdinando de' Medici, il principe Liechtenstein di Vienna e per il principe Altieri), come informa lo stesso Pozzo, e che, come narrato nel corso del paragrafo, proprio grazie ad un'officina regolata attraverso lo sfruttamento della licenza della *repetitio* e della *variatio*, sarebbe riuscito a fronteggiare numerosi incarichi in contemporanea o perlomeno a soddisfare l'incalzante domanda del mercato artistico.

V. Il 'ritorno' di Loth a Vienna come ritrattista degli Asburgo. Per una rivalutazione della vicenda

Secondo la storiografia artistica, a partire da Ewald⁷⁰⁷, all'anno 1692 sarebbe da ancorare un soggiorno a Vienna di Loth in veste di ritrattista di Leopoldo I e dei membri della famiglia imperiale. Un riscontro celebrativo dell'evento è reperibile nel medaglione biografico dedicato all'artista tedesco da Francesco Moücke nel terzo volume della *Serie dei ritratti degli eccellenti pittori* (1756)⁷⁰⁸, dedicato agli autoritratti degli artisti presenti all'epoca nella galleria imperiale fiorentina. Oltre a soddisfare le pretese dell'imperatore, narra il biografo, l'artista avrebbe licenziato ritratti e dipinti d'invenzione con soggetti storici per i ministri imperiali; fu infine omaggiato con il conferimento onorifico del cavalierato e la nomina a pittore di corte. Titolo, questo, menzionato anche nell'iscrizione dedicatoria scolpita sul piedistallo sottostante il busto effigiante Loth, nel monumento funebre dedicatogli nel 1699 dall'amico scultore Enrico Merengo e collocato nell'andito che immette nella sagrestia della chiesa di San Luca di Venezia [fig. 181]. Essa recita: «IO: CAR LOTH BAVAR / SUORUM TEMPORUM / APELLES / OB. V:RTUTEM PENICILLI AB IMP / LEOPOL: NOBILIUM ORDINI AGGREGAT / UMBRAM MORTIS DEPINGERE COEPIT / VI 8BRIS ANNO 1698 / AET. SUAE 66»⁷⁰⁹. L'inventario *post mortem* dei beni di Loth del 1698, inoltre, svela che l'artista conservava gelosamente la patente di nobiltà concessagli da Leopoldo in uno «scabello di perer nero», ossia un piccolo armadio in legno di pero di colore nero, collocato nella «Camera delle Pitture», nella sua dimora affacciata sul Canal Grande⁷¹⁰.

La benevolenza imperiale, che prima di Loth era stata riservata a Pietro Liberi, come si è già ricordato nel secondo capitolo della presente tesi, dovette manifestarsi comunque prima degli anni novanta del Seicento, se nelle pagine de *La conchiglia celeste*, pubblicata nel 1690, Giovanni Battista Fabri, erudito predicatore francescano, designa l'artista tedesco

⁷⁰⁷ Ewald 1965, p. 15, in particolare note nn. 2, 3.

⁷⁰⁸ Moücke 1756, III, pp. 252-253: «Indi passato in Vienna alla corte imperiale, ebbe l'onore di essere ammesso a fare il ritratto di Leopoldo I. Questo essendo riuscito di gran soddisfazione di quel monarca, ebbe ordine di dover ricavarne ancora l'effigie dell'imperial famiglia. I principali ministri dell'impero anch'essi impiegarono Carlo, non solamente a fare i propri ritratti, ma nell'invenzione altresì, e nella pittura di varj componimenti storici. E per dimostrargli in fine qual fosse la stima, che di lui facevano, gli ottennero dall'imperatore un diploma, che lo dichiarava suo gentiluomo e pittore».

⁷⁰⁹ Le vicende inerenti la commissione e l'erezione del monumento funebre di Loth sono ricostruite in Rossi 1994, pp. 49-50.

⁷¹⁰ Vedi Lux 1999, p. 157.

come «pittore della Camera Augusta del Grande Imperator Leopoldo I»⁷¹¹. Questo dato, dunque, risolverebbe il termine *ante quem* per l'invito di Loth alla corte degli Asburgo ripercorso da Moücke, che non vi aveva associato, tuttavia, alcun riferimento cronologico puntuale.

Dal primo ingresso delle opere di Loth nelle collezioni imperiali viennesi, avvenuto all'inizio degli anni sessanta del Seicento, era trascorso quasi un trentennio, durante il quale Loth aveva «illustrato la fama del suo celeberrimo nome, arricchendo le reggie, e le basiliche de' primi coronati dell'Europa», per riportare le parole di Fabri, che alludono probabilmente ai prestigiosi incarichi ottenuti dall'artista prima negli ambienti della corte imperiale asburgica e successivamente presso quella principesca dei Wittelsbach in Baviera⁷¹². Per rimanere nel raggio d'azione della corte viennese, non va dimenticato, inoltre, che fra gli anni settanta e novanta del Seicento l'officina di Loth, come si è già accennato, aveva soddisfatto la richiesta di opere d'arte di scuola veneziana seicentesca da parte dell'aristocrazia austriaca. Un esempio è offerto dalla dinastia dei Liechtenstein: successivamente alle proposte di vendita a Karl Eusebius, già menzionate, il nome di Loth ricompare, infatti, in una lettera del 5 agosto 1691 inviata da Johann Andreas Adam al pittore Marcantonio Franceschini, suo agente artistico e intermediario di fiducia⁷¹³. Con la missiva, il principe invitava l'artista bolognese a dipingere un «quadro historiato», per un prezzo di 300 ducati. L'unica clausola riguardava il soggetto, che pur essendo a libero piacimento dell'autore, non doveva riproporre i temi affrontati dagli altri pittori contemporanei, enunciati in una nota a margine dell'epistola. In quest'elenco viene menzionato Loth, cui è associato un quadro con *Loth e le sue figlie*, da identificarsi, probabilmente, con il dipinto ancora presente nel 1863 fra i beni di famiglia, poi venduto in

⁷¹¹ Fabri 1690, p. 23.

⁷¹² *ibid.*

⁷¹³ Il rapporto fra Franceschini e Johann Adam Andreas von Liechtenstein è indagato in Miller 1991. L'epistolario, che si compone di 159 lettere, scambiate fra il 1691 e il 1709, si conserva presso l'archivio di famiglia nello Schloß di Vaduz in Liechtenstein ed è stato pubblicato integralmente da Miller 1991, pp. 189-282. Una nuova edizione del carteggio è disponibile in Haupt 2012, pp. 217-404. Per l'epistola in cui viene menzionato Loth cfr. Miller 1991, p. 190, doc. n. 3 e Haupt 2012, pp. 219-220, doc. n. 2121. In una precedente epistola del 5 agosto del 1691, in cui Johann Adam Andreas invitava il cugino Anton Florian, ambasciatore a Roma, a sollecitare Carlo Maratti nella realizzazione di un'opera, il principe austriaco dice di aver già ricevuto alcuni dipinti di famosi autori, fra cui Carlo Cignani, Lorenzo Pasinelli e Carlo Loth. Probabilmente si trattava dello stesso dipinto citato nel settembre successivo nello scambio epistolare con Franceschini Cfr. Haupt 2012, pp. 520-521, doc. n. 2599.

un'asta parigina del 1880 e oggi irreperibile⁷¹⁴. Nel rapporto epistolare intercorso fra i Liechtenstein e Franceschini, il nome di Loth, contando una singola presenza, risulta del tutto marginale rispetto all'altisonante schiera degli autori bolognesi seicenteschi, tanto bramati da Johann Adam Andreas. Fra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, infatti, per il tramite del suo agente, il principe si rifornì sul mercato artistico bolognese di dipinti dei Carracci, di Domenichino, di Guercino, di Reni, di Francesco Albani, di Cignani e di Giuseppe Maria Crespi⁷¹⁵. Era soprattutto la scuola bolognese e la matrice correggesca, riconoscibile in Albani e Cignani, che poteva soddisfare quei criteri di «vaghezza» e «morbidezza» ricercati in pittura dal nobile austriaco⁷¹⁶; termini, questi, che Venezia offrì con l'esperienza di Antonio Bellucci, invitato a decorare lo Stadtpalais viennese dal 1697⁷¹⁷, o di Gregorio Lazzarini e di Giovanni Antonio Fumiani. Se i colleghi veneziani furono, dunque, precoci promotori di quella pittura decorativa, d'impianto scenografico e teatrale che avrebbe trionfato nel secolo successivo, Loth, dal canto suo, fu prediletto come ritrattista e narratore di 'storie', adatte alla pittura da cavalletto. A quest'ultima tipologia di dipinti dovette riferirsi Moücke, dunque, quando scrisse che i principali ministri dell'impero incaricarono il pittore tedesco di impegnarsi non solo nella realizzazione di ritratti, ma anche in soggetti d'invenzione e nella «pittura di varj componimenti storici»⁷¹⁸. Nonostante, va detto, non si trattasse della sua specializzazione pittorica, il contributo di Loth nel genere della ritrattistica per la corte viennese non dovette restare inosservato e godette di una positiva risonanza critica. A distanza di quasi un secolo dalla presunta parentesi viennese dell'artista, infatti, Johann Quirin Jahn (1739-1802), pittore praghese intento a raccogliere informazioni sugli eccellenti pittori attivi alla corte di Vienna fra il

⁷¹⁴ Forse da identificarsi con quello segnalato da Ewald 1965, p. 59, n. 37, ancora presente nel 1767 nella galleria viennese e venduto a Parigi nel 1880: forse è identico a quello segnalato in Miller 1991, p. 190, e presentato all'asta del 1873 come *Lot and his Daughters*.

⁷¹⁵ Miller, 1991, pp. 34-36.

⁷¹⁶ Id., p. 35.

⁷¹⁷ Sull'attività decorativa di Antonio Bellucci per il palazzo Liechtenstein, su commissione del principe Johann Adam Andreas e protrattasi fino al 1705, vedi Reuß 1998, pp. 63-66 e pp. 85-92.

⁷¹⁸ Moücke 1756, III, pp. 252-253

XVII e il XVIII secolo, ricordò Loth come «erster Hof Maler»⁷¹⁹, omettendo, invece, nomi di altri artisti, come ad esempio Joachim von Sandrart e Johann Spillenberger, che, invece, nella capitale imperiale avevano ottenuto prestigiosi incarichi.

Se non fosse per il passo di Möucke, tuttavia, che rende conto in modo piuttosto dettagliato dell'esperienza viennese di Loth degli anni novanta, ragionare sull'impegno dell'artista in veste di ritrattista ufficiale della corte degli Asburgo, vorrebbe dire addentrarsi in un terreno molto scivoloso. A livello documentario non mancano le menzioni relative a ritratti a firma del pittore tedesco, ma si tratta comunque di presenze alquanto sporadiche nel suo catalogo, eccezionali e spesso destinate a rimanere mute.

Di buona qualità, ma non eccellenti come le miniature, dovevano essere i due ritratti di mano di Loth presenti nella collezione dei fratelli Correggio dal 1655, contrassegnati dai simboli «.» e «..» che, infatti, nella scala di valori impostata da Giovanni Donato, contrassegnavano i dipinti di più basso valore: si trattava di un *Ritratto di Agostino Correggio*, tratto da un *portrait en petit* di Monsù Febre francese, da identificarsi probabilmente con Roland Lefèvre de Venise, e di un'effigie del padre teatino Giovanni Maria Vincenti, in veste di sant'Agostino, affiancato da un angelo e recante in mano un ritrattino in miniatura con le sembianze del nipote Orazio⁷²⁰. In quest'ultimo esemplare anche Loth ebbe l'occasione di cimentarsi nell'ambito della ritrattistica celebrativa d'invenzione, fra realtà, allegoria e mitologia, che riscontrò molto successo fra i collezionisti dell'epoca e di cui proprio i Correggio possedevano le migliori prove licenziate dagli artisti sperimentatori di questa sottocategoria. Si pensi al *Perseo* di Bernardo Strozzi del Musée Magnin di Digione, che cela le sembianze di Giovanni Donato, o all'*Autoritratto in veste di riso* di Pietro Bellotti degli Uffizi o ancora all'*Autoritratto di Guercino con l'Amore fedele* della National Gallery di Washington⁷²¹.

⁷¹⁹ «Nachzutrage komt Kaysers Leopolds erster Hofmaler war Carl Loth au München, ein Schüller der berühmten Caravaggio, dessen Collorit und Feuer er sich eigen zu machen wußte» («Si aggiunge che divenne primo pittore dell'imperatore Leopoldo Carl Loth da Monaco, uno scolare del famoso Caravaggio, il cui colorito e fuoco quello cercò di fare proprio»). L'appunto appartiene alla nota manoscritta di Jahn *Nachricht von den vornehmsten Künstlern, so in Wien gelebt haben*, che si conserva presso l'archivio della Nationalgalerie di Praga e che è stata trascritta e commentata in Slaviček 2005, pp. 93-136, in particolare p. 112.

⁷²⁰ Borean 2000, p. 101 e p. 179 per la trascrizione delle voci inventariali relative ai due ritratti: «*Un Ritratto di mezza figura del signor Agostino mio fratello tirato in grande da quel ritratto di Monsù Febre francese fatto dal signor Giovanni Carlo Lott d.6*» e «*Un Ritratto del Padre Giovanni Maria Vincenti zio della signora Graziosa Tolentino rappresentato per sant'Agostino con una mano dritta al petto l'altra tiene un libro, con l'angelo, che ha il [...] in mano ritratto d'Horatio mio figliolo fatto dal signor Giovanni Carl Lotto tedesco costa d. 9*».

⁷²¹ Sul ritratto allegorico nella Venezia del Seicento si sofferma brevemente Borean 2007, pp. 76-79, con bibliografia precedente.

L'opportunità affidata al forestiero Loth, da poco approdato in Laguna, di celebrare la propria effigie, può essere letta, dunque, come segno della fiducia riposta da Giovanni Donato Correggio nelle abilità del giovane artista.

Per un altro 'homo novus', ossia Giacomo Recanati, avvocato ascritto alla nobiltà nel 1698, nonché collezionista, Loth avrebbe alternato all'impegno nella realizzazione di soggetti storico-mitologici o biblici, tipici del suo repertorio, quello nella ritrattistica, che sarebbe sfociato nel «*Ritratto di me Giacomo Recanati*» citato nell'inventario della collezione del 1712, che nel 2001 Giuseppe Pavanello ha proposto di identificare in un prototipo tuttora reperibile in una raccolta privata veneziana (125 × 144 cm; **fig. 182**)⁷²². Costato 60 ducati, e dunque una somma media, se rapportata alle altre stime enunciate nel documento, il dipinto si aggiungeva ad altri prototipi effigianti Marcantonio, l'avo di famiglia, ascritti a Domenico Tintoretto, a Tiberio Tinelli e a uno dei Bassano.

Trattandosi dell'unico esemplare sinora noto di ritrattistica lothiana e disponendo solo di una riproduzione fotografica in bianco e nero della tela, non è possibile valutare la proposta attributiva avanzata da Pavanello, ma si può comunque avanzare qualche considerazione di carattere iconografico e stilistico. L'effigie presenta un uomo in giovane età, non oltre i trent'anni, posto di tre quarti, avvolto in un lussuoso mantello guarnito di pelliccia, che con la mano sinistra pare tronfiamente stringere la veste, mentre con la destra rivolge un eloquente cenno all'osservatore. Alla sua sinistra una colonna che si erge su un alto basamento, appena distinguibile nella riproduzione del dipinto, funge da quinta architettonica. Per l'impostazione complessiva il dipinto può essere annoverato tra quella schiera di ritratti di rappresentanza di procuratori o di nobili veneziani, il cui massimo specialista sulla piazza veneziana della seconda metà del Seicento fu l'udinese Sebastiano Bombelli. Un confronto fra l'effigie assegnata a Loth ed alcuni prototipi bombelliani, infatti, rivela qualche affinità, soprattutto nella resa dei dettagli anatomici del paffuto volto del presunto Giacomo Recanati, incorniciato dalla copiosa cascata di riccioli neri della parrucca. Il modo di delineare le pieghe ai lati della bocca o le fossette sul mento e sotto il naso, così come la posizione delle ombreggiature e dei colpi di luce, accomuna l'immagine del nobiluomo al *Ritratto di gentiluomo* di Bombelli del Museo Correr di Venezia [**fig.**

⁷²² Pavanello, Mariuz 2001, pp. 72-73. Reca l'attribuzione a Loth anche il *Ritratto del procuratore Antonio Barbarigo* (già collezione Donà dalle Rose), di proprietà dell'antiquario Pietro Scarpa, edito in Scarpa 2003, p. 34, la cui autografia, tuttavia, risulta molto dibattuta. Fusari 2017, p. 240, n. 323, pubblica il *Ritratto di Nicolò Contarini* della collezione Elisabeth Pones di Vienna e ne condivide l'attribuzione a Loth, avanzata nella scheda della riproduzione fotografica posseduta dal Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut di Firenze.

183], ancorato agli anni 1665-1668⁷²³ o all'aristocratico ritratto in una tela di ubicazione sconosciuta, noto attraverso la riproduzione fotografica conservata presso la Fototeca Zeri di Bologna [fig. 184]⁷²⁴. Non risulta fuorviante immaginare, peraltro, che per un artista come Loth, non avvezzo alla ritrattistica, attingere al repertorio di Bombelli, un autore ai vertici della gloria, fosse una comoda ma anche rassicurante soluzione.

Alla luce di quanto esposto risulta abbastanza chiaro, tuttavia, che le motivazioni soggiacenti all'incarico viennese di Loth non dovettero scaturire dal personale impegno e dunque dalla rinomanza acquisita dal pittore nel settore della ritrattistica. Negli anni novanta del Seicento, peraltro, la galleria imperiale dei ritratti risultava già impreziosita da alcuni esemplari a firma di Bombelli, che a più riprese, fra il 1669, il 1673 e il 1675, si era recato a Innsbruck e a Vienna per raffigurare alcuni membri della dinastia degli Asburgo⁷²⁵. Di queste esperienze, che recarono ulteriore fama all'artista, oltre al conferimento onorifico del cavalierato, rimane traccia solo in alcuni componimenti ecfrastici a stampa seicenteschi e nella corrispondenza epistolare fra Matteo del Tegli e Cosimo III de' Medici, gran duca di Firenze, che ne precisano comunque i termini cronologici⁷²⁶. Quando giunse a Vienna Bombelli, peraltro, vantava i precedenti riconoscimenti tributatigli alla corte dei Wittelsbach di Monaco di Baviera, dove si era recato fra il 1669 e il 1671, su invito di Enrichetta Adelaide di Savoia, principessa consorte.

Allargando lo sguardo al contesto, dunque, è possibile intravedere i lineamenti di una fiducia quasi incondizionata da parte dell'imperatore Leopoldo I nelle abilità degli autori veneziani della seconda metà del XVII secolo nel campo della ritrattistica, se anche gli artisti non specializzati nella categoria furono chiamati a immortalare l'effigie cesarea.

La reggenza dell'imperatore Leopoldo I, come hanno cercato di chiarire Günther Heinz⁷²⁷ e Friedrich Polleroß⁷²⁸, coincise con una fase peculiare della ritrattistica di rappresentanza presso la corte asburgica per cui, a partire dagli anni cinquanta del Seicento, venne accordata una sempre maggiore e peculiare predilezione ai maestri minori, soprattutto d'origine fiamminga, specialisti nella pittura *en petit* o di genere, provenienti da contesti

⁷²³ *Mostra del Bombelli* 1964, pp. 10-11, n. 3.

⁷²⁴ La scheda relativa all'opera (n. 58237) è consultabile nel catalogo *on line* della Fototeca Zeri.

⁷²⁵ Sulle committenza d'Oltralpe di Bombelli vedi Delorenzi 2014, pp. 288-294.

⁷²⁶ Id., pp. 288-289.

⁷²⁷ Heinz 1963, pp. 99-224, in particolare pp. 168-184.

⁷²⁸ Polleroß 2004, pp. 223-236.

cittadini e ‘borghesi’ e non impregnati, quindi, dalla cultura cortigiana. Attenti alla mimetica restituzione del dettaglio (dalla scrupolosa descrizione della preziosità di vesti, armature e ornamenti, alla resa puntuale e naturalistica delle peculiarità fisionomiche), e a cogliere l’individualità e la personalità dell’effigiato, questi artisti licenziarono immagini di forte pregnanza realistica. All’aulica e idealizzante ritrattistica ufficiale spagnola, in particolare a Velázquez, che nel 1659 aveva ritratto l’infanta di Spagna, Margherita Teresa d’Asburgo, figlia di Filippo IV di Spagna, nonché futura moglie dell’imperatore, senza conquistare la stima di Leopoldo I, furono preferite le proposte di Gérard Duchâteau, di Jan Thomas, di Jan van den Hoecke, di Benjamin von Blockh e di Jan Erasmus Quellinus il Giovane⁷²⁹. Autori, questi, che, se non fosse stato per gli incarichi ufficiali, sarebbero stati destinati a essere ricordati solo come discreti artigiani oppure, con maggiore probabilità, a svanire nell’anonimato. Persino la scuola bolognese, che non vantava una tradizione di ritrattistica ufficiale di corte, riuscì a penetrare nella galleria imperiale con il *Ritratto di Leopoldo I* di Guido Cagnacci. Nel ragionamento su quest’ultimo quadro, ingarbugliato per l’assenza di appigli documentari e per l’inesistenza di altre prove dell’artista nel genere⁷³⁰, non va trascurato il soggiorno a Venezia del pittore prima del trasferimento viennese. Questo non significa pretendere di riconoscere degli elementi di ‘venezianità’ nell’effigie cesarea di Cagnacci, quanto piuttosto considerare il fatto che il bolognese non potesse aver trascurato la rigogliosa fase attraversata dalla ritrattistica a Venezia grazie a Sebastiano Bombelli, la cui fama già veniva rilevata da Francesco Busenello in un sonetto del 1659⁷³¹, e dunque proprio in prossimità del viaggio di Cagnacci verso Vienna.

Favorita dal rinnovamento apportato negli anni venti e trenta del Seicento da Tiberio Tinelli, debitore della sosta in Laguna di Van Dyck, ma arricchita dagli essenziali e pregnanti interventi nel genere di Strozzi e dagli apporti di Régnier⁷³², la ritrattistica veneziana di Stato, che per quel secolo manca ancora, forse, di un inquadramento complessivo nell’ambito degli studi storico-artistici, assurse a uno dei primi posti nell’ideale classificazione dei generi pittorici. A essere particolarmente apprezzate ed incentivate, inoltre, soprattutto da quella clientela di *homines novi*, impegnati nella strenua

⁷²⁹ *ibid.*

⁷³⁰ D. Benati, in *Guido Cagnacci* 2008, pp. 222-223, n. 46 (scheda dell’opera di Guido Cagnacci, *Ritratto di uomo d’arme*). Lo studioso assegna a Cagnacci il *Ritratto di uomo d’arme* della collezione Koelliker di Milano.

⁷³¹ Magani 2003, p. 45.

⁷³² Per un inquadramento su Tinelli si veda Bottaccin 2004.

promozione della propria persona, in concomitanza con le ambizioni sociali e politiche (si pensi alla famiglia dei Correggio), furono le digressioni o gli sconfinamenti della ritrattistica in altri settori, che trovarono espressione in quell'infilata di uomini in sembianze di antiche divinità, condottieri o santi, molto in voga nel Seicento. La domanda per questa tipologia di prodotti fu rivolta alternativamente agli specialisti del settore ma anche a coloro che, pur non vantando una formazione da ritrattisti (si pensi a Bellotti, Régnier, Liberi o allo stesso Loth), apportarono comunque elementi di novità per lo sviluppo del genere, forti delle rispettive specializzazioni.

La temperatura di questa situazione, soprattutto nella sua ricaduta extra-lagunare e quindi internazionale, venne rilevata e registrata dalla storiografia non solo veneziana (Boschini e Ridolfi), ma soprattutto forestiera, attenta agli sviluppi dell'arte veneziana del Seicento. Ci si riferisce, in particolare, a Joachim von Sandrart e dunque all'*Academia nobilissimae artis pictoriae* del 1683. L'elaborazione del testo, lungi dall'essere una semplice traduzione, fu l'occasione per rielaborare le informazioni già esposte nella precedente edizione tedesca del 1675 (*Teutsche Academie*), con il proposito di dare più risalto alle precipue caratteristiche, stilistiche e materiche, che distinguevano diversi linguaggi artistici, come ha sottolineato Lucia Simonato⁷³³. Intento, questo, cui ben si prestava lo sfaccettato vocabolario della lingua latina e che è maggiormente percepibile nelle vite dedicate *ex novo* ai pittori francesi e veneti del Seicento. Quest'operazione di aggiornamento o di innovazione editoriale, soprattutto per gli artisti veneziani, non dev'essere letta solo alla luce delle motivazioni commerciali, ossia di mirata promozione e divulgazione dell'impresa sandrartiana presso un pubblico erudito europeo, prevalentemente italiano e francese, ma va allacciata alla volontà di restituire ai lettori una nuova immagine della Serenissima, come nuovo e propositivo centro artistico, aperto verso i territori d'Oltralpe, e alternativo all'Urbe⁷³⁴. Intenzione, questa, già esposta nella dedicatoria dell'*Academia nobilissimae* e nella scelta del relativo frontespizio, consistente in una tavola ripresa dal *Lyceum Patavinum* (1683) di Charles Patin, dove Roma e Bisanzio rendono omaggio a Venezia, in veste di personificazioni femminili; quasi a voler rimarcare, anche figurativamente, il ribaltamento di ruoli fra le due città, dato che all'Urbe, invece, Sandrart aveva consacrato la *Teutsche Academie*⁷³⁵.

⁷³³ Simonato 2004, pp. 143-144.

⁷³⁴ Vedi Simonato 2015, p. 366.

⁷³⁵ Ead., pp. 366-367.

La volontà informativa sottesa all'*Academia* del 1683 spinse Sandrart, dunque, a dare risalto, attraverso efficaci formule linguistiche, alle peculiarità stilistiche dei diversi artisti, in rapporto ai generi da loro prediletti o frequentati, con il risultato di incanalarli in una categorizzazione per tipologie artistiche, non cristallizzata o immediatamente percepibile. Attraverso questa sottile strategia l'autore intese indirizzare o orientare le mire collezionistiche di mecenati e illustri appassionati d'arte fra i meandri del panorama artistico veneziano contemporaneo. Di sussidio e supporto per Sandrart fu la trattatistica e la guidistica veneziana coeva, dalla *Carta del navegar pitoresco* e *Le ricche minere* di Boschini, a *Le meraviglie dell'arte* di Ridolfi, ossia testi che fornivano informazioni di prima mano e aggiornate sui nuovi protagonisti della pittura veneziana, di cui il tedesco non avrebbe potuto disporre altrimenti, essendosi recato in Laguna, per breve tempo, solo nel 1629⁷³⁶.

Per quanto riguarda la ritrattistica tre sono gli autori che spiccano per le doti 'iconiche': Tiberio Tinelli, Nicolas Régnier e Sebastiano Bombelli. Se del primo Sandrart offre un medaglione biografico ripreso da quello elaborato da Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte*, non trascurando di sottolineare che «icones pingebat quasi innumeras variorum principum comitum, praelatorum, nobilium, equitum, et in specie foeminarum, plurimarum, florida aetate, vultusq;»⁷³⁷, risulta interessante che di Régnier, amico sodale conosciuto a Venezia e che si era distinto, in gioventù, per l'adesione alla 'Manfrediniana Methodus', lo storiografo tedesco definisse eccellenti i risultati ottenuti da quello nel settore del ritratto, in cui l'artista, tuttavia, non si era impegnato in maniera esclusiva («ubi in picturis iconicis excellens animam efflavit»)⁷³⁸. Di «Sebastianus Bombellius Uedinensis», invece, Sandrart non poteva disporre di informazioni dirette, dal momento che il ritrattista era nato nel 1635, ossia sei anni dopo la partenza del tedesco da Venezia; ma l'eco della sua fortuna d'Oltralpe, conquistata attraverso le prestigiose committenze viennesi e monacensi, non tardò a giungere all'orecchio dello storiografo, che fu pertanto sollecitato a darne conto nel testo dell'*Academia*⁷³⁹.

Che l'edizione latina di Sandrart, come nitida fotografia di una situazione coeva, potesse avere avuto una ricezione fra le fila erudite dell'ambiente di corte viennese, e quindi fra gli

⁷³⁶ Cfr. Simonato 2004, pp. 154-156.

⁷³⁷ Sandrart 1683, p. 396; cfr. inoltre Simonato 2015, p. 369, nota 20, per i prestiti di Sandrart da Ridolfi.

⁷³⁸ Sandrart 1683, p. 393.

⁷³⁹ Id., p. 400; vedi anche Simonato 2015, p. 363.

intendenti e i consiglieri d'arte di Leopoldo I, sino a influenzare gli orientamenti artistici dell'imperatore, potrebbe essere un fattore considerabile, anche se non incontrovertibile o puntualmente rintracciabile. L'indagine sulla fortuna dell'*Academia* sandrartiana nei territori d'Oltralpe, a differenza della ricezione in Italia su cui si è soffermata Lucia Simonato⁷⁴⁰, non pare, infatti, aver attratto l'attenzione degli studiosi, probabilmente perché il principale destinatario della campagna di divulgazione dell'opera promossa da Sandrart non fu il pubblico di lettori di lingua tedesca, che già poteva disporre della *Teutsche Academie*. L'edizione latina, comunque, dovette avere una diffusione anche in Germania, se nel 1683 ricevette una prestigiosa recensione negli *Acta eruditorum* di Lipsia, dove fu celebrato l'intero progetto editoriale sandrartiano⁷⁴¹.

Per ritornare alla ritrattistica, va sottolineato che le dinamiche della committenza asburgica, erano ben note a Sandrart, che a Vienna era stato invitato nell'aprile del 1651⁷⁴² per eseguire un ritratto di Ferdinando III, cui sarebbero seguite altre effigi cesaree e un *Ritratto di gruppo in chiave mitologica della Domus Austriae*⁷⁴³, che gli valsero la lauta ricompensa di una catena d'oro e una medaglia imperiale, come riporta il *Lebenslauf* nella *Teutsche Academie*⁷⁴⁴.

Sandrart, quindi, fu partecipe del programma celebrativo e trionfalistico avviato e sostenuto dal potere cesareo attraverso le arti, in particolare attraverso la ritrattistica o la produzione allegorico-mitologica, in un momento (gli anni cinquanta del Seicento) di poco precedente alla crescente fortuna conquistata dai pittori veneti nella propaganda ufficiale dell'immagine imperiale. Fase, questa, come si è già osservato sopra, in cui si verificò una transizione di gusto, in concomitanza di un passaggio dinastico (da Ferdinando III a Leopoldo I), per cui il tradizionale primato detenuto dalla scuola olandese – di cui anche

⁷⁴⁰ Vedi Simonato 2004, pp. 139-173.

⁷⁴¹ Ead., pp. 163-164.

⁷⁴² Alcune fonti permettono di ancorare i soggiorni di Sandrart a Vienna fra il maggio e il giugno del 1651 e il settembre e l'ottobre del 1652. Cfr. Klemm 1986, p. 341. Il rapporto fra l'artista-storiografo e la corte asburgica risale, tuttavia, alla metà degli anni quaranta del Seicento, ossia ai tempi dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, per cui Sandrart avrebbe realizzato almeno quattro dipinti; vedi Klemm 1986, pp. 137-140, n. 56, pp. 162-164, n. 69, pp. 174-175, n. 76 e pp. 203-204, n. 91.

⁷⁴³ Klemm 1986, pp. 208-211, n. 98. Realizzato fra il 1651 e il 1652, il dipinto fu inciso nel 1653 da Franciscus van den Steen e non risulta più reperibile. Sandrart eseguì anche altri ritratti della famiglia imperiale; oltre alle effigi di Ferdinando III e di Eleonora, rintracciabili nell'inventario dell'artista del 1698 (Klemm 1986, pp. 205-207, nn. 94-95) e al ritratto di re Ferdinando IV (già a Norimberga, *Städtischer Besitz*) distrutto nel 1945 (Klemm 1986, pp. 207, n. 96), l'artista ritrasse anche Leopoldo in una tela di cui si sono perse le tracce (Klemm 1986, p. 208, n. 97).

⁷⁴⁴ TA 1675, *Lebenslauf*, p. 20, <http://ta.sandrart.net/-text-638>, 10.07.2017.

Sandrart si era dimostrato, se non erede, un attento osservatore⁷⁴⁵ – o da quella spagnola, cominciò a vacillare rispetto all'affermazione delle novità portate in campo da altre realtà culturali. Sullo scacchiere della geografia artistica europea della seconda metà del Seicento, dunque, si assistette a una riformulazione delle traiettorie artistico-culturali, che sfociò in una nuova mappatura, dove Venezia divenne l'interlocutrice prediletta dei domini d'Oltralpe.

Oltre che con un momento particolarmente roseo e fortunato per la ritrattistica veneziana, l'invito di Loth a Vienna coincise con un periodo particolarmente fertile della sua carriera, concomitante alla fervida attività della bottega, che proprio allo scadere degli anni ottanta del Seicento promosse un promettente artista, destinato a conquistare prestigiosi incarichi a Vienna e nell'Impero asburgico: Peter Strudel.

Trasferitosi nel 1687 nella capitale imperiale, assieme al fratello scultore Paul, oltre a fondare un'accademia artistica privata, nel 1689 Peter ottenne il titolo di pittore di corte, primo e importante riconoscimento all'interno di un promettente *cursus honorum* che lo vide impegnato nel rinnovamento decorativo del cosiddetto 'tratto leopoldino' dell'Hofburg (per cui licenziò ben 148 tele) e in altre imprese di matrice ecclesiastica o legate al mecenatismo aristocratico viennese (Johann Adam Andreas von Liechtenstein, ad esempio)⁷⁴⁶.

Chiude la parabola dell'incursione di Loth nell'ambito della ritrattistica un episodio che accadde a non molta distanza dall'impegno viennese: nel 1693 l'artista tedesco sottopose a Ferdinando III de' Medici un *Autoritratto* (78,5 × 62 cm; **fig. 185**), ancor oggi appeso su una delle pareti del Corridoio Vasariano degli Uffizi di Firenze, conquistando l'elogio personale dell'illustre mecenate. Loth, dunque, affidò il destino della propria fortuna fiorentina non a una composizione d'invenzione o a un soggetto di storia o mitologia, ossia quelli in cui primeggiava, ma a quel genere, la ritrattistica, che gli aveva consentito, con l'acquisizione del titolo nobiliare, di assurgere alla più alta vetta della scala sociale.

⁷⁴⁵ Vedi Klemm 1986, pp. 19-23. La tradizione ritrattistica di riferimento di Sandrart fu dapprima quella del suo maestro Gerrit van Honthorst. Nel corso della sua carriera artistica, in cui si dedicò al ritratto solo per essere introdotto alle corti – essendo egli specializzato nella pittura di storia – il pittore risentì anche dell'influsso di Bartolomeus van der Helst e di Van Dyck. Il debito di Sandrart nei confronti di Van Dyck è particolarmente evidente negli autoritratti degli artisti inseriti nella *Teutsche Academie* (1675).

⁷⁴⁶ Vedi Probst 2016, pp. 173-177.

VI. Loth e Firenze: fra prestigiosi incarichi medicei ed episodi di fortuna collezionistica

La consegna dell'*Autoritratto* di Loth al gran principe Ferdinando de' Medici, episodio che conclude il precedente capitolo, ci consente di introdurre la narrazione e la disamina delle vicende concernenti il rapporto privilegiato fra l'artista tedesco e la dinastia fiorentina.

Della stima, del rispetto e della devozione reciproca che connotò il legame fra Loth e l'illustre mecenate resta traccia nel breve scambio epistolare intercorso fra i due uomini fra l'aprile e il maggio 1693, in occasione della spedizione dell'*Autoritratto* del pittore da Venezia e dunque dell'approdo della tela a Firenze⁷⁴⁷.

Il tono che si evince dalle righe scritte dall'artista nella lettera del 4 aprile del 1693, con la quale egli informò il gran principe di aver consegnato la tela a Varisco Castelli, intermediario finanziario mediceo di stanza in Laguna, è quello della deferenza, dell'ossequio, ma anche della remissività e dell'umiltà di colui che ritiene immeritevole sottoporre il suo «inutile aspetto» al «begninissimo sguardo» del committente⁷⁴⁸.

Una modestia, dunque, che se risulta di rito nei meccanismi retorici della *captatio benevolentiae*, non traspare, invece, nelle intenzioni di colui che intende esibire, attraverso lo strumento artistico, le proprie conquiste sociali e professionali. Nell'effigie fiorentina, infatti, Loth si ritrae in veste di gentiluomo, che indossa la parrucca e la stola, mentre regge, con atteggiamento elegante e quasi lezioso, gli strumenti del mestiere, ai quali, nell'insieme iconografico, viene conferito un valore ornamentale, da mero accessorio; la

⁷⁴⁷ Lo scambio epistolare consiste in due lettere firmate da Loth e da Ferdinando de' Medici, recanti rispettivamente le date del 4 aprile 1693 e del 2 maggio 1693; esse si conservano nell'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), *Mediceo del Principato*, f. 5878, cc. 257, 328. I documenti sono consultabili, inoltre, nelle trascrizioni di Ewald 1965, p. 43 e di Fusari 2017, p. 449. Cfr. anche Epe 1990, pp. 141-142, nn. 23-24, che offre un riassunto del contenuto delle due epistole.

⁷⁴⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5878, c. 257r.

tavolozza impugnata dal pittore con la mano sinistra, infatti, occupa una porzione marginale dello spazio pittorico⁷⁴⁹.

Fu dunque nelle sembianze del *doctus artifex*, fiero dei nobili e recenti conferimenti imperiali, che Loth decise di immortalare la propria immagine e dunque di consacrarsi all'eternità, consapevole che anche il suo *Autoritratto* sarebbe stato ammesso a far parte di quell'illustre consesso pittorico di autoritratti d'artista, fiore all'occhiello, allora come oggi, delle collezioni pittoriche medicee.

La prestigiosa raccolta fiorentina di effigi di artisti affonda le sue origini nell'intelligenza, lungimiranza e sensibilità, nonché nella sistematicità di pensiero del cardinale Leopoldo de' Medici, onnivoro e appassionato collezionista, che avviò il progetto nel 1664, incaricando personalmente Guercino e Pietro da Cortona di licenziare i rispettivi autoritratti⁷⁵⁰. Avvalendosi di un trio di perspicaci agenti artistici, Annibale Ranuzzi, Paolo Falconieri e Paolo del Sera, attivi rispettivamente a Bologna, Roma e Venezia, negli anni successivi Leopoldo riuscì a procacciarsi un cospicuo numero di dipinti ritraenti gli esponenti delle principali scuole pittoriche italiane, tanto che dopo la sua scomparsa, nel 1675, la collezione si aggirava intorno all'ottantina di esemplari⁷⁵¹.

Un incremento sostanziale della raccolta fu apportato da Cosimo III, nipote di Leopoldo, cui si deve, inoltre, l'iniziativa di trasferire parte degli autoritratti dalla 'Stanza de' Pittori', ossia l'ambiente dell'appartamento di palazzo Pitti ove li aveva destinati lo zio, agli Uffizi. Su suggerimento di Falconieri, quindi, il 27 ottobre 1681 un nucleo selezionato di sessantasei effigi fu trasportato in una sala che si apriva sul braccio di ponente degli Uffizi,

⁷⁴⁹ Per una breve analisi dell'*Autoritratto* di Loth cfr. Borean 2014(a), p. 79 e Fusari 2017, p. 175, n. 57, con bibliografia precedente. Si ricorda che il quadro fu riprodotto a stampa da Girolamo Rossi, su disegno di Giovanni Domenico Ferretti, per essere dunque inserito nel quarto volume della *Serie de' ritratti* del *Museum Florentinum*, dato alle stampe da Francesco Moücke nel 1756. Sull'impresa editoriale vedi almeno Borroni Salvadori 1982, pp. 53-56 e da ultimo Franconi 2018, pp. 340-343, n. 70. Esempari dell'incisione di Girolamo Rossi tratta dal disegno di Ferretti si conservano presso il Kupferstichkabinett di Dresda (Inv. n. A108837) e presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Inv. n. PORT 6467.01). L'iscrizione riportata in calce recita: «Carlo Loth. Pittore di figure, nacque in Monaco della Baviera l'anno 1632. Morì l'anno 1698». A Vienna si conserva anche la traduzione a stampa del disegno di Giovanni Domenico Campiglia (Inv. n. PORT 6469.01) e una versione a colori tratta sempre dal medesimo *Autoritratto* (Inv. n. PORT 6468.01). Quest'ultima appartiene alla *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* pubblicata da Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni a Firenze in cinque volumi fra il 1789 e il 1796 (n. 152), dedicata agli autoritratti d'artista degli Uffizi. Su questa serie vedi Procajlo 2018, pp. 464-469, n. 108.

⁷⁵⁰ Sulle origini e la storia della collezione si rimanda a Prinz 1971, pp. 33-63, Caneva 1990, pp. 14-45 e da ultimo a Sframeli 2017, pp. 70-71.

⁷⁵¹ Prinz 1971, pp. 33-36. Lo studioso suppone che fra gli *Autoritratti* raccolti da Leopoldo, alcuni facessero già parte del nucleo originario di ritratti di uomini illustri accumulati da Cosimo I prima del 1591, ossia quelli di Dürer, Alessandro Allori, Bernardo Buontalenti, Piero Casini, Ludovico Cigoli, Giacomo Coppi, Lomazzo, Giovanni Battista Paggi, Francesco Salviati, Andrea Schiavone e Vasari. Leopoldo, inoltre, avrebbe ereditato almeno sette *Autoritratti* dal fratello Giovanni Carlo – come si ricava da una nota del testamento di quest'ultimo – mentre altri tre li avrebbe ricevuti in dono da Cosimo III.

in posizione speculare rispetto all'ottagonale Tribuna⁷⁵². Qui, intorno, al 1690, Pietro Dandini affrescò sul soffitto *La Toscana incoronata dalla Fama con la Religione, la Giustizia e il Valore* (andato perduto durante l'incendio del 1762), e agli inizi del Settecento, in una nicchia finemente decorata e adornata con stucchi dorature, fu collocata la statua monumentale raffigurante Leopoldo in abito cardinalizio, scolpita da Giovanni Battista Foggini nel 1697⁷⁵³.

Dopo che, il 2 maggio 1693, Ferdinando si era premurato di notificare a Loth, con espressioni di elogio e soddisfazione, l'arrivo dell'*Autoritratto* a Firenze⁷⁵⁴, trascorsero all'incirca tre mesi prima che il dipinto fosse collocato fra i simili esemplari nella sala allestita agli Uffizi. Una nota del 4 agosto 1693 del *Quaderno della Guardaroba generale delle Robe fabbricate di Sua Altezza Reale* (l'ufficio che si occupava della distribuzione degli oggetti negli svariati ambienti degli Uffizi) registra la consegna da parte del gran principe di «un quadro in tela alto braccia 1 7/8, largo braccia 2, soldi 2, dipintovi di sua mano il ritratto di Giovanni Carlo Lotti con veste verde, e pennello nella mano destra, e tavolozza nella sinistra», a Giovanni Bianchi, custode della galleria, «per mettere tra i ritratti dell'altri pittori»⁷⁵⁵. Il dipinto viene dunque citato nell'*Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714*, e risulta collocato «nella settima stanza che segue con porta e finestre che guardano come la suddetta», ossia verso ponente, corrispondente alla camera architettata agli Uffizi da Pier Maria Baldi nel 1681, per volere di Cosimo III⁷⁵⁶.

Un foglio risalente al quinto decennio del Settecento, infine, restituisce la precisa collocazione del dipinto nella suddetta sala: si tratta di un disegno oggi conservato presso

⁷⁵² Cfr. Chiarini 1982, p. 50 e Chiarini 1983, p. 327. La sala corrisponde alla 'Camera de Ritratti de Pittori' indicata con la lettera C nella pianta della Galleria degli Uffizi realizzata da Sebastiano Bianchi (Bologna, Biblioteca Centrale dell'Archiginnasio, ms. B 107, cc. 253v-254r), che si trova riprodotta in Conticelli 2017, p. 180. In seguito allo smantellamento dell'ambiente a causa dei rifacimenti ottocenteschi, tra il 1897 e il 1900, i ritratti furono trasferiti nel Corridoio Vasariano. Vedi Marongiu 2002, p. 103.

⁷⁵³ Cfr. Bastogi 2007, p. 98 e Spinelli 2003, pp. 262-263.

⁷⁵⁴ ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5878, c. 328.

⁷⁵⁵ ASFi, *Guardaroba Medicea* 968, c. 83v. Questo quaderno copre il lasso temporale fra il 13 febbraio 1690 e il 30 giugno 1696. I quaderni appartenenti alla serie della *Guardaroba Medicea* registrano in successione cronologica l'entrata degli oggetti provenienti dalla 'Guardaroba del taglio', che si occupava della loro fabbricazione, e l'uscita ossia della distribuzione degli svariati oggetti negli ambienti di palazzo Pitti, che era compito della 'Guardaroba delle robe fabbricate'. In proposito vedi Meloni Trkulja 1983, pp. 331-338.

⁷⁵⁶ Il documento, conservato presso l'Archivio della Biblioteca degli Uffizi di Firenze (d'ora in avanti ABU), è consultabile nella versione digitalizzata messa a disposizione dal sito della Fondazione Memofonte. Per la menzione dell'*Autoritratto* di Loth si veda dunque ABU, ms. 82, c. 207.

l'Österreichisches Nationalbibliothek di Vienna, che fa parte di una serie grafica, funzionale alla redazione di un inventario illustrato delle collezioni degli Uffizi, secondo il progetto promosso da Francesco di Lorena, gran duca di Toscana dal 1739 e imperatore d'Austria dal 1745, che fu affidato alla supervisione di Benedetto Felice de Greyss⁷⁵⁷. L'immagine mostra l'effigie di Loth posizionata nell'ultima fila di dipinti, quella sottostante il cornicione, appesi sulla parete contenente la porta che si apriva sul corridoio di levante degli Uffizi⁷⁵⁸. Questa è dunque la collocazione che l'*Autoritratto* di Loth mantenne dall'agosto del 1693 fino alla metà degli anni novanta dell'Ottocento, quando lo smantellamento della sala ne comportò il trasferimento nel Corridoio Vasariano.

Ferdinando de' Medici conosceva Loth dal 1688 quando, recatosi in Laguna in occasione dei festeggiamenti del Carnevale, aveva fatto visita alla dimora dell'artista per ammirare le sue opere, come narra l'abate Carlo Antonio Gondi in una lettera del 14 febbraio di quell'anno⁷⁵⁹.

Meta abitudinaria per ogni rampollo delle casate principesche e regnanti, italiane ed europee, la Serenissima aveva accolto più volte i membri della famiglia de' Medici, offrendo ad ognuno svariate occasioni e opportunità di rinsaldare i rapporti politici e culturali fra le due città. Ferdinando II e il fratello Giovanni Carlo vi avevano soggiornato nel 1628, mentre nel 1639 giunse in Laguna il cardinale Leopoldo, seguito, due anni dopo, dal fratello Mattias, attratto dal mondo dell'imprenditoria teatrale veneziana, cui si sarebbe affezionato anche il giovane Ferdinando, divenendone fervente sostenitore⁷⁶⁰. Questi, che dal 1685 premeva per poter partecipare al Carnevale veneziano, raggiunse la Serenissima dopo aver risolto le tensioni che lo videro contrapporsi al padre; Cosimo, infatti, aveva acconsentito al viaggio del figlio, a patto che questi promettesse di prendere moglie. Il 24

⁷⁵⁷ Il lavoro si protrasse almeno fino agli anni settanta del Settecento e quindi oltre la morte di Benedetto de Greyss (1759) e di Francesco di Lorena (1765). Furono realizzati quattro volumi, che illustravano tre corridoi, la sala delle iscrizioni, cinque pareti della Tribuna e la stanza degli autoritratti. I disegni si conservano presso il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (stampe in volume nn. 4492-4588) e presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (Cod. min. 32, Cod. min. 33, Cod. min. 51). Vedi Pellegrini Boni 1988, pp. 226-227.

⁷⁵⁸ Vedi Heikamp 1969, pp. 2-9, in particolare p. 5, fig. n. 7, per la riproduzione della parete della sala in cui era esposto l'*Autoritratto* di Loth.

⁷⁵⁹ ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 6388, n. 15 (Lettere del Signor Abate Gondi scritte alla Segreteria di Stato di S.A.S dal di 18 ottobre 1676 sino al di 28 aprile 1688), c. 815 (lettera del 14 febbraio 1688): «Dopo aver veduta la messa nella chiesa dei Carmelitani Scalzi nel Canal Grande, passò alla casa del pittore Lotti per vedere delle sue opere, e di poi traversava la Merceria e la piazza di San Marco e si ricondusse a casa, ove a pranzo restarono li signori Tiepolo, e Mocenigo e Barone Tassis». Cfr. Epe 1990, p. 94 e Spinelli 2005, p. 170, nota 39.

⁷⁶⁰ Spinelli 2005, pp. 159-162.

maggio del 1688, a due mesi dal rientro da Venezia Ferdinando, infatti, sposò per procura Violante Beatrice, figlia quartogenita di Ferdinand Maria Wittelsbach e Enrichetta Maria Adelaide di Savoia⁷⁶¹.

Lontano dalle pressioni paterne e dalle rigide imposizioni dell'etichetta di corte, a Venezia il principe ereditario, ospite di Giovanni Francesco Morosini, presso la parrocchia di San Cassiano, trascorse dei mesi frenetici, costellati da innumerevoli appuntamenti e avvenimenti, al punto che il rientro in patria si sarebbe rivelato un «risveglio mattutino dopo una sbornia», per usare una metafora di Harold Acton⁷⁶², particolarmente idonea, nonostante il tono iperbolico, a rendere l'impressione che una città come Venezia poteva rilasciare su qualsiasi viaggiatore dell'epoca. Oltre alle feste da ballo mascherate, ai rituali, alle rappresentazioni teatrali e ai giochi pubblici, Ferdinando non rinunciò a soffermarsi nelle chiese dove partecipava quotidianamente alle funzioni religiose, per ammirarne il patrimonio artistico conservato⁷⁶³.

Onorò, dunque, quel privilegiato rapporto con il mondo artistico veneziano inaugurato dal prozio e portato avanti da Cosimo III, sfruttando ogni occasione propizia per stringere amicizie e instaurare contatti con quei personaggi che lo avrebbero poi coadiuvato nel reperimento dei beni artistici di suo interesse e dunque negli acquisti, come ad esempio Niccolò Cassana.

Sin dall'epoca del cardinal Leopoldo, e quindi anche durante la sosta di Ferdinando a Venezia, la città continuò ad essere un teatro pullulante di innumerevoli trattative e scambi artistici con la corte fiorentina, fra transazioni di beni, persone (artisti) e corrispondenze epistolari, che vide coinvolti, in qualità di esperti e conoscitori, sensali, agenti e pittori locali, interpellati dagli intermediari toscani attivi in Laguna, per rilasciare pareri (perlopiù concernenti l'autografia dei dipinti) sui beni destinati alla negoziazione. Fu così, dunque, che Loth fu ammesso nella cerchia dei contatti di Matteo del Teglia, ministro delle poste dal 1673, ma residente in Laguna come segretario di Legazione già dalla metà degli anni cinquanta del Seicento⁷⁶⁴. Poliedrica figura di funzionario pubblico, diplomatico e agente artistico, sin dal momento dell'ottenimento del nuovo incarico, egli si premurò di

⁷⁶¹ Id., pp. 163-164, in particolare nota 15.

⁷⁶² Acton 1987, p. 166.

⁷⁶³ Per un resoconto della permanenza veneziana del gran principe durante il Carnevale del 1688 cfr. Epe 1990, pp. 19-22, Spinelli 2005, pp. 169-185, Spinelli 2010, pp. 35-41 e Spinelli 2013, pp. 46-47.

⁷⁶⁴ Per un profilo di Del Teglia e per la sua attività come agente medico cfr. Prinz 1971, pp. 96-113, Alfonsi 2002, pp. 272-291 e Paliaga 2012-13, pp. 131-157.

soddisfare le richieste e gli interessi del granduca Cosimo, facendo leva sui già noti contatti veneziani a disposizione della corte medicea (Boschini *in primis*) e instaurandone nuovi. L'impegno strenuo profuso da Del Teglia traspare nel fitto carteggio privato con Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo III, che restituisce un'ingente e preziosa messe di informazioni inerenti le svariate trattative per i dipinti presenti sulla piazza artistica veneziana e ritenuti idonei di figurare nella pinacoteca medicea⁷⁶⁵. Nella corrispondenza il nome di Loth, in veste di consulente artistico, compare dapprima in una lettera del 12 settembre del 1682, con cui Del Teglia comunicò al granduca che l'artista tedesco aveva sottoposto alla sua attenzione un *Autoritratto* di Dürer «grande al naturale»⁷⁶⁶. Da almeno un anno, infatti, ossia da quando Cosimo aveva deciso di far progredire il progetto leopoldino della collezione degli autoritratti d'artista, Del Teglia si stava occupando di colmare le lacune iconografiche ancora presenti, svolgendo infaticabili ricerche sul mercato e fra le collezioni veneziane⁷⁶⁷. Per un'interruzione della corrispondenza fra Del Teglia e Bassetti, il prosieguo dell'affare coinvolgente l'effigie di Dürer rimane ignoto, anche se si immagina che l'esito non dovette essere positivo, dato che non resta alcuna traccia dell'acquisizione.

Non era infrequente, d'altronde, che le proposte del corrispondente medico fossero bocciate dai 'giudici' fiorentini, o perché si riteneva la spesa ingente in rapporto alla scadente qualità del dipinto, o perché non si condivideva l'autografia, nonostante il vaglio degli esperti veneziani. Un atteggiamento, quello degli intenditori toscani, forse eccessivamente precauzionale e soprattutto diffidente dell'onestà e dell'operato di Del Teglia, che ne ebbe a lamentarsi in una lettera a Bassetti del 21 novembre 1682⁷⁶⁸. A risentirne negativamente, peraltro, furono le potenzialità d'acquisto del granduca, dato che della settantina di offerte di Del Teglia solo una decina si tramutò in acquisti.

Le diffidenze presso la corte erano tali, inoltre, che in taluni casi Del Teglia dovette persino ricorrere alle attestazioni o alle testimonianze rogate e protocollate presso gli uffici notarili del dogato, per provare l'autenticità degli autoritratti. In una di queste circostanze, quella riguardante le trattative per l'acquisto dell'*Autoritratto* di Wilhelm Drost (oggi conservato

⁷⁶⁵ Sulla consistenza della corrispondenza di Del Teglia con Bassetti (1664-1699) e la segreteria di Corte (1673-1703), conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, vedi Paliaga 2012-13, p. 158, nota 11.

⁷⁶⁶ Prinz 1971, pp. 105-106.

⁷⁶⁷ Cfr. Prinz 1971, pp. 96-113, Alfonsi 2002, pp. 278-291 e Paliaga 2012-13, pp. 145-153.

⁷⁶⁸ L'epistola (ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 1575, cc. 892-893) è trascritta integralmente in Paliaga 2012-13, p. 333, doc. n. 36.

nella Galleria degli Uffizi di Firenze)⁷⁶⁹, fu lo stesso Loth a testimoniare, il 7 giugno del 1685, nella sua dimora presso la parrocchia di San Silvestro, innanzi al notaio Giovanni de Capitii, «di aver veduto il detto signor. Guglielmo a retrasersi di sua propria mano nel detto quadro di meza figura con un bareton in testa, che veniva sopra le orecchie»⁷⁷⁰. Il coinvolgimento dell'artista tedesco nella vicenda si fondava, dunque, sul fatto di aver assistito – come Piero Castagna, l'altro testimone convocato – al momento in cui il pittore olandese, presente a Venezia dal 1655, riprodusse su tela i propri tratti fisiognomici. Nel corso della contrattazione riguardante l'*Autoritratto* di Drost, avviata nel maggio del 1685, infatti, Del Teglia si premurò di avvisare il granduca, in una lettera del 2 giugno successivo, del rapporto di alunnato fra il pittore olandese e Loth «che l'aveva visto fare mentre lui studiava», rassicurando, in tal modo, il destinatario del dipinto sull'affidabilità del teste⁷⁷¹.

Quello che rimane incerto è se sia stato Loth stesso a proporsi personalmente all'intermediario toscano come testimone idoneo alla risoluzione del caso, in virtù dell'antico legame con l'olandese, o se invece la notizia del suo apprendistato presso Drost fosse cosa pubblica e risaputa, tanto da essere giunta alle orecchie dei severi giudici fiorentini, che avrebbero incitato Del Teglia a coinvolgere nell'affare il pittore tedesco.

Ad ogni modo questa sembra essere stata l'unica iniziativa dalla positiva conclusione, fra quelle che videro Loth agire come consulente per Del Teglia. Otto anni più tardi, il 9 maggio del 1693, si ritrova il tedesco, durante una visita a Del Teglia, intento a commentare un ritratto, probabilmente quello dello scultore Alessandro Vittoria – sottoposto all'agente il 28 aprile precedente da Coriolano Piovene – e ad ascriverlo a Paolo Veronese⁷⁷².

Alla fine del luglio 1696, quando era al servizio di Ferdinando de' Medici, Del Teglia paventò a Pietro Antonio Gerini, maestro di camera del gran principe, l'ipotesi di interrogare «il signor Carlo Lot, Cassana, od altri pittori» circa l'autenticità di una *Natività*

⁷⁶⁹ Vedi Bikker 2005, pp. 122-124, n. 38.

⁷⁷⁰ La testimonianza sottoscritta da Loth è riportata, assieme a quella rilasciata l'8 giugno 1685 da Piero Castagna, servitore in casa di Cornelis van Baerle, dove soggiornava, ospite, Willem Drost (ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 1576, cc. 624-625), in Ewald 1965, pp. 21-22, nota 3, e Prinz 1971, pp. 185-186, docc. nn. 67-68. Vedi dunque Prinz 1971, pp. 109-110, che riassume la vicenda e Bikker 2005, p. 193, docc. nn. 4-5.

⁷⁷¹ L'estratto della lettera di Del Teglia riguardante Loth e Drost (ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 1576, c. 617r) è riportato in Bikker 2005, p. 193, doc. n.5. Cf. anche Prinz 1971, p. 109.

⁷⁷² ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 1580, c. 803; vedi Prinz 1971, p. 113.

reputata di Tintoretto, che si trovava nella dimora di un cittadino veneziano⁷⁷³. Dopo un giro di consultazioni, che vide partecipare anche il fiorentino Anton Domenico Gabbiani, la tela fu valutata non autografa e da Firenze giunse, dunque, il diniego a procedere nella negoziazione.

Questi ultimi episodi si collocano ormai a legame inoltrato fra Loth e il gran principe; ritornando, quindi, all'incontro fra i due personaggi nel 1688, fu proprio in virtù del servizio già prestato da Loth per la corte dei Medici come perito, che Ferdinando, accompagnato nelle sue peregrinazioni lungo le calli di Venezia, oltre che da un gruppo di aristocratici veneziani, anche da Alessandro Guasconi e da Matteo del Teglia, fece visita al pittore, il quale all'epoca, peraltro, godeva già di fama internazionale.

Quella visita, dunque, avrebbe permesso al gran principe di verificare *de visu* le doti dell'artista tedesco e quindi di vagliare personalmente le sue abilità di conoscitore della pittura dei maestri veneziani del Cinquecento, affinate durante la sua giovanile attività di copista e di *Miniaturmaler*. Fu in virtù di queste conferme, presumibilmente, che Ferdinando, tre anni dopo, avrebbe affidato a Loth l'incarico di trarre una copia della celebre pala di Tiziano con il *Martirio di san Pietro martire* [fig. 46], che all'epoca si conservava presso la basilica dei Santi Giovanni e Paolo e oggi perduta⁷⁷⁴.

Il 14 aprile 1691 il pittore scrisse al gran principe di essere pronto a «renderla servita nella promessa copia del S. Pietro Martire di Tiziano», dove l'aggettivo «promessa» fa intendere che l'incarico gli fosse già stato affidato⁷⁷⁵. Dichiarò, dunque, di essere pronto a dedicarsi strenuamente «con tutto lo spirito nella suddetta ancor che lunga operatione» e di essere disposto a sacrificare qualunque altra attività per l'illustre impresa⁷⁷⁶. La reazione di Ferdinando del 21 aprile successivo è quella del committente che nutre una stima consolidata per l'artista e bramoso di ricevere al più presto l'opera⁷⁷⁷. A questo punto la corrispondenza si interrompe e tace sul prosieguo della vicenda.

⁷⁷³ Cfr. Epe, 1990, p. 143, doc. n. 33, che riassume il contenuto dell'epistola inviata da Del Teglia al marchese Gerini (ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5098, c. 352); la trascrizione della lettera è reperibile in Paliaga 2012-13, p. 344, doc. n. 73.

⁷⁷⁴ Vedi S. Arroyo, C. Corsato, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* 2013, pp. 230-233, n. 55 (scheda dell'opera *Uccisione di san Pietro martire*)

⁷⁷⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5877, c. 270. La lettera è trascritta in Fogolari 1937, p. 158, Ewald 1965, p. 42 e Paliaga, 2012-13, p. 356, doc. n. 98.

⁷⁷⁶ *ibid.*

⁷⁷⁷ ASFi, *Mediceo del Principato*, f. 5877, c. 339. Cfr. Fogolari 1937, p. 158, Ewald 1965, p. 42 e Paliaga 2012-13, p. 356, doc. n. 99.

Una copia della pala tizianesca, a grandezza naturale, viene registrata, sotto il nome di Niccolò Cassana, sia nell'*Inventario dell'appartamento del gran principe Ferdinando in Palazzo Pitti* del 1698⁷⁷⁸, sia nell'elenco dei dipinti stilato alla morte di Ferdinando nel 1713⁷⁷⁹. L'opera rimase agli Uffizi fino al 1867, quando il re Vittorio Emanuele II dispose di donarla alla basilica dei Santi Giovanni e Paolo, a risarcimento della perdita dell'originale di Tiziano, andato distrutto durante un incendio divampato il 16 agosto 1867 nella cappella del Rosario.

La contraddittorietà dei dati esposti nelle fonti documentarie ha suscitato fra gli studiosi delle prese di posizione contrastanti relativamente all'autografia della versione fiorentina, avviando una sorta di diatriba che, tuttora, sembra priva di una risoluzione⁷⁸⁰.

Pubblicando le lettere fra Loth e Ferdinando de' Medici del 1691, nel 1937 Gino Fogolari⁷⁸¹ attribuì la copia (all'epoca ancora visibile a Firenze) a Loth e fu seguito, pur con una certa cautela, da gran parte della critica storico-artistica moderna. Nella monografia del 1965 Ewald classificò la pala fra le opere di incerta attribuzione⁷⁸² ed anche Elisabeth Epe, studiosa del collezionismo di Ferdinando de' Medici, considerò come la questione attributiva non fosse risolvibile.

Più recentemente Franco Paliaga, ripercorrendo le vicende del quadro fiorentino, ha riposto l'attenzione su alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia, già resi noti negli anni ottanta del Novecento, che confermerebbero la paternità di Cassana⁷⁸³. Oggetto della documentazione è un contenzioso intercorso fra Cassana stesso e Agostino

⁷⁷⁸ ASFi, *Guardaroba Medicea 1067 (Inventario dell'appartamento del gran principe Ferdinando in Palazzo Pitti)*, c. 22v: «Un quadro in tela 1/2 tondo, che rappresenta il famoso S. Pietro martire di Tiziano, consistente nel Santo a diacere in terra, che viene ammazzato dal manigoldo che sta in atto di ferirlo et il compagno del Santo, che fuggire con una ferita in testa, figure intere al naturale, con due figurine a cavallo in lontananza, che fuggono, alcuni altri al naturale e alcuni angioli per aria, con palma del martirio alto braccia 10, largo braccia 5 2/3, copiato da Niccola Cassana, segnato n. 67».

⁷⁷⁹ ASFi, *Guardaroba Medicea 1222 (Inventario dei mobili e masserizie della proprietà del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di gloriosa ricordanza. Ritrovate dopo la di lui morte nel suo appartamento nel Palazzo de' Pitti)*, c. 21v: «Un simile centinato, alto braccia 10, largo braccia 5 2/3, dipintovi di mano di Niccola Cassana S. Pietro Martire a diacere in terra, et un manigoldo in atto di ferirlo et il compagno in atto di fuggire, et in lontananza due figurette a cavallo, et in alto si vedono due angeli in gloria, copia del famoso quadro di Tiziano, n. 67».

⁷⁸⁰ Per un riassunto della vicenda storiografica e per le indicazioni bibliografiche cfr. Paliaga 2012-13, p. 219, nota 80 e Fusari 2017, pp. 387-388, n. R348. Da ultimo vedi anche Osano 2017, pp. 22-23 e p. 26, che, ritenendo errate le attribuzioni a Cassana nelle voci inventariali relative a palazzo Pitti citate qui sopra, propone che sia stato Loth a realizzare la copia.

⁷⁸¹ Fogolari, 1937, p. 150.

⁷⁸² Ewald, 1965, p. 97, n. 336.

⁷⁸³ Vedi Paliaga, 2012-13, pp. 207, 226-227.

Lama, pittore e perito artistico veneziano, protrattosi dal 1703 al 1707. Lama, infatti, avrebbe elaborato i capi d'accusa, con i quali padre Ignazio Sansoni intentò una causa contro Cassana davanti all'Avogadria de Comun, accusandolo di falsificazioni, imbrogli e furti. Fra questi illeciti, ci sarebbe stato anche quello di aver spacciato come propria la copia tratta dal *Martirio di san Pietro martire* di Tiziano, posseduta dal gran principe di Toscana, quando invece la paternità era stata rivendicata proprio da Lama. A sua discolpa Cassana chiamò a testimoniare diversi personaggi, fra cui anche i pittori Nicola Grassi e Niccolò Bambini. Considerato che nei primi registri inventariali della collezione del gran principe il quadro venne registrato sotto il suo nome, dovette portarlo a vincere la causa.

Considerando gli sviluppi di questa vicenda, dunque, e per ritornare alla questione dell'autografia della pala, non si vede come mai, se l'opera avesse recato la firma di Loth, Cassana e Lama avrebbero dovuto contendersela e renderla oggetto di lotte e rivalità personali. Screditando la condotta e l'operato del collega, Lama, infatti, sperava di accaparrarsi il ruolo di agente e interlocutore artistico privilegiato di Ferdinando de' Medici, rivestito sino a quel momento da Cassana.

Sorge, inoltre, spontaneo interrogarsi sui motivi che avrebbero dovuto spingere Cassana a difendere strenuamente le proprie ragioni per un dipinto eseguito da un altro artista; è vero che Loth era morto nel 1698 e quindi non avrebbe potuto avere voce in capitolo, ma all'epoca della tenzone fra Cassana e Lama, il ricordo dei suoi servizi presso il gran principe era ancora vivo e molte sue opere appartenevano alle collezioni medicee. Pur tenendo conto che all'epoca e in quel preciso contesto l'attività dei copisti era particolarmente valutata e stimata e di conseguenza il valore delle copie era pari a quella degli originali, non c'è comunque ragione di pensare che Cassana, data anche la sua affermata e accreditata posizione presso la corte medicea, potesse annoverare nella sua produzione il dipinto di uno degli artisti contemporanei più apprezzati dal gran principe, sotto il silenzio e l'indifferenza di quest'ultimo.

Quest'ultima osservazione sposta il nostro ragionamento sugli aspetti concernenti l'opera ritenuti di maggiore interesse ai fini della ricerca, ossia il contesto della commissione e la scelta di Ferdinando de' Medici di affidare l'incarico, in un primo momento, a Loth.

Alle strenue operazioni di ricerca messe a punto dal gran principe per l'arricchimento delle già cospicue collezioni di famiglia, appartiene l'acquisizione delle pale d'altare; aspetto,

questo, emergente dell'attività culturale di Ferdinando de' Medici e che ha goduto di una particolare visibilità, nonché di specifici approfondimenti negli studi⁷⁸⁴.

È noto, infatti, che dal 1690, data cui risale il prelievo della pala d'altare di Fra' Bartolomeo dalla chiesa di San Marco, sino al 1703, quando dal sito di San Francesco dei Macci fu prelevata la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, nell'appartamento principesco di palazzo Pitti fecero il loro ingresso numerosi e celebri dipinti provenienti da edifici religiosi. Orientandosi anche sulle principali fonti storiografiche a disposizione (Vasari, Borghini, Ridolfi, Malvasia, Baldinucci), Ferdinando sviluppò la consapevolezza che nel genere della pala d'altare i più illustri artisti avevano rilasciato dei capi d'opera, dirimenti per il progresso della storia della pittura e quindi dall'elevato valore didattico.

L'opera tizianesca con il *Martirio di san Pietro martire*, infatti, oltre a recare la firma di uno degli artisti del passato più apprezzati da Ferdinando de' Medici, era una delle opere del cadorino più elogiata dalla storiografia, godendo, peraltro, di un'incessante e straordinaria fortuna visiva fra gli artisti, viaggiatori e conoscitori, che si recavano nella basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo quasi in una sorta di predestinato e ineludibile pellegrinaggio, per studiarla, ammirarla o venerarla.

Così era accaduto per molti artisti fiorentini del Seicento, che oltre a riservare alla pala encomi e impressioni nella corrispondenza epistolare inviata a Firenze, ne trassero traduzioni e copie⁷⁸⁵ o a Livio Mehus, pittore fiammingo ma fiorentino d'adozione, che elevò il dipinto tizianesco a modello per eccellenza della sua formazione pittorica e, soprattutto, a *summa* programmatica della propria concezione artistica⁷⁸⁶. Nell'*Autoritratto con il Genio della Pittura* del Museo del Prado di Madrid [fig. 186], infatti, l'artista si ritrae (compare in realtà solo il volto) in posizione leggermente retrocessa, innanzi al capolavoro di Tiziano, ma con lo sguardo rivolto all'osservatore, mentre in primo piano il Genio della Pittura, coronato d'alloro, siede con la tavolozza in mano davanti al cavalletto, intento a trarre una copia di piccole dimensioni dalla pala d'altare⁷⁸⁷.

⁷⁸⁴ Cfr. in particolare Strocchi 1982, pp. 42-49, Epe 1990, pp. 49-61 e Spinelli 2013, pp. 52-54.

⁷⁸⁵ Marcantonio Franceschini trasse una copia in piccolo «disegnatovi di filigine lumeggiata di biacca» dal dipinto, mentre Giuseppe Nasini si rifece a un modello preparatorio della pala per la sua traduzione. Vedi Paliaga 2012-13, p. 206.

⁷⁸⁶ Mehus eseguì una riproduzione del *Martirio*, perduta, citata negli inventari della villa di Lappoggi a partire dal 1659 e non più registrata nel 1696. Il dipinto è rintracciabile, tuttavia, fino al 1845. Cfr. Barbolani di Montauto 2017, p. 44, nota 15.

⁷⁸⁷ Ivi, pp. 27-28.

Non è difficile immaginare che Ferdinando, in virtù dei positivi esiti dei primi tentativi di espropriazione di beni di proprietà ecclesiastica, avesse perlomeno desiderato di portare a Firenze la pala di Tiziano, ma dovette rinunciarvi e far eseguire la copia. Lo stesso cardinale Leopoldo de' Medici, infatti, aveva dovuto 'accontentarsi' dei due «schizzotti fatti a penna», fra i quattro di mano di Tiziano propostigli da Del Sera nel 1654, «che sono i primi pensieri suoi quando cercava l'invenzione della tavola del San Pietro martire»⁷⁸⁸.

Il monumentale *Martirio*, inoltre, non doveva versare in ottimali condizioni conservative, se nel 1731 Sebastiano Ricci segnalò la necessità di un urgente restauro. Non è improbabile, dunque, immaginare che, «mosso anche da una cordiale premura della buona conservazione di sì bell'opera» – come ebbe a scrivere Ferdinando di sé al cardinal Carpegna a proposito del prelievo della *Madonna delle arpie* di Del Sarto⁷⁸⁹ –, avesse commissionato la traduzione del dipinto non solo per ragioni puramente personalistiche, legate all'arricchimento della propria raccolta, ma anche per preservare il quadro dalla tirannia del tempo, secondo una lungimirante ottica pre-museale, quasi fosse presago del tragico destino della storia, che avrebbe conferito alla sua copia l'onorevole compito di perpetuare ai posteri la memoria dell'originale perduto nell'incendio ottocentesco.

L'altra questione di nostro interesse riguarda più specificatamente il profilo dell'artista prescelto per l'importante incarico e quindi le motivazioni soggiacenti la scelta di Ferdinando.

Oltre ad essere un profondo conoscitore della maniera degli antichi maestri veneziani Loth primeggiava nel genere della pala d'altare e, pensando nei termini di una categorizzazione iconografica, era noto per essere uno specialista nei martiri sacri, in uno dei quali aveva dato prova di essersi appropriato e di aver sapientemente rielaborato proprio la lezione tizianesca del *Martirio* della basilica dei Santi Giovanni e Paolo, combinandola alle più moderne istanze linguistiche (riberesca, langettiana, cortonesca e giordanesca, ad esempio). Ci si riferisce al *Martirio di san Gerardo Sagredo* [fig. 40], licenziato da Loth nel 1677 per l'altare omonimo nella basilica di Santa Giustina di Padova⁷⁹⁰.

Nell'ampia rosa di artisti e copisti al servizio di Ferdinando, nessun altro, dunque, meglio del 'venezianizzato' Loth, sarebbe stato in grado di realizzare un'interpretazione pertinente

⁷⁸⁸ Cfr. Paliaga 2012-13, p. 219, nota 76. Lo studioso propone di relazionare l'oggetto della lettera con i tre disegni a penna e inchiostro bruno su carta avorio che si conservano al Palais des Beaux-Arts di Lille.

⁷⁸⁹ Per la trascrizione dell'epistola vedi Strocchi 1982, p. 46 e Osano 2017, pp. 49-51.

⁷⁹⁰ Vedi *supra*, cap. III.

ma anche originale della pala di Tiziano, potendo quello trasferire nella sua traduzione le conquiste di artista studioso dei maestri del Cinquecento e dai trascorsi ‘tenebrosi’, in un vero e proprio processo di reinterpretazione e reinvenzione della copia, elevata così, a scampo dell’anonimato, a manifesto delle proprie peculiarità stilistiche.

La triplice formula ‘Tiziano-*Martirio di san Pietro martire*-Loth’ sembra, inoltre, emergere in un foglio dell’Art Institute of Chicago [figg. 187, 188], ricondotto alla mano di Loth nel 2012 da Bernard Aikema su basi stilistiche⁷⁹¹. Il foglio reca sul *recto*, in calce rispetto alla scena abbozzata a penna, inchiostro e gesso rosso, un’iscrizione del conte Giuseppe Riva di Bassano del Grappa, il proprietario ottocentesco, che identifica il soggetto delle tre scene (due tratteggiate sul *verso* e una sul *recto*) con momenti differenti dell’episodio della morte di Abele, sostenendo che «eppure questi tre schizze della morte d’Abele più di uno crede di Tiziano ed io non sono avverso al loro giudizio»⁷⁹². Non si stenta a ipotizzare che sia stata proprio la composizione della scena raffigurante il fratricidio, ambientata in un paesaggio boschivo, a invocare nel collezionista l’attribuzione a Tiziano, per attinenza iconografica con il *Martirio di san Pietro martire*.

AmMESSO che la proposta attributiva di Aikema a favore di Loth sia valida, si potrebbe ritenere il foglio di Chicago una testimonianza delle riflessioni e del debito di Loth nei confronti del capolavoro di Tiziano e dunque, di un ulteriore tentativo di rielaborarlo a vantaggio delle proprie invenzioni martirologiche o dedicate a cruente uccisioni⁷⁹³.

Ritornando alla copia ferdinandea e stando agli sviluppi della vicenda narrati sopra, con il contraddittorio fra Cassana e Lama, si immagina che Loth non fosse riuscito a farsi carico della seppur prestigiosa commissione affidatagli dal gran principe di Toscana e che, dunque, quest’ultimo, solo in un secondo momento, si fosse rivolto a Cassana. Tale ricostruzione dei fatti è comunque destinata a rimanere ipotetica, in mancanza di una prova documentaria. Motivo della rinuncia di Loth, noto oltretutto per la sua lentezza operativa, potrebbe essere stato l’impegno concomitante per un incarico di pari livello, ossia una prova nella stessa categoria pittorica.

⁷⁹¹ B. Aikema, in *Capturing the sublime* 2012, pp. 196-197, n. 111 e p. 292, n. 111 (scheda dell’opera di Johann Carl Loht, *Eve Mourning the Dead Abel and Adam and Eve Mourning the Dead Abel*).

⁷⁹² *ibid.*

⁷⁹³ La composizione del disegno di Chicago con *Caino che uccide Abele* si potrebbe, inoltre, mettere in relazione con il dipinto comparso sul mercato antiquario svizzero nel 1995 e pubblicato da Thomas Fusening nel 1996. Di quest’opera esisteva una versione leggermente più grande presso il Suermondt-Ludwig Museum di Aquisgrana, andata perduta. Cfr. Fusening 1996, p. 887 e Fusari 2017, p. 190, n. 116.

Il rimando è al *Transito di san Giuseppe*, eseguito da Loth fra il 1691 e il 1693 per la cappella Feroni nella basilica della Santissima Annunziata di Firenze (207 × 135 cm; **fig. 189**)⁷⁹⁴. Nel libro delle *Ricordanze*, ossia le memorie riguardanti gli avvenimenti all'interno dell'edificio religioso, principiato nel 1640 e conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, alla data del 21 marzo 1693 l'anonimo compilatore riassume le vicende storiche concernenti la cappella Feroni sino a quel giorno, corrispondente all'inaugurazione del sacello, e ne fornisce una descrizione con dovizia di particolari⁷⁹⁵. Dal prezioso documento, cui seguì la fioritura di una serie di pubblicazioni a stampa sulla cappella, appartenenti perlopiù al genere della letteratura periegetica⁷⁹⁶, si evince che il 20 giugno 1691 i padri serviti della Santissima Annunziata concessero a Francesco Feroni, uno dei nuovi ricchi della Firenze granducale, proveniente dalla borghesia mercantile⁷⁹⁷, il patronato della cappella dei Cinque Santi, dopo averla acquistata, per la somma di 450 scudi, dal marchese Giovanni Vincenzo Salviati, discendente della famiglia dei Da Gagliano, il cui membro, Pier Francesco, vescovo di Pistoia, l'aveva fondata nel 1452. Il proposito di Feroni, che, in accordo ufficiale con i padri, ottenne il permesso di spogliare il sacello dalle precedenti insegne famigliari, era quello di rinnovare la struttura architettonica e gli ornamenti del vano per elevarlo a monumento di sepoltura del suo casato⁷⁹⁸. Un progetto, quello dell'ottenimento del patronato di una cappella in una prestigiosa chiesa fiorentina, che Feroni perseguiva da più di una decina d'anni. Nato nel

⁷⁹⁴ Cfr. Ewald, 1965, p. 95, n. 314 e Fusari 2017, p. 179, n. 68.

⁷⁹⁵ ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 199, n. 55, cc. 373v-377r. Il documento è stato trascritto parzialmente da Lankheit 1962, pp. 293-294, n. 421 ed è pubblicato integralmente in Martellacci 1998, pp. 153-154, doc. n. 52.

⁷⁹⁶ Si ricordino, a titolo di esempio, il contributo di Giuseppe Richa nell'ottavo volume delle *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise nei suoi quartieri* (1759), le *Memorie della chiesa, e convento della SS. Annunziata di Firenze di padre Filippo Maria Tozzi dei Servi di Maria* (1765), *Il fiorentino istruito nella chiesa della Nunziata di Firenze pubblicato da Ottavio Andreucci* (1858) e *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze. Guida Storico-Illustrativa*, redatto da Pellegrino Tonini (1876).

⁷⁹⁷ Per un profilo di Francesco Feroni cfr. Benigni 1996, pp. 377-380, Benigni 1998, pp. 11-21 e Cools 2006, pp. 353-365.

⁷⁹⁸ I Padri della Basilica avevano acquistato la cappella per il prezzo di 450 scudi e 7 lire dal marchese Giovanni Vincenzo Salviati, discendente dei Da Gagliano, famiglia che l'aveva edificata nel 1452, detenendone il patronato e dedicandola a San Giuliano. Furono i Da Gagliano a commissionare nel 1468 ad Andrea del Castagno gli affreschi raffigurati episodi della vita del santo nell'edicola sopra l'altare. Ricoperte in seguito alla collocazione sull'altare della pala di Loth, le porzioni ad affresco furono nuovamente ammirabili agli inizi del Novecento, dopo che si provvide a dotare la pala dell'artista tedesco di un'intelaiatura ad anta, che la rese perciò mobile. Nel 1617 sull'altare fu collocata la tavola con la *Natività di Cristo* dipinta da Gimignani, che nel 1623 fu sostituita dalla pala con i *Cinque santi canonizzati* di Francesco Curradi, collocata *in situ* per istanza di Cristina di Lorena. Questa fu inglobata nelle proprietà Feroni, al momento della nuova commissione a Loth.

Sulle vicende storiche e costruttive della cappella Feroni cfr. Visonà 1990, pp. 221-248, Casazza 1998, pp. 45-53, Leoncini 2005, pp. 142-144 e Spinelli 2014, pp. 148-157.

1614 da una famiglia di tintori di Empoli, nel 1640 si era trasferito ad Amsterdam, per dedicarsi all'attività mercantile. Dotato di uno spiccato senso degli affari, egli riuscì a costruire un imponente impero commerciale e ad inserirsi nella rete diplomatica fra la corte fiorentina e gli Stati Generali delle Province Unite, come corrispondente della Segreteria granducale e tesoriere mediceo, migliorando la sua posizione economica e soprattutto sociale. Rientrato a Firenze nel 1673 fu nominato Depositario generale del granducato di Toscana e nel 1681 ottenne ufficialmente da Cosimo III, in concessione feudale con titolo marchionale, la fattoria di Bellavista, recentemente acquistata.

Giunto al culmine del *cursus honorum* e ben addentratosi nei meccanismi della vita di corte, era scontato che, come fecero altri esponenti della nuova aristocrazia fiorentina, destinatari di riconoscimenti e titoli nobiliari conseguenti al successo commerciale (Corsini, Riccardi, Orlandini, Ginori e Gerini), anche Feroni desiderasse ostentare il prestigio conquistato e quindi legittimarlo attraverso il perpetuante potere delle arti. Come prima opzione per l'erezione del monumento familiare, nel 1680 il nobiluomo ripose la sua attenzione sulla cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze, disposto, con noncuranza e superbia, a far segare gli affreschi preesistenti di Masaccio, Masolino e Filippino Lippi. Fortunatamente, il diniego congiunto di Vittoria della Rovere, protettrice della compagnia della Vergine del Carmine, sostenuta dagli Accademici del Disegno e da un'altra famiglia anonima, impedì che la nefasta operazione giungesse a compimento. Costretto a rivolgersi altrove, Feroni fu accontentato dai padri serviti che, affidandogli in concessione l'ex cappella di San Giuliano nella Santissima Annunziata e acconsentendo al suo rinnovo, coadiuvarono le vanità autocommemorative del nuovo proprietario⁷⁹⁹.

Per l'erezione di quello che Stella Rudolph ha definito come un «teatrino allegorico delle virtù del committente»⁸⁰⁰, Feroni affidò il disegno progettuale a Giovanni Battista Foggini (1652-1725), scultore fiorentino di formazione romana, al culmine del successo. Nel 1675, infatti, questi era stato incaricato dai Corsini, una delle famiglie satelliti dei Medici, di erigere e decorare la cappella dinastica a Santa Maria del Carmine, dedicata a sant'Andrea Corsini ed, inoltre, era già intervenuto nella tribuna della Santissima Annunziata⁸⁰¹.

⁷⁹⁹ La licenza per la concessione della cappella fu stipulata il 20 giugno 1691; vedi Martellacci 1998, p. 152, doc. n. 49.

⁸⁰⁰ Rudolph 1972, p. 233.

⁸⁰¹ Vedi Spinelli 2003, pp. 42-44 e pp. 86-90.

Privato della «libertà di farla a suo libero talento ma bensì l'obbligo di disporla a modo d'altri» – come ebbe a riportare Francesco Saverio Baldinucci nella *Vita* dello scultore⁸⁰² – Foggini si trovò ad allestire, nell'esiguo spazio del vano della cappella, l'articolato programma iconografico concepito da Feroni stesso, con la consulenza dell'abate ed erudito Anton Maria Salvini, atto a commemorare le sue virtù personali, esemplificate su modelli religiosi, e i suoi successi commerciali e sociali, in un'ottica personalistica e trionfale⁸⁰³.

Al montaggio di questa sorta di palcoscenico prese parte una squadra di otto scultori, un pittore, uno stuccatore e un argentiere, che realizzarono quello che Rudolf Wittkower definì come «un prodotto un po' esagerato di quello stile piuttosto rozzo, irregolare, sovraccarico e disordinato che associamo con la prima fase del tardo barocco»⁸⁰⁴. Quasi una bocciatura, dunque, quella dello storico dell'architettura tedesco, il cui tono sembra echeggiare quello usato da Baldinucci tre secoli prima, quando questi descrisse la cappella Feroni come «ricca sì, ma confusa e di stravagante architettura l'essere, con tutto che piccola, ripiena talmente di statue d'ogni grandezza che pare più una stanza di sculture che una sacra cappella»⁸⁰⁵. L'impressione, dunque, era quella di trovarsi innanzi a un complesso che manifestava, piuttosto che celare, dietro la tensione verso un'unitarietà visiva e linguistica, la compartecipazione di più vocabolari artistici. Già appena svelata, inoltre, la cappella apparve come un affastellato e incongruente montaggio di elementi costitutivi, che contribuirono a conferirne l'aspetto di provvisorietà, quasi da apparato effimero, dove a dominare erano l'artificiosità e la finzione⁸⁰⁶.

Innanzi a questa parvenza di scollamento strutturale e architettonico, a fungere da *trait d'union* fra le opere d'arte decorative, scultoree e pittoriche, è l'unicità e complessità del programma iconografico⁸⁰⁷. Accedendo alla cappella Feroni, mentre si procede lungo la navata sinistra della basilica della Santissima Annunziata, a comparire per prima all'osservatore, addossata in una nicchia, è la statua di *San Domenico*, opera di Carlo

⁸⁰² Baldinucci 1725-30, ed. 1975, p. 381.

⁸⁰³ Per una recente interpretazione e lettura iconografica della cappella Feroni vedi Galanti 2012, pp. 46-59 e Galanti 2014, pp. 97-118.

⁸⁰⁴ Wittkower 1972, p. 390.

⁸⁰⁵ Baldinucci 1725-30, ed. 1975, p. 381.

⁸⁰⁶ Così Cresti 1995, pp. 112-119.

⁸⁰⁷ Cfr. Visonà 1990, pp. 221-248, Bini, Martellacci 1997, pp. 80-83, Casazza 1998, pp. 45-53, Galanti 2012, pp. 46-59 e Spinelli 2014, pp. 148-157.

Marcellini, che con gesto invitante incita l'osservatore ad addentrarsi nel percorso di lettura e spirituale offerto dagli elementi iconografici. Sottostanti all'effigie del santo e ai lati di un sarcofago siedono le personificazioni della *Fortuna* e del *Pensiero*, scolpite da Giuseppe Piamontini: la prima, che regge un'opulenta cornucopia e un nastro svolazzante con l'iscrizione «Fortiter occupa portum» sopra un medaglione raffigurante un galeone, realizzato da Massimiliano Soldani Benzi, rappresenta la buona sorte che ha recato prestigio e ricchezza economica al mercante, tramite il commercio marittimo. Il pensieroso uomo barbuto sulla destra, dalla posa riflessiva, rappresenta la componente umana del cammino della vita, per cui l'uomo è inevitabilmente e quotidianamente messo a dura prova da subdoli tranelli e inviti legati alle vanità e ricchezze terrene, prima di scoprire il messaggio evangelico e dunque di approdare in un sicuro porto – che è quello che si auspica per una nave.

Sul fianco sinistro del sacello viene riproposta la medesima struttura piramidale. Sotto l'effigie scultorea di *San Francesco*, santo omonimo del committente, siedono le personificazioni della *Fedeltà* e della *Diligenza*, realizzate a quattro mani da Anton Francesco Andreazzi e da Isidoro Franchi, separate dal medaglione contenente l'effigie di Feroni, lavorato sempre da Benzi.

Si tratta di un elogio alle virtù di cui si è ammantato il rapporto di amicizia e di deferenza reciproca fra Feroni e il suo sovrano, Cosimo III, cui il marchese fu debitore, per il prestigio e le cariche raggiunte in vita. Ad un percorso all'insegna della fedeltà e della solerzia nei confronti di un amico e all'inseguimento di un modello positivo invita la statua di *San Francesco*: uomo che scelse l'esempio di Gesù come quello su cui plasmare la propria condotta morale e il proprio cammino spirituale.

Il messaggio virtuoso che si snoda lungo le pareti, riferito alla biografia di Feroni, trova una sintesi nella pala di Loth con il *Transito di san Giuseppe*, che contemporaneamente veicola anche il passaggio della narrazione iconografica dalla dimensione mortale a quella ultraterrena. Giuseppe, uomo giusto, è il santo cui Feroni si appella, poiché ha dedicato saggiamente la propria vita al progressivo avvicinamento alla buona morte, ossia al trapasso alla beatitudine celeste⁸⁰⁸. Nella pala d'altare, dunque, si 'stempera' il culto della personalità di Feroni, attraverso i termini del messaggio spirituale veicolato dall'esemplarità della morte di san Giuseppe.

⁸⁰⁸ Sull'iconografia del 'Transito di san Giuseppe', come soggetto prediletto per le pale d'altare nelle cappelle funerarie barocche, vedi Mâle 1984, pp. 284-285.

La popolarità del santo e la diffusione del suo culto nella Firenze medicea affondavano le loro radici già nel Quattrocento, quando sarebbe stata fondata una compagnia religiosa sotto il nome di San Giuseppe⁸⁰⁹. Al 1622, invece, quando a Filippo Tarchiani fu commissionata la decorazione ad affresco di una piccola cappella al piano terreno del Casino mediceo di via Larga, risale il primo segno tangibile dell'interesse della casata dei Medici verso il santo, a lungo trascurato nel pensiero teologico e nell'iconografia sacra, perché delineato marginalmente nei Vangeli ufficiali.

Giuseppe, infatti, era protagonista di un testo dei Vangeli apocrifi, risalente al IV-V secolo dopo Cristo⁸¹⁰. Solo nel 1621, in un clima di generale e crescente interesse per la venerazione del santo, sollecitato dai dogmi della Controriforma e dal pensiero gesuita, la chiesa Cattolica, guidata da papa Gregorio XV, ufficializzò e rese obbligatoria la festività di San Giuseppe, fissata al 19 marzo⁸¹¹.

In questo quadro di diffusione del culto di San Giuseppe, dunque, si cala la scelta di Feroni riguardante il soggetto della pala della sua cappella funebre, anche se, con molta probabilità, fu proprio il legame di amicizia e stima che lo legava a Cosimo III, il quale per il santo nutriva una particolare venerazione, a influenzare il marchese⁸¹². Noto per la sua profonda religiosità, il granduca avrebbe infatti sviluppato la sua dedizione a San Giuseppe probabilmente per la propria vicinanza all'ambiente degli alcantarini spagnoli, ma anche per una più intima e spirituale sintonia con il tema della buona morte, presagendo la coincidenza fra la sua scomparsa e la fine del granducato mediceo⁸¹³. L'interesse di Cosimo per il culto del santo ebbe dei risvolti sul piano teologico, dato che nel 1686, per l'insistenza delle sue preghiere, Innocenzo X ufficializzò la celebrazione della festività dello Sposalizio di San Giuseppe, mentre il 18 dicembre 1719 il santo fu eletto patrono della Toscana. Non mancarono le celebrazioni iconografiche della venerazione granducale, quando Cosimo III si fece ritrarre da Carlo Sacconi nei panni di san Giuseppe che regge la verga fiorita in un dipinto del 1720, conservato presso il conservatorio delle Montalve alla Quiete di Firenze, oppure quando fece incidere a Giovacchino Fortini sul verso di una

⁸⁰⁹ Berti 2003, p. 165.

⁸¹⁰ *ibid.*

⁸¹¹ Stramare 1965, col. 1275.

⁸¹² Cfr. Visonà 1990, p. 236.

⁸¹³ Berti 2003, pp. 167-168.

medaglia (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), l'immagine di Giuseppe che porge a Gesù il giglio di Firenze⁸¹⁴.

La pala di Loth allogata sull'altare della cappella Feroni rappresenta, dunque, un episodio rilevante nell'ambito della fortuna storica e iconografica del santo⁸¹⁵, e fece anche da modello per le successive rappresentazioni del tema del 'Transito', che comparvero in area toscana nei primi decenni del Settecento, assieme alla versione realizzata da Carlo Maratti per Vienna nel 1676 (Kunsthistorisches Museum; **fig. 190**), nota attraverso stampe e incisioni⁸¹⁶.

Abbastanza fedele all'esemplare di Loth, soprattutto nell'impostazione iconografica, sarebbe, infatti, la pala eseguita da Alessandro Gherardini nel 1699 per l'altare sinistro della chiesa di San Pietro a Varlungo a Firenze [**fig. 191**] che, tuttavia, rispetto al prototipo Feroni, presenta un'intonazione meno drammatica ed emotiva, complice l'uso di una gamma cromatica schiarita e una più ampia spazialità. E questo è solo il primo di una schiera di esempi e confronti, già enunciati da Federico Berti in un saggio del 2003, che dimostrano come le invenzioni di Loth e Maratti convivano e concorrano in termini di prestiti e successive rielaborazioni, per un'intera generazione di artisti toscani⁸¹⁷.

Riponendo nuovamente l'attenzione sulla pala fiorentina di Loth, comunque, si constata come anch'essa riveli una certa consonanza compositiva con la versione di Maratti, precedente di una ventina d'anni. Risulta spontaneo chiedersi, dunque, se a Loth, nel momento dell'elaborazione del soggetto, fosse nota l'opera marattesca, o se piuttosto si sia trattato di un'invenzione indipendente e autonoma. Questa riflessione, tuttavia, porterebbe ad addentrarsi nel vischioso terreno della conoscenza di Loth della produzione di Maratti e della diffusione del marattismo in area veneta, argomento che è destinato a rimanere in sospeso, almeno in questa sede.

Ritornando all'iconografia della pala fiorentina, va precisato che, al momento dell'assegnazione dell'incarico da parte di Feroni, il soggetto del 'Transito di san

⁸¹⁴ Id., p. 173.

⁸¹⁵ La fortuna iconografica del tema del 'Transito' fino alla metà del Settecento, in particolare in area romana, è ripercorsa in Garms 2003, pp. 49-54.

⁸¹⁶ Dipinto per la cappella dell'imperatrice Eleonora Gonzaga nell'Hofburg di Vienna, il quadro fu trasferito in seguito presso la Galleria del Belvedere e dunque al Kunsthistorisches Museum. Vedi *Die Gemäldegalerie* 1991, p. 80. Della pala di Loth, inoltre, Ewald segnalò nel 1965 due copie presenti a Firenze; una si conserva tuttora nella sagrestia della chiesa di Santa Lucia de' Magnoli e viene considerata opera di autore ignoto (cfr. *Santa Lucia de' Magnoli in Firenze* 1978 e Savelli 2012, p. 51), mentre dell'altra, presente all'epoca nella collezione Arthur Bressler, non si ha più notizia.

⁸¹⁷ Berti 2003, pp. 162-184.

Giuseppe' non era inedito per Loth. Nella trattazione figurativa dell'episodio, infatti, l'artista si era già cimentato fra il 1679 e il 1685, quando licenziò la tela per l'altare della cappella Civran nella chiesa veneziana di San Giovanni Crisostomo (260 × 130 cm; **fig. 192**)⁸¹⁸.

A ordinare l'edificazione del sacello, per commemorare la casata, era stato Giuseppe Civran, vescovo di Vicenza dal 1660 che, con una nota testamentaria del 14 maggio 1679, dispose a tal fine la somma di 6000 ducati⁸¹⁹. Discendente da una famiglia originaria di Cervia, in Romagna, che vantò membri distintisi per onorevoli incarichi nella storia militare e civile della Serenissima⁸²⁰, Civran legò la propria notorietà in ambito storico-artistico alla commissione del cosiddetto 'paramento Civran', la fascia architettonica in pietra, stucco e marmorino con dodici dipinti incastonati in un'intelaiatura, che si erge nel coro del duomo di Vicenza. Per il progetto, condotto a termine fra il 1675 e il 1682, il vescovo si servì di una folta squadra di scultori, intagliatori, stuccatori, nonché di sette artisti fra i più rappresentativi del panorama della pittura veneta del Seicento (fra cui Celesti, Liberi e Zanchi), chiamati a licenziare il ciclo di dodici tele dedicate alla Storie della vera Croce⁸²¹.

Responsabili per la scelta dell'artista, che avrebbe dovuto realizzare la pala da collocarsi sull'altare della cappella di famiglia veneziana, e dunque del soggetto, dovettero essere i commissari testamentari di Civran, dato che il vescovo morì tre giorni dopo aver dettato il proprio testamento. San Giuseppe era il santo omonimo dell'avo e sarebbe anche stato invocato da questo al momento della dettatura delle disposizioni testamentarie, assieme

⁸¹⁸ Cfr. Ewald 1965, p. 95, n. 315 e Fusari 2017, p. 233, n. 299.

⁸¹⁹ ASPVe, *Parrocchia di San Giovanni Crisostomo, Scritture della chiesa di San Giovanni Crisostomo*, b. 170, fasc. 1, *Scritture della chiesa di San Giovanni Crisostomo con suo sommario*, c. 21: «Finite queste spese, si dovranno spendere ducati 6000 in far una cappella nella chiesa di San Giovanni Grisostomo a Venezia in memoria della Casa, e questa durerà, che sia fatta nel corso di 6 anni quando non si possa prima; e perché non manchi di danaro si porrà pigliar anco parte del capitale del livello Ottobon e ducati diecimila di capitale»

⁸²⁰ Per un profilo di Giuseppe Civran vedi Riccardi 1786, pp. 250-254 e Mantese 1974, p. 187-193. Sulla famiglia, inoltre, vedi ASVe, Barbaro, Tasca, II, pp. 351-352, *Dizionario storico-portatile* 1780, p. 51, Tassini 1863, ed. cons. 1970, pp. 168-169 e *Libro dei nobili veneti* 1866, p. 28.

⁸²¹ Vedi Saccardo 1982, pp. 117-130 e Binotto 2000, pp. 302-304. Il ciclo di dodici tele, fu affidato ad artisti non locali, a eccezione del vicentino Bartolomeo Cittadella, ossia a Giovanni Carboncino, Andrea Celesti, Pietro Liberi, Giambattista Minorelli, Giambattista Volpato e Antonio Zanchi. Fino al reperimento del registro con i saldi di pagamento degli artisti da parte di Mario Saccardo nel 1982, risultava coinvolto nell'impresa pittorica anche Loth; nella *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza 1779*, pp. 32-33, dove si riscontra la prima menzione storiografica dei dodici dipinti e dei relativi soggetti, il *Miracolo della croce* e *Il Sogno di Giacobbe* furono assegnati a Loth. La collazione di questa fonte con il registro dei conti, dove il nome del tedesco è assente, e motivazioni stilistiche hanno indotto Saccardo a riconsegnare i due dipinti rispettivamente a Giambattista Minorelli e a Giambattista Volpato; ipotesi, questa, condivisa dalla storiografia successiva.

alla Vergine Maria e a sant'Antonio da Padova, come intercessore e protettore della sua anima⁸²². L'episodio del 'Transito' del santo, dunque, dovette essere considerato come il più pertinente per la pala, nonostante la cappella nella chiesa di San Crisostomo non fosse stata concepita come sacello funerario, a differenza di quella Feroni. Essa avrebbe assolto tale funzione, infatti, solo nel 1752, quando Girolamo Civran, nipote ed erede di Giuseppe, dispose, dietro l'esborso di 50 ducati, la propria inumazione nella chiesa veneziana⁸²³.

Le drammatiche condizioni conservative del *Transito di san Giuseppe* di Loth, che nel 1758 Cochin definì «fort beau, quoique trèsnoirci»⁸²⁴ («molto buono, benchè annerito»), ne ostacolano purtroppo la lettura e l'analisi: dall'oscuramento complessivo delle tinte emerge a mala pena sulla destra, perché rischiarata da un fiotto di luce proveniente da sinistra, la figura del canuto e morente san Giuseppe, giacente semisdraiato sul letto con le mani giunte, mentre rivolge lo sguardo al cielo, popolato da una schiera angelica, che gli viene indicata da Cristo, posto alla sinistra del capezzale. In primo piano s'intuisce la presenza di una corpulenta Vergine Maria, mentre ai lati si intravedono due giovani che reggono dei ceri e alcuni astanti dolenti.

Rispetto a questo precedente, nella pala Feroni Loth apportò alcune variazioni iconografiche: Giuseppe è collocato, sempre di scorcio e sul letto di morte, ma a sinistra nella scena, mentre, sospirando, rivolge lo sguardo a un accigliato Padre Eterno che compare in cielo, accompagnato da due angeli, e che sostituisce la schiera angelica del dipinto veneziano. Il giovane Cristo, avvolto in una veste rossa e in un mantello blu scuro, occupa il primo piano, collocato in quella posizione di preminenza riservata nell'esemplare veneziano alla Vergine, che nella tela fiorentina compare solo a mezzo busto, in assistenza al consorte morente, mentre rivolge lo sguardo colmo di dramma e tristezza a Dio Padre.

A prescindere dal fatto che il tessuto pittorico del quadro di Firenze sia meglio valutabile rispetto a quello veneziano, ormai compromesso, si può comunque notare come entrambi

⁸²² ASPVe, *Parrocchia San Giovanni Crisostomo, Scritture della Chiesa*, b. 170, fasc. 1, c.18: « Arrivato dunque a quel ponto, che l'anima dovevasi separar dal corpo, raccomandando l'istessa all'Onnipotente Dio Padre Figlio, e Spirito Santo, acciò si degni riceverla per Sua divina misericordia fra suoi eletti, condonando alle mie colpe, et obbligo pastorale della cura di tante anime a me raccomandate, concedendomi la sua infinita misericordia, così che non voglia mediante questa entrare in giudicio con un suo umil servo incurando l'intercessione della Vergine Maria, e delli Santi Giuseppe, et Antonio di Padova miei accurati, onde nel ponto estremo mi abbiano ad esser benigni protettori sopra le mie gravi colpe».

⁸²³ ASPVe, *Fabbriceria di San Canciano, Atti generali*, b. 132 (Legati attivi perpetui alla chiesa di San Giovanni Crisostomo), fasc. 6, Processo n. 250, b. 28 (contenente gli atti relativi al legato diposto alla Chiesa di S. Gio. Crisostomo dal fu Girolamo Civran coll'istrumento del 15 ottobre 1751 Atti Emilio Velano Notaio Veneto per uffizature).

⁸²⁴ Cochin 1758, pp. 104-105.

siano permeati da una comune tensione emotiva e drammatica, dovuta all'uso di tinte corrusche, che caricano e impregnano l'atmosfera di tragiche sonorità, e allo sviluppo dell'episodio in uno spazio stipato, quasi soffocante. La pala Feroni, tuttavia, sembra rivelare una regia compositiva meno impacciata, così come una maggiore precisione nel disegno delle figure, costruite plasticamente grazie al sapiente bilanciamento dei colori chiari e scuri, all'accurata descrizione anatomica del busto nudo del santo morente – cifra lothiana per antonomasia – e nel caricamento delle smorfie languide dei protagonisti, che intensifica il grado di veridicità dell'accadimento.

La conduzione impacciata e grossolana rivelata dalla tela veneziana, invece, è forse da imputare a una larga collaborazione della bottega, come sostenne Ewald nel 1959⁸²⁵, quando la pala Civran era maggiormente leggibile. Pur dubitando dell'autografia del quadro, Ewald comunque lo ricondusse al catalogo di Loth, nonostante nel 1926 Wilhelm Suida lo avesse assegnato ad Adam Weissenkircher, che aveva lavorato in gioventù presso lo studio veneziano del pittore tedesco⁸²⁶.

Se dunque una partecipazione degli allievi all'esecuzione del *Transito di san Giuseppe* veneziano è sostenibile, considerando l'affollamento dell'*atelier* dell'artista, non risulta d'altro canto possibile svolgere un'operazione di riconoscimento puntuale delle personalità che coadiuvarono il maestro nell'impresa. Si ricorda, tuttavia, che a dimostrare una particolare attenzione per la composizione di Loth della cappella Civran fu Johann Michael Rottmayr, che in un disegno conservato al Szèpművészeti Múzeum di Budapest, segnalato da Ivan Fenyő nel 1963, si orientò sulla pala del maestro, riproponendone l'invenzione in controparte [fig. 193]⁸²⁷. Il foglio, che nella parte superiore reca la raffigurazione dello *Sposalizio della Vergine*, circoscritta in un tondo, viene considerato preparatorio all'esecuzione di una delle pale d'altare destinate a decorare gli altari laterali della chiesa del convento di Tittmoning (Germania, Baviera), che furono commissionate a Rottmayr fra il 1694 e il 1695 da Pantaleon von Furtenbach, decano del complesso monasteriale. La tela raffigurante il *Transito di san Giuseppe*, è andata perduta nel 1815, in occasione di un incendio che devastò l'intero ciclo decorativo, perciò il disegno ungherese rimane l'unica

⁸²⁵ Ewald 1959(a), p. 44.

⁸²⁶ Cfr. Ewald 1965, p. 95, n. 315.

⁸²⁷ Il disegno (Inv. Nr. 61.3.K.) è firmato e datato al 1696. Vedi Fenyő 1963, pp. 119-121.

testimonianza figurativa a recarne memoria, assieme a una versione acquerellata del medesimo (Vienna, collezione privata)⁸²⁸.

Avendo prestato servizio presso la fucina di Loth per più di tredici anni, dal 1674 al 1687⁸²⁹, Rottmayr fece in tempo ad ammirare l'intero processo di elaborazione della tela Civran, se si considera che il pittore tedesco vi lavorò dal 1679 al 1685, data del completamento della cappella.

Alle circostanze della fase preparatoria sembrerebbero riconducibili le due voci «un detto sine abbozzo del transito de san Gioseffo» e «un detto, principio del transito di san Gioseffo», segnalate dai commissari testamentari durante la perlustrazione inventariale nella dimora di Loth nell'ottobre del 1698, rispettivamente nella «camera sopra Canal Grande ove il detto quondam signor Lot dipingeva» e nella stanza accanto⁸³⁰. Queste scarse menzioni, tuttavia, sono destinate a rimanere mute rispetto al rapporto con la versione finale, dal momento che potrebbero riferirsi sia alla pala veneziana per gli eredi Civran, sia a quella destinata alla cappella Feroni.

Tornando alle circostanze della commissione del dipinto fiorentino, crediamo, dunque, che la conoscenza o la consapevolezza dell'esistenza di un precedente iconografico nel catalogo del maestro possa avere inciso, almeno in parte, sulle decisioni di colui che optò per il nome di Loth. Più che lo stesso Feroni, che non ci risulta conoscesse personalmente l'artista o avesse visitato Venezia, crediamo che a inoltrare la proposta al marchese possa essere stato Cosimo III, tramite i suoi agenti attivi a Venezia, a contatto quotidiano con Loth, oppure Ferdinando de' Medici, che nel 1688 aveva fatto visita al pittore nella bottega e che, probabilmente, ebbe la possibilità di ammirare *de visu* la pala di San Giovanni Grisostomo.

Loth, peraltro, non pare emergere fra quegli autori ricercati da Feroni per la formazione della sua collezione privata, nonostante su questo aspetto sia necessario rimanere cauti, dal momento che le notizie sull'origine e sulla composizione della collezione pittorica del marchese, contenute in alcuni inventari stilati fra gli anni settanta e novanta del Seicento –

⁸²⁸ Per i disegni vedi Hubala 1981, p. 252, nn. Z 98a, Z98b e p. 260, n. Z138. Sulla commissione a Rottmayr per Tittmoning cfr. Hubala 1981, p. 281, nn. G169a, G169b, G169c, G169d, G169e, G169f e Brugger 2004, pp. 87-88. Hubala 1981, p. 184, n. GK31, ricorda, inoltre, la presenza di una copia del dipinto perduto di Tittmoning presso la chiesa parrocchiale di Fridolfing (Germania, Baviera); Keller 2004, p. 65, accanto a questa versione, pubblica anche un esemplare simile conservato presso la chiesa parrocchiale di San Leonardo a Mittersill (Austria).

⁸²⁹ Cfr. Brugger 2004, p. 47.

⁸³⁰ Lux 1999, pp. 155, 160.

ossia prima della sua scomparsa nel 1696 – siano sommarie e poco dettagliate per quanto riguarda l'identità degli artisti e i soggetti dei dipinti⁸³¹. A registrare informazioni puntuali sulle proprietà artistiche Feroni sono una serie di documenti settecenteschi – l'inventario del 1768, relativo al palazzo di Santa Trinita, acquistato da Francesco Antonio, terzo marchese di Bellavista (1685-1764), è il primo di ingenti proporzioni⁸³² – mentre le notizie ufficiali sulla raccolta si reperiscono nella letteratura periegetica fiorentina dell'Ottocento⁸³³. Le situazioni fotografate da questa documentazione, dunque, come hanno rilevato gli studi pionieristici condotti da Paola Benigni e Caterina Caneva nel 1998⁸³⁴, risalgono a episodi di incremento e ampliamento della raccolta dovuti agli eredi e ai successori di Francesco Feroni, per cui risulta complesso, se non per via ipotetica, provare a mettere in relazione i dati emersi con la fase di creazione della collezione e quindi a identificare il nucleo originario della stessa.

L'interesse e le esplorazioni di Feroni nel campo storico-artistico si erano manifestati già durante la sua permanenza ad Amsterdam, quando, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta del Seicento, il marchese fu interpellato come interlocutore privilegiato da Carlo de' Medici e da Leopoldo de' Medici per procurare loro dipinti e beni preziosi (fra cui specchi, libri e mobili pregiati)⁸³⁵. Fu nella sua dimora olandese, inoltre, che sostò Cosimo III, tra il dicembre 1667 e il gennaio 1668, durante il suo viaggio in incognito attraverso la Germania e l'Olanda, ricevendo artisti e trattando con loro per l'acquisto di dipinti⁸³⁶. Gran parte delle tele di autori olandesi seicenteschi ancor oggi ammirabili nelle collezioni degli Uffizi (Franz van Mieris, Jan van der Heyden, Willem van de Velde, Ottone Marcellis, per

⁸³¹ Vedi Caneva 1998, pp. 30-34. Si tratta dell'*Inventario delle robe comprate dall'Illustrissimo Signor Marchese Francesco Feroni Depositario generale di Sua Altezza Serenissima nel 1675 dall'eredità di Salvstro Salvestri*, che consiste in una lista di opere appartenenti a Feroni a due anni dal suo rientro a Firenze, acquistate *en bloc*, come pegno o saldo di debiti, e riposte forse nella casa fiorentina di via Maggio; nell'*Inventario di masserizie* del 1683 relativo alla villa di Bellavista, che accenna genericamente a dei dipinti; nel documento *Robe, e masserizie* del 1691, che descrive l'arredamento delle undici sale della villa di Cerretino; infine, nella breve lista di opere trasferite nel 1693 da Cerretino alla villa di Montughi.

⁸³² Caneva 1998, pp. 36-37. L'*Inventario della Quadreria, bassirilievi, e statue che esistono nel Palazzo dell'Illustrissimo Signore marchese Francesco Feroni, fatto il dì 10 novembre 1768* registra centinaia di dipinti attribuiti agli autori più illustri del Rinascimento italiano e toscano, nonché del Seicento toscano, affiancati da un nucleo consistente in quadri di provenienza nordica, per la maggior parte olandesi.

⁸³³ Si veda, ad esempio, la descrizione dettagliata fornita da François 1856, pp. 531-534.

⁸³⁴ Vedi Benigni 1998, pp. 11-21 e Caneva 1998, pp. 21-43.

⁸³⁵ Oltre a corrispondere con i due esponenti del casato mediceo, Feroni intrattenne un fitto carteggio con Apollonio Bassetti, intermediario dei Medici. Benigni 1998, pp. 11-14.

⁸³⁶ Ead., pp. 12-13.

citare alcuni nomi), infatti, furono procurate da Feroni, che poteva attingere al vivace mercato artistico olandese.

In virtù del suo ruolo di intermediario e informatore per la casata medicea Feroni, dunque, ebbe modo di alimentare la sua passione collezionistica e di formulare una complessa e variegata raccolta composta di dipinti ma anche di argenterie, oggetti esotici, porcellane cinesi, libri, carte geografiche e tappezzerie. Quel carico, peraltro, che egli destinò a Livorno per mare nel 1672, l'anno precedente il suo trasferimento in Toscana, ma che non giunse mai a destinazione, perché sequestrato dai pirati, era costituito da quadri⁸³⁷. Ne fecero seguito probabilmente altri, incrementati da Feroni, che una volta stabilitosi definitivamente a Firenze, fu intenzionato a legittimare, attraverso l'ostentazione dell'opulenza e del lusso, la sua scalata politica e sociale fra i favoriti della dinastia medicea e quindi a porsi in concorrenza con le altre famiglie di recente nobiltà, che avevano costruito i loro patrimoni orientandosi su comuni tendenze di gusto e artistiche, tangenti a quelle medicee.

Nel merito dell'erezione e della decorazione della cappella di famiglia, Loth avrebbe soddisfatto i criteri della politica artistica di Feroni, condotta su una linea di emulazione rispetto a quella dei Medici, essendo l'artista uno dei nomi di punta nei corridoi di palazzo Pitti.

Nella storiografia novecentesca dedicata alla cappella Feroni, che fonda gli approfondimenti sui passaggi di Giuseppe Richa (1759)⁸³⁸, riportanti le notizie del *Diario* di Salvino Salvini e sulle *Memorie* di padre Tozzi (1765)⁸³⁹, viene dato per certo il fatto che fosse stato il gran principe stesso a ordinare al pittore tedesco la pala d'altare destinata a Feroni⁸⁴⁰. Benché l'ipotesi non appoggi su alcuna base documentaria, viene comunque reputata sostenibile, visto che nell'aprile del 1691 – poco prima, quindi, dell'inaugurazione dei lavori alla cappella nella Santissima Annunziata, avvenuta il 2 luglio 1691⁸⁴¹ – i

⁸³⁷ Benigni 1998, pp. 17-19. La nota di carico, allegata alla lettera che Feroni scrisse ad Apollonio Bassetti il 3 febbraio 1673, rivela che la sua nave trasportava, oltre agli altri beni, sessantotto dipinti, riposti in sette casse, di cui viene fornita un'indicazione sommaria degli autori e dei soggetti; identificabili sono i nomi di Tiziano, Pieter Brueghel il Vecchio, Hendrick van Balen, Jan Lievens.

⁸³⁸ Richa 1759, pp. 35-36: «La Tavola all'Altare, in cui vedesi il transito di S. Giuseppe, è di mano di Carlo Lotti Pittore Fiammingo, abitante in Venezia, che la fece per ordine del gran principe Ferdinando».

⁸³⁹ Tozzi 1765, ed. 2010, p. 114: «La tavola dell'altare, in cui rappresentasi il transito di S. Giuseppe è di mano di Carlo Loth, detto volgarmente Lotto pittore oriundo di Monaco di Baviera, abitante in Venezia, che la fece per ordine del gran principe Ferdinando».

⁸⁴⁰ Cfr. Visonà 1990, p. 236 e Casazza 1998, p. 45.

⁸⁴¹ ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 199, n. 55, c. 374v.

contatti personali fra Ferdinando de' Medici e Loth erano già ben saldi, carteggiando i due a proposito della copia dal *Martirio di san Pietro martire* di Tiziano.

Senza presupporre il personale intessuto da Ferdinando con il pittore tedesco o la sua apertura e interesse per l'offerta pittorica della scuola veneziana coeva è difficile motivare altrimenti l'ingresso del *Transito di san Giuseppe* di Loth in un tessuto pittorico come quello della Firenze di fine Seicento, aperto sì alle molteplici esperienze o alle formulazioni esterne, ossia comunicante con i modelli figurativi divergenti da quelli locali, ma che non scarseggiava di dignitose proposte indigene (soprattutto in riferimento alla pittura religiosa)⁸⁴².

Il dipinto di Loth, con l'insistita ricerca luministica e la drammatizzazione scenografica, pare ben innestarsi sul solco dell'esperienza pittorica di Orazio Marinari, contraddistinta dall'uso di un impasto cromatico vigoroso e da tratti di turgido naturalismo, ma anche dell'oriundo Mehus, scomparso nel 1691, che si affrancavano da quella ricerca di espressione didascalica del contenuto, mediante la strutturazione di un impianto disegnativo accademico e la stesura pittorica compatta e omogenea, propria della produzione del pittore devozionale per eccellenza della Firenze seicentesca, ossia Carlo Dolci. Dall'altro canto, tuttavia, ci sembra che quello della pala d'altare Feroni sia destinato a rimanere un episodio singolare, ossia isolato o confinato, nella cultura figurativa fiorentina, che non riuscì ad attecchire, se non da un punto di vista meramente iconografico, su un terreno già ricco di quei germogli responsabili del passaggio al nuovo secolo, fra atmosfere edulcorate, fragili eleganze formali, correttezza disegnativa e accensioni luministiche.

Anche in virtù di quest'ultimo ragionamento, dunque, sembra sensata e logica la proposta di associare la commissione della pala Feroni al contesto dell'attività mecenizia e collezionistica di Ferdinando III de' Medici. Si pensi, d'altronde, che anche gli altri autori impegnati nella decorazione della cappella Feroni (Benzi, Foggini, Piamontini) potessero essere annoverate fra le figure più rappresentative della costellazione artistica gravitante attorno al delfino toscano.

L'ingresso di una pala d'altare veneziana in una delle chiese più importanti di Firenze rappresenta, inoltre, un fattore indicativo dell'orientamento degli interessi e delle curiosità

⁸⁴² Per un inquadramento degli orientamenti pittorici a Firenze tra Sei e Settecento cfr. almeno *70 pitture e sculture* 1965, pp. 5-37, Rudolph 1973, pp. 213-228, Chiarini 1974, pp. 156-161, Ewald 1974, pp. 172-177, Rudolph 1974, pp. 279-298, e da ultimo Spinelli 2009, pp. 23-45.

di Ferdinando verso la scuola pittorica veneta coeva, che divenne sempre più marcato in seguito al secondo soggiorno in Laguna nel 1696, svolto in compagnia della moglie, Violante Beatrice⁸⁴³. Inoltre, grazie ad un ulteriore aggiornamento sulle proposte del mercato artistico veneziano, quest'occasione dovette servire al gran principe per consolidare rapporti e amicizie di antica data, come quella con Loth o con Cassana, che al momento del ritorno del gran principe a Firenze, fu impiegato sistematicamente da questi in veste di procacciatore di opere d'arte, consulente e perito, attività parallele a quelle di ritrattista, copista e restauratore⁸⁴⁴.

Il fitto carteggio di 129 lettere, che Ferdinando III de' Medici scambiò con Cassana dal gennaio 1698 al giugno 1709, documenta l'instancabile impegno del pittore-agente nel soddisfare i pressanti e irrefrenabili desideri dell'illustre mecenate e i suoi costanti sondaggi del bacino pittorico veneziano⁸⁴⁵. La corrispondenza offre, inoltre, una preziosa messe di dati che vanno intrecciati a quelli ricavabili da una serie di inventari riguardanti palazzo Pitti e compilati fra il 1697 e il 1713, i quali riportano i risultati delle fervide campagne di acquisto⁸⁴⁶.

Sfogliando queste fonti e scorrendo le lunghe liste di dipinti, si evince che Ferdinando riuscì ad entrare in possesso di undici opere di Loth – oltre all'*Autoritratto* del 1693 e all'acquarello con la riproduzione della *Sacra Famiglia con santa Barbara e san Giovannino* di Veronese – di cui sette sono tuttora reperibili a Firenze. Nei depositi della Galleria Palatina di palazzo Pitti si conservano il *Lot e le figlie*, l'*Apollo e Marsia*, la *Figura femminile in veste di baccante (o Artemisia)* e un modelletto con la *Resurrezione*,

⁸⁴³ Cfr. Spinelli 2005, pp. 183-185 e Spinelli 2013, p. 56.

⁸⁴⁴ Per un inquadramento del rapporto fra il gran principe e Cassana e dunque per un profilo di quest'ultimo cfr. Haskell 1963, pp. 231-234 e Paliaga 2012-13, pp. 191-290.

⁸⁴⁵ La corrispondenza si conserva in un codice della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (cod. it. IV. 21 [= ms. 5360]); ne esiste anche una copia microfilmata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa (mcf. 3376). Tommaso Giuseppe Farsetti (1720-1791), patrizio veneziano, trascrisse le lettere autografe; queste copie si conservano in un codice della Marciana (cod. it. X, 150 [=MS. 7335] e corrispondono a quelle presentate da Fogolari 1937, pp. 163-186. Epe 1990, pp. 120-136, ne propose un riordinamento cronologico. L'ultima revisione integrale del carteggio è a cura di Paliaga 2012-13, pp. 359-385. Numerose sono le lacune e mancano tuttora all'appello le lettere di risposta di Cassana.

⁸⁴⁶ Si tratta dell'*Inventario dei Quadri del Reale Palazzo Pitti, 1697-1708* (ASFi, *Guardaroba Medicea* 1185), riassunto e analizzato in Epe 1990, pp. 231-240, dell'*Inventario dell'Appartamento del gran principe Ferdinando in Palazzo Pitti, 1698* (ASFi, *Guardaroba Medicea* 1067), e dell'*Inventario dei mobili e masserizie della proprietà del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di gloriosa ricordanza. Ritrovate dopo la di lui morte nel suo appartamento nel Palazzo de' Pitti, 1713* (ASFi, *Guardaroba Medicea* 1222), trascritto e commentato da Chiarini 1975, pp. 57-98, Chiarini 1975(a), pp. 75-108 e Chiarini 1975(b), pp. 53-83. I documenti sono consultabili nella versione digitale sul sito della Fondazione Memofonte di Firenze.

mentre agli Uffizi si trovano il quadretto con l'*Adorazione dei pastori*, l'*Ecce Homo* e l'*Adamo piange Abele morto*.

Per la natura dei documenti stessi, che per la maggior parte dei casi non fotografano una situazione legata a un termine cronologico puntuale, essendo stati sottoposti a rielaborazioni successive, non è possibile stabilire né il momento effettivo dell'ingresso dei dipinti nelle collezioni principesche, né la modalità di acquisizione degli stessi, ossia distinguere fra i casi di commissioni dirette agli artisti o di rifornimento di opere già pronte e messe a disposizione dalle botteghe.

Una prima elencazione dei dipinti di Loth acquistati da Ferdinando de' Medici si reperisce nell'*Inventario dei Quadri del Reale Palazzo Pitti* avviato nel 1697 e contenente aggiunte e aggiornamenti fino al 1708. Per ciascun dipinto viene fornita una puntuale descrizione iconografica, a cui seguono le indicazioni tecniche relative alle dimensioni e alla cornice. In ordine compaiono citati *Lucrezia e Tarquinio*, la *Sfida fra Apollo e Marsia*, l'*Adorazione dei pastori*, la *Resurrezione di Cristo*, *Lot e le sue figlie*, *Adamo piange Abele*, *Marsia*, *San Girolamo nudo*, un ovato con la *Santissima Trinità*, la *Baccante* e l'*Ecce Homo*⁸⁴⁷.

Al 1698 risale la prima descrizione topografica dell'appartamento di Ferdinando de' Medici, consistente nel susseguirsi di sale dislocate lungo il lato destro del piano nobile di palazzo Pitti, connotate da una notevole profusione decorativa, fra stoffe pregiate tappezzanti le pareti, mobili intarsiati, stipi, specchiere, torcere, oggetti di svariato tipo e funzione, e quadri⁸⁴⁸. Un fastoso allestimento, dunque, che rimane vivo purtroppo solo sulla carta, ossia fra i progetti preparatori firmati dall'architetto Diacinto Maria Marmi e gli elenchi inventariali, dato che solo alcuni di quei vani si sarebbero preservati dopo il riallestimento della residenza negli anni sessanta del Settecento, in epoca lorenese⁸⁴⁹.

Nella quinta camera (ora detta dei Pappagalli), susseguente l'alcova e di raccordo al quartiere detto 'dei Forestieri', abitato dal 1686 da Violante Beatrice, era esposta la *Sfida*

⁸⁴⁷ ASFi, *Guardaroba Medicea* 1185, cc. 57-60, nn. 53-59, 459, 464, 654, 688.

⁸⁴⁸ ASFi, *Guardaroba Medicea* 1067. Per una descrizione degli ambienti vedi Chiarini 1993, pp. 45-60.

⁸⁴⁹ I lavori di rinnovamento e decorazione dell'appartamento del gran principe furono avviati nel 1682, partendo dall'ambiente dell'alcova (poi trasformata in cappella), progettata da Diacinto Maria Marmi, che spicca tuttora per la profusione di decorazioni intagliate e stuccate e per il prospetto ligneo realizzato da Vittorio Crosten e da Paolo Monacorti. Sempre su progetto di Diacinto Marmi, dagli inizi del 1686 si procedette alla decorazione del 'camerino segreto', dove collaborarono Francesco Sacconi, Bartolomeo Bimbi e Pietro Dandini. Nella camera antistante l'alcova, invece, fra il 1683 e il 1687, intervenne lo stuccatore Giovanni Battista Corbellini, su disegno di Foggini, con un programma iconografico esaltante le virtù del committente. Vedi Spinelli 2007, pp. 194-201, Spinelli 2013, pp. 42-44 e R. Spinelli, in *Il Gran Principe* 2013, pp. 194-197, n. 26 (scheda dell'opera di Diacinto Maria Marmi, *Disegni per l'Alcova, la Camera antistante e il "Gabinetto segreto" del Gran Principe Ferdinando in palazzo Pitti*).

fra Apollo e Marsia, assieme ai dipinti di Tiarini, di Guercino e di Giovanni Benedetto da Castiglione; nella Sala del Trucco, la settima dell'appartamento, così definita perché ammobiliata da tavoli per il biliardo e per altri giochi, era appeso l'*Adamo piange Abele*. L'«andito che va all'anticamera con finestra sulla piazza», invece, conteneva la *Resurrezione* e l'*Adorazione dei pastori*, mentre nel «ricetto» precedente l'anticamera erano esposti *Marsia e Lucrezia e Tarquinio*⁸⁵⁰.

Rispetto all'inventario del 1697-1708, mancano all'appello, dunque, almeno cinque dipinti di Loth (*Lot e le figlie*, *San Girolamo nudo*, *Santissima Trinità*, *Baccante* e *Ecce Homo*), ma non senza motivazione. Si è già precisato che l'inventario dei beni di Ferdinando de' Medici stilato a partire dal 1697 contiene interpolazioni e aggiunte sino al 1708, che pare di riconoscere nell'uso di un inchiostro diverso, più chiaro, per la stesura di alcune voci e delle chiose a margine delle pagine.

A proposito del *San Girolamo nudo*, ad esempio, una nota precisa che Ferdinando donò la tela al marchese Folco Rinuccini⁸⁵¹, da identificarsi con l'esponente della nobile famiglia fiorentina, nato nel 1635 dal matrimonio fra Carlo di Pier Francesco e Lucrezia Riccardi e scomparso nel 1709. Persona di «fino discernimento» e «modesta erudizione» e applicatosi assiduamente nello studio delle scienze e delle lettere, Folco aveva soggiornato più volte a Roma, al seguito del padre, ambasciatore presso la corte pontificia, e a Napoli e si era recato in visita, inoltre, presso svariate corti europee⁸⁵².

Preziosa donazione del gran principe a uno dei sudditi del granducato di Toscana, l'episodio è spia dell'accresciuto rilievo politico e sociale acquisito dall'aristocrazia gravitante attorno alla corte medicea, che si rispecchiava nel desiderio di rappresentanza, soddisfatto attraverso la promozione di iniziative culturali e il collezionismo artistico.

È a Folco Rinuccini e ai suoi figli Carlo, Giovanni e Alessandro, che va attribuito il merito di aver ravvivato la politica artistica familiare fra la fine del Seicento e l'inizio del

⁸⁵⁰ ASFi, *Guardaroba Medicea* 1067, cc. 6v, 9v, 19r, 21r, 22r.

⁸⁵¹ ASFi, *Guardaroba Medicea* 1185, cc. 58-59, n. 459: «Un quadro del medesimo autore, entrovi un S. Girolamo nudo, mezza figura al naturale, con un panno rosso alla cintola et avvolto a un braccio, con barba lunga bianca, che sta in atto di contemplare un crocifisso, quale lo regge con una mano e con l'altra si percuote con un sasso, a piè della croce vi è una testa di morto, che posa su un masso et in lontananza vi è un tronco d'albero con paese e monti, alto braccia due e un quarto, largo braccia uno e soldi dodici e mezzo con suo adornamento dorato. Il quadro di contro è stato dato dal serenissimo Padrone al signor marchese Fosco Rinuccini».

⁸⁵² Vedi *Ricordi storici* 1840, pp. 183-184.

Settecento, imbastendo le fondamenta di una prestigiosa raccolta, destinata a essere dispersa attraverso un'asta nel 1852⁸⁵³.

Collazionando i due inventari medicei sopra citati, e pur sempre valutandoli cautamente, trattandosi di documenti passibili di errori o lacunosi, si può considerare che la transizione del *San Girolamo nudo* di Loth dalla collezione del delfino toscano in quella di Folco Rinuccini sia avvenuta fra il 1697 e il 1698 oppure successivamente a questa data, ma comunque entro il 1709 anno della morte del marchese. A riprova vi sarebbe il fatto che il dipinto non viene citato nell'*Inventario dei mobili e masserizie della proprietà del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di gloriosa ricordanza* del 1713.

A voler inseguire il destino della tela, si constata come il nome di Loth scompaia nella documentazione ottocentesca della collezione Rinuccini – ricoverata nel palazzo di famiglia presso Santo Spirito – fra guide e cataloghi a stampa, che ne forniscono una descrizione antecedente alla dispersione⁸⁵⁴.

La minuziosa ècfrasi del quadro fornita dall'inventario mediceo del 1697-1708 ha permesso, tuttavia, di proporre la corrispondenza con la tela attualmente conservata presso il Diözesanmuseum di Frisinga (116 × 97 cm; **fig. 194**), i cui passaggi di proprietà sono noti dal 1953, quando dalla collezione Scholz-Forni di Amburgo approdò a Zurigo, per poi essere riposta in circolazione sul mercato artistico europeo fra gli anni sessanta e settanta del Novecento, dove risulta rintracciabile fino al 1981⁸⁵⁵.

Fatta eccezione per il *San Girolamo nudo*, nell'inventario fiorentino del 1713 ricompaiono le tele date per assenti nel 1698, ossia la *Figura femminile in veste di baccante* (o *Artemisia*), *Lot e le figlie* e *l'Ecce Homo*. Per tipologia iconografica esse corrispondono a quelle «mezze figure» di Loth, che non dovevano eccedere «la dimensione della grandezza di tela da ritratti, però con le mani», sulle cui tracce Ferdinando aveva inviato Cassana dall'aprile del 1702⁸⁵⁶.

⁸⁵³ Per la collezione Rinuccini, con un affondo sull'ingresso di dipinti della scuola napoletana nella raccolta fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, si rimanda al contributo di Giacomelli 2017, pp. 41-55.

⁸⁵⁴ Per le guide vedi Thouar 1841, pp. 430-433 e Fantozzi 1842, pp. 716-732. Vedi inoltre il *Catalogo dei quadri ed altri oggetti* 1845, *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini* 1852 e il *Catalogo della galleria del fu Marc. Rinuccini*, s.d.

⁸⁵⁵ Fusari 2017, pp. 179-180, n. 70.

⁸⁵⁶ In conclusione alla lettera dell'8 aprile 1702 il gran principe scrive a Cassana: «La ringrazio però della attenzione che lei ha avuta. Se le riuscisse trovare qualche cosa di gusto di Carlo Lotti la prenderei, ma non vorrei passasse la misura di tela da testa e se fossero mezze figure l'avrei più a caro, che li desidero ogni bene». L'epistola è trascritta in Paliaga 2012-13, p. 376, doc. n. 74.

Loth era scomparso da quattro anni, ma il delfino toscano gli doveva essere talmente affezionato da desiderare ancora delle sue opere, dirottando la sua preferenza su opere dal taglio contenuto ('tele da testa'), ossia una tipologia in cui l'artista eccelle, secondo Ferdinando. A Cassana non fu imposto alcun limite temporale, ma avrebbe dovuto assicurarsi che si trattasse di «una cosa di bon gusto»⁸⁵⁷. Dalla lettera del 13 febbraio del 1705 si intuisce come l'agente fosse ancora diligentemente alla ricerca della tela o delle tele che potessero soddisfare la richiesta del gran principe, per cui quella data rappresenta un termine *post quem* l'approdo dei quadri a Palazzo Pitti⁸⁵⁸.

Nel prosieguo della corrispondenza epistolare non vi è più alcun cenno alla questione, ma si crede comunque di poter identificare le tre tele sopra citate, se non altro per dimensioni e per tipologia, come possibili esiti dell'incarico affidato a Cassana, che immaginiamo indaffarato a perlustrare il mercato artistico veneziano ove circolavano le opere di Loth, se non addirittura a 'rovistare' fra il materiale esposto nella bottega dell'artista scomparso.

Se si sfoglia l'inventario *post mortem* del pittore tedesco, ci si imbatte, in effetti, in diverse voci che potrebbero essere relazionate alle tele in questione, come «un detto di Bacante non fornito» situato nella camera vicino a quella dove Loth dipingeva, dove si trovavano anche «un detto di *Christo passo* mezza figura non fornito» e «un detto di *Ecce Homo*», di cui un esemplare simile era posizionato nella stanza da lavoro del pittore tedesco, così come nell'andito che dal portico conduceva alla cucina, in cui era anche appeso «un detto di *Lot con figliole* senza soaze coppia»⁸⁵⁹. È probabile che nei primi anni del Settecento lo smembramento della bottega di Loth fosse già stato avviato dagli eredi, dato che nel testamento il pittore stesso aveva disposto la vendita delle sue proprietà, fra cui i dipinti; non è difficile, dunque, immaginare che Cassana avesse approfittato della situazione.

Le voci dell'inventario della dimora dell'artista del 1698, comunque, rappresentano delle tracce troppo deboli per poterle correlare ai dipinti giunti nelle collezioni del gran principe Ferdinando. Si consideri, inoltre, che, stando alla perizia dei commissari testamentari, si trattava di dipinti non ancora terminati, per cui sarebbe da presupporre un successivo

⁸⁵⁷ Il 1 luglio 1702 Ferdinando ritorna sul suo originario desiderio artistico affermando: «Vedo le diligenze che ha fatto per il quadro di Carlo Lotti e non ho fretta perchè vorrei qualche cosa del suo bon gusto, et avrei più cara una mezza figura che una istorietta, ma non eccedesse della grandezza di tela da ritratti, però con le mani». Il 15 luglio successivo ribadisce: «Del quadro di Carlo Lott non ne ho fretta perchè vorrei, che fosse cosa di gusto, e mezza figura, ch'era il suo meglio, e ringraziandola li desidero ogni felicità». Paliaga 2012-13, pp. 376-377, docc. nn. 77-78.

⁸⁵⁸ Paliaga 2012-13, p. 380, doc. n. 100.

⁸⁵⁹ Lux 1999, pp. 157, 160.

intervento da parte di anonimi per la loro ultimazione, in modo tale da consentirne un rapido smercio. Fra le tre tele a ‘mezza figura’ tuttora reperibili a Firenze, *Lot e le figlie* di Palazzo Pitti (160 × 120 cm; **fig. 195**) e l'*Ecce Homo* collocato nei depositi degli Uffizi (120 × 105 cm; **fig. 196**)⁸⁶⁰ risultano congrue a quello *stock* di dipinti sfornati dalla bottega di Loth per essere immessi sul mercato artistico o destinati al collezionismo, e reiteranti le invenzioni iconografiche del maestro secondo svariate rimodulazioni.

Per quello che è possibile considerare, date le loro non ottimali condizioni conservative, le due tele si presentano come opere non interamente autografe, frutto di un’imitazione in stile, se non addirittura di copie. Indizi sarebbero la trattazione sommaria e per certi tratti anatomicamente scorretta dei corpi maschili e femminili, nonché l’appiattimento nella stesura cromatica (almeno nel caso di *Lot e le figlie*), sintomatiche di un’esecuzione sbrigativa, frutto di una mano che ha parecchio indugiato nella resa del contrasto fra punti di luce e di ombra.

Per la *Figura femminile in veste di baccante* (o *Artemisia*, 114 × 94 cm; **fig. 197**) invece, si tratta di un ritratto allegorico abbastanza singolare, ossia che risulta difficile includere, stilisticamente e iconograficamente, nella produzione dell’artista tedesco, nonostante la presenza di lievi rimandi al suo stile⁸⁶¹. Non infrequenti nel catalogo di Loth sono i ritratti di eroine femminili (Cleopatra e Lucrezia, ad esempio), dove il pittore sperimentò la propria abilità nella restituzione di perlate epidermidi e di floridi corpi di statuaria bellezza, così come della preziosità materiale delle stoffe delle vesti damascate e dei gioielli, o dell’espressione languida di graziosi volti, dai delicati lineamenti.

Nell’esemplare dei depositi di Palazzo Pitti, invece, minore spazio è lasciato all’esaltazione della nudità femminile, circoscritta dal corsetto indossato dalla giovane donna, la cui scollatura permette comunque di intravedere la plasticità scultorea del seno. All’abilità di colorista di Loth sembrano rinviare i passaggi tonali del manto rosso che copre la spalla destra della baccante e anche la caratterizzazione rubiconda delle gote del volto della donna, accenno probabile a un primo stadio di ebbrezza. Il viso, dai lineamenti plastici e piuttosto duri, in parte esaltati e sostanzati da un fascio di luce giallognola proveniente da

⁸⁶⁰ Su *Lot e le figlie* vedi Fusari 2017, p. 178, n. 67, mentre sull’*Ecce Homo* cfr. N. Barbolani di Montauto, in *Il pane degli angeli* 2007, pp. 80-81, n. 23 (scheda dell’opera di Johann Carl Loth, *Ecce Homo*) e Fusari 2017, p. 177, n. 61.

⁸⁶¹ Ewald 1965, p. 103, n. 384, considerò il dipinto disperso; Chiarini 1975, p. 94, nota 87, ne propone l’identificazione con il quadro oggetto della lettera del gran principe a Cassana del 13 febbraio 1705 (lo studioso riporta erroneamente l’anno 1704 perché si riferisce alla trascrizione dell’epistola di Fogolari nel 1937), che tuttavia fornisce indicazioni generiche sulla ‘mezza figura’. La proposta di Chiarini viene accolta in Fusari 2017, p. 178, n. 66, che vi riconosce l’intervento della bottega.

destra, e in parte offuscata dalla penombra, è accostabile a quelli femminili e maschili delle figure protagoniste delle prime articolate scene storiche o mitologiche di Loth (si fa riferimento, in particolare, al *Salvataggio di Agrippina* o alla *Morte di Seneca* delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera).

A prescindere dalla questione dell'autografia dei tre dipinti, essi sembrano ben incarnare quella «maniera scura e gagliarda» di Loth, cui Ferdinando, stando a una rivelazione del 1694 di Antonio Franchi, pittore genovese e membro della cerchia di agenti e procacciatori artistici del gran principe, si era affezionato, preferendola a quella luminosa e laccata di Veronese⁸⁶². Le parole di Franchi interpretano, dunque, l'accento della predilezione ferdinandea per una marca pittorica e coloristica, che infondendo un'intonazione drammatica al racconto, potenziata attraverso una sapiente regia dei lumi e delle ombre, ne rinforza la dimensione teatrale.

Ed è proprio in virtù di questi elementi e potenzialità pittoriche, in cui Loth primeggiava, che il gran principe dovette selezionare la serie di tele con «figure intere al naturale», prima di porsi alla ricerca di quelle di dimensione più contenuta: ci si riferisce all'*Adamo piange Abele morto* [fig. 28] e all'*Apollo e Marsia* (118 × 203 cm; fig. 198), conservati rispettivamente presso la Galleria degli Uffizi di Firenze e i depositi della Galleria Palatina di Palazzo Pitti, ma anche ai perduti *Lucrezia e Tarquinio* e *Sfida fra Apollo e Marsia*.

Degli ultimi due, rintracciabili negli inventari, nelle descrizioni e nei *Quaderni di Guardaroba* di Palazzo Pitti almeno fino al 1761⁸⁶³, è possibile ricavare un'impressione grazie alle puntuali descrizioni iconografiche, grazie alle quali possiamo immaginare che la tela raffigurante l'assassinio di Lucrezia compiuto da Tarquinio non doveva essere molto dissimile alla versione passata all'asta Dorotheum a Vienna nel 2006⁸⁶⁴. La *Sfida fra Apollo e Marsia* è tramandata, inoltre, da una stampa di George Malbeste su disegno di Jean-Baptiste Wicar nel *Tableau, statues, bas relief, et camées de la Galerie de Florence et*

⁸⁶² Vedi Paliaga 2012-13, p. 241.

⁸⁶³ I due dipinti sono elencati nel *Quaderno della Guardaroba generale delle Robe fabbricate di Sua Altezza Reale, 1714-1717* (ASFi, *Guardaroba Medicea* 1226, c. 40r, c. 44v), fra i dipinti consegnati il 1 gennaio 1714 a Giuseppe del Nobolo, guardarobiere di Palazzo Pitti; nell'*Inventario di Quadri che si ritrovano negli appartamenti del Gran palazzo de Pitti di Sua Altezza Reale, 1716/1717-1723* (ASFi, *Guardaroba Medicea* 1304ter, c. 18v, c. 28v) e nell'*Inventario Generale dei Mobili, e di tutt'altro che si ritrova nell'Imperial Palazzo de Pitti di Firenze, fatto per la Consegna data a Carlo Gilles Guardaroba del medesimo a tutto il di 30 maggio 1761* (ASFi, *Guardaroba Medicea* A94, c. 536v, n. 477, c. 660v, n. 1167).

⁸⁶⁴ Vedi Fusari 2017, p. 239, n. 318.

du Palais Pitti (1819; **fig. 199**)⁸⁶⁵, che permette di accostarlo all'esemplare di Ca' Farsetti a Venezia, proveniente dal *portego* di Palazzo Carminati [**fig. 163**]⁸⁶⁶.

Mentre il dipinto perduto illustrava l'episodio della tenzone musicale, il quadro oggi reperibile nei depositi di Palazzo Pitti⁸⁶⁷ raffigura l'istante immediatamente precedente il truce scuoiamento che attende Marsia, quando il giovane Apollo, sul cui fanciullesco e candido volto ricade una cascata di riccioli biondi, si appresta a sollevare la vittima per i piedi con una corda. Il movimento circolare impresso alla fuscianca rossa, che cinge il busto di Apollo, enuncia il dinamismo dell'azione. Marsia emette una smorfia di dolore schiudendo le labbra e corrugando la fronte, presago dell'atrocità che lo attende, mentre il robusto petto si inarca e diventa incandescente per lo sforzo dovuto all'innaturale posizione del suo corpo. I trapassi cromatici, fra giallo e viola, del panno su cui è disteso Marsia e quelli della veste di Apollo, fra intersezioni di rosso, azzurro e viola, esibiscono la bravura coloristica dell'artista e donano luminosità all'intera composizione.

Tetra, cupa e carica del sentimento di tragedia e dolore è invece l'atmosfera dell'*Adamo piange Abele*⁸⁶⁸, impregnata di tonalità brunastre e terrose, dove gli unici, dirompenti punti di luce si concentrano sul ventre dell'innocente vittima, giacente inerme a terra, e si riverberano sulla muscolosa spalla del padre ricurvo per la disperazione, e nel grappolo di nubi in lontananza al centro della tela, su cui si staglia l'evanescente figura di Caino fuggente, di tintorettesca memoria.

Reiterata rispetto al quadro con *Apollo e Marsia* è la caratterizzazione della vittima come figura completamente nuda, indagata nei dettagli anatomici, riversa a terra, di scorcio. Rivisitazione di esemplari della statuaria antica (il *Galata morente* del Museo Archeologico Nazionale di Venezia o il *Niobide morente* degli Uffizi), ma plausibilmente anche di ascendenza cinquecentesca (si pensi al *Miracolo di san Marco* di Tintoretto delle

⁸⁶⁵ L'impresa calcografica consiste in quattro volumi pubblicati nel 1789, nel 1792, nel 1802 e nel 1807. Cfr. inoltre Borroni Salvadori 1982(a), pp. 103-104. Per un ulteriore approfondimento sulla raccolta iconografica, dedicato in particolare all'analisi delle didascalie esplicative di Antoine Mongez in rapporto alla tradizione storiografica coeva, vedi Savettieri 2007, pp. 123-153. Un esemplare della stampa di traduzione di Malbeste si trova presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv n. 252506 D).

⁸⁶⁶ Fusari 2017, pp. 226-227, n. 265.

⁸⁶⁷ Sul dipinto cfr. C. Piacenti Aschengreen, in *Artisti alla corte granducale* 1969, p. 60, n. 88 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Apollo scuoiava Marsia*), K. Ljøgodt, in *Venetianske Mesterverker* 1999, pp. 54-55, n. 10 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Apollon og Marsyas*), Fusari 2017, p. 176, n. 59. Di questo dipinto esiste una copia presso il Comando Regionale della Guardia di Finanza di Firenze (inv. n. 6526).

⁸⁶⁸ Cfr. N. Barbolani di Montauto, in *Nel giardino di Eden* 2005, pp. 30-31, n. 5 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Adamo piange Abele morto*), F. de Luca, in *Il Gran Principe* 2013, pp. 182-183, n. 22 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Adamo piange Abele*) e Fusari 2017, pp. 175-176, n. 58.

Gallerie dell'Accademia di Venezia) o riberesca, e soprattutto rubensiana (si pensi al *Prometeo incatenato* [1610-11], del Philadelphia Museum of Art di Filadelfia) quel prototipo figurativo contraddistingue la produzione di Loth come una costante, essendo riproposto e rimodulato con ricorrenza come elemento distintivo, per antonomasia, della sua capacità inventiva, prestandosi, inoltre, a variazioni a seconda dello svolgimento narrativo.

Per l'*Adamo piange Abele*, inoltre, Ferdinando dovette nutrire una preferenza maggiore rispetto agli altri quadri del nucleo di Loth, se ne fece trarre da Francesco Petrucci il disegno preparatorio per l'incisione a stampa di Cosimo Mogalli [fig. 200], destinata a confluire in un'importante impresa editoriale ideata da Cosimo III ma decollata solo grazie all'impulso del figlio, a partire dal 1695⁸⁶⁹.

L'iniziativa prevedeva di rendere note le gemme pittoriche delle collezioni medicee tramite riproduzioni calcografiche; ad essere coinvolti nel progetto, diretto da Foggini e Gabbiani, furono i disegnatori Petrucci e Carlo Ventura Sacconi, e gli incisori Antonio Lorenzini, Theodor Verkruijs, Mogalli e Giovanni Domenico Picchianti. Interrotta per la morte del gran principe, l'attività fu rilevata da Anna Maria Luisa de' Medici, l'Elettrice Palatina, per cui nel 1734 comparve la prima impressione completa dell'opera, ma per l'edizione più importante e pregiata si dovette attendere il 1778 e dunque la reggenza lorenese, quando fu pubblicata la *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli e posseduti da Sua Altezza Reale Pietro Leopoldo*⁸⁷⁰.

Similissime per la regia compositiva, benché lo spazio riservato all'ambientazione del compianto di Adamo sul cadavere di Abele sia più ampio, le due tele appena analizzate corrispondono a due momenti distinti dell'attività del pittore tedesco. Se l'*Adamo piange Abele*, manifesto di una poetica notturna, livida e cruenta risente ancora dell'esperienza pittorica di Langetti ed è quindi collocabile al sesto decennio del Seicento, l'*Apollo e*

⁸⁶⁹ L'incisione di Mogalli fa parte della *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli e posseduti da Sua Altezza Reale Pietro Leopoldo* pubblicata nel 1778 a Firenze per i tipi di Francesco Allegrini, dove reca il n. 77. La lastra («Adamo che piange Abel morto e Caino in lontananza che fugge, di Carlo Lotti, intagliato dal Mogalli, rame per il traverso») è citata nell'*Inventario di tutti i rami della quadreria del Palazzo de Pitti che si trovano nella Guardaroba generale di S.M.S.*, c. 526v, n. 80; l'elenco fu prodotto in occasione di un'impresa di inventariazione di tutte le raccolte della Galleria di Palazzo Pitti avviata nel 1753. Vedi Baroni Vannucci, 2011, pp. 79-80 e p. 126.

Un esemplare della stampa dell'*Adamo piange Abele* si trova anche presso il Kupferstichkabinett di Dresda (inv. n. A 108838). Dal quadro, inoltre, fu tratta una traduzione da Gérard René Le Villain, che fu inclusa nel volume *Tableau, statues, bas-reliefs, et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti* (Parigi 1819, n. 75).

⁸⁷⁰ Sulla storia dell'impresa editoriale della *Raccolta* del 1778, consistente in 148 incisioni tratte dai rami di Picchianti, Lorenzini, Mogalli e Verkruijs cfr. Borroni Salvadori 1982a, p. 96 e Baroni Vannucci 2011, pp. 57-60 e pp. 77-79.

Marsia, dove si inscena il preludio di un'atrocità, il dominio è lasciato a sonorità e aperture luministiche, che consentono di collocarlo a una fase avanzata della carriera dell'artista, posteriore agli anni ottanta del Seicento, quando si assistette a un graduale mutamento di registro.

Con la sua selezione di opere di Loth, dunque, Ferdinando dimostrò una predilezione trasversale per il pittore veneziano, che oltrepassava scansioni cronologiche e classificazioni di genere e formato, per cui si può affermare che l'illustre collezionista possedesse una campionatura completa delle diverse sperimentazioni dell'artista, persino delle diverse fasi di elaborazione e creative (si pensi ai bozzetti), secondo un intento quasi didascalico.

All'elenco dei quadri dell'eredità del gran principe del 1713 risulta appartenere, infatti, anche «un San Lorenzo a diacere su la graticola con manigoldi, parte vestiti e parte nudi, alcuni in atto di attizzare il fuoco, con angeli in gloria», che risulta «non finito»⁸⁷¹. Dopo un'ulteriore registrazione sotto l'anno 1714 nell'*Inventario generale della Guardaroba generale di Sua Altezza Reale delle Robe fabbricate*, compilato fra il 1691 e il 1721⁸⁷², del dipinto si perde ogni traccia. La specifica 'non finito' induce a associarlo a «quel quadro grande del martirio di San Lorenzo non fornito» che all'indomani della scomparsa dell'artista nel 1698 si trovava nella sua stanza da lavoro⁸⁷³.

Quello per il materiale afferente alla bottega dell'artista (ovvero legato alle varie fasi della prassi pittorica), non rappresentava di certo una bizzarria fra gli interessi di Ferdinando de' Medici. Questi, infatti, stando all'inventario di palazzo Pitti del 1698, risultava già in possesso di due quadretti di Loth con l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione* (75 × 100 cm, **figg. 201, 202**), situati nell'«andito che va all'anticamera con finestra sulla piazza»⁸⁷⁴. L'ambiente, che fungeva probabilmente da disimpegno per altre stanze, apparteneva a quell'infilata di sale collocate nell'ala destra del palazzo, sopra gli appartamenti monumentali al piano nobile, che si sviluppavano fra la facciata della piazza e il retrostante

⁸⁷¹ ASFi, *Guardaroba Medicea* 1222, c. 34v.

⁸⁷² ASFi, *Guardaroba Medicea* 1301bis, c. 755.

⁸⁷³ Lux 1999, p. 160.

⁸⁷⁴ ASFi, *Guardaroba Medicea* 1067, c. 19r, nn. 55-56. Sui due quadretti cfr. Meloni Trkulja 1987, p. 141, n. 68 (*Adorazione dei pastori*), F. Haverkamp, in *Venetianske Mesterverker* 1999, pp. 56-57, n. 11 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Kristi oppstandelse*), E. Lucchese, in *Apocrifi* 2009, pp. 231-232, n. 54 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Resurrezione di Gesù Cristo*), F. de Luca, in *Il Gran Principe* 2013, pp. 184-185, n. 23 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Adorazione dei pastori*) e Fusari 2017, pp. 177-178, nn. 62-63.

giardino di Boboli. Oggi non più mantenuti, in seguito ai riassetamenti e alle trasformazioni architettoniche e strutturali successive (dell'assetto originale, cui lavorò Giovanni Battista Foggini, in collaborazione con pittori e stuccatori), i 'Regi mezzanini', questo il loro nome, ospitavano perlopiù opere di piccole dimensioni, ossia 'bozzetti'⁸⁷⁵.

Fu Ewald a proporre di legare le due voci inventariali ai bozzetti preparatori per le tele delle pareti laterali della cappella del Crocefisso del duomo di Trento, realizzate da Loth fra il 1685 e il 1687, e a correlarle a un passaggio del carteggio fra Ferdinando de' Medici e Cassana del 13 febbraio 1705⁸⁷⁶. Il delfino toscano, informato del fatto «che i modellini di Carlo Lotti sono in mano dell'Abate Baglioni canonico regolare» desiderava sapere se quest'ultimo corrispondesse a persona di sua fiducia, già nota, in modo tale da potersi assicurare almeno uno di quegli esemplari⁸⁷⁷.

Sulla scorta di questo indizio, dunque, al momento della scoperta dei modelletti delle tele trentine da parte di Evelina Borea e di Marco Chiarini fra il 1974 e il 1975 nei magazzini degli Uffizi e di palazzo Pitti, si pensò di identificarli con le piccole tele già appartenute all'abate Baglioni, ma non si tenne conto, tuttavia, del fatto che nell'epistola destinata a Cassana l'indicazione dei bozzetti sia generica⁸⁷⁸.

Come ha sottolineato Francesca de Luca nel 2013, inoltre, se la *Resurrezione* e l'*Adorazione dei pastori* erano stati registrati nell'inventario del 1698, è difficile credere che il gran principe fosse ancora sulle loro tracce nel 1705⁸⁷⁹, a meno di non ipotizzare che quel registro sia stato sottoposto a innesti successivi, a cui appartenerebbero anche le voci riferentesi ai due bozzetti di Loth.

La smania collezionistica di Ferdinando per i modelletti pittorici, d'altronde, non conobbe limiti temporali, connotando l'intera politica di acquisizioni dell'erede mediceo, fino alla sua scomparsa. Non è improbabile immaginare che il gran principe, dopo i primi acquisti,

⁸⁷⁵ A consentire la ricostruzione virtuale della disposizione dei 'Regi mezzanini', oltre all'inventario del 1698, sono una pianta di Ruggeri del 1742 e altri due inventari settecenteschi (1761, 1763). Vi intervennero Foggini, che si occupò del riadattamento volumetrico degli ambienti e Gabbiani, fra il 1685 e il 1695, autore del programma di affreschi. Vedi Spinelli 2007, pp. 203-219 e Chiarini 2013, pp. 82-91.

⁸⁷⁶ Vedi Ewald 1965, p. 14, nota 2, p. 72, n. 141 e p. 82, n. 220.

⁸⁷⁷ L'epistola, inviata dal gran principe da Livorno, è trascritta in Paliaga 2012-13, p. 380, doc. n. 100: «Vedo, che i modellini di Carlo Lotti sono in mano dell'abate Baglioni canonico regolare, onde la prego a avvisarmi il nome di detto abate perchè se è quello che io mi suppongo, ci ho amicizia di poterne avere uno a mia scelta».

⁸⁷⁸ Vedi Borea 1974, p. 666 e Chiarini 1975, p. 83 e p. 97, nota 145.

⁸⁷⁹ F. de Luca, in *Il Gran Principe* 2013, pp. 184-185, n. 23 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Adorazione dei pastori*).

avesse desiderato arricchire quella sezione della raccolta collocata nei 'Regi mezzanini' con ulteriori esemplari di Loth, come quelli che, alla data della sua scomparsa, risultavano raggruppati in un nucleo di quarantasette presenze nella stanza da lavoro di Loth⁸⁸⁰ (senza tener conto delle innumerevoli voci contrassegnate dall'ambigua espressione 'abbozzo', ricorrenti nell'inventario e sparse nelle varie stanze dell'appartamento del pittore).

Dello smembramento della bottega dell'artista tedesco dovette approfittare, probabilmente, anche l'abate Baglioni, canonico regolare e conoscente del gran principe, che fu interpellato da Cassana. Il personaggio è da identificarsi, forse, con un membro della famiglia Baglioni, di origine bergamasca, trasferitasi a Venezia nel 1616 e attiva nell'ambito della tipografia ed editoria. Ottenuta dapprima la qualità di 'cittadini originari', nel 1684, e successivamente, dietro l'esborso di 100.000 ducati, l'iscrizione al patriziato veneziano, i Baglioni, con i proventi della fiorente stamperia e una serie di alleanze matrimoniali strategiche, riuscirono a detenere uno stile di vita molto agiato, a cui corrispose la formazione di una cospicua raccolta pittorica, originata da Giovanni Battista di Paolo (1659-1724)⁸⁸¹. Questi fu committente del giovane Tiepolo per gli affreschi della villa di Massanzago acquistata nel 1718, mentre agli eredi spettò l'acquisto di palazzo già dei Muti a San Cassiano a Venezia nel 1750, sede della collezione pittorica, che nel 1787, quando fu stilato l'inventario di Giovanni Paolo Baglioni *quondam* Giovanni Antonio (1740-1786), annoverava centotrentadue quadri, fra cui dieci risultavano ascritti a Loth⁸⁸², uno degli artisti più rappresentati, insieme a Liberi, Bellucci, Lazzarini, Molinari, Balestra, Solimena, Giordano, Strozzi, Guercino, Dolci e Caravaggio. Fra i dipinti del pittore tedesco, almeno due dei quali giunsero in collezione attraverso l'incameramento da parte dei Baglioni della galleria di Agostino e di Giovanni Donato Correggio⁸⁸³, a essere ancor

⁸⁸⁰ Lux 1999, p. 160: «Schizzi e modelletti di sorte diverse, tra grandi e piccoli numero quaranta sette».

⁸⁸¹ Per un *excursus* sulla collezione Baglioni vedi Benussi 2009, pp. 243-244, con bibliografia precedente.

⁸⁸² Di Loth i Baglioni possedevano un *San Bartolomeo, Sogni di Giuseppe, Tempo che scopre la Verità, Adamo et Eva, Endimione e Diana, Altra favola, Autoritratto, Esaù, che vende la primogenitura, Tobia e Diana, Endimione, e Fiume*. L'inventario, pubblicato in Levi 1900, pp. 252-254, è consultabile nella trascrizione *online* del sito *The Getty Provenance Index Database*.

⁸⁸³ Collazionando le voci dell'inventario Baglioni (1787) con quello dei Correggio (1646), si riscontrano le seguenti corrispondenze: il *San Bartolomeo* dei Baglioni potrebbe coincidere con la «*Testa di san Bartolomeo con poca mano col coltello*» dei Correggio, e l'*Autoritratto* potrebbe essere identificato con la «*Mezza figura ritratto di Giovanni Carlo Lott tedesco*» già Correggio.

oggi reperibile è l'*Adamo ed Eva* (199 × 152 cm; **fig. 203**), che decorava il *portego* del piano nobile del palazzo di famiglia (assieme alle tele di Solimena e Zanchi)⁸⁸⁴.

La familiarità dei Baglioni con la produzione di Loth, dunque, rafforza l'ipotesi di identificazione dell'abate possessore dei modelletti delle tele trentine con un membro di quella famiglia, anche se i tentativi di riconoscimento del personaggio sono risultati sinora infruttuosi. Nelle *Genealogie Barbaro*, all'interno del medaglione corrispondente alla stirpe dei Baglioni, si riporta che «uno fu generale delli canonici regolari di San Salvatore»⁸⁸⁵; informazione, questa, che risulta tuttavia difficile correlare ai membri elencati nell'albero genealogico, di cui almeno tre, fra i figli di Giovanni Battista di Paolo, sono indicati come abati, ma risultano essere nati nei primi anni novanta del Seicento e dunque troppo giovani, nel 1704, per disporre e trattare con le proprietà artistiche di famiglia⁸⁸⁶.

Ad ogni modo, chiunque fosse effettivamente l'abate Baglioni di Venezia, anch'egli, come altri numerosi agenti, consulenti e intermediari, contribuì a coadiuvare e a colmare quella peculiare propensione di Ferdinando de' Medici per le opere di piccole dimensioni, che dal 1699, aumentando costantemente in numero rispetto a quelle già sistemate nei 'Regi mezzanini', furono destinate a un apposito 'camerino' nella villa di Poggio al Caiano. Questo ambiente, concepito come una sorta di *Wunderkammer* stipata di preziosità pittoriche, avrebbe dovuto offrire un *excursus* enciclopedico degli sviluppi e delle tendenze della pittura italiana e straniera fra il XVI e il XVII secolo, attraverso degli 'assaggi' pittorici, ossia singoli e minuti dipinti degli autori più rappresentativi delle varie epoche e geografie artistiche⁸⁸⁷.

Il piccolo formato, unico criterio selettivo delle opere ricercate per il gabinetto di Poggio al Caiano, era quello che avrebbe consentito di apprezzare e valutare al meglio le specifiche e

⁸⁸⁴ Benussi 2009, p. 243, riferisce che il dipinto si trova ancora *in situ*, mentre Fusari 2017, p. 229, n. 279, che riporta l'informazione scorretta per cui Ewald lo dava per perduto (cfr. Ewald 1965, p. 55, n. 4), sostiene che si trovi in collezione privata.

⁸⁸⁵ ASVe, *Miscellanea codici, Storia veneta (Genealogie Barbaro, vol. I A-B)*, b. 17, c. 99; la consultazione del volume è avvenuta attraverso versione digitale disponibile sul sito dell'Archivio di Stato di Venezia.

⁸⁸⁶ ASVe, *Miscellanea codici, Storia veneta (Genealogie Barbaro, vol. I A-B)*, b. 17, c. 101. ASVe, *Miscellanea codici, Storia veneta (Cittadinanze Tassini, vol. VI A-B)*, b. 9, c. 166; qui viene menzionato Francesco figlio di Paolo come priore di San Salvatore; non è chiaro se coincida con Francesco (1697-1757) figlio di Giovanni Battista (1697-1757), citato nelle *Genealogie Barbaro* o piuttosto con Francesco (1671-?) fratello, assieme a Fortunato, di Giovanni Battista di Paolo, che per estremi biografici potrebbe corrispondere al profilo del corrispondente di Cassana.

⁸⁸⁷ Sulle opere in piccolo della Villa di Poggio al Caiano vedi Strocchi 1976, pp. 83-116, Paliaga 2012-13, pp. 93-103 e da ultimo Paliaga 2017, pp. 35-53.

singole abilità pittoriche di ciascun artista, per un collezionista e mecenate come Ferdinando, particolarmente interessato all'aspetto materiale della pittura e quindi al procedimento esecutivo pittorico *stricto sensu*.

L'attenzione per le caratteristiche intrinseche e artigianali del mestiere pittorico – quel «coherent taste based on an appreciation of the liveliness of the individual brushstroke and of colour», per riportare le parole di Francis Haskell⁸⁸⁸ – condusse il gran principe alla ricerca 'smodata' di bozzetti e modelletti. La stesura pittorica, guizzante, vibrante di miscugli coloristici, rivelava il primo 'pensiero' dell'artista, colmo di creatività e invenzione, per cui la raffigurazione e la materia stessa sembravano ancora pulsare della vitalità impressa dalla mano dell'artefice.

Impresse dalla vivacità del guizzo inventivo dell'artista, infatti, sono la *Resurrezione* e l'*Adorazione dei pastori* fiorentine di Loth, dominate dal movimentato crocicchio di figurine, ciascuna dotata di un proprio specifico atteggiamento o gestualità. Nonostante la finalità del prodotto, preparatoria al dipinto finale, Loth non rinunciò alla perizia esecutiva, indulgiando nella resa dei dettagli e si servì di un'ampia tastiera cromatica, che gli consentì di elaborare brani coloristici di straordinaria bravura, connotati da cangiantismi (si veda, ad esempio, il piumaggio delle ali degli angeli adoranti il Bambino Gesù nella scena con il *Presepio*) ed effetti di fluorescenza o incandescenza, come quello del Cristo resuscitante.

Per Loth, d'altronde, abituato a lavorare 'in punta di pennello', data la sua formazione da *Miniaturmaler*, non dovette essere faticoso realizzare tele di piccolo formato di pregiata qualità, ossia dotare anche i *medium* preparatori, come i bozzetti, di quei connotati tipici dei dipinti di autonoma valenza.

A Firenze, inoltre, esposta all'ammirazione del gran principe c'era un'altra prova dell'impegno del pittore tedesco nella *Miniaturmalerei*, ossia l'acquarello su carta riprodotto la *Sacra Famiglia* di Veronese. Esso approdò agli Uffizi in un momento imprecisato, ma certamente prima del primo decennio del Settecento, quando comparve «nella terza stanza, che segue con porta corrispondente nella prima stanza et altra porta simile sul corridoio grande con finestra che guarda levante» del palazzo mediceo, elencato fra i beni oggetto del passaggio di consegne a Giovanni Francesco Bianchi, custode della Galleria, da parte del padre, fra il 1704 e il 1714⁸⁸⁹.

⁸⁸⁸ Haskell 1963, p. 232.

⁸⁸⁹ ABU, ms. 82, c. 84. Sui membri della famiglia Bianchi, custodi delle collezioni medicee, vedi Sricchia Santoro 1968, pp. 53-54. Cfr. anche Bianchi 1759, p. XI.

Dai dati a nostra disposizione, dunque, le ‘opere-miniatura’ di Loth rimasero a Firenze, disseminate fra gli Uffizi e la Galleria Palatina, senza mai prendere la via verso Poggio al Caiano, come sembrano confermare anche gli studi sul camerino della villa a cura di Maria Letizia Strocchi e di Marco Chiarini, proseguiti dalle più recenti indagini e proposte di ricostruzione dell’ambiente da parte di Riccardo Spinelli e di Franco Paliaga⁸⁹⁰.

Con la scomparsa di Ferdinando, il padre Cosimo III provvide a un generale riordinamento delle collezioni artistiche riunite a palazzo Pitti, intervenendo con imponenti modifiche nell’allestimento degli appartamenti del figlio e ridimensionando, dunque, la quadreria, per cui alcuni dipinti furono destinati agli Uffizi e alle altre residenze medicee⁸⁹¹.

Durante tale fase di rimaneggiamenti, il nucleo ferdinando delle tele di Loth rimase pressoché intatto, nonostante i quadri fossero collocati in ambienti diversi rispetto ai precedenti. Di questa situazione rende conto l’*Inventario di quadri che si ritrovano negli appartamenti del Gran palazzo de Pitti di Sua Altezza Reale*, datato 1723⁸⁹², ma che secondo Marco Chiarini fu compilato già dal 1716 o dal 1717, ossia in concomitanza con il rientro a Firenze di Anna Maria Luisa, figlia di Cosimo III e moglie di Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg da Düsseldorf⁸⁹³. Nel documento mancano all’appello i quadri con la *Santissima Trinità*, con la *Figura femminile in veste di baccante* (o *Artemisia*) e con il *Martirio di san Lorenzo*. Ad eccezione di quest’ultimo, tuttavia, i primi due si ritrovano citati, assieme agli altri di Loth, nel manoscritto anonimo *Pitture, e sculture, che nella città di Fiorenza sono esposte al pubblico, ed interne nelle chiese, case, ed altri luoghi*⁸⁹⁴. La documentazione, raccolta in più fascicoli, non è datata, ma si può ipotizzare che sia stata compilata in concomitanza della redazione dell’inventario del 1716/1717-1723, dato che ne riprende alla lettera la dicitura dei diversi appartamenti di palazzo Pitti, fotografando la medesima disposizione dei dipinti. Il fatto, inoltre, che, in riferimento alle stanze a uso di Cosimo III, i verbi siano declinati al passato («camera ove mangiava», «camera ove

⁸⁹⁰ Dopo la scomparsa del gran principe, i dipinti rimasero in loco per oltre sessant’anni, attirando l’attenzione di curiosi e viaggiatori stranieri, finché il camerino fu smantellato nel 1773. Nel 1765 Giuseppe Maria Sgrilli ne tracciò dei disegni, che tuttora costituiscono una documentazione visiva preziosa per comprendere e ricostruire la disposizione dei dipinti. Grazie agli studi condotti da Strocchi, Chiarini e Paliaga si è riusciti a recuperare circa l’80% delle tele.

⁸⁹¹ Vedi Paliaga, Spinelli 2017.

⁸⁹² ASFì, *Guardaroba Medicea* 1304ter.

⁸⁹³ Cfr. Chiarini 1982, pp. 52-53 e Chiarini 2003, pp. 28-29.

⁸⁹⁴ ASFì, *Carte Bardi*, III serie, 46, fasc. nn. 1-6.

dormiva», ecc.) potrebbe indicare che la descrizione sia avvenuta dopo la scomparsa del granduca nel 1723.

L'assenza delle due voci relative alla *Santissima Trinità* e alla *Figura femminile* di Loth nell'inventario di Pitti del 1716/1717-1723 potrebbe essere attribuita all'imperizia del compilatore e ciò non stupisce, se si tiene conto del margine d'errore che inficia il materiale inventariale. Non si spiegherebbe altrimenti, infatti, se non con il pullulare di sviste o con l'alterazione degli elementi conoscitivi e attributivi sugli artisti, la mancata inclusione dell'*Apollo e Marsia* nella lista dei beni artistici di palazzo Pitti dati in consegna al guardarobiere Carlo de Gilles da Carlo Guasconti e Lorenzo Benvenuti nel 1761 – che comprende tutti i dipinti di Loth – e l'attribuzione, invece, al tedesco, nel medesimo documento di un dipinto con *San Sebastiano*, sinora mai menzionato nei documenti e oggi non più rintracciabile⁸⁹⁵. Con la metà degli anni sessanta del Settecento, a Firenze prese avvio la reggenza della dinastia asburgico-lorelese, che corrispose alla modifica definitiva dell'assetto delle residenze granducali e quindi delle rispettive collezioni artistiche, le cui vicende, tuttavia, non vengono qui prese in considerazione poiché superano i limiti temporali d'interesse per la nostra analisi.

Ritornando agli illustri tempi del mecenatismo e del collezionismo del gran principe Ferdinando si resta non poco sorpresi che nessuna delle opere eseguite da uno degli artisti prediletti dal delfino toscano fosse stata presentata all'esposizione del 1706, tenuta dagli Accademici del Disegno nel chiostro della basilica della Santissima Annunziata⁸⁹⁶. Esemplare sul modello di quelle romane che si tennero, fra i diversi luoghi, al Pantheon, a San Salvatore in Lauro, a San Giovanni Decollato e a San Bartolomeo, le esposizioni d'arte a Firenze furono inaugurate il 18 ottobre 1674, in occasione della festa di San Luca, su patrocinio di Cosimo III e, almeno inizialmente, ebbero un intento puramente pedagogico, ossia quello di dare dimostrazione dei progressi dei borsisti dell'Accademia Medicea dell'Urbe, fondata l'anno precedente dal granduca⁸⁹⁷. Successivamente, queste mostre, a cui si affiancarono quelle di dimensioni più contenute a cura dell'Accademia dei

⁸⁹⁵ ASFi, *Guardaroba Medicea* A94. Il perduto *San Sebastiano* (ASFi, *Guardaroba Medicea* A94, c. 516v, n. 426, «Un quadro in tela alto braccia 1 5/6, largo braccia soldi 11 dipintovi di mano di Carlo Lotti S. Sebastiano fino alle ginocchia con le mani legate a un tronco; si vedono in lontananza due teste con adornamento tutto intagliato, e dorato segnato») doveva essere simile a quello presente dagli anni novanta del Seicento fra beni di Antonín Berka di Dubá a Praga o con quello del Museo Civico di Padova, proveniente dalle collezioni del monastero di Santa Giustina. Vedi Fusari 2017, p. 206, n. 178 e p. 212, n. 203.

⁸⁹⁶ Cfr. *Nota de' quadri* 1706. Per l'analisi dell'esposizione cfr. Haskell 1963, pp. 240-241 e Borroni Salvadori 1974, pp. 8-19.

⁸⁹⁷ Sul tema è ancora fondamentale il contributo di Borroni Salvadori 1974, pp. 1-166.

Nobili, presso il teatro della Pergola, mutarono fisionomia, perciò divennero occasioni di esibizione dei tesori artistici appartenenti alle collezioni granducali ma anche ai privati cittadini, perlopiù aristocratici legati alla corte medicea.

Quella che si tenne nel 1706 viene tradizionalmente considerata dagli studiosi come la mostra di maggiore risonanza rispetto alle precedenti e come quella più fastosa, per la partecipazione, fra i prestatori di opere, del gran principe Ferdinando. Rilevante non fu tanto il numero di opere provenienti dalla sua collezione (solo 19 su un totale di 273), bensì il fatto che la sua presenza stimolò una sorta di concorso o di rincorsa all'emulazione fra i partecipanti, desiderosi di esibire come il livello delle proprie raccolte eguagliasse in prestigio quello della corte granducale⁸⁹⁸. Sia per quanto riguarda la mostra del 1706, sia quelle successive, si trattò soprattutto di eventi sintomatici delle ingenti disponibilità finanziarie di un ceto sociale, fra il popolo e il principe, che, investendo nella formazione di cospicue raccolte artistiche, legittimò e sublimò, di conseguenza, le riuscite scalate sociali ed economiche.

L'edizione del 1706, inoltre, sembra misurare l'influenza esercitata dal gusto artistico ufficiale, di corte, sulle famiglie della vecchia e nuova nobiltà affiliate ai Medici⁸⁹⁹. La presenza, in quell'occasione, di opere di artisti come Langetti, Molinari e Bombelli, appartenenti a privati cittadini non si spiegherebbe, infatti, se non con l'apertura di Ferdinando de' Medici all'offerta artistica della scuola veneziana seicentesca⁹⁰⁰.

Fu grazie a una specifica categoria di espositori, perlopiù *homines novi* che il pubblico fiorentino del 1706 poté trarre un'impressione del variegato panorama pittorico della Venezia del Seicento, più che attraverso i prestiti del gran principe, che oltre ad essere contenuti in numero, come si è detto, consistettero perlopiù in esemplari del Cinquecento veneto (Veronese, Tintoretto, Tiziano, Giorgione, Schiavone, Pordenone e Paris Bordon) o afferenti alla pittura manierista o barocca emiliana (Ludovico Carracci, Guercino, Giovanni Maria Viani, Guido Cagnacci), cui si affiancarono i nomi di Niccolò Cassana, di Valerio Castello, di Bernardo Strozzi e di Sebastiano Ricci.

Data l'assenza di una linea programmatica di sostegno alla mostra, che non fosse quella della propaganda delle raccolte artistiche dei privati, la mancanza di Loth fra il consesso

⁸⁹⁸ Cfr. Spinelli 2013, p. 61.

⁸⁹⁹ Borroni Salvadori 1974, pp. 8-19.

⁹⁰⁰ Nel 1706 Alessandro Guadagni espose un *Autoritratto* di Bombelli; dalla collezione di Alessandro Gherardini, invece, proveniva l'*Abele e Caino* di Langetti, mentre il *Giove* di Antonio Molinari apparteneva alla collezione del cavaliere Alamanno Ughi. Vedi Borroni Salvadori 1974, pp. 67, 96, 104.

degli esposti nel 1706 dev'essere imputata a una pura casualità. Non va dimenticato, tuttavia, che a pochi metri dal chiostro della Santissima Annunziata, sede dell'esposizione, all'interno della basilica era ammirabile, da quasi un decennio, la pala d'altare licenziata dal pittore tedesco per Francesco Feroni, già essa stessa prova delle abilità del pittore e della sua notorietà nell'affollato ambiente dell'aristocrazia fiorentina.

In realtà, prestando fede alla *Nota de' quadri* pubblicata a corredo dell'esposizione del 1705, Loth aveva già 'presenziato' in quella prestigiosa vetrina con una «Lucrezina», probabilmente un'opera di piccolo formato, il cui proprietario non è menzionato⁹⁰¹.

Figure di spicco nel mecenatismo fiorentino a cavallo fra Seicento e Settecento, invece, furono coloro che nell'edizione della mostra del 1729 presentarono quattro tele di Loth Si tratta del marchese Luca Casimiro degli Albizi, proprietario di un *Abramo con i tre angeli* e dello *Sposalizio d'Isacco*, del marchese Carlo Gerini con i suoi fratelli, che espose un *Adamo, ed Eva* ed infine dell'«illustrissimo» Niccolò Panciatichi, prestatore di una generica *Storia*⁹⁰².

Tutti e tre appartenevano a quella che Stella Rudolph, nell'ancor valido saggio del 1972 sul mecenatismo privato fiorentino fra Sei e Settecento, definì come una «vera e propria classe, che rappresenta un cuscinetto fra il popolo e il principe, uno strato sociale non solo facoltoso, ma anche dotato d'intelligenza e di cultura sottile»⁹⁰³. Fu la peculiarità del momento storico stesso, contraddistinto da una sorta di eclissi del potere mediceo, ossia di una crisi politica fomentata dal materializzarsi del timore dell'estinzione della dinastia, che favorì l'emergere prepotente delle famiglie della vecchia e della nuova nobiltà ruotanti attorno all'orbita medicea⁹⁰⁴. Sfidandosi in una sorta di gara di prestigio, esse concorsero a chi fosse riuscito ad imitare o meglio ad immedesimarsi nei canoni culturali proposti dalla famiglia regnante; e lo fecero a suon di 'battaglie' artistiche, servendosi dei medesimi artisti o delle stesse maestranze impiegate a corte, chiamate a decorare nuovi cantieri o ad ammodernare quelli preesistenti (palazzi in città, ville in campagna o cappelle di famiglia).

⁹⁰¹ Il catalogo dell'esposizione, conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, fu segnalato da Meloni Trkulja 1972, pp. 25-74, e fu riassunto e commentato in Borroni Salvadori 1975, pp. 393-402, e in Meloni Trkulja 1977, pp. 579-585. Fra gli espositori ('festaioli canonici') vi furono Cosimo Riccardi, Bartolomei Corsini e Francesco Gaburri, mentre come 'festaioli professori' si presentarono alla manifestazione Foggini, Piamontini, Gherardini e Redi. Nel complesso parteciparono alla mostra 104 artisti con 437 opere. A dominare, per il numero delle opere esposte, furono Livio Mehus e Luca Giordano.

⁹⁰² *Nota de' quadri* 1729, pp. 5, 7, 16, 22.

⁹⁰³ Rudolph 1972, p. 228.

⁹⁰⁴ Ead., pp. 228-237. Vedi anche Spinelli 2009, pp. 23-25.

La partecipazione medica alla vita culturale e artistica cittadina, dall'altra parte, non conobbe un calo, ma invece di primeggiare, com'era accaduto sino ad allora, si vide affiancata da una forte concorrenza locale, che cominciò a dettare le nuove mode, cui spesso i Medici si adeguarono o che cercarono di emulare. Si pensi alla cappella dedicata a Santa Maria Maddalena de' Pazzi nell'omonima chiesa fiorentina, costruita a spese del granduca e che richiama quella fatta erigere dai Corsini nella chiesa del Carmine, in onore dell'antenato Andrea, affrescata da Giordano e decorata dalle pale d'altare marmoree di Foggini; oppure all'allestimento del vestibolo delle iscrizioni degli Uffizi improntato sull'ordinamento dei reperti archeologici nel cortile del palazzo già Medici, acquistato nel 1659 dai Riccardi in via Larga.

Artisti già attivi sullo scorcio del XVII secolo (Foggini, Gabbiani, Dandini, Piamontini, Soldani Benzi, ad esempio), così come quelli della nuova generazione e dal profilo più defilato (Giovanni Camillo Sagrestani, Giovanni Domenico Ferretti, Matteo Bonechi, per citarne alcuni) permearono del proprio stile le iniziative mediche e quelle delle altre famiglie nobiliari o dei privati cittadini, all'insegna della compenetrazione e della contiguità di gusto e mode, che contribuirono a delineare l'*höfische Kultur* fiorentina settecentesca.

Partecipi di questa situazione, ossia della contiguità fra le iniziative del collezionismo medico e quello delle famiglie satelliti, furono anche alcuni dipinti di Loth, facenti parte di alcune delle più importanti raccolte artistiche fiorentine formatesi a cavallo fra i due secoli, sebbene per quantità dei beni coinvolti e per la difficoltà di rintracciarli (a esclusione di un caso) non si possa parlare di un fenomeno omogeneo e di risonanza sugli eventi della storia dell'arte dell'epoca.

La condivisione fra la raccolta medica e le proprietà artistiche nobiliari coeve di opere di un medesimo autore va senz'altro imputata all'intensa partecipazione degli esponenti di quelle casate alla vita di corte e agli impegni culturali della dinastia regnante, tra i quali anche lo scambio e il dono di dipinti non erano infrequenti. Si è già fatto cenno alla vicenda della donazione del *San Girolamo nudo* da parte del gran principe Ferdinando de' Medici al marchese Folco Rinuccini. Non è noto, invece, se con la stessa modalità l'*Abramo con i tre angeli* e lo *Sposalizio d'Isacco* di Loth, esposti nella mostra fiorentina del 1729, siano giunti fra le mani di Luca Casimiro degli Albizi, anche se lo stretto rapporto di amicizia che legava il nobiluomo al principe renda l'ipotesi plausibile.

Dalle sparse informazioni biografiche a disposizione sul personaggio, ricavabili da tavole genealogiche otto e novecentesche, si evince che Luca Casimiro, discendente dal ramo degli Albizi, estintosi poi nel 1786, nacque nel 1664 dal matrimonio fra Luca e Giulia Acciaiuoli e fu insignito del titolo di Gran Contestabile dell'ordine di Santo Stefano, di cavaliere priore di Roma e di IV marchese di Castelnuovo, il feudo concesso alla famiglia nel 1639 dal granduca Ferdinando II de' Medici⁹⁰⁵. Cosimo III, inoltre, lo nominò cameriere segreto del giovane Ferdinando, per cui Luca Casimiro sarebbe divenuto «compagno inseparabile nei suoi disordini», secondo il ritratto un po' 'impietoso' tracciato da Luigi Passerini⁹⁰⁶. Sarebbe stato lui, peraltro, ad accompagnare l'avvenente delfino sia nel primo soggiorno veneziano del 1688, sia nella sosta in compagnia della sposa Violante durante il Carnevale del 1696. Morto il gran principe, il marchese continuò a prestare servizio come maggiordomo per la vedova e nel 1734 riuscì a farsi eleggere dagli Accademici Immobili provveditore e impresario del Teatro della Pergola, «per avere occasione di essere continuamente in mezzo a cantatrici e ballerine», secondo Passerini⁹⁰⁷. Oltre alla passione per il teatro, che attraverso l'impiego attivo nell'imprenditoria teatrale, gli permise di stringere contatti con musicisti del calibro di Antonio Vivaldi⁹⁰⁸ e Nicolò Porpora, Luca Casimiro condivise con Ferdinando anche l'interesse per le arti figurative, che dovette confluire nell'allestimento di una raccolta artistica personale, dalla quale selezionò le opere da destinare alle diverse edizioni delle esposizioni nel chiostro della Santissima Annunziata – ossia quelle degli anni 1715, 1724, 1729 e del 1737⁹⁰⁹. Presentò tele di autori del Cinquecento veneziano (Tintoretto, Veronese, Palma il Vecchio, Bassano) e fiorentino (Andrea del Sarto, Bronzino), ma anche dei protagonisti della stagione seicentesca (Giordano, Dolci, Volterrano, Fumiani), con l'immane Cassana, ossia tutti nomi prediletti dal suo protetto, Ferdinando de' Medici.

Quelle ricavabili dalle *Note de' Quadri* delle diverse rassegne espositive sono le uniche tracce relative al contenuto della collezione Albizi, sulla cui consistenza, origine e dispersione le fonti tacciono. Possiamo solo immaginare che la collezione artistica fosse

⁹⁰⁵ Vedi Litta 1819-1883, Serie II, vol. I, tav. XXI e Sebregondi 1951, tav. II.

⁹⁰⁶ Passerini compilò il profilo di Luca Casimiro per il volume di Pompeo Litta della raccolta *Famiglie celebri d'Italia*. Vedi Litta 1878, tav. XXI.

⁹⁰⁷ *ibid.*

⁹⁰⁸ Il ruolo di Albizi come impresario del Teatro della Pergola e il suo rapporto con Vivaldi sono stati approfonditi in Corti 1980, pp. 182-188 e Sechi 2012, pp. 53-89.

⁹⁰⁹ Borroni Salvadori 1974, p. 137.

riunita a palazzo degli Albizi presso il borgo omonimo a Firenze, ristrutturato fra il 1625 e il 1634 da Gherardo Silvani⁹¹⁰, e che Luca l'avesse originata o ampliata prendendo a modello quella medicea, ossia servendosi dei medesimi canali.

Nel caso dei due dipinti di Loth, determinante dovette essere la visita di Albizi allo studio dell'artista nel 1688, in veste di tutore del giovane Ferdinando, anche se ciò non significa che il marchese abbia acquistato in quell'occasione le due tele del pittore tedesco, che sembrano svanite nell'oblio.

A raffigurare l'episodio 'Abramo e i tre angeli' è un solo dipinto fra quelli attualmente ascritti come autografi a Loth, che giunse nel 1917 nella The Shipley Art Gallery, Tyne and Wear Museum di Gateshead (Regno Unito), assieme al lascito di Joseph A.D. Shipley, che l'aveva acquistato a un'asta nel 1887⁹¹¹. Il quadro è stato oggetto di variazioni attributive (Pier Francesco Mola, Guercino, Langetti) e le proposte di datazione oscillano dall'inizio degli anni sessanta e gli anni ottanta del Seicento. Una replica di bottega di questa tela, sarebbe il dipinto che Ewald recuperò negli anni sessanta del Novecento in una collezione privata di Venezia, su indicazione di Nicola Ivanoff⁹¹², e che è ricomparso in circolazione sul mercato antiquario a Venezia nel 2002, assieme al *pendant* raffigurante *Isacco benedice Giacobbe*, anch'esso di proprietà privata. Senza motivare la ragione, Giuseppe Fusari propone di identificare la coppia di tele con quelle già appartenenti alla collezione Albizi⁹¹³, errando, peraltro, nell'identificazione del soggetto del secondo quadro, scambiato per *Abramo benedice Rebecca e Isacco*⁹¹⁴. Non regge, dunque, l'ipotesi di correlazione con i quadri già Albizi avanzata dallo studioso, considerando che una delle due tele di Loth, secondo il catalogo dell'esposizione del 1729, raffigurava lo *Sposalizio d'Isacco*.

Ignota rimane anche la sorte della generica «*Storia* di Carlo Lotti» che Niccolò Panciatichi prestò per la medesima esposizione, anche se, in questo caso, si dispone di maggiori e più esaustive informazioni sul profilo del collezionista. Discendente del ramo principale della famiglia dei Panciatichi, originaria di Pistoia e trasferitasi a Firenze nel XVI secolo,

⁹¹⁰ Sul palazzo degli Albizi a Firenze, in Borgo degli Albizi, vedi Ginori Lisci 1972, I, pp. 495-498, n. 74.

⁹¹¹ Fusari 2017, p. 180, n. 71.

⁹¹² Ewald 1965, p. 57, n. 22.

⁹¹³ Vedi Fusari 2017, p. 232, nn. 293-294.

⁹¹⁴ Il dipinto è comparso nell'asta viennese Dorotheum 'Alte Meister' del 2 ottobre 2002, per cui vedi *Dorotheum. Alte Meister* 2002, p. 319, n. 261. L'attribuzione a Loth spetta a Peter Wolf.

Niccolò Panciatichi (1679-1740) fu dapprima nominato gentiluomo da Camera da Cosimo III nel 1701, per poi essere inviato in Francia con l'incarico di ambasciatore straordinario⁹¹⁵. Terminato questo compito, Niccolò non rivestì più altri rilevanti incarichi politici o diplomatici e preferì dedicarsi allo studio delle lettere e della storia dell'arte, soprattutto dopo che nel 1710 il cardinale Bandino⁹¹⁶, di cui Niccolò era cugino e nipote adottivo, lo nominò erede universale del suo cospicuo patrimonio dal valore di 229.000 scudi. Questo consisteva nei beni accumulati nella dimora romana del cardinale (palazzo Bigazzini) e nell'edificio fiorentino collocato in borgo Pinti, acquistato dai Panciatichi già dal 1621, ma che Bandino fece ristrutturare tra il 1696 e il 1697, affidando l'incarico al fiorento Antonio Maria Ferri, il quale lavorò su un progetto dapprima approntato da Carlo Rainaldi, architetto romano, e che fu successivamente rielaborato da Francesco Fontana, figlio del più noto Carlo, di origine ticinese e attivo a Roma⁹¹⁷.

Abilitato da una clausola del testamento del cardinale, che prevedeva la possibilità di alienare opere ritenute di scarso interesse, Niccolò vendette sul mercato romano un consistente nucleo di dipinti appartenuti a Bandino, di cui solo una trentina furono destinati al prestigioso e rinnovato palazzo Panciatichi di Firenze.

Grazie all'inventario redatto da Benedetto Luti, cui fu affidato il compito di catalogare la collezione di opere d'arte dopo la morte del cardinale nel 1718, si riesce perlomeno ad avere un'impressione della consistenza e del contenuto del patrimonio pittorico accumulato da quello. Si trattò di 150 dipinti, perlopiù di piccole dimensioni, fra i quali dominavano paesaggi e bambocciate di autori contemporanei, frammisti a qualche pezzo cinquecentesco⁹¹⁸. Il catalogo è piuttosto impreciso nella menzione degli autori e le stime a margine, come ha notato Anna Floridia, non superano i 30 scudi, rivelando perciò il modesto valore dei beni⁹¹⁹.

Sposatosi nel 1719 con Caterina di Giovanni Gualberto Guicciardini Conti, che recò l'eredità di famiglia e una considerevole dote, Niccolò, che prima non godeva di ingenti disponibilità finanziarie, fu incentivato a incrementare con nuovi acquisti la pinacoteca

⁹¹⁵ Per un profilo di Niccolò Panciatichi vedi Martelli 2014, pp. 694-696.

⁹¹⁶ Vedi Stumpo 2014, p. 686 con rimando alla voce *online* reperibile sul sito: [http://www.treccani.it/enciclopedia/bandino-panciatichi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bandino-panciatichi_(Dizionario-Biografico)).

⁹¹⁷ Sulle vicende storico-artistiche del palazzo cfr. Ginori Lisci 1972, I, pp. 383-386 e Floridia 1993.

⁹¹⁸ Vedi Floridia 1993, pp. 113-114.

⁹¹⁹ Ead., p. 114.

dello zio, così come i fondi bibliotecari ereditati da Bandino e dallo zio Lorenzo, canonico di Santa Maria del Fiore e gentiluomo da camera del cardinale Leopoldo de' Medici, affidandone la cura e la tutela all'abate Antonio Maria Biscioni, erudito e bibliofilo⁹²⁰. L'aspirazione personale di Niccolò di creare una personale galleria d'arte⁹²¹, già rivelata in una lettera allo zio nel 1714, fu perciò brillantemente esaudita, e la prima esposizione pubblica nell'Annunziata fu l'occasione ideale per esibire i migliori beni di famiglia.

Dalla lista dei dipinti esposti da Niccolò nel 1724 e nel 1729 si evince una tendenziale preferenza verso le scuole seicentesche romana, bolognese e veneziana, verso i forestieri van Bloemen, Gherardo delle Notti e van Dyck, e quella fiorentina è assente⁹²². Alcune presenze provenivano dall'eredità di Bandino, come ha dimostrato la collazione fra le voci nei cataloghi delle mostre e di quello stilato da Luti agli inizi del Settecento. Anna Floridia ha ritenuto di poter escludere fra quelle la *Storia* di Loth⁹²³. A prescindere dal fatto che i margini per una considerazione paiono insufficienti, sia per la generica indicazione sul dipinto fornita nel catalogo del 1729, sia per l'approssimazione delle stime del pittore fiorentino, ci sembra di intravedere nell'acquisto dell'opera di Loth da parte di Panciaticchi – sempre che di quest'autore si trattasse – il desiderio di un adeguamento a una moda collezionistica imperante fra i Medici ma soprattutto fra il patriziato fiorentino, cui il casato era stato onorevolmente ammesso.

Un legame di lunga data, addirittura secolare, era quello stabilitosi fra la dinastia medicea e la famiglia Gerini, originaria di Pontassieve, che intorno alla metà del Trecento si era trasferita a Firenze, dove aveva avviato una florida impresa dedicata alla produzione del commercio della lana e della seta, che offrì un cospicuo sussidio economico allo Stato⁹²⁴. A partire dalla metà del Seicento il rango sociale del casato si consolidò ulteriormente, in seguito a una serie di strategiche alleanze matrimoniali, nomine e incarichi di rilievo presso la corte. Le ingenti disponibilità economiche consentirono a Carlo d'Ottavio Gerini (1616-1673) nel 1650 di acquistare il palazzo appartenente al duca Vincenzo Salviati,

⁹²⁰ Cfr. Floridia 1993, pp. 114-118 e Martelli 2014, pp. 695-696.

⁹²¹ Vedi Floridia 1993, pp. 116-117.

⁹²² Vedi Borroni Salvadori 1974, p. 155.

⁹²³ Vedi Floridia 1993, p. 118.

⁹²⁴ Le prime ricerche sulla famiglia Gerini e sul suo ruolo nel panorama del mecenatismo e del collezionismo fiorentino fra Sei e Settecento si devono a Gerhard Ewald, per cui vedi Ewald 1976, pp. 344-358. Studi più recenti e approfonditi si devono a Martina Ingendaay, e sono confluiti nei due volumi «*I migliori pennelli*». *I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825* pubblicati nel 2013. Per un riassunto delle vicende del casato Gerini vedi Ingendaay 2013, I, pp. 13-23.

situato nell'antica via del Cocomero (oggi via Ricasoli)⁹²⁵. E fu proprio Carlo d'Ottavio, uomo colto, ambizioso e dotato di uno spiccato fiuto per gli affari ad avviare la famiglia all'interesse sistematico per il collezionismo e per le imprese artistiche, coadiuvato dallo stretto rapporto instaurato con un mecenate e collezionista d'eccezione come il cardinale decano Carlo de' Medici, che influenzò particolarmente le tendenze di gusto del suo protetto⁹²⁶.

Suoi nipoti ed eredi furono l'«illustrissimo marchese Carlo e fratelli Gerini», che nel 1729 parteciparono alla consueta esposizione di dipinti nel chiostro della Santissima Annunziata, recando la tela con *Adamo ed Eva* di Loth. Essi sono da identificare con Carlo Francesco (1684-1733), Giovanni (1685-1751) e Andrea Gerini (1691-1766), figli di Pier Antonio Gerini che, seguendo le orme del padre Carlo d'Ottavio, si era distinto come importante committente e promotore delle arti. Similmente al suo predecessore, inoltre, egli lasciò che i suoi progetti culturali fossero declinati sul modello mediceo, incarnato in questo caso dal gran principe Ferdinando, di cui Pier Antonio fu nominato maestro da camera nel 1688⁹²⁷. Nel 1696 egli fece parte del seguito del viaggio veneziano dell'erede al trono e colse l'occasione per degli acquisti, cui appartennero verosimilmente anche dei dipinti. Alcune note documentarie, in realtà, testimoniano l'esistenza di contatti fra Pier Antonio e la Serenissima già a partire dalla metà degli anni settanta del Seicento, che riguardarono

⁹²⁵ Prima dell'acquisto del palazzo già Salviati, risulta che i Gerini, dalla metà del Trecento, quando si trasferirono a Firenze, possedessero almeno tre immobili nel quartiere di Sant'Ambrogio; la sede principale era il palazzo cinquecentesco in via Santa Maria. Divenuto proprietario del nuovo palazzo, Carlo Ottavio diede avvio a una campagna di lavori di ristrutturazione, pur essendo la dimora già prestigiosa, dopo che i Salviati, nel corso del Cinquecento, l'avevano rinnovata, chiamando Bernardino Poccetti a eseguire le decorazioni a stucco e ad affresco per gli interni. A queste si aggiunsero quelle commissionate da Carlo Ottavio a Jacopo Chiavistelli in collaborazione con Andrea Ciseri, Agnolo Gori e Carlo Antonio Molinari. Altri lavori di abbellimento (cui partecipò anche Foggini) si registrano a partire dal 1682, in occasione delle nozze fra Pier Antonio, figlio di Carlo Ottavio, e Ortensia della Gherardesca. Ai discendenti di Pier Antonio, Carlo Francesco, Giovanni e Andrea, spettano una serie continuativa e intensa di abbellimenti e accomodamenti della dimora, che negli anni settanta del Seicento raggiungerà il culmine dello sfarzo. Nel 1798 si procedette all'acquisto del palazzo attiguo, di proprietà del cavaliere Niccolò Ricciardi. Un incisivo nuovo intervento di modernizzazione dell'immobile, che lo depauperò tuttavia delle preziose testimonianze decorative del passato, fu apportato a metà Ottocento da Giuseppe Poggi. Vedi Ingendaay 2013, I, pp. 37-46 e pp. 125-148.

⁹²⁶ Ingendaay 2013, I, pp. 157-167. Punti di contatto fra gli orientamenti artistici di Carlo de' Medici e Gerini si intravedono sin dalla prima nota di spesa del marchese risalente al 1642 (Ingendaay 2013, II, p. 102, doc. 14) e riguardano perlopiù opere appartenenti ai generi del paesaggio delle vedute e delle battaglie e alcuni nomi di autori, fra cui Salvator Rosa. È noto, inoltre, che il cardinale Carlo de' Medici abbia donato numerosi dipinti in suo possesso, acquistati sul mercato artistico romano, al suo gentiluomo, forse prima della scomparsa nel 1666 (fra cui il *David con la testa di Golia* attribuito a Benedetto Gennari della Galleria Palatina di palazzo Pitti, il *Passaggio del Mar Rosso* di Jacques Cortois in collezione privata e l'*Erminia tra i pastori* assegnato alla scuola di Pietro da Cortona e collocato in deposito presso la Prefettura di Firenze). A questo proposito vedi Fumagalli 1997, pp. 53-56.

⁹²⁷ Per un profilo di Pier Antonio Gerini vedi Ingendaay 2013, I, pp. 167-170.

l'arrivo a Firenze di alcune 'miniature', mentre nel 1685 giunsero da Venezia altri quadri destinati ai Gerini⁹²⁸.

Non è dato sapere chi fosse l'intermediario veneziano per gli affari lagunari del marchese, anche se è possibile ipotizzare che si trattasse di Matteo del Teglia, con cui Gerini, fra il luglio 1696 e il marzo 1702, intrattenne una corrispondenza epistolare⁹²⁹. Come già ricordato sopra, è nella prima lettera di questo scambio che del Teglia propose il nome di Loth a Gerini come perito per la valutazione di un dipinto di Tintoretto, svenduto da un veneziano e destinato a Ferdinando III de' Medici.

Premesso questo, la confidenza e la conoscenza approfondita dell'ambiente veneziano, nonché la sintonia di preferenze artistiche con il gran principe porterebbero a identificare nell'*Adamo ed Eva* di Loth uno degli acquisti di Pier Antonio Gerini. Nessun accenno all'artista tedesco compare, tuttavia, negli inventari relativi alla dimora fiorentina dei Gerini compilati a partire dal 1673 e coprenti un lasso temporale fino al 1713 e al 1714, né in quello stilato nel 1733 alla morte di Carlo Francesco Gerini, che include anche le acquisizioni del padre Pier Antonio⁹³⁰.

Non si esclude, comunque, che la tela esposta nel 1729 possa essere stata comprata dai discendenti del marchese, impegnati anch'essi nell'incremento e nell'amministrazione del patrimonio familiare, benché dalle ricostruzioni del loro impegno nel collezionismo – almeno per Carlo Francesco e Giovanni – pare che questi abbiano avuto una minore

⁹²⁸ Ead., pp. 168-169. Una nota dell'*Entrata e Uscita e Quaderno di Cassa segn. B. 1673-1686* del 14 settembre 1675 (Ingendaay 2013, II, p. 104, doc. n. 33) riporta il rifornimento di cristalli e adornamenti, ossia cornici per dieci miniature acquistate a Venezia per intermediazione del Bali Niccolò Martelli, cognato di Pier Antonio. Dei quadri giunti a Firenze da Venezia l'8 febbraio 1685 non si conoscono gli autori; ad occuparsi dell'acquisto fu probabilmente Matteo del Teglia. Sui contatti fra i Gerini, e il mercato artistico veneziano, a partire da Carlo Ottavio, alla metà degli anni sessanta del Seicento, cfr. anche Paliaga 2012-13, pp. 2-8.

⁹²⁹ La corrispondenza, conservata in ASFI, *Mediceo del Principato*, 5098, cc. 352-361, è citata in Zava Boccazzi 1978-79, p. 616, nota 17. Epe 1990, pp. 143-144, docc. nn. 33-39, cita e riassume il contenuto di sette lettere inviate da Del Teglia a Gerini. Paliaga 2012-13, pp. 343-345, docc. nn. 73-79, trascrive sette lettere, ossia cinque corrispondenti a quelle menzionate da Epe (nn. 73-77) e due inedite, risalenti al 30 marzo 1697 e al 18 marzo 1702 (nn. 78-79).

⁹³⁰ Si tratta, in particolare, dell'*Inventario delle masserizie della Casa di Firenze del 1673 il quale come su puol credere non riscontri con il presente essendosi molto smarrito e moto di nuovo comprato - 1714*, dell'*Inventario de' Quadri ch'erano in Casa nel 1673, dei quali alcuni non si riscontrano, e molti ce ne sono di più essendone comprati diversi fino a adesso che siamo nel 1713*, dell'*Inventario di Mobili, e altro in comune della Casa di Firenze, 30 settembre 1733 e dell'Inventario di Mobili et altro della Casa di Firenze di proprietà dell'Illustrissimo Signore Marchese Carlo Francesco Gerini non sottoposti all'usufrutto dell'Illustrissima Signora Marchesa Anna*. La documentazione inventariale sei e settecentesca della famiglia Gerini relativa al palazzo in via del Cocomero, alla Villa di Montughi, alla Villa delle Maschere e alla Villa di Ronta, si conserva in ASFi, *Fondo Gerini*, 4671, 5080; per la trascrizione di questi documenti vedi Ingendaay 2013, II, pp. 218-232, docc. nn. 1-11. Si ricorda, inoltre, che la collezione radunata in via del Cocomero fu descritta anche nell'aggiornamento del 1677 de *Le bellezze della città di Firenze* di Francesco Bocchi a cura di Giovanni Cinelli, per cui vedi Bocchi, Cinelli 1677, pp. 494-504.

vocazione, rispetto al padre, nell'indirizzare le proprie mire verso scuole pittoriche 'foreste'⁹³¹.

A riallacciare un rapporto simbiotico con Venezia sarebbe stato il fratello Andrea, forse «la più importante figura 'intellettuale' della famiglia, con una spiccata indole preilluminista nel suo approccio alle novità nei più diversi campi del sapere, così come nell'instancabile organizzazione e nella promozione di imprese artistiche», come considera Martina Ingendaay⁹³².

Il viaggio a Venezia nella primavera del 1737 consentì ad Andrea di stringere un proficuo rapporto di amicizia con Anton Maria Zanetti, che con il fiorentino condivideva la passione per la pittura e la grafica. Zanetti svolse un ruolo decisivo e trainante per Gerini, introducendolo al fervore culturale della Venezia degli anni trenta del Settecento e facilitandolo così nell'approfondimento della conoscenza delle tendenze o dei filoni pittorici più in voga al momento, fra cui il vedutismo⁹³³. Desideroso di far proseguire il mecenatismo e il collezionismo di famiglia sui binari dell'attualità e dell'apertura alla modernità, Gerini finanziò artisti del calibro di Zuccarelli, Nogari, Marieschi, Bellotto e operò incessanti prelievi nell'intricato mercato artistico veneziano, emulando così quell'*élite* cosmopolita di intellettuali, amatori, *connoisseurs* e agenti, che impreziosì l'immagine della Venezia settecentesca⁹³⁴.

Si trattò, comunque, di tempi successivi all'esposizione del 1729 e di strategie di acquisizione disinteressate alla fase seicentesca della pittura veneziana, per cui la correlazione fra il dipinto di Loth e Andrea Gerini è da escludere, anche se proprio lui fu coinvolto nel 1733, assieme al fratello Giovanni, in una transazione riguardante un dipinto dell'artista tedesco.

Con una clausola del testamento, rogato il 23 febbraio 1733, Carlo Francesco aveva stabilito di lasciare in legato «alla stima e affetto che porta all'Illustrissimo signor marchese Vincenzo Riccardi suo futuro genero» un quadro «esistente nel suo quartiere

⁹³¹ Sul mecenatismo e il collezionismo di Carlo Francesco, Giovanni e Andrea Gerini vedi Ingendaay 2013, I, pp. 170-203.

⁹³² Ead., p. 21.

⁹³³ Ingendaay 2013, I, pp. 185-186.

⁹³⁴ Decisivi per le commissioni di Gerini a Venezia furono i consigli ricevuti in loco da Zanetti, ma anche la volontà di allineamento alle scelte operate da collezionisti coevi del calibro di Johann Matthias von der Schulenburg, del console inglese Joseph Smith di Francesco Algarotti per Dresda o di Lothar von Schönborn, ad esempio. Cfr. Ingendaay 2013, pp. 186-192.

terreno, entrovi *Adamo ed Eva* al naturale di Carlo Lotti»⁹³⁵. Il 6 ottobre 1734, infatti, Vincenzo Riccardi sottoscrisse l'avvenuta consegna del suddetto dipinto da parte dei fratelli Giovanni e Andrea Gerini, eredi legittimi del defunto Carlo Francesco⁹³⁶. Questi, dunque, intese onorare l'imminente unione matrimoniale fra la figlia, Maria Maddalena, e il marchese Riccardi, con la donazione di un dipinto il cui soggetto, la raffigurazione dei progenitori biblici, dovette essere considerato particolarmente confacente alla circostanza. Gerini, inoltre, doveva essere conscio che difficilmente un'altra elargizione sarebbe stata più gradita al genero, discendente da una famiglia di illustri mecenati artistici e fervidi collezionisti.

Quella delle vicende della casata dei Riccardi e del loro immenso patrimonio artistico è una storia sui cui gli studi hanno versato fiumi d'inchiostro, a partire dalle analisi di Herbert Keutner, di Giuseppe de Juliis, e dal fondamentale volume di Paolo Malanima⁹³⁷, fino a più recenti approfondimenti, agevolati dalla presenza di una messe cospicua di documenti, riguardanti soprattutto gli oggetti d'arte e la libreria⁹³⁸.

Progenitore della collezione Riccardi fu Romolo Riccardi (1558-1612), che accumulò il primo nucleo della collezione pittorica e libraria nel palazzo di Gualfonda, illustrato in un inventario del 1612, vincolandolo con la clausola del fidecommesso, che ne impediva lo smembramento e lo spostamento di sede⁹³⁹. Obbligo, questo, cui gli eredi riuscirono a svincolarsi solo nel 1687, quando a reggere le felici sorti della famiglia fu Francesco (1648-1719), pronipote di Romolo e nipote di Gabriello (1606-1675), colui che nel 1659 aveva acquistato dai Medici per 40.000 scudi la loro antica dimora in via Larga,

⁹³⁵ Uno stralcio del documento, conservato in ASFi, *Fondo Mannelli Galilei Riccardi*, 342, ins. 18, c. 3v, è stato segnalato e pubblicato in De Juliis 1981, p. 85, nota 41; è stato poi riportato in poi Ingendaay 2007, pp. 416-417, doc. n. 4.

⁹³⁶ Ingendaay 2013, II, p. 107, doc. n. 61.

⁹³⁷ Keutner 1959, pp. 139-154, pubblicò l'inventario del 1612 relativo ai beni accumulati da Riccardo Romolo Riccardi nel palazzo di Valfonda. De Juliis 1981, pp. 57-92, tracciò il prosieguo delle vicende relative alla collezione Riccardi e pubblicò l'inventario del 1752, relativo alla situazione del patrimonio di Vincenzo Riccardi. Nello studio di Paolo Malanima del 1977, invece, sono inquadrare più in generale e secondo i dettami di un'analisi socio-economica, le circostanze della costruzione della fortuna fondiaria e, dunque, del successo economico e sociale della famiglia dal Quattrocento sino alla decadenza alla metà del Settecento.

⁹³⁸ La ricca documentazione a disposizione sul collezionismo riccardiano è oggi consultabile grazie ai progetti di digitalizzazione delle fonti condotto dalla Fondazione Memofonte di Firenze Oltre alla pubblicazione di una vasta porzione del materiale archivistico inerente il patrimonio dei Riccardi, il sito della Fondazione Memofonte mette a disposizione un documento con la bibliografia di orientamento sull'omonima collezione.

⁹³⁹ Cfr. Malanima 1977, pp. 112-119 e De Juliis 1981, p. 81, nota 4. Sul patrimonio accumulato da Romolo Riccardi, consistente in dipinti, marmi, bronzi, libri, manoscritti, gemme, medaglie e pietre dure vedi anche Minicucci 1987, pp. 216-231.

sottofondendola a restauri, rimaneggiamenti e ampliamenti, che videro il contributo sostanziale, in una seconda fase di lavori, di Giovanni Battista Foggini, coadiuvato da uno stuolo di artisti e artigiani di fiducia⁹⁴⁰.

A incrementare il fasto del nuovo palazzo e a colmarlo di quella magnificenza propria delle dinastie regali europee furono le decorazioni degli artisti più contesi al momento e al culmine della fama, ossia Luca Giordano, autore del ciclo figurativo della Galleria – dove si srotola un complesso e stratificato programma iconografico, fra personificazioni delle Virtù cardinali, il percorso della vita umana, il trionfo dei Riccardi e l'apoteosi della casa Medici – Antonio Domenico Gabbiani e Giuseppe Nicola Nasini⁹⁴¹.

Oltre a distinguersi come lungimirante mecenate, Francesco arricchì la collezione ereditata dal padre, potenziando la sezione riguardante la ritrattistica e soprattutto la scuola fiamminga, in seguito ai *tour* europei compiuti fra 1665 e il 1669⁹⁴².

A ereditare la passione di Francesco per le arti, più che il figlio Cosimo – il cui matrimonio nel 1692 con Giulia Spada Veralli consentì lo scambio di opere di scuola romana e fiorentina fra le due famiglie⁹⁴³ – furono tre dei dodici nipoti, ossia Vincenzo (1704-1752), Gabriello (1705-1798) e Bernardino (1708-1776). Un prezioso e lungo inventario del 1752, stilato dopo la scomparsa di Vincenzo, rende conto della ricchezza, della vastità e della molteplicità di beni accumulati dalla famiglia sino a quella data⁹⁴⁴. Per quanto riguarda la sezione pittorica, come nota Giuseppe de Juliis, il matrimonio fra Vincenzo e Maria Maddalena Gerini portò i Riccardi ad allinearsi alle tendenze e alle mode imperanti nella

⁹⁴⁰ Sull'acquisto del palazzo da parte di Gabriello e le conseguenti trasformazioni commissionate Francesco Riccardi cfr. almeno Minicucci 1987, pp. 249-267. Cfr. Ginori Lisci 1972, I, pp. 373-382, n. 53 e da ultimo Spinelli 2005, pp. 55-84. Sul palazzo Medici Riccardi e sull'intervento di Luca Giordano disponiamo di una ricca bibliografia, di cui a seguire si elenca una selezione dei contributi fondamentali; *Il Palazzo Medici-Riccardi e il Museo Mediceo*, a cura di A. Modi, Firenze 1960; R. Miller, *Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi*, Firenze 1965; G. Fanelli, G. Cherubini, *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990; C. Acidini Luchinat, *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e barocco*, Cinisello Balsamo, 1992; L. Sparti, *Ciro Ferri and Luca Giordano in the Gallery of Palazzo Medici Riccardi*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 47, 2004, pp. 159-221.

⁹⁴¹ Per gli artisti attivi a palazzo Riccardi vedi Meloni Trkulja 2005, pp. 111-135.

⁹⁴² Cfr. De Juliis 1981, pp. 58-59 e Minicucci 1987, pp. 249-257, che si sofferma, in particolare, sull'arricchimento della quadreria e delle biblioteche riccardiane da parte di Francesco dagli anni ottanta del Seicento al primo decennio del Settecento.

⁹⁴³ De Juliis 1981, pp. 59-60.

⁹⁴⁴ Dell'inventario del 1752 si conservano due esemplari, rispettivamente in ASFi, *Carte Riccardi*, 276, ins. B, pp. 1-446 e in BNF, Ms. II, i, 507, cc. 2r-16r, come rende noto De Juliis 1981, p. 85, nota 39. De Juliis 1981, pp. 64-80 fornisce la trascrizione dell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze, mentre sul sito della Fondazione Memofonte è disponibile la versione dell'Archivio di Stato di Firenze.

Firenze di inizio Settecento, e quindi a favorire l'ingresso di quadri del classicismo romano o del vedutismo veneziano⁹⁴⁵.

All'esposizione pubblica del 1737 Vincenzo, tuttavia, decise di mostrare il carattere 'esterofilo' della raccolta, esponendo perlopiù opere di artisti forestieri, fra cui Rembrandt, Ribera, van Wittel e Teniers⁹⁴⁶.

Dopo la nota di ricevuta del 1734, per avere notizie del destino del quadro di Loth donato da Gerini bisogna attendere il maggio 1744, quando l'opera fu elencata, priva dell'indicazione delle dimensioni, nell'inventario dei quadri di Vincenzo Riccardi «da lui comprati co' suoi propri danari indipendentemente dalla sua casa in vari tempi»⁹⁴⁷; strana inclusione, dunque, dato che si trattava di una donazione. Il dipinto viene poi nuovamente citato in un inserto di fogli sparsi relativi ai Riccardi e databili fra il 1749 e il 1750, che riassumono gli acquisti compiuti da Vincenzo⁹⁴⁸, mentre nell'inventario stilato alla morte del marchese nel 1752 si ricava la sua precisa collocazione nell'appartamento del defunto a palazzo Riccardi, ossia la «prima stanza dei Mezzanini dalla parte di Via Larga» – dov'erano raccolti dipinti attribuiti a Tiziano, Bassano, Veronese, Pompeo Batoni, Giovanni Lanfranco, Leonardo da Vinci, Barocci, Guercino e Domenichino, per citare i nomi di punta – e la stima (15 lire)⁹⁴⁹. Alla medesima tela dovrebbe riferirsi anche la voce

⁹⁴⁵ De Juliis 1981, p. 60.

⁹⁴⁶ Vedi Borroni Salvadori 1974, p. 157.

⁹⁴⁷ ASFi, *Mannelli Galilei Riccardi* 449, *Inventario de' quadri di propria appartenenza dell'illustrissimo e colendissimo signor senatore Cavaliere Marchese Vincenzio Riccardi da lui comprati co' suoi propri danari indipendentemente dalla sua casa in vari tempi, fino a questo dì, 1744*, cc. nn., n. 3. Il documento è disponibile nella versione digitalizzata fornita dal sito della Fondazione Memofonte.

⁹⁴⁸ ASFi, *Mannelli Galilei Riccardi* 423, ins. 22, *Trattati di compre di quadri di Vincenzo Riccardi, 1749-1750*, cc. nn. (disponibile sul sito della Fondazione Memofonte): «Carlo Lotti, Adamo ed Eva in atto di prendere del pomo, 4 2/3, 5 1/2». Una dicitura pressoché identica («Carlo Lotti Adamo ed Eva in atto di prendere del pomo vietato 4 2/3 e 5 1/2...300») si trova nel *Catalogo di quadri e stima di essi, fatta nel 1750 da Francesco Conti maestro di disegno nella Real Galleria di Firenze, e da Ignazio Rabbuiati, professore di pittura nell'Accademia di Belle Arti*, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (Ms. II.III. 501, inserto 28), consultabile nella sezione *Archival Inventories* del *The Getty Provenance Index Databases*. Gino Corti, compilatore della scheda del sito del Getty relativa all'inventario, ritiene che si tratti di una lista di dipinti posseduti dalla famiglia Tolomei, poiché appartenente a un fondo in cui vi sono numerosi documenti inventariali che si riferiscono a quel casato. Un confronto con il documento *Trattati di compre di quadri di Vincenzo Riccardi, 1749-1750*, sopra citato, tuttavia, rivela delle corrispondenze riguardanti le stime delle tele, per i nomi degli autori dei quadri e i soggetti dei dipinti; si ritiene, pertanto, di affermare che l'inventario considerato di pertinenza dei Tolomei si riferisca, invece, alla situazione del patrimonio artistico di Vincenzo Riccardi alla metà del Settecento.

⁹⁴⁹ ASFi, *Carte Riccardi* 276, ins. B, p. 14: «Carlo Lotti. Quadro alto braccia 2-, 2 1/2, rappresenta Adamo ed Eva, in tela, con ornamento alla salvadora dorato, lire 15». Nell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze, la voce relativa al dipinto è identica manca la stima in lire. Vedi De Juliis 1981, p. 67.

generica «un quadro storiato grande, di Carlo Lotti» contenuta nella *Nota di quadri che sono in casa illustrissimi signori marchesi Riccardi* del 1753⁹⁵⁰.

Incrociando i dati a disposizione e le notizie sinora raccolte, verrebbe da identificare il dipinto reperibile alla metà degli anni cinquanta del Settecento nella prestigiosa dimora dei Riccardi con quello che un ventennio prima i Gerini avevano proposto alla pubblica esposizione nel chiostro dell'Annunziata, se non fosse che un quadro di Loth con medesimo soggetto si sarebbe trovato nella quadreria degli eredi Gerini anche dopo il 1734, data della donazione di Carlo Francesco a Vincenzo Riccardi.

È possibile seguire, dunque, la permanenza delle due versioni sullo stesso tema o forse dell'originale e della sua copia nelle due collezioni fiorentine fino allo smembramento delle stesse, avvenuto in epoca ottocentesca.

La collezione Gerini, infatti, fu posta all'incanto nei primi giorni del dicembre 1825, quando proprietario del palazzo di via del Cocomero era Giovanni Gerini. Con il numero 234, viene elencata «la *Famiglia del primo uomo*: figure intere al naturale, braccia 3.16 × braccia 2.11.4» valutata 30 zecchini, una somma molto bassa se si considera che il prezzo minimo (cinque zecchini) risulta quello della «*Sacra Famiglia*, piccole figure intere» di Carletti, mentre due tele di Raffaello e di Fra Bartolomeo raggiunsero le quote più elevate, corrispondenti a 1000 e 2000 zecchini⁹⁵¹.

Nello stesso catalogo, inoltre, compare un altro quadro riferito a Loth raffigurante il «*Trasporto del santo corpo del Redentore al sepolcro*: figure di media grandezza, braccia 1.13 × braccia 2.16.4, zecchini 60», che non è possibile rintracciare nella contabilità o negli inventari settecenteschi della collezione Gerini, se non in una lista allegata alla richiesta di licenza di esportazione di quadri firmata il 23 dicembre 1820 da Francesco Speranza, maestro di casa Gerini, dove viene citato anche il quadro con la *Famiglia del*

⁹⁵⁰ ASFi, *Carte Riccardi* 276, *Nota di quadri*, 1753, consultabile sul sito della Fondazione Memofonte.

⁹⁵¹ Il 6 luglio 1825 si affidò a Giuseppe Bezzuoli, professore alla Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze, l'incarico di stilare il catalogo con la stima delle opere. I pittori Pietro Benvenuti e François Xavier Fabre si occuparono della cognizione degli autori. In occasione dell'asta, in realtà, molti quadri rimasero invenduti per cui dal dicembre del 1825 si registrano vendite di singoli quadri alla spicciolata. Ne beneficiarono il letterato pisano Giovanni Rosini e Fabre, che donò il nucleo di dipinti acquisiti al nascente museo di Montpellier. Successivamente a queste svendite, visitarono palazzo Gerini, con l'intenzione di accaparrarsi alcuni dipinti per i rispettivi musei, anche Carl Friedrich von Rumohr, partecipe, assieme a Waagen, alla formazione della Gemäldegalerie di Berlino, durante il suo terzo viaggio in Italia fra il 1828 e il 1829, e Andrew Wilson, nel 1831, incaricato dal Royal Institut of Scotland di effettuare acquisti per la National Gallery. Se a Berlino non giunse nessun dipinto da Firenze, Wilson riuscì ad acquisire sei dipinti della raccolta Gerini. Cfr. Di Dedda 2010, pp. 151-169 e Ingendaay 2013, I, pp. 227-233.

*primo uomo*⁹⁵². Dimostrazione, questa, che già prima del 1825 il casato avesse tentato di vendere *en bloc* la quadreria in incanti nascosti o meno pubblicizzati⁹⁵³.

La tela con soggetto cristologico, comunque, doveva essere presente nella galleria Gerini già alla metà del Settecento, se Lorenzo Lorenzi ne poté trarre un'incisione a stampa, nota attraverso l'esemplare oggi conservato presso al Graphische Sammlung di Stoccarda [fig. 204]⁹⁵⁴. Lorenzi, abate originario di Volterra, giunse a Firenze nel 1749, per essere dunque accolto in casa Gerini, dal marchese Andrea, in virtù della sua specializzazione nel disegno e nell'incisione. Egli fu infatti incaricato di copiare i dipinti da galleria e preparare le matrici per le incisioni destinate ad essere raccolte nella prima serie calcografica, promossa dai Gerini, ossia la *Raccolta di Stampe rappresentati i Quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini di Firenze* pubblicata nel 1759⁹⁵⁵. A questa, nel 1786, avrebbe fatto seguito la seconda edizione, curata da Carlo Gerini, nipote di Andrea, e comprendente il secondo volume⁹⁵⁶.

Pur essendone stata predisposta la traduzione a stampa, dunque, il dipinto di Loth non venne incluso fra quelli riprodotti nelle due edizioni della *Raccolta* – come accadde anche per i rappresentanti del vedutismo veneziano e romano, ad esempio – probabilmente per l'insorgere di criteri di selezione degli artisti distinti rispetto a quelli d'origine.

⁹⁵² Nonostante tutto fosse stato predisposto e fosse giunta la concessione il 28 dicembre 1820 corredata dalle parole del Vittorio Sampieri, direttore delle Reali Gallerie di Firenze, la vendita non ebbe comunque luogo. Sulla vicenda vedi Ingendaay 2013, I, pp. 226-227. La lista, che si conserva presso l'Archivio Storico delle Gallerie fiorentine (1820, filza 44, n. 56) è pubblicata in Ingendaay 2013, II, pp. 251-253 (si veda in particolare p. 252, n. 233 per il dipinto di Loth).

⁹⁵³ Già alla metà degli anni settanta del Settecento Carlo Gerini, per estinguere i sempre crescenti debiti, aveva deciso di vendere alcuni dipinti della collezione, come quelli a John Udny, console inglese. François Xavier Fabre, che ricopriva anche il ruolo intermediario artistico del conte Blacas d'Aulps, ministro della *Maison du Roi*, segnalò a questi, nel 1816, la possibilità di acquistare l'intera collezione Gerini per le collezioni reali francesi. Fra i papabili acquirenti si presentò anche Ferdinando III, per cui nel 1818 alcuni quadri dei Gerini furono trasferiti nella Galleria palatina. Vedi Ingendaay 2013, I, pp. 224-227.

⁹⁵⁴ Cfr. Ewald 1965, p. 82, n. 216. L'incisione (inv. n. An 4116), che ho potuto vedere grazie alla disponibilità di Hans-Martin Kaulbach, curatore della sezione della grafica tedesca e olandese antecedente al 1800 della Staatsgalerie di Stoccarda, reca in calce le seguenti iscrizioni: (a sinistra) «Typis Pazzini Carli» / (al centro) «Gesù portato al Sepolcro dai Discepoli, e dalle Marie. Quadro di Carlo Lotti alto Pal. rom. 3 largo P. 4» / (a destra) «Lor. Lorenzi dis. e inc.». La lastra compare con il n. 49 («Una Pietà con discepoli, e la Maria») nella *Note dei Rami che l'Illustrissimo signore Marchese Gerini ha venduto al Signore Giuseppe Bardi con i patti e condizioni espressi nel di lui obbligo de' 10 settembre 1785* (ASFi, Fondo Gerini, 1411, filza 49, Inserti vari 1775-1788, ins. 49, pubblicato in Di Dedda 2010, pp. 158-161 e Ingendaay 2013, II, p. 158, doc. n. 98. Successivamente alla pubblicazione della *Raccolta* del 1759, e per far fronte alla crisi finanziaria, Carlo Gerini aveva deciso di porre in vendita i rami sciolti. Il contratto stabilito nel settembre del 1785 con Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni, stabiliva che al marchese dovessero essere corrisposti 1300 ducati e che le matrici, alla fine del lavoro, sarebbero state riconsegnate al marchese. Cfr. Ingendaay 2013, I, pp. 336-337.

⁹⁵⁵ Vedi Ingendaay 2013, I, pp. 235-313.

⁹⁵⁶ Ead., pp. 314-338.

Nel 2003 Ludovica Trezzani rese noto che il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Loth, già di proprietà dei Gerini e inciso da Lorenzi, era stato presentato ad un'asta Finarte di Roma nel 1988 (103,5 × 155 cm; **fig. 205**), dove comparvero altri dipinti, che la studiosa individuò come provenienti dalla raccolta fiorentina⁹⁵⁷. Per quel che è possibile valutare dalla riproduzione nel catalogo Finarte, il quadro assegnato a Loth risulta di mediocre qualità, per cui una serie di elementi, fra cui un certo impaccio nell'articolazione delle figure nello spazio, piuttosto paratattica, la sommarietà della stesura pittorica, poco attenta alla resa dei tratti fisiognomici delle figure o dei dettagli, tipica più di un bozzetto che non di un quadro terminato, conducono a un giudizio ben lontano dall'autografia. Altre caratteristiche del quadro, comunque, come la regia cromatica, che si avvale di una gamma rossastra e brunastra, l'espedito della luce focalizzata sul cadavere di Cristo, quasi a voler marcare il punto cruciale della scenografia, e che incide impietosamente sul corpo di Cristo, esaltandone l'anatomia e l'ossatura, riconducono comunque a un ambito di produzione vicino a Loth, o comunque a un contesto operativo da lui diretto.

L'*Adamo ed Eva* della collezione Riccardi, invece, riuscì a 'scampare' alla serie di vendite e manomissioni cui fu sottoposto il museo riccardiano, subito dopo la scomparsa del marchese Vincenzo. La crisi finanziaria e gli indebitamenti che già Cosimo, padre di Vincenzo, aveva dovuto cercare di arginare, sarebbero divenuti con il tempo sempre più consistenti e dunque insostenibili, causando una lenta e dolorosa diaspora del prestigioso e cospicuo patrimonio artistico, che culminò nel primo decennio dell'Ottocento, ed è stata minuziosamente ricostruita nella ricerca documentaria di Maria Jole Minicucci del 1987⁹⁵⁸. Dopo che nel 1805 fu introdotto «il giudizio universale di concorso dei creditori», vennero stilate diverse perizie di quanto era racchiuso nel palazzo di via Larga. Se si scorre la stima redatta da Ignazio dell'Agata il 18 agosto 1810, che è parca nell'indicazione degli autori, si potrebbe riconoscere il dipinto di Loth nel quadro collocato sulla «parete a mezzogiorno» dell'anticamera nel piano nobile della dimora, con cornice dorata e valutato sei scudi, così come in quello «con cornice gialla, e filettata d'oro», recante la stima di due scudi e due

⁹⁵⁷ Vedi Trezzani 2003, p. 164. Il dipinto attribuito a Loth è pubblicato in *Dipinti antichi* 1988, p. 71, n. 185.

⁹⁵⁸ Minicucci 1987, pp. 289-326. Vedi anche Malanima 1977, pp. 212-232.

lire, conservato nella «camera»⁹⁵⁹. Tacendo questo documento sul nome dell'artista e mancando anche la precisazione delle dimensioni dei quadri, un tentativo di correlazione puntuale con la tela che Vincenzo Riccardi ricevette dalle mani dei cognati, Andrea e Giovanni Gerini, risulta vano. Vincendo i limiti imposti dall'eccessiva prudenza scientifica, Martina Ingendaay ha proposto di correlare una delle due versioni fiorentine dell'*Adamo ed Eva* di Loth con la tela oggi conservata presso la National Gallery di Ottawa (102,4 × 135,1 cm; **fig. 206**)⁹⁶⁰, raffigurante una sensuale Eva di rubensiana memoria, che accostatasi ad Adamo, cerca di attrarlo a sé, cingendogli con la mano il collo, affinché possa assaggiare il pomo, mentre il giovane uomo sembra accennare con il gesto della mano sinistra a una prima ritrosia o all'insorgere di un dubbio. Nonostante non si possano sciogliere le riserve, la proposta può trovare accoglimento, considerando che fra i ritratti dei progenitori sinora ascrivibili a Loth, quello canadese, per dimensioni e dunque per lo sviluppo in orizzontale della scena e per la grandezza delle figure adagate nel paesaggio, potrebbe corrispondere alle indicazioni, seppur generiche, fornite dagli inventari fiorentini a proposito delle tele Gerini e Riccardi, per quanto riguarda il soggetto («Adamo ed Eva in atto di prendere del pomo») e la tipologia delle figure («intere al naturale»).

A questo tema Loth si era dedicato più volte nel corso della carriera, giungendo a esiti stilistici diversi: su commissione del conte boemo Humprecht Jan Černín, il pittore tedesco aveva raffigurato l'episodio della *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre*⁹⁶¹ in una tela di proporzioni monumentali, oggi conservata presso Jind Cichùv Hradec (antica Neuhaus) in Boemia, mentre il soggetto del quadro del palazzo Baglioni di Venezia è attinente, per tematica e composizione, a quello di Ottawa, benché sia declinato diversamente⁹⁶². Nel dipinto veneziano Adamo è raffigurato in posizione eretta, statuaria, in procinto di incedere verso una giunonica e sensuale Eva che, appoggiandosi su un masso, tenta di cogliere la mela da un albero. Tangenti rispetto alla tela di Ottawa sono

⁹⁵⁹ ASFi, *Carte Riccardi 278, Estratto delle minute che esistono nella Cancelleria del Tribunale di prima istanza sedente in Firenze Dipartimento dell'Arno, adì 20 luglio 1810*, c. 3v e c. 42v. Questo *Estratto* si trova allegato alla *Nota dei quadri attenenti al Patrimonio del Signor Vincenzo Riccardi ed esistenti questo dì 14 settembre 1814*, in cui vengono elencati nuovamente i due dipinti anonimi: «105. Un quadro con cornice dorata rappresentante Adamo, ed Eva stimato lire quaranta due» (c. 1v) e «54. Un quadro con cornice gialla filettata d'oro rappresentante Adamo, ed Eva, stimato lire 16» (c. 20r). Cfr. Minicucci 1987, p. 310.

⁹⁶⁰ Ingendaay 2007, pp. 417-418. Sul dipinto vedi Fusari 2017, pp. 205-206, n. 173. Ewald 1965, p. 55, n. 3, non lo riteneva autografo e ne segnalava l'esistenza di due versioni simili, una presso Poznan e un'altra pubblicata in *Connoisseur* (XLIII, 1915), oggi conservata nella collezione Bramini Bonisoli di Roma.

⁹⁶¹ Fusari 2017, p. 184, n. 84.

⁹⁶² Id., p. 229, n. 279.

l'atteggiamento di ritrosia di Adamo, che torce il busto verso sinistra, sollevando il braccio sinistro quasi in atto di difesa e l'atteggiamento, al contrario, propositivo e offerente di Eva, inclinata verso il consorte.

In atto di cogliere il fatidico pomo sono anche l'*Adamo* (123,5 × 102; **fig. 207**) ed *Eva* (126 × 102 cm; **fig. 208**) dei due ovati segnalati nel 1760 nella collezione Avogadro di Brescia (oggi in collezione privata), ancorati alla seconda metà degli anni ottanta del Seicento⁹⁶³, dove la donna è colta nella posa usuale delle eroine femminili rappresentate di sovente da Loth, mentre la postura di Adamo ricorda quella di Mercurio nel *Giove e Mercurio da Filemone e Bauci* del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Nell'*Adamo ed Eva* di Ottawa si può notare il ricorso dell'autore a un campionario figurativo e di pose già utilizzato per inscenare altri episodi di colloquio amoroso fra un uomo e una donna, con lievi rimodulazioni, come il *Venere e Marte* del Geemente di Nimega (Olanda, 151,3 × 202,8 cm; **fig. 209**), databile, secondo gli studi, fra la fine del sesto decennio del Seicento e i primi dieci anni del Settecento, e replicato in un esemplare conservato nel Castello del Buon Consiglio di Trento⁹⁶⁴.

Con la dispersione ottocentesca di due delle più importanti collezioni nobiliari fiorentine e quindi l'ingrato insabbiamento delle opere di Loth si conclude anche il percorso, fin qui tracciato, della fortuna toscana del pittore tedesco, che nel Settecento – se si considera il numero dei suoi quadri provenienti da raccolte private e presenti alle esposizioni del chiostro dell'Annunziata – sembra irrisoria rispetto agli elogi tributatigli e riscossi quand'era in vita.

Onorato dal fatto di aver corrisposto direttamente con il gran principe Ferdinando de' Medici, di avergli inviato personalmente l'*Autoritratto*, specchio del suo *status* di artista dotto e delle sue conquiste professionali e quindi di essere entrato a far parte del consesso degli artefici prediletti dall'illustre mecenate, nonché dal privilegio di vedere una propria pala d'altare risplendere in una delle chiese più prestigiose e più frequentate dalla devota cittadinanza fiorentina, il pittore tedesco partecipò a quel sublime canto del cigno intonato dalle arti durante il crepuscolo dei fasti della dinastia medicea. Nei termini di un pallido riflesso o di una languida appendice di questa fortunata stagione potrebbe essere descritta,

⁹⁶³ Fusari 2017, pp. 171-172, nn. 37-38. I due ovati sono segnalati nella dimora Avogadro di Brescia, esposti assieme a un *Sansone* e a un *San Girolamo* di Loth (anche questi tuttora in collezione privata), in un inventario manoscritto relativo alla galleria da datarsi posteriormente al 1760 e pubblicato in Lechi 1995, pp. 173-180. In particolare per i due ovati di Loth vedi Lechi 1995, p. 178, nn. 4, 25.

⁹⁶⁴ Sui dipinti vedi Fusari 2017, pp. 204-205, n. 169 e p. 223, n. 247.

dunque, la ricorrenza del nome di Loth fra le presenze collezionistiche del Settecento fiorentino.

Il collezionismo dei quadri da galleria dell'artista tedesco naturalizzato veneziano, dunque, è una cartina al tornasole di un peculiare momento storico, fra gli ultimi decenni del Seicento e il primo Settecento, in cui Firenze, ossia i Medici, nel tentativo di riservarsi una posizione nello scenario politico e culturale mitteleuropeo in via di riassetamento ed evoluzione, si aprirono alle più aggiornate proposte culturali dei nuovi centri nevralgici della penisola italiana. E Venezia, dall'altro canto, con il suo profilo cosmopolita, aspirante ad appagare le proprie aspirazioni internazionalizzanti, contribuì e coadiuvò al meglio l'anelito fiorentino verso la modernità.

In quella sorta di canovaccio su cui i Medici e le famiglie fiorentine della vecchia e nuova nobiltà impostarono il loro sollecitante dialogo nel teatro del mecenatismo e del collezionismo all'inizio del nuovo secolo, fra concorrenza, imitazione e contiguità, sembrano sussistere dei principi canonici o delle linee direttive cui ci si deve attenere, incarnate da quegli autori considerati immancabili all'interno delle maglie di una politica culturale aggiornata. Loth, con i suoi quadri da galleria, impersonò uno di questi canoni, per cui la sua presenza in una collezione dell'epoca avrebbe aumentato il 'tasso di avanguardia' della stessa. Dato, questo, che acquista ancor più rilievo e una portata maggiore se si tiene conto che il Settecento, nella prospettiva di Firenze rivolta alla Serenissima, è l'epoca del trionfo dei fasti decorativi di Sebastiano Ricci e del favore accordato sul mercato ad artisti come Tiepolo, Piazzetta e ai paesaggisti o ai vedutisti, soprattutto durante la reggenza lorenese. Certi autori, dunque, protagonisti del Cinquecento e del Seicento pittorico, sembrano sopravvivere all'avanzata di questa nuova temperie artistica, 'rinverditi' in quelle che, nell'ambito delle esposizioni pubbliche fiorentine della Santissima Annunziata, assunsero le sembianze di 'retrospettive' a loro dedicate.

Un osservatorio parallelo per meglio comprendere i termini di questa situazione e la sua diffusione è costituito dalle principali corti europee dell'epoca, soprattutto quelle di area germanofona – si pensi a Düsseldorf e allo stretto legame con la Firenze dei Medici, dovuto ad alleanze matrimoniali e dinastiche, – dove il mito di 'Venezia altrove' fu mediato sia dal flusso migratorio di artisti itineranti, traghettatori di nuove tendenze o modelli culturali e pittorici, sia dalla ricorrenza nelle quadreria di maestri di un passato remoto o recente, associati a precise categorie pittoriche e di genere.

Il nome di Loth risuonò in Italia, ma anche in Europa, associato a una certa tipologia di quadro da galleria, che presentava una specifica gamma di episodi, tratti dalla storia biblica o dalla mitologia, sviluppati lungo l'ampiezza orizzontale dello spazio pittorico e dove il corpo maschile nudo, di un giovane o di un anziano, perlopiù colto nell'attimo precedente un eccidio o immediatamente successivo alla morte, riassume, come una sorta di firma, la ricerca linguistica dell'artista.

A cogliere e a restituire lucidamente la relazione fra il successo o la fama internazionale di Loth e una precisa tipologia di soggetto e formato pittorico fu Luigi Lanzi, che nell'edizione bassanese della *Storia pittorica della Italia* (1795-1796), tracciando il medaglione dedicato al pittore tedesco, ricorda al lettore la disseminazione in ogni Stato di suoi «quadri bislungi all'uso del Caravaggio e del Guercino con istorie»⁹⁶⁵.

Frutto del metodo lanziano di articolazione dei fatti e dei materiali all'interno di orditi classificatori, imposta dall'obiettivo precipuo del progetto della *Storia*, ossia quello di offrire una sintesi cognitiva su eventi e persone, di facile memorizzazione da parte del lettore, dilettante o viaggiatore, e quindi di una parallela ricerca linguistica, quella formula risulta efficace, poiché nella sua brevità racchiude la definizione di un preciso genere pittorico⁹⁶⁶. A concorrere alla sua elaborazione è il metodo comparatistico, per cui artisti di stili e geografie diverse, ma più noti rispetto a Loth, come Caravaggio e Guercino, secondo Lanzi, avrebbero favorito, tramite il processo cognitivo associativo, l'immediata comprensione della categoria pittorica cui lo storiografo intendeva riferirsi.

Che poi l'abate citi come esemplare di Loth più lodato nel genere l'*Adamo piange Abele morto* delle collezioni medicee, non è casuale, dato che dopo le intense iniziative di riordinamento museale avviate agli Uffizi per volontà di Pietro Leopoldo, arciduca e granduca di Toscana, quello fu l'unico quadro del nucleo di opere fiorentine di Loth a essere incluso nel rinnovato ordinamento espositivo delle Gallerie. Si trovava esposto, infatti, nel sesto gabinetto o sala dell'Ermafrodito, le cui pareti erano rivestite dai dipinti di Ghirlandaio, di Piero di Cosimo, di Giorgione, di Caravaggio, di Strozzi, di Santi di Tito, di Veronese, di Rubens e di Van Dyck, per citarne alcuni. Ancor fresco, dunque, era in Lanzi il ricordo dell'esperienza professionale, museografica presso gli Uffizi, dove era stato assunto nel 1775, per affiancare Giuseppe Pelli Bencivenni nel riordinamento del

⁹⁶⁵ Lanzi 1795-96, pp. 136-137.

⁹⁶⁶ Per una discussione su tale questione storiografica e critica vedi Gauna 2003, pp. 91-143 e Levi 1989, pp. IX-XLVII.

patrimonio artistico, occupandosi della raccolta di antichità. Nel 1782 pubblicò, infatti, per il *Giornale dei Letterati di Pisa la Reale Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, in cui offrì una puntuale descrizione dei singoli ambienti degli Uffizi⁹⁶⁷.

Nel momento in cui, dunque, accingendosi a compilare il passo della sua *Storia* sul pittore tedesco, Lanzi dovette pensare a un esempio in cui oggettivare la formula del «quadro bislungo con istoria», gli risultò istintivo fare riferimento a una tela 'a portata di mano', nota anche per l'inclusione nell'impresa calcografica leopoldina del 1778.

Una valenza, dunque, quella attribuita all'*Adamo* nelle righe di Lanzi, di sineddoche per indicare il genere in cui Loth eccelse e attraverso cui si assicurò una fortuna di dimensione internazionale, che valicò i secoli e i mutamenti museografici. Nell'odierno allestimento della quadreria degli Uffizi è quel dipinto di Loth, infatti, che si schiude ai visitatori, come una finestra sul passato, per mostrare loro uno dei molteplici, felici esiti raggiunti dalla scuola veneziana del Seicento, contraddistinto da quel «fare pieno di robustezza e carico di macchia, e quel dipingere il vero senza molto nobilitarlo»⁹⁶⁸ cui si riferì Lanzi.

E la lettura lanziana di Loth come di un pittore campione del naturalismo, attraverso la quale lo storiografo offre gli spunti per superare quell'idea esclusiva e tradizionale di Seicento purista e classicista, sembra tenere fino all'Ottocento, se un artista come Giovanni Duprè per l'*Abele morente* (1842; San Pietroburgo, Ermitage) pare riferirsi proprio alla declinazione del 'verismo' pittorico offerta dall'*Abele* degli Uffizi.

⁹⁶⁷ Sull'attività di Lanzi agli Uffizi come riordinatore delle collezioni di antiquaria, ma anche della galleria dei dipinti vedi almeno Cristofani 1983, pp. 355-356 e Gregori 1983, pp. 367-393. Sulla Reale Galleria di Firenze, in particolare, si veda Ferretti 1982, pp. IX-XX (in particolare vedi p. 79 per la menzione dell'*Adamo piange Abele morto* di Loth).

⁹⁶⁸ Lanzi 1795-96, p. 136.

VII. Venezia «*theatrum orbis terrarum*»: Loth e la pittura veneziana del Seicento nelle quadriere principesche della Germania fra il XVII e il XVIII secolo

1. *Düsseldorf e la corte di Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg*

«Si osservi ancora che le opere di Johann Liss, Johann Anton Eismann e Johann Carl Loth provenienti dalle proprietà delle Bayerischen Staatsgemäldesammlungen rimangono qui [nel catalogo] trascurate, poiché i menzionati autori vengono da noi associati alla scuola tedesca»⁹⁶⁹.

Con questa precisazione, nel 1986 Rolf Kultzen illustrava i criteri di strutturazione del suo *Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, il catalogo delle opere della scuola veneziana del Seicento, conservate presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

Non è certamente nostro intento avviare qui una discussione sui concetti della museografia contemporanea o sul significato ontologico della categoria 'Deutsche Malerei'. Preme, tuttavia, sottolineare come oggi le scelte o posizioni museografiche si differenzino da quelle adottate nell'epoca in cui si assisté alla nascita dei moderni musei tedeschi, che coincise piuttosto con lo svolgimento di episodi di consacrazione di Johann Carl Loth come rappresentante della scuola pittorica veneziana, sineddoche per una città, Venezia alla fine Seicento, che ambiva a una rinnovata universalità in prospettiva europea.

Il contesto è quello dell'Europa a cavallo fra Seicento e Settecento, dove la percezione di un'ideale unitarietà, almeno a livello delle *élites* culturali, rilevabile in diversi aspetti e fenomeni sociali (la ricezione cartografica, le politiche matrimoniali condotte dalla nobiltà e gli agganci dinastici, i *Kavalierstouren*, la mobilità degli eruditi, ad esempio), convisse con il rafforzamento delle differenze fra le singole 'nazioni', ossia della rivalità fra i diversi contesti culturali; a vigere fu quindi una sorta di «Parallelität von europaischem und nationalem Diskurs, von Entgrenzung und Abschottung» («parallelismo fra il discorso europeo e quello nazionale, fra apertura dei confini e isolamento»), per usare le parole di Silvia Serena Tschopp adoperate nel saggio *Gegenwärtige Abwesenheit. Europa als politisches Denkmodell im 17. Jahrhundert*, pubblicato nel volume *Europa im 17. Jahrhundert* del 2004⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ Kultzen 1986, p. 13: «Angemerkt sei noch, daß die Werke von Johann Liss, Johann Anton Eismann und Johann Carl Loth aus dem Besitz der Bayerischen Staatgemäldesammlungen hier unberücksichtigt bleiben, weil die genannten Künstler bei uns der deutschen Schule zugerechnet werden».

⁹⁷⁰ Tschopp 2004, pp. 26-27.

Quale definizione più calzante, d'altronde, per riassumere tale situazione, se non «Europa delle capitali», come ebbe a intitolare Giulio Carlo Argan il testo pubblicato nel 1964 per i tipi di Albert Skira e considerato fondativo per gli studi di storia dell'arte e di civiltà del Seicento⁹⁷¹, quando invece, per il caso particolare delle Germania, si potrebbe parlare, nello specifico, di «Zeitalter der Haupt- und Residenzstädte»⁹⁷²; ossia del momento storico in cui la frantumazione dell'unità imperiale in seguito a conflitti bellici – la guerra dei Trent'anni, conclusasi nel 1648, ad esempio, ma dal 1700 si combatté anche la guerra di successione spagnola – comportò il rafforzamento di alcuni centri culturali (Düsseldorf, Braunschweig, Dresda, per citare quelli di interesse per la nostra ricerca), rivaleggianti l'uno con l'altro 'a colpi' di imprese e iniziative culturali.

A voler traslare il paradigma teorico fondante il testo di Argan al caso tedesco, si può dire che se per l'Europa delle capitali l'arte, come tecnica di persuasione, fu il mezzo espressivo per eccellenza della propaganda politica, permeando l'urbanistica e quindi la forma della città, nella Germania delle *Haupt- und Residenzstädte* a veicolare il messaggio del rafforzamento politico in senso assolutistico furono le imprese mecenatistiche avviate dalle varie dinastie, miranti alla costruzione di nuovi palazzi residenziali, adatti a ospitare ingenti e preziose collezioni. I modelli da imitare erano quello regale di Versailles o quello della Roma dei palazzi e delle raccolte pontificie, in una prospettiva, quindi, transnazionale ed eurocentrica.

Già Francis Haskell in *Patrons and Painters* (1963) aveva evidenziato la singolarità della committenza tedesca settecentesca nel capitolo intitolato *The intervention of Europe*. Lungimiranti mecenati e collezionisti d'Oltralpe crearono dei piccoli compendi figurativi di storia dell'arte europea, dove la scuola italiana fece la parte da leone, tanto da indurre lo studioso ad affermare «it was – and often still is – in the palaces of patrons such as these, rather than anywhere in Italy itself, that representative collections of Italian late Baroque painting could be found»⁹⁷³.

Tre città, continuava Haskell, ossia Roma, Bologna e Venezia, si prestarono in maniera propositiva, come offerenti, all'«incetta» tedesca, aderendo alla comune ambizione di rilancio delle rispettive scuole pittoriche in una dimensione sovrarregionale e sovranazionale, coincidente quindi con l'Europa.

⁹⁷¹ Vedi Ventra 2017, pp. 115-125.

⁹⁷² François 2006, pp. 27-33.

⁹⁷³ Haskell 1963, p. 194.

I prodromi di quest'ultimo paradigma critico, spiegato lucidamente da Haskell, sembrano germogliare proprio nella Germania delle molteplici corti di fine Seicento, fra quelle personalità che avevano maggiore familiarità con le questioni artistiche (perlopiù eruditi, letterati, agenti d'arte, responsabili delle collezioni), capaci di decodificare, chi in forma testuale, chi sulle pareti di una galleria, un metodo storiografico fondato sull'intersezione delle vicende storiche e quindi sulla comparazione sincronica di linguaggi pittorici e di scuole artistiche di geografie diverse.

Come il bolognese Giorgio Maria Rapparini, eclettico letterato, dilettante pittore, ma soprattutto consulente artistico alla corte di Düsseldorf dal 1684, che apprestandosi a concludere una delle ultime scene de *Il fabbro pittore*, dramma per musica in tre atti composto nel 1695 in onore di Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, elettore palatino, scrisse: «Redivivi oggi vede in tre Carli, Loth, Cignani, e Maratti, ripullular i lauri a la lor chioma, et Adria insuperbir, Felsina e Roma»⁹⁷⁴.

A pronunciare tali parole è l'eccellente pittore Alberto di Anversa, uno dei personaggi principali della messa in scena teatrale, che risponde alle incalzanti domande del genere Quintino Messio relative alla situazione artistica coeva (ossia quella di fine Seicento e quindi contemporanea allo scrittore). L'umile fabbro Quintino, protagonista della vicenda, ha appena conquistato la mano di Doralice, figlia di Alberto, superando un'ardua prova pittorica, che gli consente di acquisire, oltretutto, il titolo di nobile pittore. Fra i due artisti si avvia, dunque, una discussione, per cui Alberto consiglia a Quintino di recarsi in Italia dove «si fanno de la pittura i partì» e dove avrebbe potuto ammirare Raffaello «il gran maestro di color che sanno»⁹⁷⁵. Al dubbio di Quintino relativamente al fatto che gli elevati raggiungimenti pittorici di Rubens potessero suscitare l'invidia degli artisti italiani Alberto ribatte rimembrando che proprio il maestro fiammingo «formò le penne a l'eccelsa sua fama, e d'onde poi si grad'opre lascionne eterne a noi»⁹⁷⁶. Rammenta, dunque, che nel tesoro palatino – ossia quello di Johann Wilhelm von der Pfalz – si sarebbero potute ammirare tre eccellenti opere di Rubens, «de' reprobi l'alta caduta», «l'alte sconfitte de l'Amazoni invitte al Termodonte» e «il Giudicio tremendo», identificabili con i tre dipinti

⁹⁷⁴ Rapparini 1695, Atto III, Scena XII, K2-K3. Per un profilo culturale di Rapparini e una breve analisi de *Il fabbro pittore* si rimanda a De Luca 2017, pp. 105-110. Ringrazio personalmente Gennaro De Luca per lo scambio di informazioni e opinioni relative a Rapparini e al dramma in musica in analisi, fornite quando il suo manoscritto era in fase di elaborazione.

⁹⁷⁵ Id., K2.

⁹⁷⁶ Rapparini 1695, Atto III, Scena XII, K2-K3.

(*La caduta degli angeli ribelli*, *La battaglia delle Amazzoni* e il *Giudizio universale*) oggi conservati presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, in cui confluì, dal 1805, la collezione di Düsseldorf. La menzione delle tre opere nel libretto di Rapparini rafforza l'ipotesi che esse fossero già state acquistate da Johann Wilhelm entro il gennaio del 1695, come rivelerebbe la chiosa a margine dei versi pronunciati da Alberto, almeno per la *Caduta degli angeli ribelli*⁹⁷⁷. Si tratterebbe, dunque, del nucleo fondante la cospicua sezione di opere rubensiane acquistate da Johann Wilhelm a partire dagli anni novanta del Seicento, testimoniante la smisurata predilezione del principe elettore per il maestro fiammingo.

L'Italia e il Belgio, tuttavia, rammenta il novello pittore Quintino con un sottile velo di preoccupazione, non vantano più alcun artista del calibro di Raffaello o di Rubens, ma il suocero lo rassicura indicandogli i 'tre Carli' che al momento, come redivivi Rubens e Raffaelli, reggevano con onore le sorti della pittura.

Usando come canovaccio la biografia del pittore anversese Quentin Massys (1465 o 1466-1530) narrata da Joachim von Sandrart nell'*Academia nobilissimae artis pictoriae* nel 1683⁹⁷⁸, che a sua volta aveva tratto spunto dai versi dedicati al pittore da Dominicus Lampsonius nel *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (Anversa, 1572), Rapparini colse l'occasione cortigiana della rappresentazione teatrale, musicata e ballata, per porre in campo una serie di interessanti *topoi* storiografici, quali l'emancipazione delle arti figurative dalla dimensione artigianale e quindi dall'inferiorità rispetto alle arti liberali, il riconoscimento dello *status* sociale nobile dell'artista che dipinge in abiti «da portar

⁹⁷⁷ Rapparini 1695, Atto III, Scena XII, K2; la chiosa a margine recita: «Quadro di Rubens incomparabile, e rifugiato di Francia». Verrebbe, quindi, confermata l'ipotesi della provenienza francese, dalla collezione Richelieu, della *Caduta degli angeli ribelli*. Dalla raccolta di Armand-Jean du Plessis, pronipote del cardinale Richelieu, sarebbe invece stata prelevata la *Battaglia delle amazzoni*, in una data successiva al 1690. Cfr. Tipton 2006, p. 143. Il *Giudizio universale*, invece, era stato concepito per la chiesa dei gesuiti di Neuburg nel 1617, su commissione di Wolfgang Wilhelm, nonno di Johann Wilhelm; la sottrazione del dipinto alla chiesa non avvenne senza difficoltà, per cui solo grazie all'intermediazione della moglie e del cardinale Francesco Maria de' Medici l'elettore palatino riuscì ad acquisire il dipinto di Rubens nel 1691, sborsando la somma di 3000 corone brabantine. In sostituzione dell'opera venne commissionata a Carlo Cignani una pala d'altare con l'*Assunzione di Maria*, andata perduta durante la seconda guerra mondiale. Cfr. Alberts 1961, pp. 40-41 e Baumstark 2009, pp. 103-110.

⁹⁷⁸ Vedi Sandrart 1683, pp. 230-231. L'opera di Sandrart è citata come fonte letteraria nelle prime pagine de *Il fabbro pittore*, quando Rapparini recita l'*Argomento*. Sandrart aveva già dedicato un medaglione biografico a Massys nella *Teutsche Academie* del 1675 (TA Sandrart 1675, II, pp. 241-242, <http://ta.sandrart.net/-text-460-><http://ta.sandrart.net/-text-461>, 31.01.2018), ma per Rapparini, che era di origine italiana e parlava correntemente il francese, dovette risultare certamente più comoda la lettura della versione latina del 1683.

solamente il dì di festa»⁹⁷⁹, o che indossa la collana d'oro donatagli dal pittore di professione Alberto a suggello della vittoria nell'artistica tenzone, ma anche la 'discordia' fra artisti e ignoranti committenti, privi di cognizioni storico-artistiche.

Affinché la ricaduta del messaggio fosse immediata e pregnante, Rapparini attualizzò la vicenda, riportandola ai suoi giorni e associandola, dunque, alla realtà culturale della corte palatina, ossia alla formazione della pinacoteca principesca, cui egli prese parte attiva nelle vesti di consulente per l'acquisto dei quadri. Si spiegano, dunque, non solo i riferimenti a Raffaello e a Rubens, il «pittore politico» cui sarà dedicato il fulcro della collezione, ma anche quelli a Carlo Cignani, Carlo Maratti e Carlo Loth, tre importanti nomi della pittura italiana coeva, anch'essi rappresentati in galleria.

In corrispondenza, dunque, agli orientamenti della politica collezionistica di Von der Pfalz, che attinse prevalentemente dai bacini della scuola pittorica fiamminga e di quella italiana, i versi di Rapparini, oltre a delineare i fili di trama e ordito del tessuto artistico e culturale europeo, contengono l'esordio di una formula di comparazione sincronica fra linguaggi stilistici diversi, che avrebbe goduto di particolare fortuna e di una codificazione nella storiografia artistica settecentesca⁹⁸⁰.

Quanta consapevolezza critica o storiografica si celasse dietro tale operazione e quale parte abbia svolto, invece, l'esigenza di esaltazione delle scelte culturali dell'elettore, in un'ottica di cortigiana e retorica *captatio benevolentiae*, è difficile da valutare. Considerata la natura celebrativa del componimento, tuttavia, la seconda ipotesi pare la più plausibile.

Che Rubens fosse il cardine attorno cui dovesse ruotare *Il fabbro pittore* era pressoché scontato, data l'effettiva predilezione personale di Johann Wilhelm per l'artista, come già accennato, e il recente ingresso in collezione di tre opere capitali firmate dal fiammingo. Non è nemmeno improbabile scorgervi, tuttavia, il desiderio dell'autore di allinearsi alle posizioni della critica e della storiografia coeva (a Roger de Piles *in primis*) in merito alla *querelle* scoppiata nelle aule accademiche francesi all'inizio degli anni settanta del

⁹⁷⁹ Rapparini 1695, Atto III, Scena XI: Ghianda, servo e discepolo di Alberto, annuncia così l'arrivo di Quintino in casa di Alberto: «Maestro, è qui Messer Signor Quintino con una sopravesta da portar solamente il dì di festa. Vorria provarsi ad imbrattar un lino. S'io non fò sbaglio, ei brama mò s'eroificar per la sua dama».

⁹⁸⁰ Al tema è stata dedicata una giornata di studi *I quattro Carli. Scuole pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento*, organizzata da Lucia Simonato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il 17 novembre 2017, ai cui atti, in corso di stampa, si rimanda.

Seicento sulla supremazia fra disegno e colorito, che aveva eletto Rubens a maestro per antonomasia del secondo principio pittorico, a fianco dei pittori veneti⁹⁸¹.

Così come accaduto per Rubens, anche nell'elezione di Maratti, Cignani e Loth a triade di rappresentanza dell'arte italiana del Seicento, Rapparini dovette essere sollecitato dalla conoscenza *de visu* delle opere di quegli autori di recente giunte nelle sale della galleria palatina o perlomeno dall'aggiornamento alle moderne istanze della critica coeva, frammiste, per il caso di Maratti e Cignani, a necessità autobiografiche.

Durante dei giovanili soggiorni romani, infatti, Rapparini, che poteva già vantare una discreta fama letteraria e che era dotato di un certo talento pittorico, nonostante non avesse mai avuto l'ambizione di diventare un pittore di professione, avrebbe fatto spesso visita alla bottega di Maratti⁹⁸².

Ignote, purtroppo, rimangono le circostanze dell'ingresso della *Vanità terrena* e del *Bambino dormiente* del pittore di Camerano (ora Monaco, Alte Pinakothek) nelle sale della Kunsthhaus di Düsseldorf, segnalate per la prima volta nell'inventario della raccolta di Johann Wilhelm del 1719, a firma di Gerhard Joseph Karsch⁹⁸³. Anonimo rimane anche l'eventuale intermediario che si occupò della transazione dei due dipinti. I primi contatti fra il principe elettore tedesco e il mercato artistico e l'ambiente del collezionismo romano, sfruttati soprattutto per la campagna di riproduzione in gesso di esemplari della statuaria antica, destinati agli spazi principeschi, risalgono al 1697 e furono coordinati dal pistoiese Antonio Maria Fede, già attivo nell'Urbe come consigliere medico⁹⁸⁴. Anche se Maratti,

⁹⁸¹ Cfr. Koch 2006, p. 94 e Baumstark 2009, pp. 111-116. La polemica sul colorismo scoppiata nell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi nel 1671 trovò una ricaduta critica e storiografica di rilievo nelle opere di Roger de Piles, in particolare nel *Dialogue sur le coloris*, pubblicato nel 1673, dapprima in forma autonoma e successivamente in appendice alla ristampa dell'*Art de peinture*, uscita nello stesso anno. Prendendo spunto dalla seconda conferenza tenuta all'Accademia da Gabriel Blanchard, de Piles instaura un dialogo fra due personalità inventate, Panfilo (il suo *alter ego* letterario) e Damone, in rappresentanza delle due posizioni antitetiche dei sostenitori della supremazia del colorito, da una parte, e del disegno, dall'altra. L'urgenza di de Piles è quella di ridefinire, attraverso un uso semanticamente corretto di nomi e di concetti, il sistema delle relazioni fra pittura e scultura, per cui crea due associazioni distinte: 'pittura-colore' e 'scultura disegno'; facendo sostenere a Panfilo l'imperfezione del disegno ove manchi il compimento dato dal colore, il critico rivendica al colore la superiorità della pittura sulla scultura.

De Piles ritiene, per bocca di Panfilo, che il colore sia l'oggetto più difficile della ricerca pittorica e lamenta, per la Francia, l'inesistenza di modelli nazionali per l'uso corretto del colore, a differenza degli altri paesi, che vantavano illustri esempi (Tiziano e Giorgione per l'Italia, Rubens e van Dyck per le Fiandre, Rembrandt per l'Olanda).

Per una riflessione critica e letteraria sul *Dialogue* di de Piles e più in generale sulle posizioni storiografiche di de Piles si veda Perini Folesani 2017, pp. 1-135 e Costa 2017, pp. 137-187.

⁹⁸² Vedi Kühn-Steinhausen 1958, p. X. La rievocazione della frequentazione della bottega romana di Carlo Maratti compare nel *Le portrait du vrai mérite*, compilato da Rapparini nel 1709. Cfr. De Luca 2017, pp. 105, 110-111.

⁹⁸³ Karsch 1719, nn. 27, 275.

⁹⁸⁴ Vedi Tipton 2006, pp. 113-121.

quindi, al momento della stesura de *Il fabbro pittore* non fosse stato presente nella galleria di Düsseldorf con dei dipinti, la sua elezione a capostipite della scuola romana nei versi del dramma musicale troverebbe giustificazione, oltre che nella stima personale, di antica data, riservatagli da Rapparini, nella già vasta e fortunata consacrazione critica dell'artista.

Nel coinvolgimento a corte di Carlo Cignani e del figlio Felice, invece, determinante dovette essere l'origine felsinea di Rapparini e quindi la sua familiarità con l'ambiente artistico della Bologna del Seicento. Durante l'attività e il soggiorno a Düsseldorf, lo scrittore, infatti, riuscì a conservare intatti i rapporti con la città natale, tanto da farvi spesso ritorno, fra il gennaio e febbraio del 1686 o nell'estate del 1706, quando visitò lo studio del pittore Giuseppe Maria Crespi, assieme all'agente Giovanni Ricci⁹⁸⁵. È plausibile che proprio Rapparini si celi dietro l'anonimo suggeritore che nel febbraio 1691 avrebbe sollecitato Johann Wilhelm a rivolgersi a Ranuccio II Farnese, suocero della sorella Dorotea Sofia, sposata con Odoardo Farnese, per invitare alla corte tedesca Carlo Cignani, che nel 1681 aveva terminato alcuni lavori ad affresco per il Palazzo del Giardino di Parma («Vorrei da qualche tempo da me il pittore Carlo Cignani, del di cui pennello, come intendo, si è servito anche Vostra Altezza»)⁹⁸⁶. L'esito delle trattative, tuttavia, disilluse le brame del principe elettore: dal 1680 Cignani era infatti impegnato nella decorazione della cupola della cappella della Madonna del Fuoco della cattedrale di Forlì – i lavori si sarebbero conclusi solo nel 1706 – perciò il vescovo e i magistrati del duomo deputati alla decorazione del sacello, temendo che l'artista, già anziano, non portasse a termine l'incarico, preferirono trattenerlo. In compenso Cignani, che non voleva di certo deludere l'illustre mecenate, si sarebbe impegnato comunque a eseguire dei dipinti e a spedirli in Germania: agli inizi del dicembre 1694 a corrispondere con il principe elettore è il figlio di Cignani, Felice, che promise l'invio di una «grand'opera» entro la fine del gennaio successivo⁹⁸⁷. Il riferimento allude all'*Assunzione di Maria* (perduta durante il secondo conflitto mondiale), destinata a sostituire il *Giudizio universale* di Rubens eseguito nel 1617 per la chiesa gesuita di Neuburg, che Johann Wilhelm volle esporre sulle

⁹⁸⁵ Ead., p. 107.

⁹⁸⁶ La lettera, conservata presso il fondo *Kasten blau* del Bayrisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera, è stata trascritta in Tipton 2006, p. 204, doc. n. 24. La studiosa si è occupata della raccolta e del riordino della corrispondenza epistolare del principe elettore fra il 1680 e il 1716, utile a tracciare le vicende inerenti la formazione della galleria, per cui vedi Tipton 2006, pp. 201-325, docc. nn. 1-325.

⁹⁸⁷ Tipton 2006, p. 214, doc. n. 76, lettera del 6 dicembre 1694.

pareti della nuova Kunsthaus⁹⁸⁸. Fu il principe stesso, con un'epistola del 25 dicembre del 1695 a informare Felice Cignani dell'arrivo della pala d'altare⁹⁸⁹, che godette di un apprezzamento tale da non essere collocata in chiesa, ma da essere trionfalmente dirottata nelle sale del palazzo principesco, dove le sarebbe stata riservata una collocazione preminente⁹⁹⁰. Il quadro inaugurò, così, la fortuna e la stima goduta dai Cignani a corte, che trasparirono anche dal rapporto epistolare interrotto in prossimità della scomparsa dell'elettore nel 1716, e furono coronate dall'arrivo di altre tre opere, oggi conservate a Monaco di Baviera: *l'Infanzia di Giove* (annunciata già nel 1702, ma approdata a Düsseldorf nel 1714), il *San Giovannino* e la *Nascita di Adone*⁹⁹¹.

Le vicende sopra esposte, dunque, giustificano bene, anche cronologicamente – se si considera, appunto, che Cignani era desiderato a corte dal 1691 – l'inserimento del bolognese nella triade rappariniana codificata nel 1695.

A suscitare le perplessità degli storici dell'arte odierni sembra essere, invece, l'inclusione nella triade rappariniana di Johann Carl Loth, nel ruolo di capostipite della scuola pittorica veneziana.

Va affermato che il momento di gloria goduto nel poema di Rapparini dall'artista tedesco, naturalizzato veneziano, ebbe breve e circoscritta risonanza, visto che fu ben presto adombrato dall'onore tributato ai fasti pittorici compiuti presso la corte di Düsseldorf dagli astri nascenti della stagione del Settecento veneziano. Ci si riferisce in particolare modo ad Antonio Bellucci, invitato a corte nel 1706, a cui Rapparini dedicò un enfatico medaglione

⁹⁸⁸ Buscaroli Fabbri 1991, p. 206, n. 75. Alla lettera del 1694, seguono quelle del 7 giugno 1695 e del 23 agosto 1695, inviate a Düsseldorf da Antonio Marchese Mascambruno, residente a Napoli, in cui si sollecita il pagamento a Cignani ammontante 3500 ducati e la consegna di 300 talleri imperiali a Martino Fischer, incaricato del trasporto dell'opera (Tipton 2006, pp. 215-216, docc. nn. 83, 86). Carlo Cignani parlò dell'opera come se fosse di suo figlio e supplicò l'elettore affinché concedesse a Fischer di potersi formare presso la bottega bolognese per altri due o tre anni (Tipton 2006, p. 216, doc. n. 87). In una lettera del 28 settembre 1695 Felice Cignani, invece, fece riferimento a «miei sudori uniti in gran parte a quelli del padre nella gran tavola» (Tipton 2006, p. 216, doc. n. 88).

⁹⁸⁹ Tipton 2006, p. 216, doc. n. 90, lettera di Johann Wilhelm da Düsseldorf a Felice Cignani del 25 dicembre 1695: «Giunse finalmente alcuni giorni fa Martino Fischer col gran quadro, che corrisponde pienamente a quella vantaggiosa aspettazione che ne avevamo concepita».

⁹⁹⁰ Nel catalogo della galleria compilato da de Pigage nel 1778, con le tavole di de Mechel (*Estampes du catalogue raisonné et figuré des tableaux de la Galerie électorale de Dusseldorf*), l'*Annunciazione* di Cignani risulta occupare la porzione centrale della seconda facciata della III sala). Cfr. *La Galerie Électorale de Dusseldorf 1778*, PL:XIme. Vedi anche *La Galerie Électorale de Dusseldorf (Troisième Salle) 1778*, p. 7, n. 108. Karsch 1719, n. 76, registrò l'opera nel suo catalogo come dipinto di Felice Cignani.

⁹⁹¹ Nella lettera del 28 gennaio 1702, indirizzata da Johann Wilhelm a Cignani, l'*Infanzia di Giove* pare già essere stata ordinata (Tipton 2006, p. 236, doc. n. 214), mentre la conferma dell'arrivo del dipinto a Düsseldorf giunse solo il 7 ottobre 1714 (Tipton 2006, p. 317, doc. n. 723). Cfr. Buscaroli Fabbri 1991, p. 201, n. 72. Sul *San Giovannino*, inviato da Cignani in Germania nel 1701 e sulla *Nascita di Adone*, vedi Buscaroli Fabbri 1991, p. 187, n. 64 e p. 210, n. 82. Vedi anche Quaeitzsch 2009, II, pp. 34-35, nn. 40-43.

elogiativo nel *Le portrait du vrai mérite* (1709)⁹⁹², e ad Antonio Pellegrini, che nel 1713, di ritorno dal soggiorno inglese, raggiunse la Germania assieme alla moglie Angela Carriera, per completare la traduzione su tela e ad affresco del complesso programma storico-celebrativo, di contenuto apologetico, dedicato alle virtù militari, politiche e morali dell'elettore palatino, già avviato dal collega per gli appartamenti principeschi dello Schloß di Bensberg⁹⁹³.

Ciò non implica, tuttavia, che la presenza di Loth nei versi celebrativi di Rapparini, al fianco di Cignani e Maratti debba considerarsi ingiustificata o fuorviante. Anzi, essa non pare affatto scevra di motivazioni, soprattutto in virtù dei legami fra la corte tedesca e la Serenissima.

I rapporti di Johann Wilhelm con Venezia risalgono agli anni del suo giovanile *Grand Tour* europeo, svoltosi fra il 1674 e il 1677; durante il viaggio di ritorno, culminato nell'udienza concessa dall'imperatore Leopoldo I d'Asburgo a Vienna, il principe sostò in Laguna, dove percorse le classiche tappe battute dai giovani rampolli delle casate nobiliari europee (la basilica di San Marco, la basilica della Salute, l'isola di Murano con la vetreria, il palazzo Ducale, la chiesa di San Giorgio, l'Arsenale), come narrano le pagine dell'*Hercules Prodicus*, il resoconto compilato dal padre gesuita Johannes Pakenius e pubblicato nel 1679⁹⁹⁴.

⁹⁹² Rapparini 1709, ed. 1958, p. 85, Medaille n. 86/87. Il manoscritto, conservato nella Stadtbibliothek di Düsseldorf, consiste in un elaborato panegirico celebrante le virtù di Johann Wilhlem von der Pfalz-Neuburg. La sua peculiarità è costituita dalla serie di medaglie illustrate, poste a corredo del testo. Fonte di ispirazione per Rapparini potrebbe essere stato il *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand* pubblicato nel 1702 e dedicato a Luigi XIV, così come ulteriori modelli furono i *Ritratti storici* dedicati da Gregorio Leti alle corti tedesche (1687-1689) e il *De arte graphica* di Charles-Alphonse Dufresnoy (1668). A ricevere un medaglione apologetico non è solo l'Elettore Palatino ma tutte le figure di spicco appartenenti all'ambiente culturale afferente alla corte di Düsseldorf, fra cui artisti, letterati e architetti. Molti degli aneddoti ed eventi ricordati e celebrati nel testo funsero da base per il programma decorativo degli appartamenti principeschi del castello di Bensberg, cui presero parte Bellucci e Lazzarini. Vedi Kühn-Steinhausen 1958, pp. XVII-XXII, Koetschau, Adriani 1958, pp. 2*-4*, Fulco 2016, pp. 201-202 e De Luca 2017, pp. 110-112.

⁹⁹³ Sull'operato di Bellucci e Pellegrini presso lo Schloß di Bensberg, per cui si può parlare di un rapporto di collaborazione ma anche di competizione, cfr. Magani 1995, pp. 45-49, pp. 157-173, nn. 77-77.26 e p. 187, n. P4 e Knox 1995, pp. 89-127. Per una recente ricostruzione e un'analisi dell'originario programma iconografico di Bensberg vedi Fulco 2016, pp. 188-300. I dipinti superstiti si trovano distribuiti fra diverse istituzioni museali bavaresi; già dalla metà del Settecento, infatti, in seguito alla trasformazione del castello, iniziò il distacco delle tele dagli ambienti principeschi. Fra il 1801 e il 1805 queste furono poi trasferite a Monaco di Baviera; questo nucleo ha subito delle perdite in occasione di un'asta nel 1852 e durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Della decorazione originale rimangono oggi visibili a Bensberg l'affresco con la *Caduta dei giganti* di Domenico Zanetti sul soffitto dello scalone meridionale e quello corrispettivo a settentrione a firma di Antonio Pellegrini, che raffigura la *Caduta di Fetonte*.

⁹⁹⁴ Pakenius 1679, pp. 479-494.

Dalla Serenissima proveniva l'architetto Matteo Alberti, «un de plus beaux Genies qui possede cet Art»⁹⁹⁵, che dal 1691 fu impiegato a corte per la costruzione della Kunsthaus annessa alla Residenz, destinata a ospitare la collezione di dipinti (1710-1714 ca.), e nella progettazione dello Schloß Bensberg. Veneziano era anche il pittore Domenico Zanetti, poco noto in patria, che diventò agente di fiducia di Johann Wilhelm per gli acquisti dei dipinti⁹⁹⁶, anch'egli consacrato in una medaglia di Rapparini nel *Le portrait* (1709) per le sue doti di imitatore di Correggio («tache-il d'imiter dans ses Tableaux l'inimitable Corrège») e per la prontezza nel dipingere («rapidité de son pinceau»)⁹⁹⁷. Da un carteggio intercorso fra Düsseldorf e Firenze, datato 1699-1700⁹⁹⁸, risulta, inoltre, che l'elettore avesse supplicato Cosimo III de' Medici, Ferdinando III e il cardinale Francesco Maria, affinché aprissero le porte delle loro residenze e dei loro gabinetti di pittura a Zanetti, che si trovava in Italia «per osservare le opere più rare che appartengono alla di lui professione»⁹⁹⁹. Con Firenze i legami si intensificarono dopo che Johann Wilhelm, nel 1691, sposò in seconde nozze Anna Maria Luisa de' Medici, figlia del granduca Cosimo

⁹⁹⁵ Rapparini 1709, ed. 1958, pp. 64-65, Medaille n. 52: fonte fondamentale per la conoscenza della personalità di Alberti, il medaglione ricorda l'esperienza francese come architetto militare, l'appartenenza all'Accademia degli Argonauti fondata nel 1684 da padre Vincenzo Maria Coronelli, nonché le imprese architettoniche per le residenze di Bensberg e di Heidelberg. L'architetto sarebbe anche stato attivo sul mercato parigino per degli acquisti artistici commissionatigli dal principe elettore, per cui vedi Tipton 2006, p. 228, doc. n. 151, lettera dell'8 ottobre 1698. Per un profilo di Alberti vedi inoltre Hesse, Ferrari 1960, pp. 714-715 e Fulco 2016, pp. 111-116.

⁹⁹⁶ Risulta iscritto al Collegio dei pittori di Venezia del 1683. Tardito 1960, pp. 228-229, ricorda l'impiego a Düsseldorf come Hofmaler dal 1° agosto 1694 con uno stipendio annuale di 800 talleri imperiali. Tramite Agostino Steffani, vescovo di Spiga e vicario della Germania settentrionale, furono commissionati a Zanetti due dipinti per Wolfenbüttel, dove la comunità cattolica possedeva una chiesa dal 1710 ca.; l'esito della commissione rimane ignoto. Nel 1701 Antonio Maria Fede, *chargé d'affaires* in Vaticano per la corte di Düsseldorf, confermò la presenza di Zanetti a Roma per visitare le collezioni dell'Urbe, com'era già successo a Firenze. Zanetti risulta registrato nei *Kirchenbücher* di Düsseldorf dal 1697 al 1712. Cfr. anche Steinweg 1947, pp. 404-405. Dei dipinti eseguiti da Zanetti per la galleria palatina, registrati in Karsch 1719, n. 145 (*Madonna con Bambino*), n. 71 (*L'occasione mancata*) e in *La Galerie Électorale de Dusseldorf* 1778, p. 1, n. 51 (*Dio padre*), p. 17, n. 76 (*L'occasione mancata*) e p. 1, n. 100 (*Cristo in croce*), sono ancora reperibili la *Madonna con il Bambino* e *L'occasione mancata*, che si trovano presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, mentre *Dio Padre* si conserva presso il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. Fra il 1710 e il 1712 Zanetti raffigurò ad affresco la *Caduta dei giganti* per lo scalone meridionale dello Schloß di Bensberg, che è l'unica porzione della decorazione originaria oggi superstite, dopo che la residenza palatina, già a partire dal 1793, subì numerosi rimaneggiamenti (da ultimo la trasformazione in un hotel di lusso). Sull'operato di Zanetti presso lo Schloß di Bensberg vedi Fulco 2016, pp. 117-124.

⁹⁹⁷ Rapparini 1709, ed. 1958, pp. 78-79, Medaille n. 70/71. Il *recto* della medaglia riprodotta in allegato al medaglione illustrativo di Rapparini reca un'iscrizione in cui Zanetti, per la speditezza del suo pennello, viene posto a confronto con Stasicrate (o Dinocrate di Rodi), ossia l'architetto di Alessandro Magno (IV sec. a.C.), responsabile anche del piano urbanistico di Alessandria: «Stesicratis scalprum, telum est, ita Grecia dixit. Fertur tam celeres hic habuisse manus. Ludit Zanettus pingendo, dicere posses, / Certe hic peniculum fulminis instar habet».

⁹⁹⁸ Si tratta di nove lettere scambiate fra Johann Wilhelm, Cosimo III de' Medici e Ferdinando de' Medici dal 1699 al giugno 1701, per cui vedi Tipton 2006, pp. 229-232, docc. nn. 158-161, 166, 177-179, 183.

⁹⁹⁹ Vedi Tipton 2006, p. 229, doc. n. 158, lettera del 10 (o 18) dicembre 1699.

III. Al nuovo intreccio dinastico, rafforzato, peraltro, dal matrimonio fra Anna Maria Franziska von Sachsen-Lauenburg, cognata di Johann Wilhelm, con Gian Gastone de' Medici, fratello di Anna Maria Luisa, conseguirono donazioni e quindi un consistente traffico di opere d'arte fra le due corti¹⁰⁰⁰, per cui in Germania giunsero capolavori del Rinascimento italiano (la *Madonna Canigiani* di Raffaello e la *Madonna con il Bambino, santa Elisabetta, Giovanni Battista e due angeli* di Andrea del Sarto), insieme a quadri di Barocci, Domenichino e Lanfranco, per citare alcuni nomi; scambi, questi, di cui approfittarono anche esponenti del patriziato fiorentino legati alla corte medicea, come Carlo Francesco Gerini¹⁰⁰¹. Queste transizioni soddisfecero concretamente l'orientamento 'italianizzante' della politica di acquisizioni artistiche del principe elettore tedesco.

Fra i nomi degli artisti seicenteschi che di recente avevano fatto breccia nel cuore artistico dei Medici e a cui si erano dischiuse le porte dei palazzi fiorentini vi era proprio Loth, invitato dal gran principe Ferdinando de' Medici nel 1691 a realizzare una copia del *Martirio di san Pietro martire* di Tiziano e successivamente, nel 1693, a fornire un *Autoritratto* (Uffizi, Corridoio Vasariano). Non che questo implichi automaticamente il coinvolgimento della corte medicea nell'approdo dei quadri di Loth a Düsseldorf, ma apporta linfa all'idea di un assestamento su linee comuni delle inclinazioni artistiche dei protagonisti del collezionismo europeo di fine Seicento e inizio Settecento.

Dei quadri di Loth Johann Wilhelm potrebbe essere venuto a conoscenza anche tramite la frequentazione del mercato artistico olandese, come suggerisce Susan Tipton¹⁰⁰², che ricorda il passaggio di una tela «extraordinaer goet» («straordinariamente riuscita») raffigurante *Seneca morente* all'asta della collezione di dipinti di Anthony Hoovenaar, tenutasi ad Amsterdam il 15 aprile 1693, il cui soggetto e le dimensioni «levens groote» («a grandezza naturale») potrebbero rimandare all'originale di Loth raffigurante la *Morte di Seneca* (183, 5 × 268, 5 cm; **fig. 210**), uno dei tre dipinti dell'artista presenti a Düsseldorf e oggi conservato presso i depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco di

¹⁰⁰⁰ A questo proposito cfr. Paliaga 2012-13, pp. 97-98, che ricorda come Johann Wilhelm von der Pfalz, fra il 1705 e il 1708, rifornì la corte fiorentina di numerosi dipinti appartenenti alla scuola fiamminga e olandese.

¹⁰⁰¹ Tipton 2006, pp. 100-106.

¹⁰⁰² Ead., pp. 126-132. Attivo sul mercato olandese per conto del principe elettore fu Jan Pietersz. Zomer. Il 14 giugno 1712, presso la sua casa d'asta, si tenne l'incanto dei dipinti posseduti da Pieter van der Lip, fra cui vi era un «Een Pap Eeter en Sater von Carlott, kragtig geschildert», stimato 730 fiorini, la somma più alta della lista. Cfr. Hoet 1752, I, p. 146.

Baviera¹⁰⁰³. L'ipotesi di identificazione, che comunque va considerata con riserva, visto che la voce risulta piuttosto generica e rimane ignoto l'esito della transazione, non è comunque da rigettare, dato che il mercato olandese, a partire dall'inizio degli anni novanta del Seicento, pullulava di opere del maestro tedesco¹⁰⁰⁴.

Non da ultimi, inoltre, sono da considerarsi i costanti e fervidi intrecci con l'ambiente veneziano intrattenuti da Rapparini, che aveva soggiornato a Venezia fra il 1705 e il 1706. Il suo fitto rapporto epistolare con Rosalba Carriera, dal 1706 al 1718, assieme al carteggio fra Angela Carriera e il marito Antonio Pellegrini, da Düsseldorf, con la sorella-cognata Rosalba Carriera, testimonia come la corte tedesca di Düsseldorf fosse diventata un polo di attrazione culturale e mecenatistico per molti veneziani (artisti, musicisti, letterati ma anche nobiluomini e semplici cittadini)¹⁰⁰⁵. Non per la pittrice, tuttavia, che resistette alle insistenti pressioni di Rapparini per il suo trasferimento a Düsseldorf, tanto da peccare, a detta del letterato bolognese, «un tantino di vanagloria»¹⁰⁰⁶. Seppur a distanza, la Carriera riuscì comunque a soddisfare le pretese del principe elettore, spedendo in Germania i tanto apprezzati pastelli e le miniature in avorio e agevolando le trattative per l'acquisto di alcuni beni della collezione di Carlo Gonzaga, messa all'incanto a Venezia nel 1708¹⁰⁰⁷.

Nell'epistolario non resta traccia di transizioni di dipinti associabili a Loth, che peraltro era scomparso nel 1698 e i cui fondi di bottega, registrati nell'inventario stilato fra il 9 e il 16 ottobre 1698, furono destinati dall'artista stesso alla vendita, avvenuta certamente entro il 1712. Nell'*Inventario delli Libri, Carte, Capitali, et altro di ragion dell'Eredità del quondam Signor Giovanni Carlo Lott Pittore*, spettante agli eredi (i nipoti, ossia i figli del

¹⁰⁰³ Tipton 2006, p. 193, nota 411. Sul catalogo dell'asta Hoevenaer vedi Hoet 1752, I, pp. 16-18: «Een stervende Seneca van dito Carelotti, levens groote, daer in 4 a 5 Beelden, extraordinaer goet». Il dipinto è il secondo della lista e risulta valutato per 121:00:00 fiorini, una stima assai inferiore ai 301:00:00 fiorini di un altro quadro di Loth, appartenente alla medesima collezione e raffigurante *Caino e Abele*, non reperito.

¹⁰⁰⁴ Per verificare la ricorrenza dei dipinti di Loth sul mercato olandese fra la fine del Seicento e il Settecento si veda Hoet 1952. I quadri attribuiti a Loth ricorrono in un numero cospicuo di aste in Olanda fra il 1693 e il 1767.

¹⁰⁰⁵ «Tutta Venezia viene in servizio della Serenissima casa Palatina e la sola signora Rosalba se ne resterà in Canal Grande alla Salute?»: in questi termini si rivolse Rapparini in una lettera del 28 maggio 1712 a Rosalba Carriera, con cui aveva iniziato un rapporto epistolare nel luglio del 1706, e che continuava a dimostrarsi restia a visitare la corte di Düsseldorf. L'epistola è trascritta in Sani 1985, p. 203, n. 169.

¹⁰⁰⁶ «Il voler restare al tavolino in Venezia è, siamo lecito il dirlo, un tantino di vana gloria, con dire chi mi vuole mi cerchi. Vada a cercar altrove la sorte chi non l'ha seco. Io, ricca in me stessa non esco di me medesima. Son buoni sentimenti, ma si posson combattere». Sani 1985, pp. 171-172, n. 139 (lettera di Rapparini alla Carrirera, 30 novembre 1710).

¹⁰⁰⁷ Dalla collezione Gonzaga Johann Wilhelm acquistò il *Riposo nella fuga in Egitto* di Veronese (Sarasota, Ringling Museum of Art) e il *Cristo della moneta* di Bernardo Strozzi (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek). Cfr. Sani 1985, p. 203, n. 169 e Zava Boccazzi 1986, p. 178.

fratello Franz), recante la data del 3 luglio 1712, sono registrati, infatti, «una nota de vendite de quadri», «un registro de vendite de quadri», nonché «una nota distinta del ricavato de quadri, mobili eccetera»¹⁰⁰⁸. Peraltro, il fatto che già nell'inventario dei beni presenti nella casa dell'artista all'indomani della sua scomparsa non sia rintracciabile alcuna voce che si relazioni ai soggetti dei dipinti di Düsseldorf, potrebbe essere prova del fatto che proprio quelli erano già stati venduti. Fa eccezione, forse, la *Santa Maria Maddalena* presente nella «camera sopra Canal Grande ove il detto *quondam* Sig. Lot dipingeva»¹⁰⁰⁹, il cui formato ovale richiama quello della *Maddalena penitente* poi registrata nell'inventario di Düsseldorf del 1719 (97 × 79 cm; **fig. 211**).

In assenza di una documentazione puntuale, comunque, procedere sul terreno già sdrucioloso della provenienza risulta arido e rischioso. Per la prima menzione dei dipinti di Johann Carl Loth a Düsseldorf si deve attendere, come anticipato, l'elenco di Karsch del 1719, dove vengono segnalate tre opere dell'artista tedesco, ossia una *Maddalena penitente*, la *Morte di Catone* – oggi noto come *Morte di Seneca* – e il *Salvataggio di Agrippina* [**fig. 26**], tuttora ricoverati presso i depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

Provando ad inserire i dipinti già a Düsseldorf nel catalogo della produzione di Loth, si può constatare come essi si associano alle opere della 'prima ora' veneziana del pittore tedesco, ossia ai 'teleri da *portego*' istoriati o alle languide figure a mezzo busto di filosofi suicidi o santi penitenti, con i quali il bavarese era stato ammesso, verso la metà degli anni cinquanta del Seicento, nel giro della committenza e del collezionismo lagunare e che, soprattutto, avevano permesso alla sua fama di valicare i confini della Serenissima. Si pensi al *Giove e Mercurio con Filemone e Bauci* per Leopoldo I d'Asburgo, replicato per il portico di palazzo Albrizzi, o all'*Infanzia di Giove* per la raccolta reale di Federico III di Danimarca, così come alle tele menzionate nell'inventario della collezione Correggio.

Si tratta, peraltro, delle stesse tipologie di dipinti di Loth che anche Ferdinando III de' Medici, negli stessi anni di Johann Wilhelm, ricercava per le proprie collezioni – a conferma dell'allineamento su linee collezionistiche comuni fra le dinastie regnanti europee – come l'*Adamo piange l'Abele morto* (Firenze, Uffizi) o la *Figura femminile in veste di baccante* (o *Artemisia*, Firenze, Palazzo Pitti, depositi).

¹⁰⁰⁸ Il documento è reperibile presso l'ASV, *Giudici di Petizion*, Busta 409/22, ed è stato trascritto in Ewald 1965, pp. 47-51.

¹⁰⁰⁹ Vedi Lux 1999, p. 156.

Alle due tele con il *Salvataggio di Agrippina* e con la *Morte di Seneca*, ben si addice, peraltro, l'espressione «istorie rare d'invenzion» coniata da Boschini nei versi dedicati a Loth nella *Carta del navegar pitoresco* del 1660¹⁰¹⁰, per definire quei dipinti di storia di grande formato, con figure al naturale, in cui il maestro tedesco, come altri colleghi veneziani (Langetti, Liberi, Zanchi, ad esempio), negli anni cinquanta e sessanta del Seicento, aveva avuto modo di dispiegare le proprie abilità inventive e la sua fantasia narrativa, iconografica.

Proprio quei dipinti – i quadri di Vienna o di Copenaghen sono degli illustri esemplari – si rivelano quali primi manifesti riassuntivi della capacità di Loth di rimestare gli spunti provenienti dalla tradizione pittorica cinquecentesca veneziana e di amalgamarli alle più moderne istanze pittoriche locali, intrise di apporti extra-veneziani (il naturalismo di matrice riberesca, filtrato dall'esperienza di Langetti e Bellotti o le soluzioni pittoriche alla Rembrandt nella ritrattistica di Willem Drost).

Quest'esercizio di interpretazione, ossia di fusione e conversione delle prestazioni altrui e di trasformazione in un linguaggio personale, è riconoscibile nei due teleri di Düsseldorf, che possono essere facilmente ancorati, sia da un punto di vista cronologico sia stilistico, ai primi due decenni di attività veneziana di Loth, ossia a quella fase in cui la produzione dell'artista si giovò molto dello scambio reciproco di sguardi fra i colleghi, foriero ancor oggi di dubbi attributivi e di spostamenti fra i rispettivi cataloghi.

Le elevate aspirazioni dei committenti aristocratici della Venezia del Seicento, che non volevano essere da meno rispetto agli antenati che si erano fregiati della conoscenza di Tiziano, Tintoretto e Veronese, al pari della smania delle nuove casate nobiliari (*homines novi*) di primeggiare le une sulle altre e di suggellare nelle imprese artistiche le recenti conquiste sociali, spinsero una schiera di artisti (Langetti, Liberi, Loth, Ruschi, Zanchi per citare alcuni) a concorrere o spesso a collaborare nella cornice di complessi cicli decorativi, unificati da un'esuberante teatralità. In queste circostanze, dunque, potrebbero essere state concepite le tele di Düsseldorf, le cui dimensioni, l'impianto narrativo e il soggetto paiono confacenti a quelle del *portego* di un palazzo nobile veneziano.

Al momento della stesura della monografia di Loth (1965), Ewald addusse a sostegno dell'ipotesi del concepimento dei teleri per un ambiente veneziano, e dunque del mutamento posteriore di destinazione, il fatto che la tela con il *Salvataggio di Agrippina*

¹⁰¹⁰ Boschini 1660, ed. 1966, p. 554.

risultasse all'epoca ridotta sia nella porzione superiore, sia in quella inferiore¹⁰¹¹. Sottomise come prova, dunque, un disegno del Musée del Louvre di Parigi (Fonds des dessins et miniatures; **fig. 212**)¹⁰¹², associabile al dipinto, dove il margine superiore e inferiore della raffigurazione risultano più ampi rispetto all'originale su tela. Che le due 'istorie' in origine presentassero dimensioni maggiori lo dimostra anche il confronto fra le misure in piedi e pollici registrate nei cataloghi delle collezioni di Düsseldorf del 1719 e del 1778 e quelle odierne, che testimoniano una riduzione in larghezza di qualche decina di centimetri di entrambe le tele e di un consistente intervento di rimpicciolimento sull'altezza del *Salvataggio di Agrippina*. Sempre considerando con cautela la precisione delle misurazioni settecentesche, è plausibile, tuttavia, che i dipinti abbiano subito dei rimaneggiamenti in occasione di un nuovo allogamento, forse in seguito al trasferimento da Düsseldorf a Monaco agli inizi dell'Ottocento. Ignota rimane, tuttavia, l'autografia del foglio parigino, le cui caratteristiche sono lontane dal *ductus* grafico, ancorché di difficile riconoscimento, di Loth e che lo identificano, pertanto, come un disegno di memoria. A questo proposito si segnala, inoltre, la presenza di un modelletto relativo alla *Morte di Seneca*, apparso sul mercato antiquario di Marsiglia nel settembre 2015 (64 × 113,5 cm; **fig. 213**) e che presenta delle minime variazioni rispetto alla composizione, riconducibili, forse, a un lavoro preparatorio, non estraneo alla prassi lavorativa di Loth¹⁰¹³.

Ad oggi non è possibile stabilire se le tele fossero state concepite come *pendant* o se appartenessero a un medesimo ciclo storico o encomiastico delle virtù di un illustre committente, ma diversi sono gli indizi compositivi e stilistici che le accomunano e che permettono di correlarle alla produzione artistica di altri pittori di storia coevi.

Entrambe le scene di Düsseldorf sono popolate da imponenti e possenti presenze umane e si snodano, con ritmo pacato, lungo una linea d'orizzonte bassa; reggono bene il confronto, dunque, con la ben più movimentata e scossa raffigurazione del *Serpente di bronzo* della chiesa di San Pietro di Castello (1658; **fig. 214**) o con la *Strage degli Innocenti* (già Venezia, chiesa degli Ognissanti, *ante* 1663; **fig. 215**) di Pietro Liberi¹⁰¹⁴, forse maestro di

¹⁰¹¹ Vedi Ewald 1965, p. 23, nota 2.

¹⁰¹² Inv. 18729. Cfr. Ewald 1965, p. 130, n. Z48.

¹⁰¹³ L'olio su tela (64 x 113,5 cm) risulta essere passato ad un'asta il 21 settembre 2015 presso Leclere-Maison de ventes a Marsiglia. Vedi <https://www.invaluable.com/auction-lot/johann-carl-loth-munich-1632-venise-1698-dit-29-c-dcb4de48da>. Ora si trova in una collezione privata di Lodi; cfr. Fusari 2017, p. 188, n. 105.

¹⁰¹⁴ Vedi Ruggeri 1996, p. 131, n. P 41 e p. 239, n. PP 127.

Loth. L'esaltazione drammatica della scena attraverso il contrasto dei lumi costruttivi che caratterizzano i massicci e muscolosi torsi nudi, in un nodo di tensione emotiva, così come la ricerca coloristica, basata su una pastosa gamma cromatica, intrisa di luce – caratteristiche tuttora purtroppo appena intuibili nelle riproduzioni fotografiche, dato il drammatico stato di conservazione degli originali – sono condivise, inoltre, con alcuni teleri della prima maturità di Antonio Zanchi, come l'*Abramo insegna astrologia agli Egizi* (Venezia, chiesa di Santa Maria del Giglio, sagrestia; **fig. 216**) o *La vendetta della Regina Tomiri* (collezione privata; già Venezia, palazzo Widmann Foscari; **fig. 217**), ancorabili alla metà degli anni sessanta del Seicento¹⁰¹⁵, dove il soldato con l'elmo è imparentato con quello del *Salvataggio di Agrippina*.

Nei profili e nelle pose delle figure umane si accentuano i riferimenti, fra citazioni e rimodulazioni, al campionario figurativo utilizzato dai colleghi veneziani di Loth (Zanchi e Liberi, *in primis*) nelle teatrali scene storiche. In particolare, lo statuario soldato con tunica, che domina il primo piano del *Salvataggio di Agrippina*, rivolto di profilo con gesto eloquente verso le altre comparse umane, pare rimodulato sul *Diogene* di Liberi (collezione privata; **fig. 218**), frutto, a sua volta, della meditazione sulla produzione del maturo Tiziano (in particolare sul *Martirio di san Lorenzo* della chiesa veneziana di Santa Maria Assunta dei Gesuiti)¹⁰¹⁶. Questo stesso personaggio, panneggiato all'antica, col capo coronato d'alloro e che regge il flauto di Pan, ricompare nella tela con l'*Infanzia di Giove* dello States Museum for Kunst di Copenaghen [**fig. 219**], acquistata da van Haven a Venezia entro il 1668, dove l'impostazione naturalistica della scena bucolica, accentuata dagli intensi sbattimenti chiaroscurali, rivela l'accostamento di Loth al linguaggio di Langetti. L'altro protagonista maschile del *Salvataggio di Agrippina*, il giovane nerboruto sulla destra, che con la sua instabile posa, conferisce moto alla scena, conducendo lo sguardo dell'osservatore verso il patetico epilogo del racconto sulla sinistra, corrisponde

¹⁰¹⁵ Cfr. I. Chiappini Di Sorio, in Zampetti 1987, p. 562, n. 130 (scheda dell'opera di Antonio Zanchi, *Abramo insegna astrologia agli Egizi*) e I. Chiappini Di Sorio, in Zampetti 1987, pp. 580-581, n. 149 (scheda dell'opera di Antonio Zanchi, *La vendetta della regina Tomiri*).

¹⁰¹⁶ Dal dipinto fu tratta un'incisione a firma di Giacomo Piccini, che reca la data del 1652 e un'iscrizione di dedica a Carlo Iarca, uno dei medici più in vista della Repubblica e che avrebbe, forse, favorito l'avvicinamento di Liberi alle alte cariche dello Stato veneziano. Cfr. Ruggeri 1996, p. 118, n. P16 e Accornero 2013, p. 98.

esattamente al *Narciso* della Galleria di Belle Arti di Ostrava, già attribuito a Francesco Ruschi e ricondotto di recente a Pietro Negri¹⁰¹⁷ [fig. 220].

Ispirata probabilmente anche dalle coeve rappresentazioni teatrali, la propensione per la spettacolarità dei racconti, resa attraverso l'ostentazione della preziosità delle stoffe delle vesti e dei diademi o gioielli indossati dalle figure femminili, lo sfruttamento di determinati accostamenti cromatici, la predizione per il modellato pieno e scultoreo, e ancora tramite la riproduzione di classicheggianti quinte architettoniche in cui far agire, talvolta secondo complicati e arditi schemi compositivi, figure dalla gestualità teatrale, derivava da una comune ricerca condotta dagli artisti residenti nella Venezia seicentesca sui modelli offerti dalla triade cinquecentesca (Tintoretto, Tiziano e Veronese) e dagli sforzi di attualizzare ossia rivitalizzare quella lezione. In questa sorta di collettiva seduzione per la teatralità, ogni pittore, con l'apporto di stimoli extra-lagunari (italiani e foresti) riuscì dunque a sviluppare un atteggiamento peculiare che, nonostante le indissolubili tangenze fra i diversi artisti, è possibile individuare, e che Edward Safarik (1989), ad esempio, provò ad aggettivare, definendo Loth «il sentimentale»¹⁰¹⁸.

Il 'sentimentalismo' di Loth pare riconoscibile nell'idealizzazione della drammaticità e della tragicità degli eventi raffigurati nelle due tele storiche di Düsseldorf, tradotta nei rugosi, ma eleganti volti dei protagonisti più anziani delle scene, così come nella contenuta mimica facciale dei giovani volti, di ispirazione femminile, dalla piccola bocca e circondati da una copiosa cascata di riccioli scuri, frutto della giovanile sensibilità del bavarese verso i tipi umani della produzione di Drost.

Sfruttando, ciascuno a proprio modo, le regole imposte dalla teatralità e fondendo diverse componenti culturali, i pittori di storia della Venezia del Seicento, da Ruschi a Loth, preludono ai risultati della grande stagione decorativa del Settecento, che si sarebbe imposta proprio in un ambito internazionale. Alla luce di quest'ultima considerazione risulta piuttosto chiaro immaginare il motivo per il quale un mecenate come Johann Wilhelm von der Pfalz che, a nuovo secolo avviato, avrebbe affidato a Bellucci e alla «gran

¹⁰¹⁷ Pasian 2015, pp. 62-66. Sull'attribuzione a Ruschi cfr. Safarik 1976(a), pp. 315, 331, n. 14, secondo cui l'opera sarebbe riconducibile al soggiorno giovanile dell'artista a Roma, prima del trasferimento a Venezia nel 1630.

¹⁰¹⁸ Safarik, Milantoni 1989, I, p. 184: «Ma entro tale flusso di teatralità potenziata, di orchestrazione variopinta, ciascun pittore sviluppa atteggiamenti propri: Pietro della Vecchia il parodistico, Pietro Liberi il decorativo, Girolamo Forabosco il lirico, Luca Ferrari il recitativo, Pietro Negri l'istantaneo, Antonio Zanchi il melodrammatico, Giovanni Battista Langetti il patetico, Johann Carl Loth il sentimentale».

bravura di pennello» di Pellegrini¹⁰¹⁹ la traduzione pittorica del programma apologetico e autocelebrativo per il castello di Bensberg, volle accaparrarsi le tele di colui che, fra i rappresentanti della stagione pittorica veneziana seicentesca, aveva raggiunto i risultati più alti nella tipologia della pittura di storia o del quadro di gran formato.

Nel coadiuvare o meglio veicolare le mire di Johann Wilhelm verso il nome di Loth un ruolo non indifferente dovette svolgerlo la *Teutsche Academie* di Sandrart, testo che immaginiamo potesse rientrare fra le letture dell'elettore palatino, benché manchi una testimonianza diretta, presente, invece, nel caso di Lothar Franz von Schönborn¹⁰²⁰. Oltre al fatto che il profilo di Johann Wilhelm combaci con quello dei destinatari della *Teutsche*, ossia i «Kunst-Helden e Kunstliebenden» menzionati nell'*incipit* dell'opera, che alla corte di Düsseldorf circolasse una copia dell'opera di Sandrart è molto probabile in virtù del legame di antica data fra l'artista-storiografo e la dinastia. Sandrart, infatti, aveva ereditato il privilegio dell'Hofmark di Stockau concesso al suocero Philipp Mikau da Wolfgang Wilhelm von der Pfalz e nel 1645 aveva ottenuto dalla stessa corte la libertà religiosa per sé e per la famiglia, assieme ad altri privilegi.

Fu lui, inoltre, a fare da cicerone all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo in visita, nel 1646, a Philipp Wilhelm von der Pfalz, padre di Johann Wilhelm, prima nella chiesa dei gesuiti di Neuburg, con i dipinti di Rubens, e poi nella *Kunstkammer* ducale, dove si conservava un suo dipinto con *Archimede*, lodato dall'illustre ospite, che l'avrebbe richiesto per le proprie collezioni¹⁰²¹.

Non va dimenticato, inoltre, che l'*Academia nobilissimae artis pictoriae* del 1683, edizione latina della *Teutsche*, è la fonte delle vicende biografiche di Quentin Massys, attorno a cui ruota la trama de *Il fabbro pittore* di Rapparini del 1695. Se già nella versione tedesca Sandrart aveva lodato Loth per la veridicità espressa nel colorito e l'elevatezza di un *Sileno*

¹⁰¹⁹ In questi termini venne designato l'operato di Pellegrini presso Johann Wilhelm nella lettera del 3 giugno 1714 inviata da Rapparini a Rosalba Carriera a Venezia: «Il signor Pellegrini è al termine della sua camera, certamente compita con gran bravura di pennello e sfarzo di colore e questo incontra a meraviglia nel genio e bisogno di Sua Altezza Serenissima, che ha piacere di vedere le cose tanto che vive». L'epistola è trascritta in Sani 1985, pp. 274-276, doc. n. 232.

¹⁰²⁰ A questo proposito si rimanda a Meurer 2009, pp. 233-244.

¹⁰²¹ Cfr. Klemm 1986, pp. 338-345. L'episodio viene ricordato con enfasi narrativa nel *Lebenslauf*. Nella realtà dei fatti il dipinto lodato dall'arciduca rimase presso le collezioni di Neuburg fino a fine Settecento, ed oggi è ammirabile presso l'Akademie der Bildenden Künste a Norimberga, per cui vedi Gerstl 2009, pp. 109-121. A Vienna, in realtà, fu spedita una variante realizzata nel 1651, tuttora conservata presso il Kunsthistorisches Museum. Philipp Wilhelm, inoltre, commissionò a Sandrart anche dei ritratti: l'effigie dell'elettore si conserva in tre repliche presso le Bayerische Staatsgemäldesammlungen, e ad essa si accompagnavano quelli, perduti, di Anna Catharina Constantia di Polonia, sua prima moglie, morta nel 1651, e quello di Elisabetta Amalie von Hessen-Darmstadt, seconda consorte. Vedi Klemm 1986, pp. 175-177, nn. 77, 78 e p. 225, n. 110.

nudo dormiente a mezza figura, condotto magistralmente¹⁰²², è nell'*Academia*, dove, nel complesso, agli artisti veneziani viene accordato maggiore spazio rispetto alla versione tedesca, che le peculiarità della pittura di Loth sono esplicitate con delle formule più pregnanti, come «arte vera», «natura vividia», «colore valido», in relazione a un «Silenus nudus dormiens vino madidus», a un «Cato Uticensis transfosso abdomine intestina sua dilacerans» e a un «Hieronimus nudus»¹⁰²³. Il risultato è la canalizzazione, sebbene non rigida e non immediatamente percepibile dello stile di Loth, all'interno della categoria dei pittori di storia e sul solco del naturalismo di matrice riberesca¹⁰²⁴ (o in qualche modo rubensiana) predominante nelle prime opere veneziane dell'artista bavarese e ancora ravvisabile, benché in sordina, nelle tele di Düsseldorf.

Quindi il Loth su cui ripose le proprie mire collezionistiche l'elettore palatino (e dunque sottinteso nella menzione di Rapparini) è quello filtrato dalla lettura delle pagine di Sandrart. Non si trattava dell'autore di pale d'altare che tanto successo aveva riscontrato in Baviera, presso la corte dei Wittelsbach, ma del narratore di storie di grande formato con figure al naturale che rappresentavano al meglio, almeno nella prospettiva del collezionista e mecenate tedesco, la situazione della pittura veneziana prima dell'avvio del Settecento. I quadri di Loth, benché concepiti un trentennio prima del loro ingresso nelle sale del palazzo di Düsseldorf – tenendo per valida quest'ipotesi cronologica fondata su un'analisi formale – dovettero risultare, alla fine degli anni novanta del XVII secolo, quanto più esemplificativi della vigoria della scuola veneziana seicentesca e della sua universalità, e quindi elevati a veicoli degli sforzi di quella di rilanciare in Europa l'immagine di centro culturale vivace e cosmopolita, in grado di sostenere il confronto con gli altri poli artistici italiani.

Furono dunque le dinamiche del mercato artistico europeo e del collezionismo tedesco, nonché il confronto implicito nella galleria palatina di Düsseldorf fra le opere del Seicento veneziano e quelle eseguite dagli esponenti delle altre scuole pittoriche italiane a forgiare la celebrità di Loth come rappresentante della Venezia pittorica barocca, quando invece, all'interno dei confini della Serenissima, l'operazione critica di decretazione e conseguente consacrazione di un unico e trainante caposcuola non aveva preso piede.

¹⁰²² TA Sandrart 1675, II, p. 323, <http://ta.sandrart.net/-text-549>, 01.02.2018.

¹⁰²³ Sandrart 1683, p. 319.

¹⁰²⁴ Cfr. Simonato 2015, p. 364.

Nelle scelte collezionistiche di Johann Wilhelm von der Pfalz, peraltro, pare già di scorgere quel proposito di ordinamento delle diverse scuole pittoriche italiane, con relativi maestri, secondo le intrinseche specificità linguistiche o stilistiche, nel confronto fra generi ed epoche diverse, che trovò un'esplicitazione concreta e fruibile nell'allestimento della raccolta palatina allo scadere degli anni settanta del Settecento.

Per un riscontro figurativo puntuale dei beni della collezione e della loro sistemazione nelle sale della residenza di Düsseldorf si deve risalire al 1778, data della pubblicazione de *La Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue Raisonné et Figuré de se Tableaux*, curato da Nicolas de Pigage e Chretien de Mechel, rispettivamente architetto di corte e ispettore della galleria elettorale di Düsseldorf e Mannheim, sotto la reggenza di Carl Theodor (1724-1799).

Il proposito di inventariare e offrire un resoconto dettagliato della raccolta, in realtà, era già stato colmato nel 1719, quando Carl Philipp, successore di Johann Wilhelm, scomparso nel 1716, aveva commissionato a Karsch, pittore di corte e sovrintendente della galleria, il primo catalogo della raccolta, pubblicato con il titolo *Ausführliche und Gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbaren Gemahlden Welche in der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Duesseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd*. Scorrendo la lunga lista di stringate voci inventariali, prive di alcun commento critico, si evince che le opere, tra 343 quadri e sculture, erano raggruppate in cinque sale, alla rinfusa, ossia senza un preciso criterio, dato che i dipinti appartenenti alla scuola italiana e a quella fiamminga risultano frammisti, accanto ai nuclei dedicati a singoli maestri (come Rubens, Adriaen van der Werff e Van Dyck)¹⁰²⁵.

Sebbene non si possa affermare con certezza, la situazione espositiva fotografata dall'inventario del 1719 non doveva aver subito mutazioni rispetto ai tempi del governo di Johann Wilhelm. Innanzi alla difficoltà di ricostruzione virtuale, imposta dalla concisione dalle sparute indicazioni tipografiche, solo un lavoro di immaginazione ci riporta all'affastellamento di dipinti diversi per genere, dimensioni e provenienza lungo le pareti, dove pare di scorgere affiancati o l'uno sopra l'altro, a guisa di *pendants*, il *Salvataggio di Agrippina* e la *Morte di Seneca* di Loth nella quarta sala¹⁰²⁶, accanto a quadri di Tintoretto,

¹⁰²⁵ Karsch 1719. Per un'analisi del catalogo e per le riflessioni sulle scuole pittoriche rappresentate si rimanda a Möhlig 1993, pp. 118-132.

¹⁰²⁶ Karsch 1719, nn. 244-246.

Veronese, Bassano, Poussin e al gruppo di tele di Van der Werff e di altri fiamminghi, mentre la *Maddalena penitente* accoglieva il visitatore all'inizio nella prima sala¹⁰²⁷.

Ricompaiono, invece, raggruppati nel medesimo ambiente, ossia la *Troisieme Gallerie*, nel resoconto fornito dal *Catalogue des Tableaux qui se trouvent dans les Galleries du Palais de S.A.S. Electorale Palatine à Dusseldorf*, compilato nel 1756 da François Louis Colins, mercante e restauratore di dipinti, che permette di rilevare dei modici mutamenti nella disposizione dei dipinti¹⁰²⁸.

Furono le vicende storiche a dividere la comune sorte del trio dei dipinti di Loth. Durante la guerra dei sette anni (1756-1763) Carl Theodor e la sua corte si trasferirono temporaneamente a Mannheim, dove furono ricoverate anche le collezioni artistiche del Palatinato. Al termine del conflitto e al conseguente rientro in città, la *Maddalena* rimase a Mannheim, dove infatti fu registrata in un inventario del 1780¹⁰²⁹, mentre i due teleri rientrarono a Düsseldorf, per essere coinvolti nell'imminente e lungimirante progettazione museografica di Lambert Krahe.

Direttore della galleria elettorale e della neonata Accademia di Belle Arti della cittadina dal 1756, Krahe adattò il criterio di raccoglimento e disposizione dei dipinti per scuole pittoriche – italiana e fiamminga, dato che le altre (francese, spagnola soprattutto) contavano minime presenze – alla struttura preconfezionata offerta dall'avancorpo settecentesco della Kunsthaus; perciò le tre sale più lunghe e spaziose (quella del corpo centrale e delle due ali laterali) ospitarono dipinti storici o mitologici di grande formato e pale d'altare, così come il cospicuo nucleo di tele rubensiane, mentre le due salette quadrate di collegamento fra le sale laterali e quella trasversale racchiusero dipinti da *cabinets*¹⁰³⁰.

A preziosa testimonianza illustrativa del disegno progettuale di Krahe rimangono le tavole incise a Basilea sotto la direzione di De Mechel nel 1776 e raccolte nel *Catalogue* del 1778. Esclusivi simboli pittorici della Venezia seicentesca, il *Salvataggio di Agrippina* e la *Morte di Seneca* di Loth campeggiavano nella *Troisieme Salle dite des Italiens*: il primo

¹⁰²⁷ Karsch 1719, n. 69.

¹⁰²⁸ Colins 1756, p. 18, nn. 18-20 e p. 19, n. 32.

¹⁰²⁹ Si tratta dell'*Inventar über sämtliche kurfürstlichen Bilder und Kupferstiche der Residenz Mannheim*, stilato da Clossmann nel 1780 e conservato presso la sezione *Geheimes Hausarchiv* del Bayerische Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera (d'ora in avanti BayHStA, GHA); vedi BayHStA, GHA, Handschriften, 67, fol. 29r, n. 130. Il dipinto con la Maddalena si trovava nella *Viertes Zimmer*.

¹⁰³⁰ Cfr. Baumstark 2009(a), pp. 20-26 e Gaehtgens 2011, pp. 37-39.

era collocato al limite destro della lunga parete laterale (opposta a quella finestrata; **fig. 221**), mentre il secondo fungeva da sovrapporta all'ingresso che conduceva alla quadrangolare *Quatrieme Salle dite de Van der Verff*¹⁰³¹ [**fig. 222**]. Nelle sezione del catalogo elencante i *Tableaux Mobiles* – perlopiù ritratti a mezzo busto o teste esposti a rotazione lungo gli spazi disponibili delle pareti finestrate delle cinque sale – al n. 307 compare inoltre un'altra opera associata al nome di Loth, sinora non ricordata nei documenti relativi alla raccolta e giunta a Düsseldorf probabilmente in un periodo compreso fra il 1719 e il 1778: si tratta di un *Sant'Andrea* «Demi-figure, de grandeur naturelle» [**fig. 223**], di cui il catalogatore sottolinea le caratteristiche sui cui si fonda ancor oggi la riconoscibilità dei dipinti del pittore tedesco, ossia «heurté de gout, & bien musclé» («colpeggiato di gusto, e ben muscoloso») ¹⁰³². Del quadretto, considerato all'epoca preparatorio per una composizione più articolata, si sono perdute le tracce dal 1851, quando fu battuto ad un'asta a Schleißheim¹⁰³³.

L'apparato illustrativo del catalogo svela decisamente come la ricerca della simmetria, del perfetto bilanciamento e della corrispondenza visiva fra le sezioni di una parete fosse stato il criterio guida di Krahe. Con un intento prettamente didascalico, premonitore delle future esigenze museali, a essere privilegiate e coadiuvate furono le necessità di un pubblico di visitatori (artisti, amatori, collezionisti, intellettuali, viaggiatori), cui doveva essere dispiegata e chiaramente illustrata la ricchezza materiale prodotta dalle singole scuole pittoriche, 'costringendo' a un'armonica convivenza dipinti di epoche differenti (Cinquecento e Seicento, nel caso della scuola italiana) o appartenenti a generi divergenti (paesaggi e dipinti di storia erano mescolati a ritratti o soggetti religiosi). L'osservatore sarebbe stato sollecitato a creare nessi visivi o comparazioni altrimenti imprevedute, fra mani, stili e soggetti diversi, tanto che il *Salvataggio di Agrippina* di Loth poteva essere comparato, per composizione, con la sottostante *Susanna e i vecchioni* di Domenichino o

¹⁰³¹ Vedi *La Galerie Électorale de Dusseldorf 1778*, PL:Xme (*La morte di Agrippina*, n. 111); PL:XIIIme (*La morte di Seneca*, n. 151).

¹⁰³² Vedi *La Galerie Électorale de Dusseldorf (Tableaux Mobiles) 1778*, p. 9, n. 307.

¹⁰³³ Il commento di De Pigage in *La Galerie Électorale de Dusseldorf (Tableaux Mobiles) 1778*, p. 9, n. 307, recita: «Ce Moreau paroit l'Étude terminée d'un grand Tableau». Dalla riproduzione incisorica di de Mechel (*La Galerie Électorale de Dusseldorf*, PL:XXIIIme) non sono distinguibili elementi iconografici dirimenti per consentire l'identificazione del soggetto con Sant'Andrea: il santo viene rappresentato come un uomo incanutito, con il torso nudo parzialmente panneggiato con una tunica, e rivolto in posizione estatica a raggio solare proveniente dall'alto. Giunto a Monaco di Baviera nei primi anni dell'Ottocento, fu segnalato da Christian von Mannlich nella *Besonderes Verzeichnis von der königliche Residenzgalerie in München* di Monaco di Baviera (vedi BayHStA, GHA, Handschriften, 72a, fol. 37v, n. 2666); andò disperso in occasione dell'asta dei dipinti reali tenutasi a Schleißheim nel 1751. Cfr. Ewald 1965, p. 84, n. 234.

con la concomitante *Deposizione di Cristo dalla Croce* di Giordano (entrambe oggi presso l'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera). Facendo scorrere la vista lungo la parete, sino a giungere all'estremità opposta della stessa, l'identico schema espositivo imponeva il paragone fra la tela di Loth e il dipinto di Tintoretto con l'*Annunciazione*, sinora non rintracciato.

A questo 'andirivieni' visivo e quindi ad un'operazione di confronto e comparazione assidua sarebbe stato invitato anche il lettore del catalogo in due volumi di De Pigage-De Mechel (1778), intento a ricercare, tramite l'identificazione numerica, le corrispondenze fra le voci descrittive, compilate probabilmente da Jean-Charles Laveaux¹⁰³⁴, e le mediocri tavole incisorie illustranti le pareti. La lettura della didascalia n. 111 «Agrippine sauvée du Naufrage par Charles Loth» segue il commento della *Resurrezione di Lazzaro* di Giordano (oggi Monaco, Alte Pinakothek), collocato all'estremità opposta sulla medesima parete, mentre precede l'ècfrasi del quadro di Domenichino. La descrizione della *Morte di Seneca*, invece, fa seguito a quella dell'opera soprastante di Cignani con il *Giove allattato dalla capra Amaltea*.

Introduce le voci del catalogo un dettagliato resoconto ècfrastico relativo al soggetto dei dipinti, mirato a facilitare il lettore nella decifrazione dell'iconografia, inficiata da traduzioni incisorie di modesta qualità, spesso imprecise rispetto all'invenzione originale¹⁰³⁵; segue un conciso commento critico sull'opera, in cui attraverso efficaci e chiari formule linguistiche vengono risaltate le peculiarità stilistiche ed espressive dei singoli artisti, talvolta frammiste a giudizi di merito, che rivelano le predilezioni personali del commentatore.

Nell'ideale scala di valori che prende forma fra le pagine del catalogo, dunque, «La Mort d'un philosophe» di Loth est «d'une composition noble, d'un dessin correct, e d'une facilité étonnante de pinceau» («di una composizione nobile, di disegno corretto e di una facilità sorprendente di pennello»)¹⁰³⁶. Nel sottolineare «l'effet admirable» del bagliore

¹⁰³⁴ Gaehtgens 2011, pp. 32-33, 36-37. Originario di Troyes, Laveaux giunse a Basilea nel 1776 per insegnare il francese e lì avrebbe conosciuto De Mechel, che gli avrebbe commissionato la redazione del testo del catalogo. Quanta autorialità si celi nel testo rimane, tuttavia, ancora un'incognita; ossia non si riesce a stabilire se Laveaux abbia stilato di proprio pugno le schede del catalogo o se piuttosto abbia tradotto in francese gli appunti fornitigli da De Pigage e da De Mechel. Il fatto che nel testo si insista molto sulla descrizione dei colori fa ipotizzare che Laveaux si sia recato di persona a Düsseldorf per visitare la galleria.

¹⁰³⁵ Di buona qualità, invece, è l'incisione tratta da Ernst Karl Gottlieb Thelott (1793-1830), professore all'Accademia reale di Belle Arti di Düsseldorf nell'esemplare oggi conservato presso la Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (Inv. 253118D).

¹⁰³⁶ *La Galerie Électorale de Dusseldorf (Troisième Salle)* 1778, p. 34, n. 151.

solare che si staglia sulla figura del filosofo, diffondendosi anche sui profili degli astanti, pare di scorgere l'apprezzamento per la bilanciata e sapiente regia dei toni chiari e scuri, caratteristica distintiva dei dipinti dell'artista tedesco.

Nonostante gli venga riservato un commento essenziale rispetto al *pendant*, è il quadro con *Agrippina*, non ancora anneritosi – sorte comune a molti dipinti di Loth e che ne ha pregiudicato lo stato conservativo – che a detta del critico, «peut d'ailleurs être mis au rang de se meilleurs ouvrages»¹⁰³⁷. Giudizio divergente, dunque, rispetto a quello espresso da Jean-Victor Frédou de la Bretonnière nel *Observations raisonnées Sur l'arte de la peinture appliquées, sur les tableaux de la Galerie Electorale de Dusseldorff* del 1776, considerata la fonte testuale d'ispirazione del catalogo del 1778¹⁰³⁸. A detta di Bretonnière, la durezza del contrasto fra i gialli chiari e le ombre scure che permeano la narrazione del salvataggio di Agrippina renderebbero la rappresentazione meno apprezzabile rispetto al quadro raffigurante il suicidio del filosofo¹⁰³⁹.

Tralasciando il campo della soggettività dei giudizi critici, va invece sottolineato come in queste succinte espressioni (ad esempio «composizione nobile», «disegno corretto»), frutto delle categorizzazioni linguistiche della critica settecentesca e quindi da essa inevitabilmente permeate, trovino una condensazione linguistica i vocaboli pittorici della scuola veneziana a cavallo fra Seicento e Settecento, che l'occhio esperto di Johann Wilhelm dovette percepire enucleati prima nelle opere di Loth e successivamente nelle imprese pittoriche di Bellucci e Pellegrini.

La commistione fra maniere considerate apparentemente inconciliabili ossia l'idealità inventivo-compositiva, in grado di sviluppare composizioni tanto articolate, e l'esibizione della bravura coloristica tipica dei veneti, tramandata nei due teleri storici di Düsseldorf e garante, più in generale, del successo di Loth negli ambienti del collezionismo internazionale settecentesco, connota anche l'apprezzamento di Antonio Bellucci nell'enfatico medaglione apologetico dedicatogli da Rapparini nel *Le portrait* del 1709. Un autore, Bellucci, la cui produzione giovanile pare risentire delle influenze o di prestiti da

¹⁰³⁷ *La Galerie Électorale de Dusseldorf (Troisième Salle) 1778*, p. 10, n. 111.

¹⁰³⁸ Vedi Gaehtgens 2011, pp. 34-36.

¹⁰³⁹ Bretonnière 1776, pp. 58, 60-61. A proposito del dipinto con Agrippina l'autore scrive: «Cette composition fournit d'affez beaux groupes il y a de beaux caractères, mais ces clairs jaunes soutenus par des ombres noires produisent des effets un peu durs, c'est cependant une belle chose a volr & qui prouve de bonnes etudes». Sula *Morte di Seneca*, invece, riporta: «Ce tableau fair plus de plaisir que le aprécedent du même maître, il constate les mêmes remarques, il est cependant mois dur & il y a de belles choses dans la figure de Sénèque & en general plus de mérite».

Loth (al pari degli spunti da Zanchi e Liberi), più di quanto la critica abbia sinora considerato. Il coreografico impianto di alcune sue invenzioni degli anni ottanta e novanta del Seicento, come la *Continenza di Scipione* [fig. 224] e la *Famiglia di Dario davanti ad Alessandro* del Museo Civico di Vicenza [fig. 225], dove la resa plastica delle figure convive con l'accordo fra la scelta cromatica e la perizia tecnica, amalgamate ad accenti di sottile ed equilibrato patetismo, risulta molto affine a quello delle scene Loth¹⁰⁴⁰.

Per Rapparini Bellucci ebbe il merito di arricchire le sue doti di scenografo colorista, che gli derivavano dalla fedele e riuscita imitazione di Paolo Veronese, a un'accademica perfezione del disegno, essendo «plus correct dans le dessin, et mieux renfermé dans les règles»¹⁰⁴¹. Nell'ottica rappariniana, dunque, la riuscita di un'opera d'arte si misurava proprio nei termini di un rapporto paritario fra disegno e colore, poiché, sosteneva, «je suis d'avis, qu'une figure ne sauroit être bien coloriée sans être préalablement bien arrêtée dans ses contours, non plus que l'autre bien dessinée, sans que les teintes n'y aient beaucoup de part à la rendre telle»¹⁰⁴². L'annoso conflitto fra principi pittorici, riaccessosi di recente nelle aule accademiche, ma che da tempo contrapponeva gli storiografi italiani, accentuandone le già silenti tendenze campanilistiche, e che sarebbe stato confezionato dalla storiografia settecentesca in un preciso sistema critico – per cui ciascuna scuola pittorica si identificherebbe con un singola città e con uno stile specifico, cui corrispondono, come avamposti, capiscuola e principi pittorici – pareva risolversi, almeno nel circoscritto punto di vista di Rapparini, nell'equilibrato tessuto pittorico delle opere eseguite dagli artisti veneziani fra Seicento e Settecento.

In questi termini giace la chiave di lettura dell'atteggiamento cosmopolita e ricettivo proprio della Venezia pittorica seicentesca, che coglie nel dialogo più stringente con le altre realtà della geografia artistica italiana (tanto bolognese quanto romana) una soluzione per uscire dall'*impasse* dell'isolamento localistico, cui l'avrebbe relegata l'esclusivo, incontestabile ma alquanto asfissiante rapporto con la tradizione del Cinquecento. L'«appropriazione» di un principio (la correttezza nel disegno) considerato appannaggio della tradizione raffaellesca, e poi vanto dei Carracci, consentì alla scuola pittorica veneziana, già nel corso della seconda metà del Seicento, di creare un nuovo linguaggio,

¹⁰⁴⁰ Vedi Magani 1995, p. 76, nn. 5, 6. L'arco cronologico di esecuzione dei dipinti proposto dalla storiografia oscilla fra il 1674 e il 1691; Magani è concorde con gli studi precedenti nell'ancorare i dipinti alla prima maturità di Bellucci, dove evidente è il debito nei confronti dell'esperienza di Liberi e di Zanchi.

¹⁰⁴¹ Rapparini 1709, ed. 1958, p. 85 (Medaille n. 86/87).

¹⁰⁴² Id., p. 86.

versatile e attraente, investendo, con variazioni sul tema, sulla moda del classicismo internazionalizzante.

Al pari dei colleghi, Loth partecipò con il suo operato all'innescò di questo processo di allontanamento di Venezia dai rischi del provincialismo e al suo rilancio sulla scena sovraregionale, mentre Bellucci, Pellegrini, Dorigny e Ricci, per citare alcuni dei principali attori della fortunata stagione settecentesca della pittura veneziana, colsero l'eredità di quella ricerca, promuovendola e veicolandola all'estero attraverso la loro attività internazionale.

A questa ricettività e combinazione di maniere diverse e percepite dalla critica come inconciliabili partecipa contemporaneamente anche la scuola romana con Maratti, ma anche quella bolognese con Cignani; come ha illustrato recentemente Silvia Ginzburg la forza della moderna scuola romana seicentesca, almeno nell'ottica belloriana soggiacente al progetto delle *Vite*, consistette nel recupero del progetto, già carraccesco, di congiungere il disegno romano e il colorito lombardo o meglio nell'appropriazione dei frutti delle maggiori tradizioni figurative italiane (antico, disegno e colorito)¹⁰⁴³.

Nel caso bolognese, invece, la sapiente conciliazione di antiche e distinte maniere fu ciò che consentì a Cignani di essere lodato da Gianpietro Zanotti come iniziatore di «una nuova maniera, tratta, egli è vero, da altre peregrine tutte, ed egregie, ma da lui così trattata, che insieme per la novità, e per la molta eccellenza, invaghì tutte le persone, e quella fama gli acquistò, che tanto altamente risona, ne tacerà per molti secoli»¹⁰⁴⁴. Con queste parole Zanotti sembra consegnare ai giovani studenti dell'Accademia bolognese il monito a combinare, meditare e imitare le altrui maniere, per riuscire nell'arte della pittura. Si può osservare, dunque, che sull'esistenza delle moderne scuole pittoriche insiste, come un legante, l'ambizione parallela e sincronica a una rinnovata universalità nell'eterogeneità di stile, in una prospettiva che coincide con l'Europa.

Esemplare bacino ricettivo di questa ricerca, che è innanzitutto pittorica, fu quindi la corte di Düsseldorf fra la fine del Seicento e il Settecento, dove essa fu argomentata e codificata dalla critica (Rapparini e l'uso della formula dei 'tre Carli') in concomitanza alle operazioni collezionistiche e mecenatistiche. La perspicacia di conservatori o direttori di museo *ante litteram*, avrebbe poi dispiegato il dialogo sincronico fra scuole e fra linguaggi

¹⁰⁴³ Ginzburg 2015, pp. 25-51.

¹⁰⁴⁴ Zanotti 1739, I, p. 159. Per una riflessione più ampia si rimanda a Buscaroli Fabbri 1991, pp. 33-44.

pittorici divergenti sulle pareti delle sale del *Kunsthhaus* palatino, preannunciando l'imminente nascita del museo pubblico.

2. *Anton Ulrich von Braunschweig e lo Schloß di Salzdahlum*

«La quantità, numero e varietà e l'eccellenza dei pezzi che il mio pennello offre e che in questo palazzo si vedono, fanno innamorare me stessa delle mia opera. Di ciò con cui si è impegnata la mano del Dürer e ciò in cui quello di Verona e (quello) di Urbino si sono esercitati (e anche) di Cranach, Tintoretto, Carlotto e Tiziano si vedono qui le più belle meraviglie»¹⁰⁴⁵.

Con questi versi si esprime la personificazione della Pittura nel *Salzthalische Mayen-Schluß*, poema musicale composto da Friedrich Christian Bressand nel 1694, in occasione delle celebrazioni organizzate presso lo Schloß di Salzdahlum (Wolfenbüttel) per il sessantesimo compleanno di Elisabeth Juliane von Holstein-Norburg, consorte del duca Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel¹⁰⁴⁶. Durante il primo giorno dei festeggiamenti, al termine del banchetto, innanzi agli invitati, si apre un sipario teatrale dove a recitare sono le personificazioni delle Arti (Architettura, Pittura, Scultura, Poesia e Musica). Architettura invita due arti sorelle, Pittura e Scultura, a tessere le lodi, ciascuna per il rispettivo campo di competenza, delle imprese mecenatistiche di Anton Ulrich; nonostante un'iniziale riserva, le tre arti acconsentono che anche Poesia e Musica tributino i loro elogi ai due consorti. Suggella il connubio fra le arti sorelle una danza, cui gli illustri ospiti sono invitati a prendere parte.

La festosa occasione della ricorrenza nuziale, dunque, costituì un pretesto per l'autore per porre in scena l'apologia dell'impegno riposto da Anton Ulrich nella costruzione della nuova residenza di Salzdahlum, luogo di raduno di curiosità e di preziosi tesori artistici, di cui nel 1694 si inaugurarono gli spazi corrispondenti alla prima fase costruttiva¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁵ Bressand 1694, *Dialogo*, C, pp. n.n.: «Die Menge, Zahl und Unterscheid und die Fürtrefflichkeit der Stücke, die mein Pinsel gibet und die man hier in diesem Hause sieht, macht in mein Werk mich selbst verliebet. Von dem, womit die Hand des Dürers sich bemüht und was der von Veron und von Urbin geübet, von Cranach, Tindoret, Carlott und Titian, sieht man allhier die schönsten Wunder an».

¹⁰⁴⁶ Cfr. Gerkens 1974, pp. 83-85, Luckhardt 2002, pp. 18-19 e Marth 2004, p. 53.

¹⁰⁴⁷ Cfr. Gerkens 1974, pp. 51-56 e Blankenstein 2006, pp. 67-68. Nel 1672 Anton Ulrich ereditò l'appezzamento di terra su cui erigere il castello; i lavori di progettazione furono avviati nel 1687 dall'architetto Johann Balthasar Lauterbach e furono poi proseguiti anche da Hermann Korb. Alla prima fase costruttiva risalgono il *Corps de Logis* con annesse le due ali (*Galerieflügel*) con gallerie, che connesse da un ulteriore ala circondavano il cortile d'onore (*Ehrenhof*).

Negli ideali riferimenti del poeta il costruttore di Salzdahlum è ritratto come il liberatore della Germania dalla barbarie culturale di tempi selvaggi, avendo riunito in una sorta di microcosmo quanto di più prezioso le arti potessero a disposizione¹⁰⁴⁸. L'edificio risulta agli occhi del poeta una *summa* dei più elevati raggiungimenti edilizi intrapresi in Italia, Francia e in Olanda¹⁰⁴⁹. Al primo nucleo collezionistico appartengono le migliori opere di Veronese, Raffaello («der von Veron und von Urbin»), Cranach, Tintoretto, Loth e Tiziano, autori di differente provenienza ed epoca. Nello scrigno di Salzdahlum, inoltre, continua l'autore per bocca della Pittura, si potevano trovare rappresentati «storia, ritratti, paesaggi, anzi il mondo, con tutto ciò che contiene la sua forma tonda» («Geschichte, Bildniße, Landschaften, ja die Welt, mit allem was ihr rund enthält»), ossia svariati generi pittorici¹⁰⁵⁰.

Nella cornice della rappresentazione teatrale Bressand operò naturalmente un'accurata selezione delle presenze pittoriche sparse fra le stanze della residenza, della cui varietà avrebbe reso più puntualmente un tale «Herr Flemmer aus Kassel» nell'illustrazione della Lusthaus di Salzdahlum, compilata nel 1697¹⁰⁵¹. Si trattava dei dipinti che Anton Ulrich aveva ereditato dai suoi predecessori, e precedentemente conservati a Wolfenbüttel, cui si aggiunsero gli acquisti direttamente eseguiti dal collezionista sul mercato europeo entro il 1694¹⁰⁵².

Il nome di Cranach si potrebbe far risalire alla predilezione sviluppata da Heinrich Julius von Braunschweig, reggente dal 1568 al 1589, per gli artisti della corte rudolfina, come Hans von Aachen, e più in generale per l'impiego a corte di personalità di origine tedesca o fiamminga, come Hans Vredeman de Vries¹⁰⁵³. Il successore August der Jüngere (1579-1666), padre di Anton Ulrich, maggiormente dedito all'ambito librario, invece, si

¹⁰⁴⁸ Questo si evince dai versi recitati da Architettura: «Il fiero Po e il famoso Tevere non ci rimproverano in più che lo splendore di tutte le arti sia stato pienamente allontanato da noi; il tempo è ora passato, il tempo selvaggio è ormai da molto passato, quello per cui la Germania si chiamò sede della barbarie» («Der stoltze Po und die berühmte Tyber werff' uns nicht ferner vor, daß aller Künste glanz von uns entfernet ganz; die Zeit ist nun vorüber, die wilde Zeit ist längst vorbei, da Teutschland hieß ein Sitz der Barbarey»). Bressand 1694, *Dialogo*, pp. n.n.

¹⁰⁴⁹ Cfr. Bressand 1694, *Dialogo*, p. M III e Gerkens 1974, p. 84.

¹⁰⁵⁰ Bressand 1694, *Dialogo*.

¹⁰⁵¹ La trascrizione del manoscritto di Flemmer è riportata in Gerkens 1974, pp. 163-171.

¹⁰⁵² Cfr. Fink 1954, pp. 27-28 e Gerkens 1974, pp. 102-103 e Blankenstein 2006, p. 28.

¹⁰⁵³ Luckhardt 2004, pp. 21-32.

assicurò nel 1621 le *Nozze di Cana* su tavola del tedesco Matthäus Gundelach, andato perduto¹⁰⁵⁴.

In merito agli acquisti giovanili di Anton Ulrich, invece, davvero scarse e imprecise sono le informazioni trasmesse, che testimoniano, tuttavia, un'affinata e precoce predisposizione per il collezionismo di curiosità e di beni artistici. Da alcuni passaggi dello scambio epistolare intrattenuto fra Anton Ulrich e il suo precettore, Johann Valentin Andreae, fra il 1646 e il 1653, si evince che il corrispondente si sarebbe premurato di spedire a corte sculture e incisioni (Dürer), ma anche vedute, 'capricci', paesaggi e prospettive provenienti dall'Italia¹⁰⁵⁵, stimolando gli interessi del giovane, che si sarebbero sviluppati prima in occasione del *tour* in Francia, fra il 1655 e il 1656¹⁰⁵⁶, e poi in Italia, durante frequenti soggiorni veneziani fra gli anni ottanta e novanta del Seicento¹⁰⁵⁷. Le tappe lagunari, dunque, dirottano l'orientamento artistico di Anton Ulrich sull'arte veneziana, in particolare sulla triade cinquecentesca, e quindi sui nomi di Tiziano, Tintoretto e Veronese, elogiati nel selezionato consesso artistico ideato da Bressand nel 1694, cui viene ammesso anche Loth.

Quest'inclusione non passa inosservata, se non altro perché Loth è l'unico artista vivente fra quelli eletti dal poeta a rappresentare l'aspetto multiforme, da «*theatrum orbis terrarum*», della pinacoteca di Salzdhalm. Provando a ragionare sulle motivazioni di questa scelta, ci sembra plausibile e veritiero ricercarle nella familiarità acquisita da Bressand con le opere di Loth presenti nella collezione entro il maggio del 1694, che diventa, peraltro un termine *ante quem* per collocare l'arrivo dei dipinti da Venezia. Allargando lo sguardo sugli altri nomi, la selezione proposta troverebbe spiegazione nella necessità di Bressand di illustrare, nello spazio contingentato dei versi del *pamphlet*, l'identità dei nuclei pittorici maggiormente rappresentati nella collezione. Interessante è notare come quest'operazione selettiva passi attraverso un meccanismo critico dove i maestri sono, per allusione, avamposti di precise epoche e realtà urbane, tanto che Veronese e Raffello sono designati con la città di provenienza («*der von Veron und von Urbin*»). Seguendo questo ragionamento, dunque, Cranach e Dürer rappresenterebbero la

¹⁰⁵⁴ Id., pp. 32-39.

¹⁰⁵⁵ Cfr. Gerkens 1974, pp. 102-103 e Blankestein 2006, p. 76.

¹⁰⁵⁶ Cfr. Gerkens 1974, pp. 17-20 e Marth 2004, pp. 48-50. Per un approfondimento sui rapporti culturali fra la corte di Anton Ulrich e la Francia si rimanda a Dölle 2014, pp. 94-115.

¹⁰⁵⁷ Sui soggiorni veneziani di Anton Ulrich si rimanda a Luckhardt 2002 e a Lanza 2014, pp. 118-149.

felice fase pittorica attraversata dalla scuola tedesca fra Quattrocento e Cinquecento; Raffaello allude, invece, al Rinascimento centro-italiano, mentre la triade di Tintoretto, Tiziano e Veronese enuclea la stagione d'oro del Cinquecento veneziano. Se letto, dunque, in quest'ottica sineddolica, di parte per il tutto, e associativa rispetto agli altri autori, il nome di Loth diventa rappresentativo e 'sintetizzatore' della Venezia seicentesca.

Oltre a configurarsi come un ulteriore tassello della fortuna critica di Loth, il dialogo *Salzthalische Mayen-Schluß*, al pari di quello inscenato da *Il fabbro pittore* di Rapparini, contribuisce a rinvigorire l'impressione che il riconoscimento critico dell'artista tedesco quale rappresentante della Venezia pittorica della seconda metà del Seicento affondi le sue radici nel ricettivo contesto delle corti e del collezionismo tedesco a cavallo fra XVII e XVIII secolo.

È plausibile, inoltre, che dietro il tributo di Bressand si celino le connotazioni di un rapporto di fiducia e stima personale fra Anton Ulrich e l'artista tedesco, probabilmente sorto in occasione delle numerose soste in Laguna del duca, tanto che lo studioso August Fink, nel testo sulla storia del museo di Braunschweig del 1954, affermò, senza supporto documentario, che a sostenere l'attività di intermediazione per l'acquisto dei dipinti veneziani destinati a Salzdahlum fosse stata una cerchia di personalità gravitanti attorno alla bottega di Loth¹⁰⁵⁸.

A favore di una reciproca deferenza fra i due personaggi parlerebbe, inoltre, la presenza di una medaglia d'argento con l'effigie del duca di Braunschweig («un'altra con quella del Duca di Bransvich») nello «scabello di perer nero» della «camera delle pitture sopra Canal grande» della dimora veneziana di Loth presso San Luca, e ricordata nell'inventario *post mortem* dei beni dell'artista¹⁰⁵⁹. Un oggetto, la medaglia, che potrebbe essere stato concesso in dono dal duca all'artista come riconoscimento per la prestazione di qualche favore o di qualche servizio. All'epoca dei viaggi veneziani di Anton Ulrich, negli ultimi due decenni del Seicento, Loth, infatti, non era solo un ricercato e quotato pittore, sia a Venezia, sia nell'Impero asburgico e in Germania, ma si destreggiava anche fra la perizia di collezioni e il mercato dell'arte, rivestendo un profilo sfaccettato, usuale fra gli artisti dell'epoca. Si ricordi, ad esempio, l'incarico ricevuto, assieme ad Antonio Zanchi, di

¹⁰⁵⁸ Fink 1954, p. 27: «Die Erwerbungen für die erste Gruppe sind vielfach Anton Ulrichs persönliche Beziehungen zu Venedig und zum Kreise des zum Italiener gewordenen Münchner Meisters Karl Loth zu danken» («Gli acquisti per il primo gruppo sono dovuti alle molteplici relazioni personali di Anton Ulrich con Venezia e con la cerchia del maestro monacense naturalizzato italiano Karl Loth»).

¹⁰⁵⁹ Lux 1999, p. 157.

stilare la perizia della raccolta dei fratelli Almeda e l'invito a far parte della commissione deputata a giudicare l'affidabilità professionale del restauratore Giambattista Rossi, in vista di un intervento manutentivo globale a Palazzo Ducale. Si consideri, inoltre, la scalata del *cursus honorum* nel neonato Collegio dei Pittori (1682), dove fu uno dei più prestigiosi contribuenti, rivestendo cariche decisionali.

Parlando la medesima lingua dei viaggiatori o visitatori tedeschi di Venezia, si immagina che Loth potesse essere favorito nel rivestire il ruolo di intermediario o accompagnatore.

In anni in cui Venezia pullulava di queste poliedriche figure di artisti, pronti a soddisfare le richieste di illustri forestieri, fra rappresentanti di casate principesche, pretenziosi collezionisti e giovani cavalieri dediti ai *divertissements* offerti dalla fervida e movimentata Serenissima, non è difficile immaginare Loth indossare i panni del consigliere artistico e accompagnare fra le calli il duca di Braunschweig per mostrargli i tesori della città o aprirgli le porte della sua dimora, affinché facesse visita alla sua bottega e scegliesse qualche dipinto. Nessuna traccia documentaria in proposito, tuttavia, è reperibile nelle concise notizie o nei resoconti documentari relativi ai soggiorni veneziani di Anton Ulrich: né nelle lettere inviate da Venezia da Anton Ulrich e dalla consorte Elisabeth Juliane al figlio maggiore August Wilhelm né nel *Tagebuch*, compilato dopo il 1690 dal figlio minore Ludwig Rudolph, che accompagnò i genitori nella sosta del 1687¹⁰⁶⁰. L'unico contatto diretto con un artista di cui resta memoria nei documenti fu quello con il ritrattista Sebastiano Bombelli, annunciato dalla duchessa in un'epistola a August Wilhelm del 12 dicembre 1681¹⁰⁶¹.

Balli in maschera presso sovraffollate dimore gentilizie, così come i numerosi appuntamenti della stagione operistica nei teatri cittadini, durante le festività del Carnevale, furono le principali attrazioni per il duca e il suo seguito, che a Venezia ebbe modo di tessere relazioni o alleanze dirimenti per l'affinamento delle predilezioni personali

¹⁰⁶⁰ Una collazione degli stralci delle lettere inviate da Anton Ulrich e Elisabeth Juliane da Venezia a August Wilhelm e i passaggi riguardanti i soggiorni lagunari nel resoconto compilato da Ludwig Rudolph sono reperibili in Mazingue 1978, I, pp. 140-147. Cfr. anche Luckhardt 2002, pp. 8-11 e Lanza 2014, pp. 118-149.

¹⁰⁶¹ Gerkens 1974, p. 103, riporta parte della lettera, conservata nei fondi del Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, con la data del 12 dicembre 1696. Luckhardt 2002, p. 24, nota 20, registra la proposta, comunicatagli verbalmente, di retrodatazione della lettera al 1681-82. Delle numerose effigi eseguite da Bombelli per i membri della casata ducale, ricordate a partire dal testo di Flemmer (1697), sono andate perse le tracce; Luckhardt 2002, pp. 15-17, propone di riconoscere in Bombelli l'autore del *Ritratto di un giovane uomo*, tuttora conservato presso l'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig; databile al 1696-97, ritrarrebbe August Ferdinand von Braunschweig-Bevern. Cfr. inoltre Jacob, König-Lein 2004, p. 27, n. 1382 e Lanza 2014, pp. 136-139.

in materia artistica e culturale, ma talvolta anche risolutive per il destino politico degli Stati europei.

Dopo un primo breve viaggio nel 1680 per sfuggire dalle difficoltà implicate da una strenua crisi politica nel ducato, Anton Ulrich ritornò a Venezia nel 1681, permanendovi per almeno cinque mesi, da novembre sino alla metà di marzo del 1682¹⁰⁶². In suo onore fu organizzato un banchetto e presso il teatro di Sant'Angelo fu rappresentata l'*Olimpia vendicata*, un'opera dedicatagli da Aurelio Aureli e musicata da Domenico Freschi. Alla serata parteciparono anche Matteo del Teglia, maestro di posta per la corte fiorentina, nonché procacciatore di dipinti veneziani per Cosimo III, e Ferdinando Carlo di Gonzaga Nevers, ultimo duca di Mantova, noto musicofilo ed erede di una sostanziosa raccolta pittorica¹⁰⁶³.

Il Carnevale veneziano del 1687, invece, fu teatro d'incontro di numerosi rappresentanti dei potentati europei, in special modo tedeschi, in cerca di coalizioni atte a respingere l'egemonia del regno francese di Luigi XIV, in crescente espansione. In concomitanza ad Anton Ulrich si trovarono dunque a Venezia, tra gli altri, Max Emmanuel Wittelsbach, il margravio Christian Ernst von Bayreuth, il margravio Ludwig Wilhelm von Baden-Baden e anche il principe Vittorio Amedeo II di Savoia¹⁰⁶⁴. Questi si distinsero per essere, oltre che valorosi uomini d'arme, strenui promotori delle arti e del progresso culturale nelle proprie corti e ammiratori della scuola veneziana. Scorrendo le voci dell'inventario delle collezioni di Baden-Baden nel 1691, ad esempio, si trova elencato, assieme agli artisti canonici del Cinquecento veneto, «un pezzo di Carl Loth con Abramo» («ein stuck von Carlot worauf Abraham»)¹⁰⁶⁵.

Fra le conoscenze veneziane del duca, durante il terzo soggiorno del 1687, si annoverano, invece, Giovanni Battista van Axel, il figlio Giusto Rodolfo (che lo ospitarono nel palazzo di famiglia, acquistato dai Soranzo, dov'era esibita anche la loro collezione d'arte) e Carlo Vincenzo Giovanelli, del ramo di Santa Fosca, anch'egli noto come instancabile mecenate e committente di Antonio Ludovico David, al pari dei membri di famiglia della linea di San

¹⁰⁶² Mazingue 1978, I, pp. 140-147; Luckhardt 2002, pp. 8-10 e Lanza 2014, pp. 124-132.

¹⁰⁶³ Lanza 2014, pp. 126-127.

¹⁰⁶⁴ Ead., pp. 132-136.

¹⁰⁶⁵ Renner 1941, p. 175. Nell'occasione della sosta veneziana, oltre ad acquisire opere per la collezione, Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, conobbe l'architetto bolognese Egidio Rossi, il frescante Lazzaro Sanguinetti e il miniaturista bolognese Raimondo Manzini, tutti e tre poi invitati a corte.

Stin, nella cui pinacoteca furono accolti anche alcuni quadri di Loth¹⁰⁶⁶, con soggetti religiosi o d'invenzione, tipici della pittura da cavalletto apprezzata anche a Braunschweig. Questi dati, che offrono un resoconto della movimentata arena culturale veneziana allo scadere degli anni ottanta del Seicento, di cui Anton Ulrich, fu uno dei principali attori forestieri, se non provano nulla dell'eventuale rapporto con Loth, almeno spiegano, come ha sottolineato Eleonora Lanza (2014), l'assestamento dei suoi orientamenti artistici su linee comuni e condivise con gli altri esponenti della nobiltà forestiera, particolarmente attratti dalle proposte artistiche messe in campo dalla scuola veneziana.

Per questo motivo, posare davanti a Sebastiano Bombelli, per i membri della famiglia von Braunschweig, costituì una tappa imprescindibile, perché si trattava del ritrattista veneziano di maggior lustro al momento, ma soprattutto perché aveva prestato servizio presso le più prestigiose casate regnanti, dagli Asburgo ai Wittelsbach. Attraverso quelle effigi passava dunque anche il messaggio del riconoscimento e della legittimazione della propria autorità politica¹⁰⁶⁷, così come possedere dipinti di Loth o di Liberi (per ricordare gli artisti veneti di grido citati nella descrizione dello Schloß di Salzdahlum di Flemmer nel 1697), significava essere un collezionista *à la page*.

Stando al resoconto di Flemmer, il dipinto con il «*Verlorhrener Sohn*» di Loth venne ammesso nell'«Herzogs Cabinet», ossia «fra i più bei e più rari pezzi dei più famosi maestri» («von den schönsten und raresten Stücken der berühmtesten Meister»), che comprendevano quadri di Veronese, Tintoretto, Rubens, Cranach, per citare alcuni, mentre nella «Gallerie», anch'essa riempita da un cospicuo numero di preziosità pittoriche, era possibile ammirare il «*Sammaritter, von Carlott*»¹⁰⁶⁸. I due dipinti sono identificabili con il *Figliol prodigo* [fig. 226] e il *Buon Samaritano* [fig. 227], attualmente visibili nell'allestimento espositivo del rinnovato Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig, dove acquistano un alto valore esemplificativo delle rispettive sezioni, intitolate *Virtuosen*:

¹⁰⁶⁶ Cfr. Montecuccoli degli Erri 1993, pp. 747-748.

¹⁰⁶⁷ L'attività di Bombelli per la corte di Braunschweig è ricordata nel profilo dedicatogli da Sandrart nell'*Academia nobilissimae* del 1683, per cui vedi Sandrart 1683, p. 400: «Unde et Sacra Sua Caesarea Majestas Viennam eundem vocari justit, ubi totius familiae Caesariae icones elaboravit: quod pariter contigit in Aual Bavarica, Florentina, Matuana, Parmensi; nec non ad instantiam ducum brunsvvicensium et lunaeburgensium; variorumque cardinalium; ita ut vix magnates quidam existerent in vicinia, vel etiam qui ab extersi Venetias venissent, quorum non Bombellio pingendae suissent».

¹⁰⁶⁸ Gerkens 1974, pp. 168-169.

*Italienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts e Licht der Lagune, Venezianische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*¹⁰⁶⁹.

Nell'ovato con il *Figliol prodigo* il virtuosismo tecnico di Loth si manifesta nella sapiente regia delle svariate e materiche tonalità cromatiche, attinte da un'ampia tavolozza. Una fonte di luce proveniente da sinistra esalta il profilo imberbe del paggio che reca dei gioielli su un panno, simbolo della vita dissoluta condotta dal giovane uomo, per investire ed esaltare l'anatomia del corpo muscoloso del penitente e proiettarsi sul volto della donna che, con lo sguardo rivolto in basso, assiste intenta all'avvenimento. Abili cangiantismi o accostamenti cromatici caratterizzano l'epidermide di ciascuna figura – si notino i contrasti fra zone rossastre in ombra e quelle rosate imbevute di luce dell'incarnato del penitente o le variazioni su tonalità brunastre presenti sul volto e la mano dell'anziano padre –, così come l'abbigliamento o gli accessori, dalla tonalità verdognola intrisa di fluide pennellate di color oca scuro del panno sorretto dal fanciullo, alla gamma di rossi utilizzati per la resa dell'ampio mantello che cinge il giovane uomo e del copricapo del suo venerando padre.

Con un riuscito bilanciamento dei chiari e dei scuri, Loth sembra cogliere l'apice del racconto in una sorta d'istantanea fotografica *ante litteram*, la cui intensità viene emanata dalla gestualità bloccata ma eloquente dei personaggi (quasi si trattasse di modelli in posa), e anche dall'intersezione di immaginarie traiettorie fra i diversi sguardi, che rendono percepibili e manifesti i rispettivi sentimenti.

L'assembramento cromatico è piegato, inoltre, al servizio di una resa realistica e veritiera del momento cruciale della parabola evangelica, per cui a essere effigiati sono i rappresentanti di un'autentica umanità. Il dettaglio dei bordi neri sulle unghie delle dita delle mani del giovane uomo e dell'anziano padre contribuisce al naturalismo del racconto. Nello Schloß Weissenstein di Pommersfelden, residenza del duca Lothar von Schönborn, sarebbe stata visibile, in un giro d'anni non lontano dall'approdo del dipinto a Salzdahlum, una versione de *Il ritorno del figliol prodigo* di Loth (124 × 107 cm; **fig. 228**), simile a quella appena illustrata, ma con delle lievi variazioni iconografiche¹⁰⁷⁰: a ulteriore prova, dunque, della condivisione di interessi fra aristocratici collezionisti tedeschi, oltre che per un autore, per un tema pittorico.

¹⁰⁶⁹ Per i due dipinti cfr. Jacoby 1989, pp. 164-166, nn. 572, 729 (con bibliografia precedente) e Fusari 2017, pp. 166-167, nn. 20, 21.

¹⁰⁷⁰ Fu segnalato presso lo Schloß Weissenstein di Pommersfelden da Jan Joost Cossiau in *Delitiae Imaginum* (1721). Cfr. Cossiau 1721, n. 51. Vedi anche Ewald 1965, p. 77, n. 177 e Fusari 2017, p. 210, nn. 191-192.

Giudicata da Ewald come una «debole riproduzione» della versione di Pommersfelden, datata dallo studioso alla metà degli anni settanta del Seicento, la tela dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig sembra, in realtà, ancora trasudare l'inventività dell'artista, nonostante sia stata sottoposta a diversi interventi migliorativi e conservativi in epoca ottocentesca. È anche vero che, se provassimo ad associare l'esecuzione del quadro alla fase degli ottanta o novanta del Seicento, quando la bottega di Loth pullulava di scolari e apprendisti pronti a sfornare copie e riproduzioni dai dipinti del maestro, l'intervento di una mano estranea pare ammissibile.

Il *Figliol prodigo* rientrerebbe, dunque, in quella produzione seriale di quadri da cavalletto, a cui Loth diede avvio con il sussidio della bottega, sollecitato dalle pressanti richieste imposte dalla committenza e dal traffico collezionistico a Venezia negli ultimi decenni del XVII secolo. Il risultato fu l'illustrazione della medesima narrazione in più versioni, dove personaggi, gesti e atteggiamenti vengono riproposti o si accompagnano a nuovi elementi, che complicano la composizione, spesso in uno spazio figurativo più ampio¹⁰⁷¹.

Simili riflessioni si possono svolgere per il caso del *Buon samaritano*, anch'esso tema ricorrente nel catalogo artistico di Loth. Esposto attualmente nella sala *Licht der Lagune*, fulcro nevralgico del percorso espositivo dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig, enuclea la predilezione del collezionista Anton Ulrich per i prodotti artistici della scuola veneziana seicentesca.

Il tema si presta bene a esemplificare quella sorta di innamoramento degli artisti seicenteschi, soprattutto veneziani, per la teatralità e la manifestazione scenografica della narrazione pittorica, mescolata a una visione aderente al vero, cui concorrono svariati elementi, cromatici o figurativi (si consideri nell'odierna sala l'intelligente accostamento del *Buon samaritano* di Loth con il *Caino uccide Abele* di Gioacchino Assereto¹⁰⁷²; **fig. 229**). Quella situazione, cioè, che fu descritta da Roberto Longhi, nei panni dell'anonimo corrispondente di Lanzi da Pommersfelden, come «un piacimento vi pare del soccorrere disagevole, del soffrire a gran voce durando il soccorso; nulla volevasi di segreto, nulla di

¹⁰⁷¹ Si menzionano, a titolo di esempio, la versioni simili del *Figliol prodigo* della Gemäldegalerie Alte Meister del Museumlandschaft Hessen-Kassel, quella dell'Ermitage di San Pietroburgo ed, infine, quella conservata nella Residenz di Salisburgo. Cfr. Ewald 1965, pp. 76-77, nn. 175, 176, 177a e Fusari 2017, p. 185, n. 92 e pp. 216-217, nn. 220, 224. Accostabile, invece, a quelle di minori dimensioni di Pommersfelden e di Braunschweig, sarebbe il dipinto tramandato da una fotografia del Fondo Pallucchini della Fototeca Cini di Venezia, di ubicazione ignota (ID Scheda: 500374).

¹⁰⁷² Jacob, König-Lein 2004, pp. 15-16, n. 490.

taciuto; tutto bramavasi palesar pubblicamente in piaghe, calamità, languidezza, livori»¹⁰⁷³. D'altra parte, a similari risultati era giunto Loth, stimolato dalle sollecitazioni riberesche filtrate dall'esperienza del genovese Langetti, così come Assereto, influenzato dai fiamminghi e dai caravaggeschi romani trapiantati a Genova nella prima metà del Seicento. La similarità dei soggetti e dell'esecuzione pittorica con Assereto dovette poi essere alla base anche dell'errore di Leonhard Christoph Sturm che, nell'elenco scelto delle migliori opere di Salzdahlum, riportato nel *Der Geöffnete Ritter-Platz*, pubblicato nel 1700 circa, attribuì a Loth un quadro raffigurante «*Ein Bruder Mörder Cain*»¹⁰⁷⁴, probabilmente da identificarsi con la tela oggi assegnata al genovese¹⁰⁷⁵, dato che di un quadro con tale soggetto di Loth a Braunschweig non risultano ulteriori tracce, dopo la menzione di Sturm. Lo stesso autore associò al tedesco anche il *Figliol prodigo*, tacendo, invece sul *Buon samaritano* presente a Salzdahlum almeno dal 1697, quando venne ricordato nell'illustrazione periegetica del castello di Flemmer. Per inscenare la parabola evangelica del 'Buon samaritano', Loth poté trarre ispirazione da svariate fonti appartenenti alla tradizione pittorica veneziana a lui immediatamente precedenti o coeve, trattandosi, come nel caso del *Figliol prodigo*, di un tema particolarmente caro agli artisti della Venezia seicentesca e richiesto da committenti e collezionisti. Ben si era prestatò, ad esempio, alla ricerca pittorica di Giovan Battista Langetti, che lo trasformò in un pretesto per dare sfoggio delle sua abilità di pittore drammaturgo, impegnato nella ricerca dell'aderenza al dato naturale e, quindi di attento anatomista e caratterizzatore fisiognomico. Tra le numerose versioni del *Buon Samaritano* del genovese, quella tuttora conservata in collezione privata padovana¹⁰⁷⁶ [fig. 230] sembra accostarsi maggiormente al quadro di Loth a Braunschweig, soprattutto nell'impianto compositivo, visto che l'artista tedesco, nel suo esemplare, ha minimizzato l'exasperazione dei gesti e l'irrequietezza che pervadono la tela di Langetti, portate in superficie dall'effetto vibrato provocato dalla pastosità e matericità delle tonalità cromatiche.

Per la tensione idealizzante e la sofisticata scenografia pare, tuttavia, che il modello di riferimento di Loth non sia stato Langetti, bensì Régnier; la figura lothesca del giovane

¹⁰⁷³ Longhi 1973, p. 1022.

¹⁰⁷⁴ Sturm 1700, ed. 1715, p. 101.

¹⁰⁷⁵ Jacob, König-Lein 2004, pp. 15-16; fu Longhi nel 1921 a riconoscere nel dipinto un'opera di Assereto, mentre Querfurt nel 1710 lo aveva assegnato a Strozzi ed Eberlein nel 1776 lo credette di Guercino.

¹⁰⁷⁶ Fu riconosciuta come opera di Langetti da Marina Stefani Mantovanelli nel 1966. Cfr. Stefani Mantovanelli 1990, p. 69, n. 61 e Stefani Mantovanelli 2011, p. 186, n. 76.

uomo dall'incarnato eburneo, di apollinea bellezza, riverso a terra su un panno di colore rosso, sembra essere stata presa di peso da quella del *San Sebastiano curato da Irene e dalla sua serva* della Ferens Art Gallery di Kingston-upon-Hull [fig. 231], forse identificabile con il dipinto registrato nella collezione di Giovanni Andrea Lumaga a Venezia nel gennaio del 1677¹⁰⁷⁷. Lo scenario ambientale del compassionevole avvenimento nelle due tele è il medesimo, con il fondale scuro che si apre con uno scorcio paesaggistico lungo margine destro della tela, così come l'articolazione del trio di personaggi, benché l'anziano samaritano e il giovane che regge per le briglie un cavallo, di cui si scorge solo il muso, siano collocati in uno spazio più compresso rispetto a quello in cui agiscono le donne misericordiose curanti san Sebastiano, lasciando il dominio del primo piano al giovane sofferente.

Come Régnier, il cui dipinto rappresentò l'apice di una ricerca condotta sin dal soggiorno romano degli anni venti del Seicento, anche Loth cercò di infondere al complesso narrativo l'impressione di monumentalità e di teatralità, raggiunta soprattutto attraverso l'espedito del corpo del sofferente adagiato sul piano della tela all'altezza dello sguardo dello spettatore. Una luce rosata pervade il giovane assopito, riflettendosi sulle ciocche della capigliatura rossastra e esaltando i delicati cangiantismi dell'incarnato e la prestanta atletica, statuaria del fisico, che suggerisce l'identificazione della fonte d'ispirazione di Loth – come prima era accaduto per Régnier – con la scultura antica del *Galata morente*, di cui a Venezia nel Seicento era possibile ammirare un esemplare proveniente dal lascito Grimani (Venezia, Museo Archeologico Nazionale; fig. 232)¹⁰⁷⁸.

Una sapiente regia cromatica, che gioca sul contrasto fra le tonalità eburnee, fredde, e quelle accese e corpose della veste blu del soccorritore e di quella rossa del paggio, avvolti in una bruna penombra, contribuisce a sublimare la drammaturgia, come nel dipinto di Régnier, dove la teatralità, tuttavia, è più dirompente, complice, forse, una direzione più

¹⁰⁷⁷ Vedi Lemoine 2007, pp. 264-265, n. 70. Collocata cronologicamente dalla studiosa fra il 1626 e il 1630, la tela ripropone un soggetto su cui l'artista si era già esercitato due volte durante il soggiorno romano, ossia nella versione di Stanford, Irish & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts di Stanford e in quella del Musée des Beaux Arts di Rouen. Cfr. inoltre A. Lemoine, in *Nicolas Régnier 2017*, pp. 222-224, n. 27 (scheda dell'opera di Nicolas Régnier, *Saint Sébastien soigné par Irène et sa servante*).

¹⁰⁷⁸ Il *Galata morente* fa parte del nucleo di sculture antiche raccolte a Roma da Domenico Grimani e da questo lasciato in eredità alla Serenissima nel 1523; la collezione di Domenico sarebbe confluita fra le proprietà di Giovanni Grimani, che ne avrebbe fatto poi dono nel 1587 allo Statuario pubblico di Venezia. Dalla fine del Cinquecento furono ricoverate nell'Antisala della Libreria Marciana di Venezia. Il *Galata* fu riprodotto nelle tavole incisorie *Delle antiche statue greche e romane* di Anton Maria Zanetti (vedi Zanetti 1743, II, pp. 44-45, tavola n. XLIV). Per un'ipotesi sulla provenienza del gruppo della copia del cosiddetto piccolo donario pergameno, cui il *Galata morente* fa parte, vedi Ghedini 1997, pp. 100-101. Per un approfondimento sulla situazione dello Statuario fra XVII e XVIII secolo si veda almeno Favaretto 1997, pp. 53-60.

scenica delle proiezioni luministiche. Benché diluiti in un'atmosfera idealizzante e senza tempo, i trascorsi di Loth da pittore naturalista e 'tenebroso', dunque, sono ancora emergenti nel quadro di Braunschweig.

Simili risultati furono raggiunti dall'artista in altre due tele, pressoché identiche a quella appena analizzata, eccetto alcune varianti nelle figure partecipi dell'accadimento. Si tratta del 'telerò da *portego*' già facente parte dell'arredo di palazzo Carminati a Venezia (oggi presso Ca' Farsetti; **fig. 35**) e della versione del Kunsthistorisches Museum di Vienna [**fig. 233**], già riconosciuta come opera dell'allievo Weissenkircher, prima della restituzione a Loth¹⁰⁷⁹.

Al *Buon Samaritano* di Branschweig fu accordata una fortuna critica maggiore rispetto al *Figliol prodigo*, legata anche alla ricezione figurativa, dato che fu selezionato fra i dipinti rappresentativi della raccolta di Salzdahlum ammessi all'illustrazione nell'*Artis in Valle Salina Theatrum* [**fig. 234**], un volume composto da 18 tavole incisorie a firma di Jacob Wilhelm Heckenauer, pubblicato nel 1710¹⁰⁸⁰. Qui Loth, a differenza degli altri artisti (fra cui Strozzi, Michelangelo Buonarroti, Abraham Bloemaert, Correggio e Reni) e al pari di Giordano, ebbe il privilegio di essere rappresentato anche da un secondo quadro, *Giuseppe in prigione* [**fig. 235**], di cui si sono perdute le tracce dopo il 1811¹⁰⁸¹. Il volume di incisioni nacque, probabilmente, come compendio figurato della *Kurtze Beschreibung des Fürsl. Lust Salzdahlum*, la prima descrizione a stampa sulla raccolta, compilata dal pittore di corte Tobias Querfurt intorno al 1710, che fotografa la situazione espositiva dopo i lavori di sistemazione nel castello all'inizio Settecento¹⁰⁸². Un'operazione, grazie alla quale la residenza dei duchi di Braunschweig si trasformò da scrigno architettonico riservato al diletto privato di una corte in una struttura pre-museale, dove i beni artistici

¹⁰⁷⁹ Vedi Ewald 1965, pp. 75-76, n. 168 e Fusari 2017, p. 238, n. 315.

¹⁰⁸⁰ Il titolo completo recita: *Artis in Valle Salina Theatrum Exhibens Elegantissimas optimorum artificum picturas Quas Ipse Serenissimus Celsissimusque Princeps ac Dpminus Dominus Antonium Uldaricum Dux Brunsvicensium & Luneburgensium in Pinacothecam Suam Collegit, Quasque Jacob Wilhelm Heckenauer Augustanus delineavit & sculpsi, Ed Eidem Principi Omni reverentia sacras vovet. Pars Prima, Cum privilegio Principis. Guelpherbyti, MDCCX*. Cfr. Klessmann, Lessmann 1983, pp. 184-185, n. D23 e Bähr 2009, pp. 88-93 e pp. 485-486. L'esemplare sciolto riprodotto nel *Buon samaritano* si conserva presso il Kupferstichkabinett dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (Inv. Nr. 6746).

¹⁰⁸¹ Ewald 1965, p. 63, n. 70. L'incisione di Heckenauer è visibile presso il Kupferstichkabinett dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (Inv. Nr. 6742). Il dipinto, citato da Harm in HAUM, Altregistratur H5, foll. 119-120, n. 662 (come Daniel Seiter) e da Eberlein 1776, p. 61, n. 206, è presente nella lista dei beni del castello destinati alla vendita nel 1811. Queste ultime informazioni si ricavano dal *dossier* sul dipinto compreso fra le *Verlust-Kartei* dell'Archivio dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (HAUM, Verlust-Kartei, n. 16), messe gentilmente a disposizione da Silke Gatenbröcker e da Sarah Babin, che ringrazio per la cortesia e la disponibilità dimostrata.

¹⁰⁸² Cfr. Marth 2004, p. 56 e Blanckstein 2006, pp. 78-79.

acquistarono un valore autonomo, non più meramente decorativo, ma funzionale all'intento didascalico dell'allestimento e alle esigenze di un pubblico più vasto di visitatori.

La complementarità fra il repertorio illustrato di Heckenauer e il testo di Querfurt ha portato gli studiosi a riconoscere nel *Buon Samaritano* e nel *Giuseppe in prigione*, riprodotti nelle tavole dell'*Artis in Valle Salina Theatrum*, i «2 pezzi egregiamente tratteggiati e forti nel colorito 6 piedi di larghezza, 5 piedi di altezza» («2 Stücke herzlich geschildert und starck von Colorit 6. Fußbreit, 5 Fußhoc»), legati a Loth da Querfurt.

Anche se l'associazione non dovesse essere corretta e un'incognita continuasse a pendere sulla voce di Querfurt, la stampa di Heckenauer prova comunque l'ingresso di un ulteriore dipinto di Loth nelle collezioni di Salzdahlum, rispetto ai due segnalati sinora dalle fonti (Flemmer nel 1697 e Sturm nel 1700). Un sintomo chiaro, dunque, della continuità negli orientamenti della politica di acquisiti di Anton Ulrich.

Ad accomunare la letteratura periegetica su Salzdahlum, che scollina nel 1700, è dunque la celebrazione del prestigio, dello sfarzo e della varietà delle collezioni artistiche, attraverso l'esaltazione della qualità e della fattura dei dipinti e dei beni. Il disinteresse dei vari autori per le questioni attributive o per l'assunzione, con intento didascalico, dello stesso criterio di disporre dei beni nei diversi ambienti del castello, rispecchiava d'altronde la funzione ancillare degli innumerevoli prodotti artistici e di lusso rispetto al cerimoniale di corte e alla sua rappresentatività¹⁰⁸³.

Per una ricognizione simil-museale bisogna infatti attendere la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta del Settecento, che corrisposero a una nuova era politica e culturale per Salzdahlum.

Dopo il susseguirsi di due reggenti (Anton Wilhelm e Ludwig Rudolph) meno impegnati, rispetto al predecessore, nell'ampliamento e nella tutela della collezioni¹⁰⁸⁴, fu con Carl I von Braunschweig-Lüneburg che si assisté a una svolta decisiva. Si constata, infatti, che durante la sua reggenza, dal 1735 al 1780, la crescita della collezione subì una forte e positiva impennata, tanto che il numero dei beni quadruplicò¹⁰⁸⁵. Tale situazione comportò,

¹⁰⁸³ Vedi Gerkens 1974, pp. 110-114. Anche Christian Heinrich Erndtel, medico sassone e Conrad von Uffenbach, giurista e sindaco di Francoforte sul Meno, che si recarono in visita allo Schloß di Salzdahlum nel primo decennio del Settecento (il primo fra il 1706 e il 1707, mentre il secondo in due tappe nel 1709 e nel 1728) si limitarono ad una descrizione sommaria e parziale dei dipinti, come dimostrano i loro resoconti: cfr. Marth, 2004, pp. 55-56. Sulla varietà dei beni di lusso presenti nel castello all'epoca di Anton Ulrich, comprendenti porcellane, maioliche, opere dell'arte vetraia, oggetti esotici con provenienza dalla Cina e dal mondo orientale, vedi Lessmann 1993, pp. 153-165.

¹⁰⁸⁴ Marth 2004, pp. 68-76.

¹⁰⁸⁵ Cfr. Walz 2004, pp. 122-154 e Jonckheere 2004, pp. 90-91.

inoltre, la costruzione di una nuova sala, denominata *Serenissimi Galerie* e destinata a ospitare i nuovi dipinti, dove a fare la parte da leone furono quelli della scuola olandese. Nel 1737 giunse a corte Anton Friedrich Harm, allievo di Jan Frans Douven, pittore ufficiale alla corte di Düsseldorf, con l'incarico di occuparsi dell'amministrazione e della conservazione delle collezioni artistiche, di cui diventò intendente nel 1740¹⁰⁸⁶.

Nell'inventario da lui redatto nel 1744 vennero menzionati sei dipinti sotto il nome di Loth, ossia due versioni autografe del *Figliol prodigo* e delle copie da una serie con i quattro Evangelisti¹⁰⁸⁷, dei quali, nella serie di tavole disegnate da Harm, si riesce a rintracciare solo i primi due, mentre i restanti dovevano essere stati probabilmente segnalati nei fogli andati perduti o non leggibili¹⁰⁸⁸. Per la prima volta, nel testo di Harm vennero segnalate, inoltre, due versioni del *Figliol prodigo* di Loth: un dato che ha causato molta confusione nella letteratura e nelle ricostruzioni virtuali degli allestimenti settecenteschi della collezione, come si vedrà di seguito¹⁰⁸⁹. Una delle due versioni, quella quadrangolare, sembra essere stata appesa alla parete del *Zweites italienisches Kabinett* (secondo *cabinet* italiano), indicato da Harms nella lista del 1744 con l'appellativo di *Sancta Sanctorum*. L'altra versione, ovale, era invece collocata sopra l'*Adamo ed Eva*

¹⁰⁸⁶ Ivi, 2004, pp. 126-128. Vedi anche Blanckstein 2006, pp. 80-81. Harm realizzò una serie di disegni o sezioni verticali delle pareti della galleria, che rispecchiano la situazione espositiva dei dipinti fra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni quaranta del Settecento e un inventario di dipinti, elencati per nome d'autore, datato 1744. Si tratta rispettivamente della *Designation der Mahlerey zu Saltz-Dahlen* e della *Designation derer Künstlichen und Kostbaren Gemälden* (1744), entrambe consultabili presso l'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (d'ora in avanti HAUM), con la segnatura Altregistratur H4, H5. La datazione della raccolta di tavole risulta oscillante: Walz 2004, p. 128, la colloca fra il 1737 e il 1743, mentre per Wittig 2005, p. 27, i disegni furono realizzati fra il 1739 e il 1741. Dell'elenco dei dipinti (HAUM, Altregistratur, H5) esiste, inoltre, una versione digitalizzata dalla Bibliothek der Technische Universität Braunschweig consultabile al link: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:084-12020708356>.

¹⁰⁸⁷ HAUM, Altregistratur, H5, fol. 74v: «Der Verlorene Sohn, wird von seinem Pater wird auf und an genommen hoch 4:0: breit 4:6; Nochmalen die selbige Historie h. 4:3 1/2, b. 3:9; Die vier Evangelisten alb St. Mattheus Marcus Lucas Johannes, alle sind von einem Größen copien h 3:7, b 3:4». Nel 1776 riconobbe ritratti nella serie *Quattro filosofi* e spostò l'attribuzione a Ribera; le quattro tele si conservano oggi nell'Herzog Anton Ulrich Museum come opere della bottega di Luca Giordano. Cfr. Jacob, König-Lein 2004, pp. 57-60, nn. 1110-1114.

¹⁰⁸⁸ HAUM, Altregistratur, H4, fol. 74 («Der Verlorene Sohn von Carolo Lotti 11.»), fol. 86 («Der Verlorene Sohn von Carolo Lotti 15.»). Degli originali 50 disegni ne mancano otto, mentre due risultano incompiuti: vedi Walz 2004, p. 128.

¹⁰⁸⁹ Jacoby 1989, pp. 164-165, n. 572, propone, ad esempio, di non riconoscere nella versione del *Figliol prodigo* attualmente conservata presso l'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig quella anticamente menzionata da Flemmer (1697) e Sturm (1700), poiché prima del 1737, accanto a quella, era attestata una versione rettangolare con lo stesso tema. L'affermazione, in realtà, sembra eccessivamente categorica: dall'inventario di Flemmer (1744) si apprende per la prima volta la presenza di due invenzioni simili a nome di Loth, ma non vi sono elementi sufficienti per stabilire quale delle due versioni (se quella rettangolare, andata apparentemente perduta, o quella ovale tuttora esistente) appartenesse al primo nucleo collezionistico.

piangono il loro figlio morto *Abele* attribuito a Strozzi¹⁰⁹⁰ all'interno del *Sechstes Kabinett* o *Drittes italienisches Kabinett*, che immetteva al *Zentralraum* e corrispondente all'antico *Sancta Sanctorum* di Anton Ulrich¹⁰⁹¹. Stando all'inventario di Harm del 1744, che riporta per ciascun dipinto gli spostamenti di sede subiti dal 1737 al 1741, risulta poi che tutti quelli di Loth si trovavano inizialmente nella *Große Galerie*, mentre nel 1738 e nel 1739 le due versioni del *Figliol prodigo* furono traslate in un altro luogo, forse identificabile con quello poi illustrato nei disegni del 1743. Le indicazioni di Harm sulla locazione delle tele, tuttavia sono abrassate e a malapena leggibili, e rendono perciò ipotetica, se non irrisolvibile, la decifrazione¹⁰⁹².

Benché non si possa avere che una visione parziale e dubbiosa della disposizione dei dipinti di Loth nello Schloß di Salzdahlum durante il terzo e il quarto decennio del Settecento, si può comunque affermare, in base alle ricostruzioni fornite dalla bibliografia, che essi presero parte a una situazione complessiva di mescolamento fra opere con provenienza diversa, culminante nell'enciclopedica decorazione della *Große Galerie*, dove una posizione preminente era stata peraltro riservata alla grande tela con la *Morte di san Nicola*, allora attribuita al veneziano Antonio Bellucci¹⁰⁹³.

La ricerca della simmetria e della corrispondenza formale e contenutistica fra i dipinti, avente esito nella creazione di *pendant*, nonché la compartecipazione delle tele all'equilibrio architettonico generale delle singole stanze furono i principi che regolarono la presentazione della profusione di opere prodotte dal genio creativo di differenti artisti in una sorta di microcosmo esclusivo, reso così esperibile da visitatori e giovani apprendisti¹⁰⁹⁴. Alla stregua di una miniera didattica fu infatti considerato lo Schloß di

¹⁰⁹⁰ Il dipinto, oggi conservato presso l'Herzog Anton Ulrich Museum fu attribuito successivamente a Seiter da Eberlein, nel catalogo del 1776; fu Hermann Voss nel 1936 a ricondurlo a Paolo Pagani. Vedi Jacob, König-Lein 2004, pp. 101-102, n. 1006.

¹⁰⁹¹ Cfr. Walz 2004, pp. 128-130 e Wittig 2005, pp. 202, 368-369. Nella ricostruzione di Wittig vi sono alcune incongruenze, poiché lo studioso non distingue fra le due versioni del *Figliol prodigo*; nel fornire l'elenco delle opere presenti nel *Großes Kabinett* di Herzog Anton Ulrich, secondo la descrizione di Flemmer del 1697, cita la versione ovale (quello tuttora esistente) del *Figliol prodigo* ed erroneamente la indica come collocata nel *4. Kabinett* ai tempi di Harm, quando invece, nella ricostruzione figurata, la colloca giustamente nel *6. Kabinett*, ossia nel *Drittes Italienisches Kabinett*. Wittig sbaglia, inoltre, quando colloca sempre la medesima versione nella ricostruzione virtuale del *Sancta Sanctorum* secondo Harm; qui si trovava, invece, la versione quadrangolare del *Figliol prodigo*.

¹⁰⁹² Cfr. HAUM, Altregistratur, H5, fol. 74v.

¹⁰⁹³ Walz 2004, p. 129. Dell'opera si sono perse le tracce; stupisce che non venga segnalata nel catalogo ragionato di Magani (1995), né fra i 'Dipinti perduti o non rintracciati', né fra i 'Dipinti erroneamente attribuiti'.

¹⁰⁹⁴ Cfr. Walz 2004, pp. 130-132 e Blankenstein 2006, pp. 77-78.

Salzdahlum da Philipp Wilhelm Oeding, professore di disegno al Collegium Carolinum di Braunschweig, quando, nel semestre invernale del 1746-1747, decise di attingere dalle collezioni ducali per organizzare una mostra di dipinti per gli allievi del collegio¹⁰⁹⁵.

Ritornando alla lista dei dipinti assegnati a Loth da Harm, suscita perplessità l'assenza del *Buon Samaritano* e del *Giuseppe in prigione*, entrambi già riprodotti nel *Artis in Valle Salina Theatrum* del 1710. Questa mancanza, tuttavia, è solo apparente poiché li si ritrova citati sotto il nome di Daniel Seiter, allievo di Loth, con l'indicazione che nel 1737 si trovavano entrambi in uno «spazio presso la biblioteca» («bei der Bibliothek») corrispondente al *Mausoleum* eretto da Anton Ulrich, mentre nel 1738 furono trasferiti nel *Drittes italienisches Kabinett*, ossia quello a forma ottagonale¹⁰⁹⁶.

L'errore attributivo di Harm non stupisce, dato che all'epoca, come accade tuttora, era facile scambiare Loth con l'allievo o viceversa, così come non pare completamente fuorviante l'associazione al tedesco della serie dei *Quattro Filosofi*, oggi riconosciuti come opera di Ribera, quando è noto che proprio in quella tipologia pittorica, modulata sull'esperienza di Langetti e Drost, Loth si era esercitato nei primi anni veneziani.

Ad ogni modo, la coppia del *Buon Samaritano* e del *Giuseppe in prigione* ricomparve, restituita a Loth, nel *Verzeichniß der Herzoglichen Bilder-Gallerie zu Salzthalen*, il catalogo a stampa compilato nel 1776 da Christian Nicolaus Eberlein, pittore e incisore, due anni dopo la sua nomina a direttore della galleria, su modello del *Catalogue des tableaux du Roi au Luxembourg* del 1750¹⁰⁹⁷. Sfogliando il volume di Eberlein, che elenca le tele secondo la loro disposizione topografica, si evince la presenza di ulteriori opere associate a Loth, rispetto a quelle citate nell'inventario manoscritto di Harm del 1744. Spia, questo dato, della costante predilezione accordata all'artista tedesco nella politica delle nuove acquisizioni artistiche per Salzdahlum.

L'irreperibilità di gran parte delle opere dell'artista tedesco allora facenti parte delle collezioni dei duchi di Braunschweig – attualmente se ne conservano solo quattro associate al nome di Loth – non consente ad oggi di verificare se si trattasse di autografi o opere della scuola, circolanti sul mercato internazionale settecentesco. Le fonti inventariali, infatti, sono solo parzialmente di sussidio, poiché ripropongono le proposte attributive dei singoli redattori. Lo stesso Eberlein, nel 1778, ossia due anni dopo l'uscita del suo catalogo

¹⁰⁹⁵ Walz 2004, p. 132.

¹⁰⁹⁶ Cfr. HAUM, Altregistratur, H5, fol. 119v-120v.

¹⁰⁹⁷ Walz 2004, pp. 133-142 e Blankenstein 2006, p. 79.

a stampa, fu accusato per l'eccessiva generosità di alcune sue attribuzioni, soprattutto quelle riguardanti la scuola italiana, per cui si auspicò addirittura la compilazione di un nuovo, emendato inventario¹⁰⁹⁸.

Secondo la *Verzeichniß* del 1776 il numero di dipinti attribuiti a Loth ammontava a dieci, sparsi fra l'*Erste Galerie* (corrispondente all'antica *Große Galerie*) e il *Das Sechste Kabinett* (quello ottagonale). La puntualità delle indicazioni topografiche di Eberlein ha permesso agli studiosi, come nel caso già illustrato di Harm, di cimentarsi nella restituzione virtuale della situazione espositiva degli ambienti di Salzdahlum allo scadere degli anni settanta del Seicento¹⁰⁹⁹.

Si ha l'impressione, dunque che nella *Erste Galerie* fossero stati raccolti, in una sorta di *summa* enciclopedica, i dipinti più significativi della scuola italiana e olandese, perlopiù di grande formato e di soggetto o religioso o mitologico, che rispecchiavano, quindi, gli orientamenti di gusto del fondatore della raccolta, Anton Ulrich. Sul lato corto, rivolto a settentrione, alla serie di quadretti di piccolo formato con ritratti a mezzo busto o teste, che affiancavano la *Morte di san Nicola* di Bellucci, vi era una *Testa di uomo anziano* di Loth, in olio su legno, oggi non rintracciabile¹¹⁰⁰. Risultano perdute anche la tela esposta sulla parete orientale con il *Figliol prodigo* – da identificarsi, per coincidenza di misure, con la versione del tema di formato quadrato, citata per la prima volta da Harm (1744)¹¹⁰¹ – e quelle appese lungo il lato occidentale, ossia *Una testa di anziano*¹¹⁰², *La gara fra Apollo e Marsia*¹¹⁰³ e *Giuseppe rivestito da un mantello*, corrispondente al dipinto inciso da

¹⁰⁹⁸ Recensore fu Johann Joachim Eschenburg, professore di letteratura e filosofia al Collegium Carolinum, che la pubblicò anonimamente nell'*Allgemeiner Deutsche Bibliothek* dell'editore Friedrich Nicolai. Vedi Walz 2004, p. 134.

¹⁰⁹⁹ Walz 2004, pp. 134-141.

¹¹⁰⁰ Eberlein 1776, p. 42, n. 130: «Carl Loth. *Ein alter Mannskopf*. Auf Holz, 1 Fuß 9 Zoll breit, 2 Fuß 1 Zoll hoch». Ewald 1965, p. 125, n. 573.

¹¹⁰¹ Eberlein 1776, p. 136, n. 102: «*Der verlorne Sohn* stehet bittend vor seinem Vater, welcher seine Hand auf des Sohnes Schulter legt, und ein Wohlgefallen über seine Rückkehr bezeigt. Eine Frau mit einem Kinder stehet hinter dem Vater. Figuren in Lebensgröße bis auf die Knie. Auf Leinwand, 4 Fuß 6 Zoll breit, 4 Fuß hoch». La descrizione del soggetto fornita da Eberlein, che specifica che la donna e il bambino compaiono dietro il padre, permette di distinguere il dipinto da quello ora conservato presso l'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig; doveva essere molto simile alla versione segnalata da Ewald 1965, p. 176, n. 174a, presso una collezione privata a Francoforte sul Meno (Ewald 1965, p. 77, n. 178. Sbaglia, quindi, Walz 2004, p. 136, che colloca la versione ovale nella Erste Gallerie, quando qui si trovava, invece, quella quadrata; Wittig 2005, p. 320, lascia giustamente vuota la casella riservata al dipinto di Loth.

¹¹⁰² Eberlein 1776, p. 55, n. 186: «Carl Loth. *Ein alter Kopf*. Auf Leinwand, 1 Fuß 10 Zoll breit, 3 Fuß 2 Zoll hoch». Ewald 1965, pp. 125-126, n. 580.

¹¹⁰³ Eberlein 1776, p. 56, n. 189: «Carl Loth. *Der Wettstreit des Apollo und Marsyas*. Apollo spielet die Harfe; Marsyas sitzet vor him, und höret zu. Midas steht hinten. Figuren in Lebensgröße. Auf Leinwand, 4 Fuß 6 Zoll breit, 4 Fuß hoch».

Heckenauer nel 1710¹¹⁰⁴. Fa eccezione il *San Giovanni Battista* (164,5 × 129 cm; **fig. 236**), oggi conservato nei depositi del Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig e considerato come opera della bottega di Loth¹¹⁰⁵. Replicato più volte dal maestro¹¹⁰⁶, il soggetto ben si prestava, infatti, all'esibizione della sua maestria nel trattamento di torniti busti nudi maschili, che pare ancor oggi di riconoscere nella tela in esame, nonostante il cattivo stato conservativo. Nella sproporzione e nella stentata articolazione degli arti inferiori del santo e nelle vistose divergenze nel trattamento pittorico del torso nudo, del volto e delle mani di San Giovanni, pare di riconoscere un intervento polifonico (sempre che non si tratti di vistosi interventi di restauro cui l'opera fu sottoposta dal 1830, quando sul retro fu rinvenuta l'iscrizione «franzos. Komposition», ossia «composizione francese», residuo, forse, di una proposta attributiva)¹¹⁰⁷.

Fra le sedici tele che decoravano lo spazio ottagonale del sesto *Kabinett*, dove spiccavano i nomi di Reni, di Lanfranco, di Giorgione (ora Palma il Vecchio), di Peter Strudel, di Palma il Giovane, di Ribera e di van Honthorst, trovarono collocazione quattro dipinti di Loth: *San Gerolamo*¹¹⁰⁸, *Cimon e Pero*¹¹⁰⁹ (entrambi non rintracciabili), il *Buon Samaritano*¹¹¹⁰

¹¹⁰⁴ Eberlein 1776, p. 61, n. 206: «Carl Loth: *Joseph*, bekleidet mit einem Mantel, sitzt an einem steinernen Tische, und leget dem Becker und dem Mundschenken die Träume aus. Einer sitzt nackt vor der andere bekleidet hinter him. Figuren in Lebensgröße. Auf Leinwand, 6 Fuß 10 Zoll breit 5 Fuß 1 Zoll hoch». Vedi Ewald 1965, p. 63, n. 70.

¹¹⁰⁵ Eberlein 1776, p. 56, n. 187: «Carl Loth. *Johannes der Täufer* sitzend, mit einem Zettel in der Hand. Ganze Figur in Lebensgröße. Auf Leinwand, 4 Fuß 6 Zoll breit, 5 Fuß 8 Zoll hoch.» Ewald 1965, p. 92, n. 292, lo considerò originale. Vedi anche Jacoby 1989, p. 166, n. 1034, e Fusari 2017, p. 360, n. R41, che propone l'attribuzione ad Antonio Molinari.

¹¹⁰⁶ Ewald 1965, pp. 92-93, nn. 292-303.

¹¹⁰⁷ L'informazione è reperibile nel dossier del dipinto conservato presso l'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (D2060).

¹¹⁰⁸ Eberlein 1776, p. 275, n. 7: «Carl Loth. *Der heilige Hieronimus* sitzt entbloßt an einen Tische, hält die Hand am Bart, und hat ein Buch, welches über einen Todtenkopfe liegt, vor sich. Auf dem Tische steht ein Dintenfaß, worinn eine Feder. Figur in Lebensgröße, bis auf den halben Leib. Auf Leinwand, 2 Fuß 10 Zoll breit, 4 Fuß 9 Zoll hoch». Cfr. Fusari 2017, p. 360, n. R42. Vedi Jacob, König-Lein 2004, pp. 68-69, n. 1107, dov'è ricondotto ad un artista italiano del XVII secolo, non identificabile.

¹¹⁰⁹ Eberlein 1776, p. 277, n. 14: «Carl Loth. *Cimon* wird von seiner Tochter Peo in Gefängnis gesäuget. Sie hat ein Kind auf dem Schoße, und eines stehet hinter dem Cimon. Figuren in Lebensgröße. Auf Leinwand, 6 Fuß 10 Zoll Breit, 5 Fuß 1 Zoll hoch». Vedi Ewald 1965, p. 104, n. 390.

¹¹¹⁰ Eberlein 1776, p. 273, n. 2: «Carl Loth. *Der verlorhne Sohn* steht bittend vor seinem Vater, welcher ihm die Hand auf die Schulter leget. Ein Jüngling steht an der Seite, und überreicht ihm ein Kleid. Hinten steht ein junges Fraunzimmer. Figuren in Lebensgröße, bis auf die Knie. Auf Leinwand, 3 Fuß 8 Zoll breit, 3 Fuß 3 Zoll hoch».

ed il *Figliol prodigo*¹¹¹, coincidenti con i due dipinti attualmente esposti nelle sale del museo di Braunschweig. Oltre che i principi di armonia visiva e di simmetria, sembra che all'allestimento di questo spazio abbia concorso anche l'affinità tematica, dato che la maggior parte dei dipinti raffigurava azioni caritatevoli e misericordiose predisposizioni d'animo, quasi a indicare che in quel sacello fossero celebrati l'amore verso il prossimo e lo spirito di sacrificio.

Collazionando, dunque, i fogli grafici di Harm del 1743 circa e la ricostruzione virtuale sulla base del catalogo di Eberlein del 1776, si deduce che la versione quadrangolare del *Figliol prodigo*, già esposta nel *Zweites italienisches Kabinett* fu trasferita nel 1776 sulla parete orientale della *Erste Galerie*, mentre l'esemplare in formato ovale rimase nel *cabinet* ottagonale, dove gli fu affiancato il *Buon Samaritano*.

Nei depositi dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig, inoltre, si conserva un'altra tela, anch'essa ascrivita alla bottega di Loth come il *San Giovanni Battista*, che raffigura *Mercurio*¹¹² (110 × 97 cm; **fig. 237**). L'unico dato reperibile sulla storia della provenienza di questo quadro riguarda il suo arrivo a Salzdahlum, da collocarsi fra il 1775 e il 1779, come attesterebbe una lista posticcia allegata all'inventario di Harm del 1744, che registra gli acquisti condotti entro quel lasso temporale¹¹³. Al nome di Loth viene infatti menzionato un «Mercurio messo a nudo con la schiena rivolta, regge nella mano sinistra il bastone e con la destra si sostiene. Figura a grandezza naturale fino alle ginocchia» («*Mercurius* sitzt rückensakt entblößet, hält in der linken Hand den Stab, und mit der rechten hat er sich aufgefallen gelagert. Figur in lebens Größe bis auf die Knie») – descrizione corrispondente alla tela ora ricoverata nei depositi del museo – con l'indicazione del valore di 8 Reichstaler e della collocazione nella *Erste Gallerie*, mentre manca la segnalazione dell'anno di ingresso. Per quanto, come osservato, il catalogo a stampa di Eberlein debba essere considerato *cum grano salis*, il silenzio sul *Mercurio* nel 1776 fa presumere che la tela sia approdata in collezione dopo quella data.

¹¹¹ Eberlein 1776, p. 275, n. 7: «Carl Loth. *Der barmherzige Samariter*, im Begriff, dem Werwundeten, der vorne entblößt auf der Erde liegt, Oehl in die Wunden zu gießen. Ein Mohr reicht ihm einige chirurgische Instrumente dar. Hinten in der Ferne gehen die Leviten. Ganze Figuren in Lebensgröße. Auf Leinwand, 6 Fuß 1 Zoll breit, 4 Fuß 10 Zoll hoch».

¹¹² Cfr. Ewald 1965, p. 108, n. 419, Jacoby 1989, pp. 166-168, n. 1117 e Fusari 2017, p. 167, n. 22.

¹¹³ HAUM, Altregistratur, H5, fol. 166v. La lista reca il titolo: *Verzeichnis deren Schildereyn welche von Ano 1775 bis Ano 1779 aufs neue aufgekauft und in die Gallerie und Kabinetten gekommen sin (welche noch außer dem Gedruckten Cattallogē sich befinden)*.

Come per il citato caso del *San Giovanni Battista*, anche per questo quadro risulta ad oggi arduo stabilire se si tratti di un prodotto interamente autografo o se spetti, invece, alla bottega. Nonostante la pellicola pittorica sia deteriorata da alcuni tagli, da un'estesa *craquelure* e dagli effetti dell'opacizzazione degli olii, è ancora possibile riconoscere le fattezze della titanica divinità, dalla possente muscolatura, indagata e resa con scrupolosità. La schiena di Mercurio, che domina il campo pittorico, è l'arena in cui Loth fa agire il sapiente contrasto fra parti luminose e zone d'ombra.

Nella teatrale posa e nella gestualità, il *Mercurio* corrisponde all'omonimo protagonista della tela con *Giove e Mercurio* di palazzo Albrizzi a Venezia [fig. 19], versione in controparte del dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con cui Loth, da poco giunto a Venezia, aveva conquistato l'attenzione degli ambienti del collezionismo asburgico e filo-imperiale. L'imprecisione anatomica con cui le gambe vengono accostate al torso e l'insistenza, quasi artificiosa, nella delineazione di ogni singolo muscolo del busto della giovane divinità, potrebbero essere il risultato pittorico di un allievo alle prese con l'esercizio dell'imitazione dall'invenzione del maestro.

Un confronto, inoltre, con il dipinto omonimo conservato a Kassel (Gemäldegalerie Alte Meister, 114 × 98,5; fig. 238), sulla cui autografia la critica è concorde¹¹¹⁴, spinge con più convinzione a ritenere la tela di Braunschweig come opera di uno scolaro o di un seguace di Loth. Si spiegherebbe così, forse, il risicato valore di 8 Reichstaler (talleri imperiali) che fu attribuito al dipinto al momento dell'acquisto nella seconda metà degli anni settanta del Settecento, se paragonato con la centuplicata quotazione della coppia *Abramo scaccia Agar* e il *Ritorno del figliol prodigo* di Giuseppe Nuvolone (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum), il più dispendioso acquisto dell'epoca¹¹¹⁵. Ammonta a quattro, dunque, il numero di dipinti di Loth o afferenti alla sua cerchia, che si salvarono dal drammatico destino dello Schloß di Salzdahlum e delle sue collezioni all'inizio dell'Ottocento, durante l'epoca delle guerre napoleoniche¹¹¹⁶. Braunschweig, infatti, come le altre città tedesche, non fu risparmiata dalle ruberie e dall'incetta di dipinti messa a punto da Napoleone e dall'intendente Dominique Vivant Denon, che giunse a ispezionare lo Schloß di

¹¹¹⁴ Cfr. Ewald 1965, p. 108, n. 420. Fusari 2017, p. 185, n. 88, invece, ritiene di poterlo avvicinare alla mano di Daniel Seiter.

¹¹¹⁵ Walz 2004, p. 134. Al momento dell'acquisto, nel 1778, le due tele furono considerate opera di Domenico Fetti; nel 1911 Hermann Voss le ricondusse a Carlo Francesco Nuvolone, mentre Bona Castellotti nel 1985 le pubblicò con attribuzione a Giuseppe Nuvolone. Vedi Jacob, König-Lein 2004, pp. 95-97, nn. 690-1127.

¹¹¹⁶ Le vicende sono narrate in Höltge 2004, pp. 201-214.

Salzdahlum alla fine del dicembre 1806, per la selezione di beni da destinare a Parigi. Numerosi dipinti, tuttavia, furono trascurati e rimasero nella sede originari, in attesa delle successive e nefande vicende storiche. Nel luglio del 1807, infatti, dopo la pace di Tilsit, Braunschweig fu incorporata nel regno di Westfalia, governato da Girolamo Bonaparte, fratello di Napoleone, che avrebbe ordinato il trasferimento di oltre 500 dipinti delle raccolte di Salzdahlum a Kassel, per poi destinarle al futuro museo di Braunschweig, la cui erezione sarebbe stata avviata nel 1816¹¹¹⁷. Fra le opere che raggiunsero Kassel nel 1808 fu incluso anche il *San Giovanni Battista* di Loth¹¹¹⁸. Dal 1810, inoltre, cominciarono le operazioni di smantellamento dello Schloß di Salzdahlum, che sarebbe stato tristemente demolito a partire dal settembre dell'anno successivo. L'appezzamento di terra su cui esso si ergeva fu tassato per un prezzo irrisorio e si cercò inutilmente di trovare un acquirente. Nel merito di questi provvedimenti si decise di porre in vendita anche le componenti della pinacoteca che, stando alla lista di Pascha Friedrich Weitsch, *Galerieintendant*, raggiungevano il numero di circa 700 dipinti, tutti destinati a Braunschweig, tra cui il *Buon samaritano*, il *Figliol prodigo* (ovale) e il *Mercurio* di Loth¹¹¹⁹.

Secondo i dati registrati nelle Verlust-Kartei dell'archivio del Herzog Anton Ulrich Museum, *Cimon e Pero* e *Giuseppe in prigione*, invece, furono posti all'asta nel 1811¹¹²⁰.

Dopo questa fatidica data, di numerosi dipinti di Salzdahlum non rimase più traccia, dispersi fra incanti e traslazioni di luogo, come quando Girolamo Bonaparte, pressato dall'imminente fine del regno di Westfalia, fece pervenire in Francia molti dei dipinti in suo possesso a Kassel. Nascosti presso lo zio cardinale Fesch, furono però riconsegnati in nelle loro originarie sedi tedesche nel 1814¹¹²¹.

Di gran lunga ridotta e deformata risultava, dunque, dopo oltre un secolo di fasti, l'«Universal-Pinakothek»¹¹²² dei conti von Braunschweig-Lüneburg, tanto che se Bressand fosse stato presente avrebbe fatto recitare alle personificazioni delle arti sorelle non

¹¹¹⁷ Ivi, p. 208.

¹¹¹⁸ Il dipinto è elencato in una lista facente parte degli *Akten über den Verbleib der Gemälde und anderer Kunstwerke aus dem Schloß in Salzdahlum während der napoleonischen Kriege 1806, 1807*, consultabile fra i manoscritti dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (d'ora in avanti HAUM) Altregistratur, H80, n. 29).

¹¹¹⁹ HAUM, Altregistratur, H80, n. 30. Vedi Höltge 2004, pp. 208-209.

¹¹²⁰ HAUM, Verlust-Kartei.

¹¹²¹ Höltge 2004, pp. 209-212.

¹¹²² La definizione è stata coniata da Fink 1954, p. 33.

l'elogio bensì il compianto sui 'rimasugli' di quell'antica varietà e ricchezza, che ai tempi di Anton Ulrich le aveva tanto infervorate e a cui Venezia aveva contribuito in modo sostanziale.

3. *Pommersfelden e il collezionismo di Lothar Franz von Schönborn*

Nel 1922, dopo un biennio di perlustrazioni periegetiche europee, fra i principali musei e pinacoteche della Spagna, della Francia e della Germania, Roberto Longhi, nei panni di un ignoto corrispondente dell'abate Luigi Lanzi, redasse una lettera dedicata alla galleria dei conti von Schönborn, racchiusa fra le stanze dello Schloß Weißenstein a Pommersfelden, nei pressi di Bamberg¹¹²³.

Quella tappa tedesca, da collocarsi presumibilmente nella seconda metà del luglio 1921, mise Longhi di fronte alla possibilità di affrontare e, quindi, provare a risolvere uno dei problemi critici che più lo assillavano almeno dagli anni dieci del Novecento, ossia il tentativo di fare ordine fra le vicende pittoriche seicentesche, e più nello specifico, operare una distinzione fra Caravaggio e i suoi discepoli¹¹²⁴.

In questo processo di 're-attribuzione' e di bonifica, come lo interpreta Marco Mascolo¹¹²⁵, prende corpo in concomitanza una nuova mappatura della geografia artistica del Seicento, che passa attraverso la ripartizione in scuole ed epoche, con rispettivi maestri. Dopo aver glissato sulle opere di autori antichi, scarse in numero poiché un simile luogo architettato «sul gusto ricco e fiorito de' moderni, male avria sopportato, accanto a' recenti, la mistura di esemplari quasi infanti, di sarìa per dire, pittoreschi incunaboli»¹¹²⁶, l'attenzione di Longhi si concentra su alcuni dipinti della scuola veneta cinquecentesca, per giungere alla trattazione dei seicentisti bolognesi, romani e napoletani e infine ai settentrionali.

È l'analisi dell'operato del genovese Bernardo Strozzi, che secondo Longhi va coscientemente distinto da Rubens, al quale è troppo spesso associato, che introduce le considerazioni della scuola veneziana. Dopo l'accento agli stranieri (Liss, Fetti, Maffei,

¹¹²³ Concepito nel 1922, come se fosse una missiva inviata al Lanzi da Augusta nel 1809 (l'anno in cui lo storiografo marchigiano stava elaborando la terza edizione della *Storia pittorica dell'Italia*), il testo fu pubblicato in *Proporzioni* nel 1950. Qui si è utilizzata l'edizione pubblicata in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di Storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973, pp. 1000-1025. Per un'approfondita analisi sull'elaborazione del testo si veda Mascolo 2016, pp. 157-186.

¹¹²⁴ Mascolo 2016, pp. 158-160.

¹¹²⁵ Id., p. 158.

¹¹²⁶ Longhi 1973, p. 1004.

Sareceni, Régnier, Della Vecchia), il critico passa all'analisi delle opere di Langetti, che mescola la maniera di Strozzi con quella di Rubens e di Ribera, «sicchè riesce disagiata discernerlo dal sopraddetto Loth, nato bavarese, detto Carlotto in Venezia; se non fosse per il segnale di un tuono più ocreato nel Langetti: più pendente al vinoso nel tedesco; e qui in Pommersfelden paiono aver operato uniti e più accordati che non altrove»¹¹²⁷.

Associandolo al collega genovese, Longhi inquadrò il Loth di Pommersfelden – di cui, qualche riga dopo, avrebbe enunciato i soggetti delle tele – in quella chirurgica operazione di identificazione e mappatura geografica dei naturalisti italiani e forestieri influenzati dalle «invenzioni atrocissime del Rivera» e divulgatori di «quella mistura di ideale e di lugubre, di patetico e di triviale», che plasmò e caratterizzò, per certi versi, la pittura del XVII secolo¹¹²⁸.

L'associazione indissolubile di Loth alla scuola veneta viene già dichiarata in apertura alla lettera quando, nella messa a fuoco del contesto artistico tedesco in relazione agli scambi con l'Italia, 'l'anonimo corrispondente' ragguaglia Lanzi sulla risonanza e sulla penetrazione degli stili moderni italiani, nelle loro forme evolutive e nei loro sviluppi, in Germania. Fra gli esempi calzanti l'esperienza artistica di Johann Ulrich Loth che «per figura, si dichiara tanto presto per un caravaggista»¹¹²⁹, mentre «il di lui figlio Carlo, più noto e che ha ripieni gli altari e le quadriere di Monaco come di Venezia», dimostra, per inverso, l'assimilazione di un pittore tedesco nell'ambiente artistico italiano, tanto che «neanche potrebbe riporsi fuor della Veneta Scuola»¹¹³⁰.

Nell'ottica longhiana, dunque, le vicende di Johann Carl e del padre Johann Ulrich sono esemplificative del *Kulturtransfer* fra l'Italia e la Germania in epoca seicentesca.

Prima che nel testo novecentesco appena esaminato, l'inclusione del nome Loth in relazione alla restituzione della mappatura geografica della pinacoteca degli Schönborn, attraverso il principio della ripartizione in epoche e scuole, è reperibile nel resoconto pubblicato da Gustav Friedrich Waagen nel *Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in*

¹¹²⁷ Id., p. 1021.

¹¹²⁸ Secondo Longhi, il lascito della maniera di Ribera è riconoscibile a Roma nelle opere di Salvator Rosa e nel luganese Pier Francesco Mola, nella «Germania Bassa» in Loth e in Sandrart, a Napoli in Luca Giordano e in Mattia Preti. Longhi 1973, pp. 1021-1022.

¹¹²⁹ Longhi 1973, pp. 1000-1002.

¹¹³⁰ Id., p. 1002.

Franken del 1843, quand'era direttore della Gemäldegalerie di Berlino¹¹³¹. Affidatosi, anch'egli, come poi avrebbe fatto Longhi, al genere letterario dell'epistolografia artistica, quale strumento più confacente al suo intento di inchiesta informativa e quindi alla presentazione di dati¹¹³², il critico tedesco raccolse le impressioni della sua seconda visita a Pommersfelden – la precedente tappa risaliva al 1818¹¹³³ – in una lettera da Bamberg, datata 14 luglio 1839¹¹³⁴.

Dopo un iniziale lamento sullo stato di noncuranza e di semi-abbandono in cui era avvolto lo Schloß di Weißenstein e quindi sulle drammatiche condizioni conservative dei dipinti, Waagen procedeva con un *excursus* sulla pinacoteca, che all'epoca contava circa seicento dipinti, distribuiti in diversi ambienti. In conformità alle tendenze artistiche dell'epoca, notava lo scrittore tedesco, nello scrigno di Pommersfelden le sezioni pittoriche dominanti erano rappresentate dalla scuola italiana, da quella olandese e da alcuni dipinti di quella francese dalla seconda metà del XVII secolo e della prima metà del XVIII secolo¹¹³⁵. Influenzato dalla generalizzante sfortuna goduta dal Seicento pittorico italiano nella critica teorica ottocentesca, il giudizio dello studioso sulla scuola italiana si risolve in una triste e negativa connotazione, che coinvolge artisti, stili e generi pittorici. Un'impressione di decadenza evocano, a detta del teorico, «le affettate raffigurazioni di santi, le noiose allegorie, le mitologiche rappresentazioni traspiranti una malaticcia bramosia di Luca Giordano, Liberi, Sebastiano Conca, Solimena e di Karl Loth e di altri maestri»¹¹³⁶.

¹¹³¹ Si tratta del primo volume di *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, opera pubblicata a Lipsia fra il 1843 e il 1845, dopo un viaggio fra Germania meridionale e l'Alsazia; il secondo tomo uscì nel 1845 con il titolo *Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsaß und der Rheinpfalz*.

¹¹³² A proposito della scelta di Longhi di recuperare l'epistolografia artistica come strumento critico, per il caso di Pommersfelden cfr. Mascolo 2016, pp. 162-163.

¹¹³³ Nell'epistola stessa lo storico dell'arte premette di essere ritornato a Pommersfelden dopo ventun anni: «Den 16ten. Heut früh fuhr ich schon um halb sechs Uhr nach Pommersfelden ab, um die berühmte Galleria des Grafen von Schönborn nach 21 Jahren von neuem zu durchmustern». («16 luglio. Stamattina presto già alle 5.30 mi recai a Pommersfelden, per perlustrare nuovamente dopo ventun anni la famosa galleria dei conti von Schönborn»). Waagen 1843, p. 118.

¹¹³⁴ Waagen 1843, pp. 118-145. Il resoconto su Pommersfelden reca la data del 16 luglio 1839 ed è posto a conclusione della *Dritter Brief*, contenente la descrizione della visita a Bamberg.

¹¹³⁵ Waagen 1843, p. 120: «Dem Kunstgeschmack der Zeit gemäß, in welcher diese Gallerie entstanden, sind die beiden vorwaltenden Massen Bilder der italienischen und einiger französischen Meister aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, sowie der niederländischen Maler vom Ende des sechzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts» («In conformità al gusto del tempo, in cui nacque questa galleria, entrambe le porzioni dominanti di quadri sono a firma di maestri italiani e di qualche maestro francese della seconda metà del XVII secolo e dalla prima metà del XVIII secolo, così come dei maestri olandesi della fine del XVII fino alla metà del XVIII secolo»).

¹¹³⁶ «Die affectirten heiligen Vorstellungen, die langweilige Allegorie, die eine schwächliche Lüsterheit athmenden mytologischen Vorstellungen eines Luca Giordano, eines Liberi, eines Sebastian Conca, eines Solimene, eines Karl Loth u. A. m.». Waagen 1843, p. 120.

L'artista tedesco, naturalizzato veneziano, prende parte, dunque, ad un'infelice parata di «meist talentwollen Schnellmaler» («perlopiù talentuosi maestri veloci»), come Waagen definì gli artisti summenzionati¹¹³⁷.

Sebbene connotati da numerosi distinguo, riguardanti *in primis* l'obiettivo e il portato teorico dei rispettivi scritti, Waagen e Longhi offrirono, dunque, fra Ottocento e Novecento, una proposta di riordino, tramite una categorizzazione dei criteri stilistici in epoche e scuole, della cospicua raccolta di Lothar Franz von Schönborn (1655-1729), arcivescovo di Magonza e principe vescovo di Bamberg¹¹³⁸, la cui formazione fu avviata agli inizi del Settecento con smisurata passione da parte del mecenate ma senza preconcetti o mirate pretese, se non quella dell'originalità dei dipinti e la preferenza per gli autori contemporanei¹¹³⁹.

Con una lettera del 2 febbraio 1706 Lothar Franz inoltrò all'abate Giovanni Melchiori, suo agente artistico a Roma, la richiesta di procurargli «un paio di pezzetti originali di famosa mano con figure grandi fra tre e quattro palmi, ma di prezzo non troppo esorbitanti», destinati ad adornare il «gabinetto di quadretti e pitture»¹¹⁴⁰, corrispondente a uno degli ambienti del castello di Gaibach, nei pressi di Würzburg, eretto dal 1693 sulla proprietà terriera ereditata dal padre Philipp Erwein, e sede del nucleo primigenio della raccolta pittorica dell'arcivescovo¹¹⁴¹.

Dalla lettura della cospicua e folta corrispondenza epistolare del principe si evince che, prima dei contatti con l'ambiente artistico romano, l'occasione per l'ampliamento della sezione originale della raccolta di Gaibach giunse da Venezia. Il 22 dicembre 1705

¹¹³⁷ *ibid*: «Eine einzelne Erwähnung der Bilder dieser meist talentwollen Schnellmaler liegt nicht in meiner Absicht» («Una considerazione singola per ogni dipinti di questi perlopiù talentuosi maestri veloci non giace fra le mie intenzioni»).

¹¹³⁸ Per un profilo biografico di Lothar Franz von Schönborn si confronti Fischer 1927, pp. 1-34, Freedon 1968, pp. 13-30 e Jürgensmeier 1989, pp. 14-16.

¹¹³⁹ Sulle vicende dell'origine e dello sviluppo della collezione cfr. Boll 1926, pp. 198-216, Fischer, 1927, pp. 1-34, Bott 1989, pp. 112-128 e Bauereisen-Kersting 2014, pp. 241-266.

¹¹⁴⁰ La corposa corrispondenza di Lothar von Schönborn, coinvolgente funzionari, personalità politiche, familiari e artisti, è stata raccolta ed edita nei due volumi *Quellen zur Fränkischen Kunstgeschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, a cura di P. Hugo Hantsch, Andreas Scherf e Max H. von Freedon (Würzburg, I, 1931 - II, 1955); essa copre l'arco cronologico dal 1693 al 1729, anno della scomparsa del principe vescovo. La lettera destinata all'abate Melchiori, da cui si è estrapolata la citazione, è stata pubblicata in *Quellen* 1931, p. 110, doc. n. 123. La corrispondenza con Melchiori consiste di 24 missive e fu avviata nell'ottobre 1699, per terminare il 22 gennaio 1718; da un lettera inviata da Roma il 30 luglio 1718 dal diplomatico Grillo si apprende che Melchiori era morto e che aveva lasciato in eredità due dipinti, rispettivamente a Lothar Franz e al nipote (vedi *Quellen* 1955, pp. 471-472, n. 577). Per i contatti fra Schönborn e l'ambiente artistico romano cfr. anche Boll 1926, pp. 217-237.

¹¹⁴¹ Hubala 1989, p. 27.

Friedrich Karl, nipote di Lothar Franz, nominato vice cancelliere imperiale alla corte degli Asburgo, avvisò lo zio da Vienna che l'ambizioso barone Taxis di Venezia¹¹⁴², per far fronte al pagamento della tassa per l'elevazione a titolo di conte, sarebbe stato disposto a vendere una mezza dozzina di dipinti italiani e «altre galanterie»¹¹⁴³. Proposta, questa, che fu accolta con entusiasmo da Lothar Franz, il quale precisò di desiderare anche «solo originali di un famoso buon maestro, che siano rari e di valore» («nur originalia von einem berühmten guten Meister, was rar und des gelts wert sein») e che fossero per metà di soggetto profano e per metà raffigurassero storie religiose¹¹⁴⁴. L'originalità dei dipinti, dunque, rientrò fra le preoccupazioni preponderanti del principe vescovo e costituì, dunque, un criterio dirimente per l'acquisto dei dipinti¹¹⁴⁵.

I rapporti con Venezia si intensificarono in maniera crescente negli anni a seguire, per cui la capitale della Serenissima fu sfruttata, oltre che in qualità di sede di un vivace mercato artistico, come centro di smistamento dei dipinti provenienti da Roma e diretti in Germania, a Magonza, di cui si sarebbe occupato il residente Matthias Ferdinand Regaznik¹¹⁴⁶. In Laguna, inoltre, risiedevano pittori decoratori di fama internazionale, richiesti dalle corti europee (come Antonio Balestra, Antonio Bellucci e Antonio Pellegrini), e che furono intercettati, dunque, per arricchire l'apparato pittorico del nuovo

¹¹⁴² Si tratterebbe di uno dei membri del ramo della famiglia dei Taxis, originaria di Cornello nel bergamasco, che dalla metà del Quattrocento assunse la direzione del servizio postale destinato dall'Imperatore cesareo all'Europa continentale e all'Italia del Nord. Con la famiglia dei Thurm und Taxis gli Schönborn, in particolare Melchior Friedrich, fratello di Lothar Franz, intrattennero legami di amicizia. Cfr. *Quellen* 1931, p. 124, nota 1. L'offerente cui accenna Friedrich Karl nella sua lettera potrebbe identificarsi, forse, con Ferdinando von Tassis, figlio di Ottavio (1615-ante 1691), la cui raccolta veneziana venne elogiata da Boschini e Martinioni; a Ferdinando spettò l'ampliamento della collezione con l'inclusione di autori contemporanei. Non è possibile conoscere con precisione i nomi degli artisti rappresentati nella raccolta, poiché l'unico inventario reperibile, stilato dopo la morte di Ferdinando, depositato il 6 maggio 1721 presso i *Giudici di petizion* e in copia, presso i *Giudici del proprio*, non reca alcuna attribuzione. Vedi Cecchini 2007(a), p. 319.

¹¹⁴³ Vedi *Quellen* 1931, p. 102, doc. n. 116.

¹¹⁴⁴ La replica di di Lothar Franz del 9 gennaio 1706 da Magonza è riportata in *Quellen*, 1931, pp. 102-103, nota 1.

¹¹⁴⁵ A questo proposito si veda Bott 1997, pp. 257-288.

¹¹⁴⁶ È da identificarsi con Matthias Ferdinand Regatsnig ricordato in Simonsfeld 1887, p. 172, come presente a Venezia nel 1723; dalla medesima fonte si apprende che nel 1695 era morto a Venezia, nella parrocchia di San Canciano Johann Georg, all'età di 44 anni, originario di Villach e forse padre di Matthias Ferdinand. Nella corrispondenza di Lothar von Schönborn Regatsnig viene menzionato per la prima volta in un'epistola del 17 luglio 1718 indirizzata da Lothar Franz al nipote Friedrich Karl. Vedi *Quellen* 1931, p. 157, doc. n. 183, dove si ricorda in nota che la corrispondenza fra von Schönborn e il residente veneziano non era reperibile.

gioiello architettonico di Schönborn¹¹⁴⁷, il castello di Pommersfelden, eretto fra il 1711 e il 1719¹¹⁴⁸. Le loro botteghe, inoltre, rappresentavano luoghi di formazione ideale per i pittori locali (si vedano i casi di Johannes Velten e del più noto Johann Joseph Scheubel, quest'ultimo raccomandato a Balestra)¹¹⁴⁹.

Nel tentativo di rintracciare appigli documentari attestanti l'interesse di Lothar Franz per l'opera di Loth e quindi le informazioni sull'acquisto dei dipinti, nell'epistolario del principe arcivescovo e nella ricca bibliografia su Pommersfelden, si può forse rimanere sorpresi che le uniche due annotazioni reperibili e associabili all'artista tedesco non riguardino Venezia, bensì Norimberga e Roma. In un corposo saggio dedicato alla storia collezionistica di Lothar von Schönborn del 1926, costellato dalla profusione di dati, Walter Boll ricorda a margine di un episodio concernente un fallito tentativo di acquisto da parte del principe-vescovo di diciotto dipinti di Palma il Giovane e di Bassano sul mercato norimberghese¹¹⁵⁰, che nel 1707 Johann Ignaz Tobias von Böttinger¹¹⁵¹, appaltatore di costruzioni, consigliere aulico e inviato dell'arcivescovo, aveva rifornito il suo signore di

¹¹⁴⁷ Boll 1926, pp. 240-241. Per il contributo di Bellucci alla galleria pommersfeldiana si rimanda alla proposta di Magani 1995, pp. 40-44, pp. 144-146, nn. 58-59-60 e pp. 213-214, n. R95, che riconosce come autografi dell'autore a Pommersfelden la *Rebecca al Pozzo* e l'ovale con *Natura generosa*. Ad Antonio Balestra, invece, Lothar von Schönborn fu legato da un più stretto rapporto di stima e fiducia, testimoniato dal carteggio epistolare, intrattenuto fra il 1714 e il 1719; attribuite all'artista veronese sono cinque mitologie nella *Marmorsaal* (*Venere saetta Amore*, *Venere ordina le armi a Vulcano*, *Ritrovamento di Mosè*, *Mosè libera le figlie di Ietro* e *Sofonisba beve il veleno*), e due dipinti allegorici nella *Große Gallerie* (*Giustizia, Concordia e Pace*; *Fortezza e Verità*). Cfr. Ghio, Bacceschi 1989, p. 86 e pp. 201-202, nn. 48-49. Antonio Pellegrini avrebbe realizzato due tele per Pommersfelden (*Ercole e le Esperidi* e *Sofonisba riceve da Massinissa la coppa del veleno*), che la critica colloca entro il 1724; eseguì anche quattro dipinti per Johann Philipp Franz, destinati a Würzburg; cfr. Knox 1995, pp. 180-181, p. 253, nn. P.358-P.359, e A. Bettagno, in *Antonio Pellegrini* 1998, pp. 178-179, nn. 38-39 (schede sulle opere di Antonio Pellegrini, *Ercole e le Esperidi* e *Ritratto di dama con due cani*).

¹¹⁴⁸ Hubala 1989, pp. 26-31.

¹¹⁴⁹ In una lettera del 12 agosto 1713 da Vienna, Friedrich Karl informa lo zio che manderà il pittore Johannes Velten (di cui non è stato possibile identificare con precisione l'identità) per un periodo di apprendistato a Venezia e a Roma (vedi *Quellen* 1931, pp. 279-280, doc. n. 330); nell'agosto del 1714, invece, Lothar Franz scrisse al nipote che all'inizio del settembre successivo avrebbe inviato Johann Joseph Scheubel a Venezia, dove gli aveva procurato, tramite Regatsnig, un posto «bei dem besten mahler alladah» («presso il miglior pittore del tempo»); si ritrova infatti il pittore tedesco nella bottega di Balestra nel giugno 1715, quando Lothar Franz lo raccomandò ulteriormente al pittore veneziano. Nell'ottobre 1718 Lothar Franz rese noto l'Hofkammer di Bamberg della necessità di aumentare lo stipendio del giovane apprendista, che avrebbe dovuto recarsi a Bologna e a Roma per perfezionarsi nel mestiere. Cfr. *Quellen* 1931, p. 325, doc. n. 383, p. 325, doc. n. 439, p. 372 e *Quellen* 1955, pp. 479-480, doc. n. 590.

¹¹⁵⁰ La vicenda viene narrata dal principe vescovo al nipote Friedrich Karl in un'epistola del 22 luglio 1714. Cfr. *Quellen* 1931, pp. 321-322, doc. n. 379.

¹¹⁵¹ Nato nel 1675, dal 1698 al 1699 Böttinger rivestì la carica di Rechtsreferendar al Reichskammergericht a Wetzlar. Nel 1699 fu nominato consigliere aulico di Lothar Franz von Schönborn ed entrò a far parte della cerchia di servitori e intermediari che si sarebbero occupati anche delle commissioni architettoniche e decorative del principe vescovo. Dal 1702 Böttinger prese parte come inviato principesco alla cerchia conventuale norimberghese. Cfr. Lang 2008, pp. 113-141.

due dipinti di «Carlotto» e di un dipinto di Seiter¹¹⁵². Purtroppo lo studioso non fornisce ragguagli sulla fonte da cui ha ricavato l'informazione, né alcun riferimento sull'affare si evince dalla corrispondenza fra Lothar Franz e von Böttinger¹¹⁵³, per cui la nota è destinata a rimanere muta.

Da Roma, invece, giunse a Magonza entro il 12 febbraio 1715 una *Carità romana* di Carl Loth in formato tela d'imperatore e «molto ben fatto»¹¹⁵⁴, appartenente a un carico di venti dipinti procurati dall'abate Melchiori nell'ottobre del 1714, fra cui erano comprese tele di Tiziano, di Veronese, di Paul Brill, di Maratti, di Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio, di Leonardo da Vinci, di Raffello, di Filippo Lauri e di Guido Reni¹¹⁵⁵. Dopo l'approdo in Germania, del quadro con provenienza romana, raffigurante *Cimon e Pero*, si sono perdute le tracce¹¹⁵⁶.

Sebbene il mercato antiquario lagunare fosse la sede scontata o perlomeno preferenziale per accaparrarsi le opere del pittore tedesco, naturalizzato veneziano, ciò non porta automaticamente a escludere la circolazione di dipinti Loth, con il quale l'artista era entrato in stretto contatto all'inizio degli anni ottanta del Seicento, quando, intercettato da Quintiliano Rezzonico, si impegnò a licenziare dei dipinti di storia per Livio Odescalchi, ma anche a smerciare dipinti della propria collezione¹¹⁵⁷. Altrettanto plausibile è il fatto che a Norimberga fossero reperibili quadri di Loth, come confermerebbe l'attestazione di Joachim von Sandrart nel medaglione biografico dedicato al pittore nell'*Academia nobilissimae* del 1683, che cita un *Catone suicida*, un *Sileno ebbro* e un *San Gerolamo* in una collezione privata norimberghese¹¹⁵⁸. Per almeno due circostanze la corrispondenza epistolare di Lothar Franz von Schönborn rievoca la fiducia riposta dal mecenate-collezionista nell'opera storiografica sandrartiana, ritenuta impeccabile per minuziosità e

¹¹⁵² Boll 1926, pp. 204-205.

¹¹⁵³ Cfr. *Quellen* 1955, pp. 421-422, doc. n. 509 (2 marzo 1717), pp. 634-635, doc. n. 813 (6 ottobre 1720), p. 644, doc. n. 822 (ottobre 1720); p. 1172, doc. n. 1576=220a (30 novembre 1710), p. 1191, doc. n. 1605=466a (26 novembre 1715).

¹¹⁵⁴ Vedi *Quellen* 1931, pp. 352-353, doc. n. 412.

¹¹⁵⁵ Vedi *Quellen* 1931, pp. 335-336, doc. n. 396 (in particolare per Loth vedi p. 336, n. 9: «*La carità romana* col suo padre lattante di Carlo Loth»).

¹¹⁵⁶ Vedi Ewald 1965, p. 104, n. 389 e Fusari 2017, p. 422.

¹¹⁵⁷ Si rimanda al carteggio trascritto in Pizzo 2002, pp. 119-153.

¹¹⁵⁸ Sandrart 1683, p. 319: «*Similia autem in patria adhuc plura elaboravit alia; quorum aliqua et hic Norinbergae conspici licet: inter quae Caro Uticensis transosso abdomine intestina sua dilacerans: Silenus nudus dormiens vino madidus: Hieronymus nudus*».

puntigliosità e quindi consultata in caso di dubbi riguardanti l'autografia o per il reperimento di dipinti¹¹⁵⁹. Con ciò non si vuole insinuare che la ricerca delle opere di Loth sul mercato artistico della città di Norimberga sia stata invogliata o indirizzata dalla lettura della nota biografica di Sandrart del 1683, anche perché è probabile che Lothar Franz si servisse con più comodità della versione tedesca della *Teutsche Academie* del 1675¹¹⁶⁰, dove non viene fatta, invece, alcuna menzione di dipinti di Loth presenti nella città tedesca. L'indicazione dell'*Academia* serve perlomeno a sfumare la presunta accidentalità del reperimento di von Böttinger delle due tele di Loth narrato da Boll.

La fonte letteraria sandrartiana potrebbe comunque aver coadiuvato la messa a fuoco generale dell'attività e del linguaggio di Loth da parte di von Schönborn che, a giudicare dal numero complessivo delle registrazioni inventariali associate al suo nome, relative alla residenza Pommersfelden nel 1719 e a quella di Gaibach del 1721, per l'artista bavarese dovette nutrire una predilezione.

Nel *Fürtrefflicher Gemähld und Bilderschatz* compilato da Rudolf Bys nel 1719, sollecitato dalle premure dell'annunciata vendita di una porzione della collezione per saldare i debiti di Schönborn, a Loth vengono associati *La guarigione del cieco Tobias* e *Mosè si congeda da Ietro*, collocati nella *Gallerie* (o *Hauptraum*) fra la *Die Zweithe Reihe*, ossia il secondo ordine di quadri, e anche un *San Giovanni Battista nel deserto*, che nel 1923 fu ricondotto da Hanns Fischer a Guido Reni¹¹⁶¹. A questi si devono aggiungere i tredici quadri appesi alle pareti del *Drittes und Äußeres Kabinett*, della *Größen Saal*, della *Garten-Saal* e della *Logierzimmer* del castello di Gaibach, che furono segnalati per la

¹¹⁵⁹ In una lettera del 7 luglio 1714 da Bamberg, destinata a Friedrich Karl, informa di aver consultato il volume di Sandrart (probabilmente la *Teutsche Academie*) «der sonst sehr weithlauffig undt exact ist», per ricercare informazioni su Gioacchino Assereto, a lui ignoto di cui l'agente Cossiau aveva reperito un dipinto sul mercato di Rotterdam, spacciato per Raffaello. Vedi *Quellen* 1931, pp. 317-319, doc. n. 376. All'opera storiografica sandrartiana il principe vescovo ricorse, inoltre, per trovare ragguagli sulla sede di conservazione dell'*Isenheimer Altar* di Matthias Grünewald (ora Colmar, Musée d'Unterlinden), cui era interessato come acquirente, prima di prendere i contatti con Johann Wilhelm von Sachsen Eisenach (*Quellen* 1931, p. 353, doc. n. 413), nella cui collezione Sandrart collocò l'ala raffigurante *Sant'Antonio*. In questo caso, tuttavia, Sandrart aveva commesso un errore identificativo, inducendo in inganno anche il lettore; l'assenza del dipinto nei cataloghi delle collezioni di Pommersfelden e Gaibach, fra il 1719 e il 1721, fa presumere che Lothar Franz si fosse accorto della svista. Cfr. anche Meurer 2009, pp. 238-240.

¹¹⁶⁰ Per una breve panoramica sulla cospicua raccolta libraria di Lothar von Schönborn, trasferita solo nel 1823-1824 da Gaibach a Pommersfelden e arricchita dai fondi librari dei successori, si rimanda a Ispording 1989, pp. 166-168.

¹¹⁶¹ L'inventario è stato consultato nell'edizione critica del 1997 a cura di Katharina Bott (d'ora in avanti Bys 1719, ed. 1997). Per i dipinti di Loth vedi Bys 1719, ed. 1997, p. 23, n. 48, p. 24, n. 52 e p. 126, n. 434 (46).

prima volta nel *Delitiae Imaginum* redatto da Jan Joost van Cossiau nel 1721¹¹⁶², ma che potevano trovarsi in quegli ambienti da molto tempo prima, dato che Gaibach, come si è già ricordato, ospitò dall'inizio del XVIII secolo i primi 'bottini' artistici di Schönborn.

Di quella serie di allegorie ed episodi biblici attribuiti a Loth, solo quattro esemplari sono stati mantenuti nel catalogo dell'artista e sono ancor oggi esposti nella *Große Gallerie* dello Schloß Weissenstein di Pommersfelden¹¹⁶³, dove furono trasferiti dopo il 1746, visto che sono ancora citati come presenti a Gaibach nella *Beschreibung Des Fürtrefflichen Gemähd- und Bilder-Schatzes*, pubblicata in quell'anno, assieme ad altre diciassette tele del pittore¹¹⁶⁴. Si tratta dei quattro ovali raffiguranti il *Buon Samaritano* (125 × 108 cm; **fig. 239**), il *Ritorno del figliol prodigo* (124 × 107 cm; **fig. 228**) *Antonio e Cleopatra e Cornelia e i suoi figli* (124 × 107 cm; **figg. 240, 241**)¹¹⁶⁵.

Benché non siano noti i canali e le modalità attraverso cui le opere di Loth giunsero nelle mani di Schönborn, si possono comunque avanzare delle plausibili ipotesi sulle circostanze che solleccitarono l'interesse del mecenate verso l'operato dell'artista tedesco. Oltre all'indizio della lettura del testo di Sandrart, sopra evocato, va considerato che Rudolf Bys, prima di occuparsi della galleria di Pommersfelden dal 1713, era stato pittore di corte e direttore della raccolta pittorica dei conti Čzernín¹¹⁶⁶, nella quale Loth, intercettato a Venezia all'inizio degli anni sessanta da Humprecht Jan, iniziatore della collezione, era uno degli artisti del Seicento veneziano al meglio rappresentati. Bys, quindi, potrebbe aver indirizzato il suo mecenate sul nome dell'artista tedesco, la cui fortuna fra i principi collezionisti della Germania agli inizi del XVIII secolo, era all'apice, avendo goduto di un momento propizio dopo il 1695, quando, alla corte di Düsseldorf, Rapparini lo incluse

¹¹⁶² Anche in questo caso ci si è serviti dell'edizione critica curata da Katharina Bott nel 2000 (d'ora in avanti Cossiau 1721, ed. 2000). Per le tele di Loth cfr. Cossiau 1721, ed. 2000, p. 61, n. 146/1 (*Buon Samaritano*); p. 62, n. 148/3 (*Antonio e Cleopatra*); p. 80, n. 194/49 (*Cornelia e i suoi due figli*); p. 81, n. 196/51 (*Ritorno del figliol prodigo*); p. 95, n. 249/22 (*Davide con la testa di Golia*); p. 101, n. 281/54 (*Giuditta con la testa di Oloferne*); p. 126, n. 399/11 (*Venere castiga Amore*), p. 127, n. 401/13 (*Allegoria del passato*), p. 127, n. 403/15 (*Giunone ?*); p. 137, n. 451/4 (*Davide con la testa di Golia*), p. 137, n. 452/5 (*Giunone ?*), p. 139, n. 463/16 (*Isacco benedice Giacobbe*), p. 146, n. 493/46 (*Sant'Antonio nel deserto*).

¹¹⁶³ Feldmann 2011, p. 38.

¹¹⁶⁴ Cfr. *Beschreibung* 1746, fol. Llv, nn. 66, 73 (*Buon Samaritano* e *Antonio e Cleopatra*), fol. K2r, nn. 2-8 (*Cornelia e i suoi figli*; *Il Figliol prodigo*). Non è possibile stabilire con precisione quando i dipinti furono trasferiti a Pommersfelden; vengono successivamente citati nella relazione *Die Gräfllich Schönborn'sche Gemäldesammlung zu Schloß Weißenstein in Pommersfelden*, stilata nel 1845 da Joseph Heller, per cui vedi Heller 1845, pp. 33-34.

¹¹⁶⁵ Cfr. Ewald 1965, p. 75, n. 165, p. 77, n. 177, p. 117, n. 53, p. 119, n. 516 e Fusari 2017, pp. 210-211, nn. 191-192.

¹¹⁶⁶ Vedi Bott 1997, pp. 6-7.

nella triade degli artisti italiani di grido dell'epoca nel dramma per musica celebrante le virtù mecenatistiche di Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg¹¹⁶⁷. Fu proprio all'imitazione delle collezioni artistiche di Düsseldorf che tese Schönborn con il progetto della galleria pommersfeldiana, così come di quella viennese degli Asburgo, ossia la casata cui era legato da forti legami, ufficiali e personali¹¹⁶⁸. A questo proposito, si ricordi che Loth era ben noto agli ambienti della corte viennese, sia per la presenza di suoi dipinti nelle collezioni asburgiche, sia perché nel 1692 gli era stata conferita la patente del cavalierato.

Nei primi due decenni del Settecento un cospicuo numero di tele attribuite al bavarese circolavano sul mercato olandese, bacino prediletto di rifornimento per il principe vescovo¹¹⁶⁹, e anche quello veneziano, naturalmente, ne era ricco. Rimanendo entro i confini della Serenissima e provando a indagare fra le possibili figure di intermediari di Schönborn, è meno probabile pensare che a procurare i quadri di Loth possa essere stato Alessandro Marchesini¹¹⁷⁰, pittore veronese, allievo della scuola di Cignani, il cui ruolo di agente per Pommersfelden potrebbe essere più facilmente presupposto per gli artisti veneti contemporanei (Lazzarini, Balestra, Bellucci, ad esempio), con i quali aveva un contatto diretto, dato che gli procacciava, in concomitanza, le commissioni di Stefano Conti, collezionista di Lucca¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁷ Vedi *supra*, cap. VII, 1.

¹¹⁶⁸ Lothar von Schönborn fu *Erzkanzler* imperiale e anche suo nipote Friedrich Karl nel 1705 ottenne l'incarico di vice-cancelliere dell'impero. Fu Lothar Franz, in qualità di principe elettore di Magonza, a incoronare nel 1711 l'imperatore Karl VI nel duomo di Francoforte; come ricompensa ricevette dal sovrano una donazione di 100.000 Gulden, fondo impiegato per la costruzione del castello di Pommersfelden. Il programma costruttivo, architettonico e decorativo stesso della residenza si fonda sulla celebrazione ideale della gloria imperiale. Vedi Schiedermaier 2011, pp. 14-17 e Hubala 1989, pp. 26-33.

¹¹⁶⁹ Sfolgiando i cataloghi delle aste olandesi, pubblicati in Hoet, 1752, tenutesi fra la fine del Seicento e i primi due decenni del Settecento, ossia il periodo riguardante l'attività collezionistica e le campagne di acquisti di Lothar von Schönborn, il nome di Loth compare in almeno sette occasioni di incanto di dipinti; 15 aprile 1693 (asta di Antony Hoevenaer, 16 maggio 1696 (asta di Jacob Dissius), 22 aprile 1699 (asta di Herman van Swoll), 14 giugno 1712 (asta di Pieter van der Lip), 20 giugno 1714 (asta anonima), 13 maggio 1716 (asta di Jan van Beuningen), 16 marzo 1724 (asta di George Bruyn). Cfr. Hoet 1752, I, pp. 16-17, 38, 48, 146, 173-174, 201, 300.

¹¹⁷⁰ Originario di Verona, Marchesini si trasferì a Venezia nel 1700, dopo essersi formato alla scuola di Carlo Cignani a Bologna; per la galleria di Pommersfelden eseguì nel 1707 il dipinto con *Enea e Didone*. Tra la fine del 1704 e l'inizio del 1705 conobbe il ricco e nobile collezionista lucchese Stefano Conti che lo impegnò come pittore e soprattutto come intermediario per gli acquisti sul mercato veneziano; dell'impegno di Marchesini per Conti resta testimonianza nella corrispondenza epistolare fra il 1705 e il 1726. Vedi Negro, Roio 2010, pp. 15-21.

¹¹⁷¹ Cfr. Zava Boccazzi 1986, pp. 179-181.

Marchesini, infatti, avrebbe alimentato l'orientamento da «Malereiwurm» di Schönborn verso quella corrente pittorica di matrice 'classicista', veneto-emiliana¹¹⁷², allineata a quella su cui lo convogliava da Roma l'abate Melchiori, che gravitava attorno a una cerchia di autori post-maratteschi (Francesco Trevisani, Benedetto Luti, ad esempio), accolti con favore e interesse nella collezione tedesca; una maniera, questa, apparentemente distante dal vocabolario di Loth.

Il parere dei consulenti dovette di certo contribuire a formare il gusto del collezionista, che, tuttavia, in virtù delle sue letture e del suo innato e spiccato acume per la storia dell'arte, rivolse la sua attenzione ai differenti linguaggi pittorici coesistenti all'epoca. A voler individuare un criterio o una pretesa collezionistica nella passione per la pittura di Schönborn, infatti, si può sostenere che, oltre all'originalità dei dipinti, dirimente fosse la loro attualità, ossia il fatto di essere prodotto di autori coevi, sulle cui commissioni si potesse sorvegliare, evitando così di incappare in falsi, come accadeva spesso nelle transizioni di quadri di antichi maestri. Lothar Franz aveva piena coscienza che il pericolo dell'imbroglio, e quindi la conseguente perdita finanziaria, fosse sempre in agguato, tanto che in pieno regime di acquisti rivelò al nipote Friedrich Karl che «preferisco commissionare dipinti agli autori coevi, che impegnarmi nell'acquisto degli antichi, dove si può essere abitualmente traditi»¹¹⁷³. Affermò, inoltre, che non vi fossero virtuosi autori italiani, ma anche tedeschi e olandesi, di cui egli non possedesse delle prove pittoriche¹¹⁷⁴.

Biograficamente Loth non poteva rientrare fra i contemporanei, essendo scomparso nel 1698, quando ancora la galleria pittorica del principe vescovo era in stato embrionale, ma la sua maniera, su cui modularono i loro primi passi Bellucci, ma anche Ricci, era pur sempre una valida espressione del multiforme vocabolario pittorico dominante nella Venezia a cavallo fra Seicento e Settecento e, quindi, ancora attuale.

La presenza del pittore tedesco nella pinacoteca di Schönborn risulta ancor più giustificata, se letta attraverso il desiderio del mecenate tedesco di racchiudere in un unico scrigno collezionistico la varietà dei temperamenti di un secolo, il Seicento, e di una città, Venezia, che aveva ancora molto da esprimere, e quindi di un'esperienza artistica lungi dall'essere

¹¹⁷² *ibid.*: «Di fatto, istanze molto analoghe sollecitavano da varie parti nei primi anni del Settecento, da Vienna come da Macerata (per la galleria Buonaccorsi), da Lothar Franz come da Stefano Conti, un determinato figurismo veneziano bolognese». Cfr. anche Ton 2012, pp. 261-264.

¹¹⁷³ «Ich finde besser, von den modernen Mahler Stücke machen zu lassen, als mich mit Einkaufung der alten, worin man ordinarie betrogen wirdt, allzu tieff einzulassen». *Quellen* 1931, pp. 297-298, doc. n. 350 (Magonza, 3 febbraio 1714).

¹¹⁷⁴ *Quellen* 1931, p. 298.

conclusa, soprattutto in prospettiva europea. Non si spiegherebbe altrimenti la coesistenza a Pommersfelden di autori della scuola veneta dai linguaggi e dalle cronologie differenti come Saraceni, Liss, Fetti, Strozzi, Régnier, Langetti, Padovanino, Liberi, Bellucci, Balestra, Marchesini e Bencovich.

Sulla scorta delle osservazioni di Longhi, la critica novecentesca, con Arslan e Ewald¹¹⁷⁵, ritiene che i quattro ovali di Loth di Pommersfelden evocino uno dei momenti di più stretta ed alta collaborazione con Langetti, per il fatto di essere molto simili, per formato, linguaggio e composizione, alle due tele a firma del genovese presenti nella medesima galleria, ossia il *Giobbe paziente e Giuseppe spiega i sogni al coppiere*¹¹⁷⁶ [figg. 242, 243]. La data del 1676, anno della scomparsa di Langetti, è stata quindi assunta come termine *ante quem* per collocare cronologicamente la realizzazione delle serie di sei tele.

In effetti vi sono degli elementi che avvalorerebbero l'ipotesi per cui gli ovali furono eseguiti dai due artisti in occasione della medesima commissione, regolamentata da un univoco programma iconografico: dai soggetti vetero- e neotestamentari – eccezione fatta per le due tele di Loth con *Antonio e Cleopatra e Cornelia e i suoi due figli*¹¹⁷⁷, protagonisti della storia romana – al simile taglio compositivo delle rappresentazioni, circoscritte in uno spazio limitato, dove gli attori principali degli episodi, rischiarati dalla luce, dominano il primo piano, mentre gli astanti o i personaggi secondari vengono quasi inghiottiti dalla penombra degli sfondi intinti di tonalità brunastre e nerastre. Considerando plausibile la proposta di una comune provenienza delle sei tele e, dunque, di un medesimo canale di acquisto, va comunque sottolineato che al momento dell'arrivo in Germania, esse subirono sorti diverse, per cui i due quadri di Langetti furono destinati a Pommersfelden,

¹¹⁷⁵ Cfr. Arslan 1938, pp. 673- 674 e Ewald 1965, p. 25.

¹¹⁷⁶ Per l'analisi delle due tele di Langetti vedi Stefani Mantovanelli 2011, pp. 211-212, nn. 116-117. La studiosa colloca i due ovali nella sezione dedicata ai dipinti realizzati intorno al 1665, ritenendoli manifesto della piena maturità dell'artista genovese. Il contatto con il linguaggio di Loth, secondo Stefani Mantovanelli, sarebbe evidente nella costruzione delle corporature dei busti nudi dei due anziani, dalla resa anatomica meno nervosa e contrastata da abili passaggi chiaroscurali. Si tratterebbe, a detta dell'esperta di Langetti, di «un momento molto intenso e significativo della vicinanza stilistica e contenutistica dei due artisti e della loro collaborazione a livello europeo»; valutazione, quest'ultima, abbastanza fuorviante perché sottintende l'attiva e comune partecipazione dei due artisti ad una commissione del principe Schönborn, fatto non possibile, vista la scomparsa di Langetti nel 1676 e non in linea, dunque, con la collocazione dell'esecuzione due dipinti del genovese nel 1665.

¹¹⁷⁷ La proposta di identificazione del soggetto in *Cornelia e i suoi due figli* spetta ad Ewald 1965, p. 117, n. 53; nel catalogo del 1721 Cossiau lo descrisse genericamente come «Ein Mutter mit zwey Kinder nebst einer Weib Person derselben ein Schnur Perlen praesentirend in Oval» («una madre con due bambini, con accanto una persona femminile che presenta una collana di perle, in ovale»; Cossiau 1721, ed. 2000, p. 80, n. 194/49); Arslan 1938, pp. 673-674, ne parlò come di *Pitone e Cleofe*, sulla scorta di Frimmel 1894, p. 114, n. 331, mentre Longhi indicò genericamente l'ovale come una «mitologia» (Longhi 1973, p. 1022).

dove furono registrati da Bys nel catalogo del 1719¹¹⁷⁸, mentre le tele di Loth furono trasferite a Gaibach.

Il *Buon Samaritano* e *Antonio e Cleopatra* di Loth furono appesi nell'infilata superiore della parete d'immissione del *Drittes oder Aüsseres Cabinet* nel *Mittleren Cabinet*, separati da una tela di gran formato di Gaspar Peeter de Verbruggen con *Ninfa e Satiro e fiori*¹¹⁷⁹. Su un'altra parete della medesima stanza furono alloggiati, sempre nella fila superiore, *Cornelia e i due figli* e il *Ritorno del figliol prodigo*, assieme all'*Isacco benedice Giacobbe*, replica tarda di Sandrart¹¹⁸⁰. Pare, dunque, che fu un principio estetico di simmetria formale e di alternanza fra soggetto femminile e maschile a disciplinare l'esposizione delle tele dell'artista tedesco sulle pareti della residenza di Gaibach.

Congetturali sono da considerarsi le proposte di datazione avanzate per i quattro dipinti di Loth, che, influenzate dal giudizio longhiano, che presupponeva la collaborazione con Langetti, sono state inizialmente ancorate all'anno della scomparsa del genovese, ma hanno poi subito l'anticipazione di circa un decennio. Giuseppe Fusari, infatti, ragionando di riflesso rispetto alla collocazione dei quadri di Langetti da parte di Marina Stefani Mantovanelli a ridosso del 1665, associa a questa data il *Buon Samaritano* e il *Figliol prodigo* di Loth¹¹⁸¹. Sospinto dal commento di Longhi, inoltre, che definì la tela con *Antonio e Cleopatra* «compagna a' precedenti ma di stile molto più lieto, e proprio per affettazion di contrasto»¹¹⁸², il critico posticipa agli anni settanta e ottanta del Seicento gli altri due ovali del pittore tedesco, reputandoli dissimili per tematica e ispirazione dagli altri esemplari, e li dissocia, dunque, dalla serie¹¹⁸³.

Senza nulla togliere all'autorevolezza e alla lucidità del giudizio longhiano, pare lecito, tuttavia, osservare che Loth e Langetti, anche se nelle tele di Pommersfelden operarono forse «uniti e più accordati che non altrove»¹¹⁸⁴, sono in realtà 'agevolmente' distinguibili: per quel differente segnale di «un tuono più ocreato nel Langetti: più pendente al vinoso

¹¹⁷⁸ Entrambi i dipinti si trovavano nella Gallerie: *Giuseppe spiega i sogni* era collocato nella *Dritte Reihe*, mentre *Giove paziente*, all'epoca indicato come *Socrate e Santippe*, era appeso nella *Vierthe Reihe*. Cfr. Bys 1719, ed. 1997, p. 36, n. 90, p. 51, n. 134.

¹¹⁷⁹ Cossiau 1721, ed. 2000, pp. 61-62.

¹¹⁸⁰ Id., pp. 80-81.

¹¹⁸¹ Vedi Fusari 2017, p. 210, nn. 191-192.

¹¹⁸² Longhi 1973, p. 1022.

¹¹⁸³ Vedi Fusari 2017, pp. 210-211, nn. 193-194.

¹¹⁸⁴ Longhi 1973, p. 1021.

nel tedesco», acutamente rilevato dal critico italiano¹¹⁸⁵, ma soprattutto per lo sfruttamento, nel complesso, dei termini peculiari dei rispettivi vocabolari artistici. L'exasperazione del naturalismo conferita da Langetti alle sue scene bibliche, tendenti alla drammaticità, e diffusa anche alla materia pittorica, vibrante di tensioni nervose e spasmi, contrasta con il ritmo pacato e armonico degli episodi lotheschi, imbevuti di patetismi e umori languidi e caratterizzati da una gamma cromatica simile a quella sfruttata dal genovese, ma più levigata e smaltata, e dunque, squillante e accesa.

Se le due tele di Langetti sono lo spazio espositivo di quella mistura fra le maniere di Strozzi, di Ribera e di Rubens evocata da Longhi¹¹⁸⁶, virata più al lugubre che al patetico, in Loth è distinguibile la predilezione per le forme tornite, la pulitezza e la correttezza disegnativa, confacente a quel figurismo veneto-emiliano o veneto-romano, a cui sembrarono tendere le scuole italiane nell'ultimo decennio del Seicento, nell'aspirazione a un'universalità pittorica. Tradotto, dunque, si tratterebbe di quel binario 'barocchetto' su cui sospinse la propria predilezione per l'arte contemporanea italiana Lothar Franz von Schönborn e che lo avrebbe portato a non disdegnare scene profane raffiguranti esuberanti nudi femminili. Come quando, dettando al nipote Friedrich Karl le prescrizioni per la commissione di un dipinto con *Susanna e Putifarre* a Peter Strudel, in una lettera del 10 ottobre 1708 il principe vescovo dichiarò di non scandalizzarsi troppo «quant a la nudité», purché quella non tendesse all'osceno e non fossero raffigurate azioni o gesticolazioni infami¹¹⁸⁷. Il 'cavallo di battaglia' del pittore, osservò Schönborn, era proprio la rappresentazione del nudo femminile e quindi non si sarebbe dovuto impedire «qu'un beau corps et visage de femme orne bien un tableau»¹¹⁸⁸. Un atteggiamento di apertura, dunque, quello del principe tedesco, che accolse fra le sue collezioni i due sensuali ritratti femminili di Loth – maestro di Strudel a Venezia –, assieme a un'altra serie di tele, i cui titoli, citati

¹¹⁸⁵ *ibid.*

¹¹⁸⁶ Longhi 1973, p. 1021.

¹¹⁸⁷ *Quellen* 1931, p. 164, doc. n. 193. Haskell 1963, pp. 194-195, citò il passaggio della lettera di Schönborn a supporto esemplificativo della sua osservazione sulla comune predilezione accordata a soggetti profani 'a tinta erotica' dai principi tedeschi fra fine Seicento e inizi Settecento, con il conseguente impatto sulla produzione figurativa degli artisti cui si rivolgevano: «There is no doubt that a careful and full-length study of the subject would reveal countless nuances of taste among the various German princes and show that some were far more discriminating than others: but a superficial survey such as the present indicates only a intense preoccupation with the erotic. [...] Every other German patron would have agreed with this sentiment and under their impact the female nude played a more important role in Italian painting during the half-century after 1670 than ever before or since».

¹¹⁸⁸ *Quellen* 1931, p. 164, doc. n. 193. Per una breve ricostruzione delle vicende della committenza del dipinto di Strudel, andato perduto, cfr. Koller 1993, pp. 150-151.

nei documenti inventariali, evocano raffigurazioni di avvenenti donne nude (due *Giunone*, due *Venere con Amore* e *Giuditta e Oloferne*, ad esempio)¹¹⁸⁹. I due episodi della storia romana furono pretesto per il pittore per esibire le sue abilità di colorista, manifestate nel sapiente dosaggio luministico e chiaroscurale, che investe le gonfie e preziose vesti delle due matrone e nella resa degli eburnei incarnati, nonché le sue doti di raffinato regista di eleganti pose ed atteggiamenti.

Anche il portato morale o virtuoso dei due episodi storici, benché in sordina rispetto al potere attrattivo esercitato dalla sensualità figurativa delle matrone romane, non dovette lasciare indifferente il collezionista. L'atto provocatorio di Cleopatra, che scioglie la perla nell'aceto davanti ad Antonio, è sinonimo di potere, ricchezza ed emancipazione, mentre il gesto di Cornelia, che predilige l'amore per la prole alla preziosità della collana di perle esibita dalla serva, concerne la sfera dei legami affettivi famigliari. È interessante sottolineare come a posare nel limitato spazio figurativo dei due ovali siano i medesimi tipi umani, con le dovute distinzioni di genere (nell'*Antonio e Cleopatra* alla destra della regina egiziana vi è un uomo, ossia Antonio, al posto della donna affiancante Cornelia nell'altro dipinto). Spia, forse, di quella prassi operativa di reiterazione di modelli e schemi figurativi, tipica di una bottega e imposta dagli incalzanti ritmi del mercato e della domanda artistica, che 'travolsero' Loth sin dall'inizio degli anni sessanta del Seicento.

Una versione rettangolare dell'*Antonio e Cleopatra* di Pommersfelden fu segnalata da Ewald come presente sul mercato antiquariale di Colonia nel 1954 (112 × 93 cm; **fig. 244**)¹¹⁹⁰, dopo essere appartenuta al Wallraf-Richartz-Museum fino al 1942, mentre di formato ovale, con varianti compositive e figurative rispetto all'esemplare tedesco, era la tela presente in collezione privata berlinese nel 1912 (112,2 × 102,8 cm; **fig. 245**), considerata da Hermann Voss opera di Adam Weissenkircher, allievo di Loth e identificabile con quella esposta a un'asta newyorkese nel 2005¹¹⁹¹.

A evocare chiaramente la prassi della serialità è l'inventario *post mortem* dei beni dell'artista del 1698 che, relativamente ai temi rappresentanti a Pommersfelden, enumera tre quadri raffiguranti *Cleopatra*, di cui uno «cominciato», e quattro esemplari con il *Figliol Prodigio* «non fornito», «principiato» e «copia»¹¹⁹².

¹¹⁸⁹ Vedi *supra*, p. 344, nota n. 1162.

¹¹⁹⁰ Cfr. Ewald 1965, p. 118, n. 514 e Fusari 2017, p. 186, n. 96.

¹¹⁹¹ Vedi Fusari 2017, pp. 203-204, n. 166, che propende per la sua autografia.

¹¹⁹² Cfr. Lux 1999, pp. 159-160.

Alla luce di questi dati e tenendo conto del margine d'errore delle fonti inventariali settecentesche e delle conseguenti espunzioni dal catalogo del pittore tedesco¹¹⁹³ non pare insensato riferire il cospicuo nucleo di dipinti assegnati a Loth nei cataloghi di Pommersfelden e Gaibach di inizio Settecento alla sua bottega. Si trattava di opere che corrispondevano proprio a quei temi di storia religiosa e profana, tipici della pittura da cavalletto per cui Loth era noto e ricercato all'epoca dai collezionisti e disponibili in gran quantità sul mercato artistico europeo. Eloquente, in questo senso, è la corrispondenza del soggetto e, nel caso del *Figliol prodigo*, anche della rappresentazione, fra i due dipinti con episodi biblici di Pommersfelden e la coppia di quadri di Loth che Anton Ulrich von Braunschweig si era procurato per lo Schloß di Salzdahlum alla fine degli anni novanta del Seicento. Questo a testimonianza dell'assestamento su comuni binari degli interessi o delle predilezioni artistiche dei fautori delle raccolte aristocratiche tedesche dell'epoca che, accordando favore al connubio fra la tendenza idealizzante e l'adesione al vero, fra una regia cromatica complessa e la varietà compositiva, peculiarità del pittore tedesco, ne consacrarono la fortuna internazionale sullo scenario europeo.

4. *Fra collezionismo e teoria artistica: i dipinti di Loth nella Dresda settecentesca dei Wettin*

«Ce peintre est très connu en Allemagne; il étoit natif de Munic en Baviere, où il apprit chez son pere Jean Ulric le principes de l'art. Mais il s'est habilité dans son long sejour en Italie et principalement à Venise, où il a peint plusieurs tableaux dans différentes églises, et il est parvenu à un tel degré de perfection, que ses pièces sont comptées régulièrement parmi les Italiens»¹¹⁹⁴.

Con questa nota di carattere biografico Carl Heinrich von Heineken introduce il commento didascalico all'incisione del *San Giovanni Battista* di Loth nella *Recueil d'Estampes gravées d'après les tableaux de la Gallerie & du Cabinet de S.E. Mr. le Comte de Bruhl*,

¹¹⁹³ Giuseppe Fusari inserisce nel catalogo dei dipinti di Loth le seguenti tele, già a Pommersfelden, oggi non più reperibili o identificabili: *Giobbe e i suoi amici* (Fusari 2017, p. 209, n. 189), *Lot e le figlie* (Fusari 2017, p. 209, n. 190), *San Giovanni Battista* (Fusari 2017, p. 195, n. 211), *Isacco benedice Giacobbe* (Fusari 2017, p. 211, n. 196), *Benedizione di Giacobbe* (Fusari 2017, p. 211, n. 197), *Giacobbe piange sulla tunica insanguinata di Giuseppe* (Fusari 2017, p. 211, n. 198). Fra le false attribuzioni include: *David con la testa di Golia* (Fusari 2017, p. 379, n. R254), *Allegoria della Giustizia* (Fusari 2017, p. 379, n. R255), *Caduta di Lucifero* (Fusari 2017, p. 379, n. R256), *Cristo deriso* (Fusari 2017, p. 379, n. R257), *San Girolamo penitente* (Fusari 2017, p. 379, n. R258), *Mosè si congeda da Ietro* (Fusari 2017, p. 379, n. R259). Vedi inoltre Fusari 2017, p. 422.

¹¹⁹⁴ Heineken 1754, p. X, n. XLII.

Premier Ministre de S.M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe, pubblicata nel 1754 e illustrante un'accurata selezione dei dipinti appartenenti alla raccolta di Heinrich Graf von Brühl (1700-1763), primo ministro alla corte di Dresda¹¹⁹⁵.

Stando a una lettura superficiale del passaggio sopra riportato, è l'elevato grado di perfezione pittorica raggiunto da Loth nel corso della permanenza in Italia che si configura, secondo Heineken, l'elemento discriminante per l'accostamento o per la parificazione della sua produzione a quella degli artisti italiani autoctoni. Setacciando il passo, tuttavia, si rileva come l'autore, sfruttando il contesto del catalogo celebrativo e divulgativo del prestigio di una raccolta pittorica, faccia sfoggio degli strumenti del teorico-conoscitore che, applicando all'analisi degli autori e delle rispettive opere il principio metodologico di ripartizione per epoche e scuole, comune alla storiografia artistica settecentesca, prova a tracciare le linee di una coeva geografia artistica. Secondo questi parametri, dunque, la ricezione critica di Loth nello stimolante *humus* culturale della Dresda settecentesca, che procede su un binario parallelo rispetto a quello della fortuna dei suoi dipinti negli ambiti del collezionismo, passa attraverso una sorta di obbligato processo di ordinamento geografico, dove a fungere da elementi giustificativi e probanti sono, oltre alle vicende biografiche dell'artista, la valutazione dei caratteri peculiari del suo vocabolario pittorico.

Queste riflessioni non possono prescindere da una più ampia considerazione sul ruolo dominante svolto dall'Italia, fra Seicento e Settecento, nel dinamico processo di *Kulturtransfer* con la capitale del regno sassone, la cosiddetta *Elbflorenz* o *Florenz des Nordens*. Appellativi questi, che, oltre a inglobare la scontata associazione fra due città geograficamente simili, per essersi sviluppate lungo le sponde di un fiume, configurano Firenze come prototipo ideale di città da diffondere *extra moenia*, su un panorama internazionale, sia a livello di conformazione edilizia e architettonica, sia per quanto riguarda più specificatamente i meccanismi culturali e il cerimoniale di corte (si pensi all'attività di Giovanni Maria Nosseni [1575-1620] come soprintendente artistico della corte di Dresda)¹¹⁹⁶.

Svincolandoci dai limiti geografici imposti dall'etichetta summenzionata, va ricordato che non solo Firenze, ma svariati centri culturali italiani, attraverso il loro capitale umano,

¹¹⁹⁵ Per una recente analisi del catalogo a stampa vedi Schuster 2017, pp. 98-113.

¹¹⁹⁶ Per il concetto di 'italianità' in rapporto al contesto culturale di Dresda in epoca moderna si rimanda ai saggi di Marx 2000, pp. 7-36 e di Lieber 2000, pp. 143-158. Si veda, inoltre, *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600*, atti della giornata internazionale di studi, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Roma 2007.

concorsero allo splendore e al lustro del regno di Augusto II il Forte, principe elettore di Sassonia e re di Polonia dal 1697 e del figlio, Augusto III, che regnò dal 1733 al 1763.

Sullo scorcio del XVII secolo e durante il XVIII secolo un vero e proprio flusso migratorio, composto da artigiani, architetti, artisti, musicisti, librettisti, letterati, scienziati, cantori e uomini di chiesa, popolò le rotte che dall'Italia conducevano alla 'Firenze del Nord'. In questa sorta di esodo, Venezia fu quella che sfruttò al massimo le proprie energie culturali, dando slancio al processo di europeizzazione della propria immagine e quindi al suo carattere di città cosmopolita. Questo clima positivo e vivace non era scevro, tuttavia, di malumori, sorti soprattutto fra le fila del Collegio dei Pittori di Venezia, che si vedeva a poco a poco sottrarre i più dotati artisti, impegnati in carriere itineranti, come si apprende dalla lamentela presentata il 14 luglio del 1713 da Cosmo Valatelli ai Presidenti del Collegio marittimo, affinché questi provvedessero a porre un freno ai flussi migratori¹¹⁹⁷.

Gli astri nascenti del Settecento veneziano (fra cui Ricci, Carriera, Pellegrini e Bellucci), in realtà, trassero benefici dall'estroversione di Venezia e dal concomitante fascino esercitato da Dresda e dalle allettanti proposte professionali provenienti dalla corte sassone. La città dogale, dal suo canto, continuava ad impressionare per il clima di festosità e liberalità che la rendeva unica agli occhi dei forestieri, nonché per il mercato artistico, e quindi come fonte di alimentazione privilegiata per le aspirazioni collezionistiche di principi e nobiluomini.

Se nell'immaginario collettivo e tradizionale si tende ad identificare la *liaison* fra Venezia e Dresda nel XVIII secolo con le vedute di Bernardo Bellotto, con i pastelli di Rosalba Carriera, con l'impegno museografico di Francesco Algarotti o con l'intermediazione di Anton Maria Zanetti, e quindi con il regno di Augusto III, è tuttavia possibile mettere meglio a fuoco i preludi di questa decisiva fase di *transfer* culturale fra i due paesi, da collocarsi nei primi due decenni del Settecento, beneficiando dei dati emersi in recenti ricerche.

Il contributo di Virginie Spenlé in *Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof* (2005) o quello di Barbara Marx nella raccolta di saggi *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte* (2010), per esempio, permettono ad oggi di ragionare più puntualmente sul ruolo rivestito da Venezia nella politica artistica e nel mecenatismo di Augusto II, rispetto a

¹¹⁹⁷ Vedi Favaro 1975, p. 221.

quanto concesso dalle ricerche novecentesche¹¹⁹⁸, come annotò Zava Boccazzi nel 1986¹¹⁹⁹.

In una fase che potremmo definire preliminare e preparatoria alle iniziative di Augusto III, vanno collocati i primi episodi della fortuna Loth alla corte sassone.

Nell'*Inventarium über Sr. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen sämmtlicher Schildereyen* stilato fra il 1722 e il 1728, sotto la guida di Raymond Leplat, *Ordonneur de Cabinet*, e di Steinhäuser, *Geheim-Cämmerier*, sono elencati quattro dipinti attribuiti a Loth [*Cristo davanti a Pilato*, *Lot con le sue figlie* (131 × 140, 5 cm; **fig. 246**), *Giobbe con sua moglie* (132 × 140,5 cm; **fig. 247**) e *Cristo con la Samaritana*], mentre il *Giobbe con i suoi consolatori* (122 × 98,5 cm; **fig. 248**) è registrato con la dicitura «Man. Carl Loths» probabilmente da sciogliere come «Manier» ossia «maniera di Carl Loth»¹²⁰⁰. Stando alle indicazioni manoscritte, le tele erano esposte tra la *Galerie*, identificabile all'epoca con la *Riesensaal* del tratto del Georgenbau, e le stanze adiacenti nello Stallgebäude, l'antica residenza dei Wettin, eretta da Christian I dal 1586. Ad eccezione del *Cristo davanti a Pilato* e del *Cristo con la Samaritana*, non più reperibili, le altre tele dipinte dal tedesco sono oggi ricoverate presso i depositi della Gemäldegalerie di Dresda.

Il documento settecentesco non reca la puntualizzazione sulla data dell'ingresso dei dipinti nelle collezioni reali, ma alla voce «*geleitet*» (ossia «condotto») viene fatta menzione del luogo di conservazione precedente o dell'intermediario che ne curò l'acquisto. Si evince,

¹¹⁹⁸ Fra gli approfondimenti sulla politica mecenatistica di Augusto II cfr. Hübner 1856, pp. 1-6, Posse 1937, pp. 10-13 e Menz 1962, pp. 21-31.

¹¹⁹⁹ Zava Boccazzi 1986, p. 195: «Non disponiamo di concreti dati di fatto per un bilancio sul contributo veneziano alle pur notevoli promozioni artistiche, nei primi tre decenni del secolo di Augusto II, tipico principe barocco, fastoso, con esuberante inventiva e meriti di mecenate».

¹²⁰⁰ *Inventar 1722-1728*, Blatt 5v, nr. A 184 (*Hiob mit seinen Tröstern*), Blatt 39v, nr. 1584 («*Christo wird von Pilato gestellt*»), nr. 1587 («*Loth mit seinen Töchtern*»), Blatt 98r, nr. B 1203 («*Hiob mit seinem Weibe*»), nr. 1204 («*Christus mit der Samariterin*»). La consultazione dell'inventario, conservato negli archivi delle Staatliche Kunstsammlungen di Dresden, è stata effettuata attraverso le riproduzioni digitali che mi sono state messe a disposizione da Roland Enke, curatore della sezione *Deutsche Malerei* della Gemäldegalerie, che qui ringrazio, per avere, inoltre, consentito l'accesso ai depositi della pinacoteca di Dresda, per la visione dei dipinti assegnati a Loth.

dunque, che il *Giobbe con i suoi consolatori* proveniva dallo Schloß di Moritzburg¹²⁰¹ e che il responsabile dell'acquisizione del *Cristo davanti a Pilato* e del *Lot con le sue figlie* fu Leplat.

Nella scheda relativa al *Giobbe* Ewald annotò «erworben durch v. Wacherkbarth» («acquistato attraverso Wacherkbarth»), senza tuttavia specificare la fonte dell'informazione, che si recupera, priva dell'indicazione di appigli documentari, anche nel saggio di Carl Niedner del 1910, che ripercorre la biografia di Christoph August Graf von Wackerbarth¹²⁰². Benché il dato sulla provenienza del dipinto debba essere accolto con riserva, non se ne esclude la plausibilità, perché Wachkerbarth, pur senza soggiornare in Laguna, come avrebbe invece fatto Leplat, gestì le trattative per gli acquisti artistici sassoni sul mercato veneziano agli inizi degli anni venti del Settecento.

L'intermediazione dei due agenti permette, dunque, di relazionare la scelta dei dipinti di Loth alla politica culturale e alle iniziative collezionistiche di Augusto II che, a partire dal 1700, sollecitato dall'esperienza del *Kavaliertour* europeo fra il 1687 e il 1689, quando fece visita alle principali mete artistiche italiane, incrementò con tesori artistici la già prestigiosa *Kunstkammer* ereditata dai suoi predecessori. Già nella *Specificatio* del 1707, l'inventario redatto da Tobias Beutel¹²⁰³, è rilevabile la predilezione del sovrano per i prodotti pittorici della scuola fiamminga e olandese del XVII secolo, per i quali si rifornì principalmente sulla piazza di Anversa, nonostante viva fosse la smania per i maestri italiani e in particolare modo per gli astri del Cinquecento veneziano. Quest'ultima fu alimentata anche dal desiderio del sovrano di emulare le raccolte imperiali viennesi, ravvivato dalle nuove relazioni dinastiche tessute dalla corte sassone attraverso le nozze fra

¹²⁰¹ Il quadro di Loth doveva far parte dell'arredo pittorico dello Schloß Moritzburg, palazzina di caccia dei Wettin, eretta per desiderio del duca Moritz von Sachsen fra il 1542 e il 1546, per essere poi trasferito nella nuova sede cittadina intorno al 1723, quando iniziarono i lavori di ricostruzione e riprogettazione barocca del complesso, commissionati da Augusto II. Avviati da Conrad Dietze nel 1703, gli interventi architettonici e ricostruttivi furono interrotti causa della guerra del Nord; furono riavviati nel 1716, quando Matthäus Daniel Pöppelmann, architetto di corte, subentrò nella direzione dei lavori, occupandosi anche della risistemazione del paesaggio e dei giardini circostanti; la nuova residenza risultava terminata nel 1729, anche se la ristrutturazione si trascinò fino agli anni quaranta del Seicento. Nel giorno di Natale del 1699, nella cappella dello Schloß Moritz, il padre gesuita Moritz Vota celebrò la prima messa cattolica del regno sassone. Cfr. Möbius 2008 e Donath, Hensel 2015.

¹²⁰² Niedner 1910, pp. 86-99, in particolare p. 98, doc. n. 3 per il riferimento a Loth. L'autore, infatti, cita con il n. 51 «eins von Carl Loth» in una lista di dipinti (*Beilage 3*) «bei denen festgestellt werden kann, dass sie durch Graf Wackerbarth erworben sind» («per i quali si può constatare, che furono acquisiti tramite il conte Wackerbarth»). L'indicazione del numero d'inventario (nr. 2005) permette di identificare il dipinto anonimo citato da Niedner con il *Giobbe* delle Gemäldegalerie di Dresda.

¹²⁰³ Vedi Jähniq 1929, p. XII.

il principe erede Friedrich August II, il futuro Augusto III, e Maria Josepha d'Asburgo, figlia del defunto imperatore Giuseppe I, che furono celebrate nell'agosto 1719.

Il conte Emilio de Villio, residente per la corona di Sassonia e Polonia a Venezia, fu il primo testimone degli insoddisfacenti risultati conseguenti alle pretenziose esigenze di disporre facilmente di quadri di autori italiani *en bloc*. Dopo il fallimentare tentativo di assicurarsi la collezione Odescalchi e una sezione di quella medicea di Cosimo III e Ferdinando III de' Medici¹²⁰⁴, gli inviati da Dresda si scontrarono, infatti, con l'intricata situazione del mercato artistico veneziano, dove alla difficoltà di reperire originali degli *Alte Meister*, o per l'indisponibilità o per le eccessive stime, era connessa la facilità nell'incorrere in trappole o in tranelli attributivi.

All'iniziale entusiasmo espresso per il soddisfacente risultato dell'operazione del pittore Andreas Philipp Kindermann, che nel 1715, su incarico di De Villio, era riuscito a procurarsi un bottino di cinquanta dipinti per un valore di 15.000 talleri – all'epoca ritenuto modico in relazione agli altisonanti nomi degli autori rappresentati (Raffaello, Correggio, Tiziano, Veronese e Ludovico Carracci, ad esempio) –, seguì l'amara constatazione che si trattava perlopiù di copie o di tele 'alla maniera di', supportata dagli emendamenti dall'*expertise* di Lorenzo Rossi, restauratore veneziano attivo a Dresda dal 1721, durante la redazione l'inventario del 1722-1728¹²⁰⁵.

Anche il conte Wackerbarth, al termine delle trattative pittoriche veneziane con il conte De Villio, fra i mesi di febbraio e marzo del 1720, dovette incassare tristemente i risultati fallimentari delle proprie direttive, quando constatò la deludente qualità e il cattivo stato conservativo di due raffigurazioni di Venere, rispettivamente attribuite a Domenico Campagnola e a Luigi Benfatto (conosciuto come Alvise dal Friso), che gli erano state proposte assieme ad altri due dipinti di Francesco Albani e di Tiziano¹²⁰⁶. I criteri guida trasmessi da Wackerbarth a De Villio, che avrebbero dovuto condurre la sua incetta (informazioni sugli artisti, sulle dimensioni, sul soggetto dei dipinti e sullo stato conservativo e il prezzo minimo)¹²⁰⁷, rivelano l'ingenuità del diplomatico, all'oscuro della reale situazione e dei meccanismi di funzionamento della piazza veneziana, costellata da

¹²⁰⁴ Vedi Marx 2010, pp. 17-18.

¹²⁰⁵ La lista degli acquisti di Kindermann, conservata fra le carte della Schatullenkasse del Sächsisches Staatsarchiv di Dresda, è riportata in Marx 2010, pp. 55-56, Dok. 1.

¹²⁰⁶ Vedi Marx 2010, pp. 25-27.

¹²⁰⁷ Ead., p. 25.

episodi di frodolanza, alimentati da proprietari, fra nuovi e antichi aristocratici, pronti a smerciare e a spacciare in fretta qualunque chincaglieria, pur di far fronte a indebitamenti o a finanziare costose divisioni d'eredità. Fu proprio per porre fine a queste distorsioni conoscitive e, dunque, alle ricorrenti remissioni, che Leplat si sarebbe recato a Venezia nel 1722 per verificare di persona la situazione.

Il nome di Loth non compare fra quelli degli autori proposti da De Villio il 9 marzo 1720 a Wackerbarth e non risulta citato neanche nell'ulteriore lista di artisti i cui quadri erano reperibili a Venezia, ma anche a Bologna e a Ferrara¹²⁰⁸. Viene trasmesso che il conte avesse fatto richiesta anche di dipinti con soggetto religioso – categoria in cui rientra il *Giobbe* di Loth a Dresda – «pour vu qu'ils fussent faits par d'excellents Maitres, et qu'ils ne fussent pas trop grands, ni trop chers» («provenissero da eccellenti maestri e non fossero né troppo grandi, né troppo costosi»)¹²⁰⁹. Secondo Niedner, che riporta le stime di Karl Woermann, direttore della Gemäldegalerie di Dresda nei primi anni del Novecento, Wackerbarth avrebbe procurato per Augusto II all'incirca centonovanta dipinti, perlopiù di maestri olandesi. Va sottolineato che il conte era attivo come intermediario per Augusto II già dal 1694, quando fu interpellato affinché procurasse al principe dei bei disegni, degli accurati modelletti e dei dipinti¹²¹⁰. Il 25 luglio del 1711, inoltre, Augusto II riuscì ad assicurarsi, tramite un legato di cessione, una porzione della collezione personale del diplomatico, frutto di acquisizioni compiute durante dei viaggi di studio giovanili e composta perlopiù da disegni di architettura e dipinti, andati per la maggior parte distrutti nell'incendio che coinvolse la sua dimora a Dresda nel 1728¹²¹¹.

Durante il soggiorno veneziano del 1722, interrotto da una sosta romana, Leplat si dedicò prevalentemente alla ricerca di sculture, destinate a ornare i giardini dell'Holländische Palais di Dresda, che dovevano imitare la profusione decorativa di quelli di Versailles, visitati dal monarca sassone durante il suo *tour* europeo. Nei due carichi scultorei spediti da Venezia fu incluso anche un nucleo di opere di Antonio Corradini (1668-1752)¹²¹².

¹²⁰⁸ Marx 2010, pp. 25-26.

¹²⁰⁹ Il messaggio di Wackerbarth a De Villio, appartenente alla corrispondenza epistolare fra i due, conservata presso il Geheimes Archiv del Sächsisches Staatsarchiv di Dresda, è riportato in Marx 2010, p. 26, nota 54.

¹²¹⁰ Niedner 1910, pp. 94-96.

¹²¹¹ *ibid.*

¹²¹² Sull'attività veneziana di Leplat cfr. Spenlé 2005, pp. 239-240 e Marx 2010, pp. 37-45.

La visita monacense di Leplat, fra le storiche collezioni scultoree dell'*Antiquarium* della Residenz e la galleria pittorica dello Schloß Schleißheim, aveva convinto l'agente della carenza qualitativa e quantitativa dei possedimenti artistici di Dresda, tanto che, una volta in Laguna, decise di sfruttare al massimo le potenzialità del mercato artistico locale, dopo essersi reso conto, peraltro, dell'impenetrabilità delle collezioni nobiliari e quindi delle conseguenti difficoltà nel disporre di opere di pregio. Leplat si affidò, dunque, alla *connoisseurship* di Lorenzo Rossi, restauratore veneziano, che dopo la partenza dell'agente sassone dalla Serenissima alla volta di Parigi alla fine del 1722, si occupò di ulteriori prelievi pittorici per conto di quello¹²¹³.

Scorrendo la lunga lista dell'inventario 1722-1728, risulta che almeno cinquantasei quadri furono procurati da Leplat in quel lasso temporale (fra cui anche le cinque tele di Loth sopra menzionate).

L'artista tedesco fu rappresentato nelle collezioni reali di Dresda da un nucleo di opere omogeneo, sia per soggetto (trattandosi di episodi tratti dalla storia biblica), sia per composizione. Se si accostano i tre dipinti superstiti, si nota, infatti, che a dominare le scene, compresse o di ampio respiro, a seconda dello sviluppo in verticale o in orizzontale della tela, è il busto nudo e tornito dei protagonisti, esposto al bagliore di una luce bianca e fredda. Uomini adulti o anziani canuti posizionati di scorcio accanto a uno dei margini della tela e attornati da anziani, da seducenti donne o da fanciulli, sono il prodotto del connubio fra indagine naturalistica della realtà e la restituzione edulcorata ed idealizzata della stessa. Queste 'mezze figure', funzionali e pratiche alla reiterazione o riproposizione nella regia di diversi episodi, conferiscono il carattere di serialità alla produzione di quadri da cavalletto di Loth, che ben si prestavano al meccanismo operativo della replica o della copia dal maestro, su cui si fondava la bottega dell'artista.

Al *Giobbe con i suoi consolatori* è avvicicabile, ad esempio, il *Giobbe con la moglie* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (109 × 81 cm; **fig. 249**) e anche il *Suicidio di Catone* del Museo Narodowe di Varsavia [**fig. 37**], dove Anton Ziemba, nel 1995, segnalò la presenza di una replica del *Giobbe con la moglie* di Loth di Dresda (132 × 140,5 cm; **fig. 250**), attribuibile a un seguace del pittore tedesco¹²¹⁴. Uno sviluppo orizzontale, simile alla tela tedesca raffigurante *Giobbe e la consorte*, presentava un dipinto di Loth, ora

¹²¹³ Marx 2010, pp. 45-51.

¹²¹⁴ Ziemba 1995 p. 32, n. VI.

irreperibile, che appartenne nel Settecento a Paul de Stetten padre, senatore patrizio e preside della scuola protestante di Augusta, come si ricava dall'iscrizione dedicatoria posta in calce all'incisione di traduzione di Johann Elis Haid, l'unico documento rimasto a recarne memoria [fig. 251]¹²¹⁵. Gli atteggiamenti degli attori ritratti, tuttavia, sono diversi e nell'esemplare a stampa non compare la bambina che sbuca dal margine inferiore sinistro della tela. Nella monografia di Ewald il titolo *Loth ubriaco con le figlie* ricorre diciotto volte, incluse citazioni inventariali, segnalazioni del mercato antiquario e opere di bottega¹²¹⁶. Lo studioso annoverò fra i dipinti autografi il dipinto di Dresda e quello dello Schloß di Rosenberg (Praga), forse proveniente dalla collezione Černín¹²¹⁷ (170 × 118 cm; fig. 252), mentre ad oggi la critica considera originali anche le versioni di Palazzo Pitti a Firenze, del Museo Civico di Padova (108 × 128 cm; fig. 253) e del Musée Municipal di Saint-Dizier¹²¹⁸ (150 × 200 cm; fig. 254).

Per il *Cristo davanti a Pilato*, non più reperibile, immaginiamo che non dovesse essere dissimile dall'*Ecce Homo* degli Uffizi [fig. 193] o da quello del Germanisches National Museum di Norimberga (150 × 116 cm; fig. 255), riutilizzato come modello dall'allievo Johann Michael Rottmayr in alcuni suoi dipinti¹²¹⁹.

Per quanto riguarda il *Cristo e la Samaritana*, anch'esso perduto, si tratterebbe dell'unica prova di Loth sul tema, dato che non sono note altre versioni; il fatto, inoltre, che il dipinto non fosse segnalato fra le tele assegnate all'artista nel *Catalogue des Tableaux de la*

¹²¹⁵ Dell'incisione sono reperibili almeno tre esemplari, conservati rispettivamente a Dresda (Kupferstichkabinett, Inv. Nr. A 108840), Monaco di Baviera (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 255173D) e Stoccarda (Graphische Sammlung Staatsgalerie, Inv. Nr. An 4113). L'iscrizione al centro, sottostante la traduzione del dipinto, recita: «Job, sa femme et ses amis. Gravé d'après le Tableau original de Charles Loth, de la hauteur de 3 pieds et 11 pouces, et de la longueur de 5 pieds. Dedié a Monsieur Paul de Stetten le Pere, Senateur Patricien, Deputé au Departement de la taille. Proviseur des Ecoles Protestantes de la ville imperiale d'Augsbourg, Possesseur du Tableau». La figura di Giobbe qui ritratta è quasi identica a quella del Giacobbe benediciente protagonista della tela del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che si distingue per la mano destra recata al petto. Nell'autobiografia, fra gli appunti relativi alle attività di rilievo artistico o scientifico risalenti all'arco cronologico fra il 1773 e il 1777, Paul von Stetten der Jüngere (1731-1808) ricorda di aver incaricato Johann Elias Haid, in una fase di incoraggiamento e sostegno dell'arte dell'incisione, di trarre la stampa dal dipinto di Loth in suo possesso. Vedi Rajkay, von Stetten 2009, p. 71.

¹²¹⁶ Ewald 1965, pp. 58-59, nn. 24-41.

¹²¹⁷ Ewald 1965, p. 58, nn. 24, 32. La storia attributiva del dipinto, conteso fra il catalogo di Loth e quello di Johann Michael Rottmayr, viene ripercorsa in Probst 2016, pp. 143-145, che lo riconosce come opera dell'allievo, soprattutto per le scorrettezze anatomiche presentate dal corpo della giovane figlia nuda di Lot, seduta in braccio al padre.

¹²¹⁸ Vedi Fusari 2017, p. 178, n. 67 (Firenze, Palazzo Pitti), p. 206, n. 177 (Padova, Museo Civico), p. 215, n. 218 (Saint-Dizier, Musée Municipal); il *Lot e le figlie* dei Musei Civici di Venezia (Fusari 2017, p. 232, n. 297), che riprende in controparte le tele di Dresda e di Saint-Dizier, sarebbe, invece, secondo Fusari, frutto della collaborazione fra Loth e la bottega.

¹²¹⁹ Cfr. Fusari 2017, p. 177, n. 61 e p. 205, n. 179 con bibliografia precedente.

Galerie Electorale à Dresde del 1765, compilato da Johann Anton Riedel e Christian Friedrich Wenzel¹²²⁰, induce a sospettare che l'indicazione degli anni venti del Settecento fosse frutto di un errore attributivo.

Dell'insorgenza, già all'epoca, di dubbi inerenti l'autografia delle opere di Loth dà testimonianza l'inventario del 1722-1728, dove il *Giobbe con i suoi consolatori* viene classificato con la dicitura 'maniera di Carl Loth'. Stando all'attuale analisi stilistica, tuttavia, risulta difficile mettere in dubbio la paternità del quadro, a differenza, invece, degli altri due dipinti superstiti di Dresda, dove sembra maggiormente rilevabile l'intervento o la partecipazione di una mano diversa. Un giudizio, questo, che non può comunque considerarsi definitivo o obiettivo, perché inficiato dalle cattive condizioni conservative dei quadri, interessati da un imponente offuscamento dei pigmenti e delle vernici.

Il nucleo di dipinti di Loth giunti sulle sponde dell'Elba nei primi decenni del Settecento, seppur esiguo, riflette la positiva ricezione nei territori d'Oltralpe di quel linguaggio esprime una delle svariate essenze della pittura veneziana della seconda metà del Seicento, contraddistinto dall'interpolazione condotta su una comune matrice di origine riberesca e giordanesca, che a Dresda dovette guidare i prelievi dei dipinti attribuiti a Ribera e a Giordano sul mercato veneziano alla metà del primo decennio del XVII secolo¹²²¹.

Le tele di Loth si prestano bene a configurare uno dei due volti dell'effigie di Giano – per usare un'efficace espressione coniata da Barbara Marx¹²²² – che simboleggia i due generi della pittura veneziana rappresentati nelle collezioni di Dresda: accanto alle scene profane con nudi femminili 'alla Tiziano' o correggesche, fra grazia, sensualità ed erotismo, che trovano un prosieguo nei seicenteschi episodi mitologici di Liberi, convivessero soggetti religiosi, simboleggianti lo spirito devozionale imperante alla corte sassone, in seguito alla conversione della monarchia al culto romano-cattolico. Duplici ma dialoganti sono, dall'altra parte, forse anche le istanze che investirono il processo di formazione della

¹²²⁰ Riedel, Wenzel 1765.

¹²²¹ Fra il nucleo dei dipinti di Giordano conservati presso la Gemäldegalerie di Dresda, risalgono agli acquisti di Kindermann il *San Sebastiano curato dalle pie donne* (Gal. Nr. 479) e *Abramo scaccia Agar* (Gal. Nr. 483), così come il *San Paolo eremita* (Gal. Nr. 480) e il *San Gerolamo* (Gal. Nr. 481), attribuiti al momento dell'arrivo in galleria a Ribera. Cfr. Marx 2010, p. 20.

¹²²² La studiosa intitola *Das Janus-Gesicht der venezianische Malerei: Frömmigkeit und Erotik* il paragrafo dedicato alla contestualizzazione della pittura veneziana alla corte di Augusto II, nel saggio contenuto nel volume miscelaneo, *Venedig- Dresden* del 2010. Marx 2010, pp. 22-24.

galleria reale sassone, dove la sensibilità per immagini confacenti al *divertissement* privato interferì con l'esigenza di veicolare figurativamente la pregnanza di un messaggio confessionale, interconnesso a un preciso disegno politico.

In questa coesistenza di temi e generi diversi, la cui dissonanza contenutistica viene attenuata dalla interscambiabilità iconografica dei motivi, si possono scorgere i preludi di quel lento e silenzioso processo di riconfessionalizzazione che, sotto la reggenza di Augusto III e l'intermediazione della consorte Maria Josepha, trovò degli impulsi decisivi vide nell'edificazione dell'Hofkirche, costruita da Gaetano Chiaveri fra il 1738 e il 1756, e nell'elaborazione del relativo programma decorativo, secondo le direttive iconografiche post-tridentine e gesuitiche¹²²³. Un inventario del 1741, che descrive le presenze pittoriche nelle stanze della regina consorte, rivela ad esempio il dominio delle tematiche religiose, a conferma della devozione della reggente¹²²⁴.

La stessa selezione proposta da Heineken delle opere da riprodurre nella *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, pubblicata in due volumi fra il 1753 e il 1757, rispecchierebbe un disegno teso a veicolare un ben preciso e mirato messaggio, come ha notato Tristan Weddigen¹²²⁵. Si trattò, infatti, di una campionatura parziale della pinacoteca regale, che privilegiò i dipinti disposti nell'*Inneren Gallerie*, rispetto a quelli dell'*Äusseren*, numericamente superiori, per cui il dominio dei dipinti raffiguranti temi religiosi (nello specifico cattolici) nel catalogo illustrato non corrisponde alla ripartizione tematica effettiva delle opere nella galleria. Le tele di Loth, che secondo il catalogo del 1765 erano collocate nella *Galerie Exterieur*, infatti, non furono tradotte a stampa¹²²⁶.

¹²²³ Per le vicende della costruzione dell'Hofkirche, calate in un più ampio bacino di riflessioni sul contesto politico, confessionale e interculturale della Dresda fra Seicento e Settecento, si rimanda a Caraffa 2006.

¹²²⁴ Cfr. Seifert 1995, pp. 31-42, in particolare pp. 31-34 e Caraffa 2006, pp. 39-42. La coppia principesca abitò inizialmente a palazzo Taschenberg, edificio annesso all'angolo sud-ovest del castello di Dresda, dove nel dicembre 1719 si erano tenuti i festeggiamenti nuziali; a partire dal 1725 i due coniugi si trasferirono nel Residenzschloß. Nel 1708 era stata inaugurata una cappella di corte provvisoria e chiesa parrocchiale cattolica, costruita su progetto di Johann Christian Naumann e Raymond Le Plat; rimasta in uso fino alla consacrazione della Hofkirche di Chiaveri nel 1751, la cappella ospitava preziosi reliquiari e oggetti devozionali, acquistati per volontà dei due coniugi.

¹²²⁵ Weddigen 2008, pp. 111-112. La tesi di abilitazione *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, discussa dallo studioso nel 2008 presso la Philosophische Fakultät dell'Università di Bern, è stata consultata nella versione digitale pubblicata nel Zurich Open Repository and Archive, disponibile all'indirizzo: <https://doi.org/10.5167/uzh-122978>.

¹²²⁶ Riedel, Wenzel 1765, p. 75, n. 384 (*Job demi-nud assis, éprouvé par sa femme, figures jusqu'aux genoux*), p. 124, n. 626 (*Un Ecce Homo, accompagné de Pilate, demi-figures*), p. 128, n. 647 (*Job e ses amis, figures jusqu'aux genoux*), p. 146, n. 740 (*Loth e ses Filles, figures jusqu'aux genoux*).

Similmente, anche l'apparato illustrativo della *Recueil* dedicato alla collezione del conte Heinrich von Brühl, trasla le selettive intenzioni programmatiche di Heineken e del proprietario della raccolta, anche se in questo caso la divergenza rispetto alle presenze pittoriche, non riguarda i generi trattati bensì la ripartizione per scuole pittoriche. La preponderanza numerica spetta, infatti, alle stampe dai maestri fiamminghi e olandesi, seguite da quelle dei francesi e solo in ultimo degli italiani, dimostrando come Brühl avesse privilegiato perlopiù il paesaggismo o i soggetti di genere 'oltramontani' rispetto ai dipinti di storia o di religione degli italiani a sud delle Alpi.

Emergenti nella strumentazione divulgativa e celebrativa, ossia i cataloghi illustrati, le divergenze di genere e di scuole pittoriche, che sembrano contrapporre la pinacoteca del primo ministro rispetto a quella dei Wettin, sono dunque apparenti e non informative, se si considera, peraltro, che la collezione Brühl fece parte di quelle *Sammlerkonstellationen* sorte su esempio della raccolta regale, di cui il primo ministro fu responsabile come direttore e come intermediario nelle campagne d'acquisto¹²²⁷.

Nell'ascesa lungo un brillante *cursus honorum* che, in ambito politico, dal 1746, gli permise di rivestire la carica di primo ministro di Augusto III, Brühl riuscì acutamente ad assicurarsi posizioni dirigenziali negli ambienti culturali della corte sassone, i quali sotto la sua guida rifiorirono. Oltre che sovrintendente delle collezioni reali, egli fu *Oberdirektor* della *Meißner Porzellanmanufaktur* di Dresda e *Oberintendant* dell'Opera di Dresda dal 1738¹²²⁸. Forte della sua influenza a corte e del suo incarico di agente per il sovrano, Brühl poté avvalersi di quello stesso crogiolo di agenti o intermediari, conoscitori ed esperti, nonché di artisti, architetti e artigiani che pullulavano nelle residenza reale, per soddisfare la sua brama di mecenate e la smania di eclettico collezionista¹²²⁹.

Nonostante già negli anni venti del Settecento fosse riuscito a procacciarsi uno *stock* di pregiati pezzi di porcellana di fattura orientale dal mercante francese Rodolphe Lemaire, e fra il 1730 e il 1734 fosse già attivo come mecenate artistico (commissionò il suo ritratto prima a Louis de Silvestre, pittore di corte e poi a Ádam Mányoki), Brühl iniziò a formare

¹²²⁷ Della figura di Brühl come mecenate e collezionista si è inoltre ampiamente occupata Ute Koch nella tesi di dottorato discussa presso la Technische Universität di Dresda in cotutela con l'École Pratique des Hautes Études di Parigi nel 2010, *Maecenas in Sachsen. Höfische Repräsentationsmechanismen von Favoriten am Beispiel von Heinrich Graf von Brühl*, 2 voll., che si è provveduto a consultare nella versione digitale disponibile all'indirizzo: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-193760>. Sulla collezione di dipinti di Brühl, in particolare, vedi Koch 2010, I, pp. 238-255.

¹²²⁸ Per un profilo aggiornato di Heinrich von Brühl si rimanda a Koch, Ruggero 2017, pp. 12-23.

¹²²⁹ Cfr. Koch 2010, I, pp. 176-186.

la propria raccolta di dipinti e di sculture dal 1738, ossia in corrispondenza della sua nomina a responsabile della galleria reale e all'assunzione di Heineken come bibliotecario e consigliere artistico personale¹²³⁰. Solo dal 1744, tuttavia, il primo nucleo delle acquisizioni trovò dispiegamento nella sezione del Rohbau del Brühlschen Palais, affacciante sull'Elba, ed eretto dal 1731 su progetto di Johann Christoph Knöffel, architetto di corte¹²³¹.

I dipinti, inframmezzati a specchi, sculture e pregiati mobili, erano divisi fra la *Galerie* e la cosiddetta *grünen Tafel Zimmer*, dove Johann David Divoux, segretario di Brühl, enumerò cinquantanove dipinti¹²³². Fra gli artisti elencati nella lista – solo per alcuni viene riportato anche il soggetto del quadro corrispondente – spiccano i nomi dei fiamminghi e degli olandesi, fra cui Philipp Wouwermann, Rembrandt, Rubens e Van Dyck, mentre gli italiani sono rappresentati da Celesti, Correggio e Carracci. Con il numero 31 viene indicato «1. Tabl: de Carlolotti», ossia Carl Loth¹²³³.

Il significato rivestito da quell'ambiente nella complessiva fisionomia degli spazi adibiti all'esposizione della collezione di Brühl è destinato a rimanere incognito. Si può ipotizzare che vi fosse riunita una selezione rappresentativa dell'intera pinacoteca o che si trattasse di una sorta di scrigno pittorico privato del collezionista, adibito alla sua esclusiva ammirazione, forse identificabile con quello menzionato da Heineken nell'*Avertissement* premesso alla *Recueil* del 1754 come «Cabinet pour son propre amusement, qui contient des pièces choisies des meilleurs peintres»¹²³⁴.

Se i dipinti del *grüne Tafel Zimmer* elencati da Divoux corrispondessero «ai pezzi scelti dei migliori artisti» del *Cabinet* privato, significherebbe che anche Loth era stato ammesso al Pantheon degli autori prediletti da Brühl. Dato, questo, che viene comunque confermato dall'inclusione di due opere dell'artista fra i quadri ammessi a corredare la pregiata raccolta illustrata di Heineken e dalle parole di elogio da questo tributategli nelle corrispettive didascalie. Assieme al *San Giovanni Battista*, inciso da Pierre Etienne

¹²³⁰ Cfr. Koch 2010, I, pp. 79-172 e Koch 2014, pp. 222-224.

¹²³¹ Cfr. Koch 2010, I, pp. 98-112 e Ruggero 2017, pp. 130-147.

¹²³² Koch 2010, I, p. 190.

¹²³³ L'elenco, conservato presso il Sächsisches Staatsarchiv di Dresda, è pubblicato in Koch 2010, II, p. 25. Dei dipinti elencati sono stati identificati solo la *Sacra Famiglia (Riposo dalla fuga in Egitto)* di Antoine Watteau, conservato nell'Ermitage di San Pietroburgo (GE 1288) e *Cristo nel giardino di Getsemani* da Correggio, oggi non più reperibile: Koch 2010, I, p. 190, nota 902.

¹²³⁴ Heineken 1754, *Avertissement*, pp. nn.

Moitte¹²³⁵ [fig. 256], Brühl possedette anche la *Sacra Famiglia* di Loth (oggi a San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 95,5 × 79 cm; fig. 257), che, secondo Heineken, «fait autant d'honneur à ce peintre Allemand [...], & peut passer pour un de ses chefs-d'ouvres»¹²³⁶.

Oltre che al prestigio riconosciutole come operazione editoriale, l'importanza della *Recueil* del 1754 consiste nell'essere annoverata fra gli strumenti documentari indispensabili e sussidiari alla ricostruzione virtuale del profilo della collezione Brühl, assieme alle liste e ai cataloghi stilati in occasione della dispersione della raccolta, avvenuta dopo la morte del conte nel 1763¹²³⁷.

Il lascito testamentario del conte, conservato presso il Sächsisches Staatsarchiv di Dresda, reca la data del 1765 ed è suddiviso in trentasette sezioni, illustranti la ricchezza e la varietà della collezione. Al paragrafo XX *An Schildereyen* sono elencati novecentottantasette dipinti, per un valore complessivo di 105.329 talleri imperiali¹²³⁸.

Nel 1765 prese avvio un intricato processo giudiziario che infangò la memoria di Heinrich von Brühl, accusato di aver compiuto illeciti finanziari durante il suo mandato di primo ministro¹²³⁹: tutti i beni di sua proprietà furono sequestrati e gli eredi furono costretti a disporre la vendita degli immobili, per saldare il debito contratto dall'avo con lo stato¹²⁴⁰.

Dopo un triennio di falliti tentativi e di svariate trattative, fu Caterina II, zarina di Russia, ad aggiudicarsi circa seicento dipinti della collezione Brühl, destinati ad arricchire le raccolte e i musei russi¹²⁴¹. Nella lista stilata da Jacob von Stählin nel 1769, al momento dell'ingresso del cospicuo carico di quadri a San Pietroburgo, vengono registrati tre dipinti di Loth, ossia la *Sacra Famiglia*, il *San Giovanni Battista* – già riprodotto a stampa – e la *Guarigione del cieco da parte di Gesù*, fino a quel momento mai menzionato e di cui si persero subito le tracce, poiché, a differenza degli altri due, non venne citato nel primo

¹²³⁵ Sono noti l'esemplare conservato presso il Kupferstichkabinett di Dresda (Inv. Nr. A 108841-*recto*; A 108842-*verso*) e uno conservato presso la Graphische Sammlung di Stoccarda (Inv. Nr. An 4114).

¹²³⁶ Heineken 1754, p. X, n. XLIII.

¹²³⁷ Vedi Koch 2010, I, pp. 188-192.

¹²³⁸ Ead., pp. 69-72 e p. 188.

¹²³⁹ Per un *excursus* sulla vicenda politica si rinvia al saggio di Metasch 2017, pp. 35-53.

¹²⁴⁰ Cfr. inoltre Koch 2009, pp. 110-115 e Koch 2010, I, pp. 73-75.

¹²⁴¹ Vedi Koch 2010, I, pp. 258-267.

catalogo manoscritto dell'Ermitage, redatto da Ernst von Münnich nel 1774¹²⁴². Ad oggi sono note almeno tre versioni del tema eseguite da Loth con la collaborazione della bottega intorno gli anni ottanta del Seicento e che si conservano rispettivamente presso la Residenz di Monaco di Baviera (Schlälzimmer, 72,5 × 105,5 cm; **fig. 258**], il Brukenthal National Museum di Sibiu (136 × 181 cm; **fig. 259**) e l'Eglise Luthérienne des Billets di Parigi¹²⁴³ (138 × 174 cm; **fig. 260**). Nessuna di queste pare corrispondere alla tela di Dresda poiché esse presentano uno sviluppo orizzontale, da sovrapposta, non corrispondente a quello verticale rivelato dalle dimensioni del quadro riportate da Stählin («2 Ellen 9 Zoll × 2 Ellen 15 Zoll», corrispondenti a 178 × 149 cm).

Per quanto riguarda le altre due tele di Loth approdate in Russia alla fine degli anni sessanta del Settecento, è l'unica ad essere rimasta sinora all'Ermitage, mentre il *San Giovanni Battista*, di cui si persero successivamente le tracce, è identificabile con il dipinto riapparso sul mercato antiquario fiorentino nel 1996 (secondo la segnalazione di Federico Zeri) e oggi appartenente alla Fondazione Kölliker di Milano¹²⁴⁴ (137 × 120,5 cm; **fig. 261**). In relazione alla *Sacra Famiglia* Ewald segnalò la presenza di un disegno *d'après* a matita nera con lueggature in biacca presso la Kunstsammlung di Basilea (Inv. Nr. 1887.14.9; **fig. 262**), recante un'antica iscrizione attributiva ad Antonio Molinari¹²⁴⁵. In realtà, il foglio presenta delle caratteristiche grafiche incoerenti con il tratto veloce, guizzante e sommario che connota la cospicua produzione grafica di Molinari, caratterizzata da una continua e quasi esasperata rielaborazione dell'invenzione, destinata a

¹²⁴² Le informazioni si ricavano dalla tabella riassuntiva compilata da Koch 2010, II, pp. 75-177 (*VII. Rekonstruktion der Sammlungen. Die Gemälde*); per i dipinti di Loth vedi in particolare Koch 2010, II, p. 102. La lista di von Stählin reca l'intitolazione *Verzeichniß der vornehmsten Gemählde in der von Ihro Maj[estät] der Kayserin Catharina II. im neuen Winter-Palais zu Petersburg angelegten Galerie als ein Auszug. (:1769) NB. Die hier nach Alphabet verzeichneten Stücke sind alle aus der gräfl[ich] Brühls[chen] Galerie in Dresden*. Ernst von Münnich compilò, invece, il *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les galeries et dans les cabinets du Palais Impérial de Saint Pétersbourg* (San Pietroburgo, 1774).

¹²⁴³ Fusari 2017, p. 199, n. 148, pp. 208-209, n. 183 e pp. 219-220, n. 233.

¹²⁴⁴ Id., p. 192, n. 124.

¹²⁴⁵ Ewald 1965, p. 143, n. Z51. Ringrazio Jonas Hänggi del Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basel per avermi trasmesso le informazioni inerenti il foglio e per avermi fornito la riproduzione digitale della fotografia in bianco e nero del disegno.

essere trasposta nel dipinto finale¹²⁴⁶. Nel *corpus* grafico dell'artista, inoltre, sono assenti casi di traduzione o copia su carta da altri maestri, tali da consentire una valutazione comparativa con il disegno di Basilea, dove la pedissequa riproposizione della composizione del quadro, con la certosina sottolineatura delle zone d'ombra e dei punti di luce, fanno piuttosto ipotizzare che sia stato realizzato appositamente per la trasposizione a stampa di Philipp Andreas Kilian¹²⁴⁷ [fig. 263]. Negare l'attribuzione posticcia a Molinari del foglio tedesco non significa, tuttavia, escludere che il pittore veneziano possa aver visto il dipinto di Loth, autore verso cui nutrì un forte debito pittorico, (soprattutto agli esordi della sua carriera), concomitante al confronto serrato con i modelli di Zanchi¹²⁴⁸.

Sfogliando il catalogo pittorico di Molinari, riordinato da Alberto Craievich nel 2005, tra la sfilata di tangenze con i quadri da cavalletto di Loth, per quanto riguarda il campionario figurativo e certe soluzioni compositive, balza agli occhi la corrispondenza fra il quadro dell'Ermitage e il consesso sacro presentato nella pala con la *Vergine che porge il Rosario a san Domenico* della chiesa parrocchiale di Moio de' Calvi (Bergamo; fig. 264)¹²⁴⁹, ispirata quella più nota raffigurante *Vergine offre la cintura a san Guglielmo* del Seminario Patriarcale di Venezia [fig. 265], realizzata da Molinari intorno agli anni novanta del Seicento¹²⁵⁰. Un parallellismo iconografico si instaura fra i dettagli del volto della Vergine, che paiono essere stati eseguiti da una stessa mano e che ricorrono per alcuni visi femminili nelle tele di Molinari, come quello della Madonna nella chiesa di San Michele Arcangelo a Valnegrà (Bergamo; fig. 266) o quello di Anna nella *Natività di Maria* nella

¹²⁴⁶ La corposa produzione grafica di Molinari conta oltre 150 esemplari di attribuzione certa ed è documentata dai due fondi della Graphische Sammlung del Museum Kunstpalast di Düsseldorf e del Gabinetto dei disegni del Louvre. Essi provengono dalla collezione di Lambert Krahe, fondatore dell'accademia di Düsseldorf nel 1773, che entrò in possesso dei disegni di Molinari a Roma, durante il suo ventennale soggiorno (1736-1756). Sonja Brink, che si è occupata dello studio del fondo di Düsseldorf, rende nota l'ipotesi che a portare i fogli di Molinari da Venezia a Roma sia stato il cardinale Vincenzo Grimani, assieme ad alcuni dipinti, poi esposti alle mostre annuali della chiesa di San Salvatore in Lauro; vedi Brink 2005, pp. 24-25. L'approdo a Parigi dei fogli fu conseguente alle requisizioni napoleoniche dei beni del seminario gesuita di Colonia, cui Krahe, indebitato, aveva venduto circa 6000 opere grafiche della sua collezione. Sulla grafica di Molinari cfr. inoltre Green 1984, pp. 194-205, Monbeig-Goguel 1985-86, pp. 232-241, Monbeig-Goguel 1987, pp. 197-198 e Schwaighofer 2010, pp. 37-44 (per alcune aggiunte al *corpus*).

¹²⁴⁷ Dell'incisione si conservano tre esemplari che si trovano rispettivamente presso la Staats- und Stadtbibliothek di Augusta (Inv. Graphik I, p. 151 6/215), presso il Kupferstichkabinett dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (Inv. Nagl. 13, DXVIII, AB 2.1) e presso il Kupferstichkabinett delle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda (Inv. A 108843).

¹²⁴⁸ Cfr. Craievich 2005, pp. 31-62.

¹²⁴⁹ Le prime notizie sull'opera e sull'attribuzione a Molinari risalgono agli appunti di monsignor Adriano Bernareggi stilati in occasione di due visite pastorali fra il 1934 e il 1942. Craievich 2005, pp. 143-144, n. 33, ha confermato l'autografia della pala, datandola a cavallo fra Seicento e Settecento.

¹²⁵⁰ Vedi Craievich 2005, p. 161, n. 81.

chiesa di Santa Maria dei Derelitti a Venezia [fig. 267]¹²⁵¹. I lineamenti fisiognomici del volto della Vergine della tela russa, dalla forma ovoidale, con il naso allungato, la bocca piccola e gli occhi assottigliati, non paiono infatti coerenti con quelli solitamente ritratti da Loth, per cui sorge il sospetto che nella realizzazione del dipinto sia intervenuto qualche collaboratore o seguace del maestro tedesco. I confronti iconografici sopra esposti porterebbero a identificare la mano estranea in quella di Molinari. Sarebbe così giustificata anche l'osservazione di Nikolai N. Nikulin, che nella breve scheda relativa al dipinto di Loth nel catalogo delle collezioni russe del 1987, riportava l'osservazione «Repainted by A. Molinari»¹²⁵². Non tutti i dipinti della collezione Brühl furono incamerati fra i beni di Caterina II; molti rimasero invenduti e il 23 marzo 1770 furono posti all'incanto presso Christie's a Londra¹²⁵³. Nel catalogo dell'asta figura anche un *San Sebastiano curato dalle pie donne*, descritto come «a most perfect and undoubted picture of Carlo Lotti», rimasto privo di un acquirente e anch'esso non più reperibile¹²⁵⁴.

Nonostante le nostre considerazioni si possano formulare solo su una ridotta campionatura di opere, possiamo affermare che il piccolo nucleo di dipinti di Loth acquistati dal primo ministro tedesco per la propria collezione esemplifichino bene la tangenza con le linee di gusto della corte sassone, che della produzione dell'artista bavarese naturalizzato veneziano aveva privilegiato tele di medio formato, dedicate a soggetti sacri e, nello specifico, a raffigurazioni di santi o di protagonisti biblici dal tornito busto scoperto, levigato dalla luce.

Dirimente nel suscitare l'interesse di Brühl verso il catalogo dei protagonisti delle ultimi propaggini del Seicento veneziano, dovette essere la *connoisseurship* di Heineken, forgiata sulla sua infaticabile esperienza nell'ambito del mercato dell'arte, ma soprattutto sulla conoscenza della storiografia artistica e della metodologia analitica connessa, che lui avrebbe applicato nel riordino del gabinetto reale di incisioni e di disegni, di cui fu nominato direttore nel 1746, così come nella composizione dei cataloghi illustrati delle

¹²⁵¹ Id., p. 154, n. 62 e p. 157, n. 70.

¹²⁵² Vedi Nikulin 1987, p. 91, n. 47.

¹²⁵³ Koch 2010, I, pp. 268-269. Il catalogo di vendita *A Catalogue of a Genuine and Capital Collection of Italian, Flemish and Dutch Pictures, (consigned from Abroad) Being the Reserved Part of the Noble Collection of Count Bruhl, (Deceased) Prime-Minister to the Late King of Poland, which will be sold by Auction, by Mr. Christie, London 1770* è stato trascritto da Koch 2010, II, pp. 5-10. Sulla base delle stime dei dipinti la studiosa ipotizza che si trattasse di opere di mediocre qualità.

¹²⁵⁴ Cfr. Koch 2010, II, p. 10 (lot nr. 2, 77). Cfr. Ewald 1965, p. 99, n. 347a.

*Recueils*¹²⁵⁵. Ispirate alla *Recueil Crozat* (1729; 1742) pubblicata da Pierre-Jean Mariette (con cui Heineken intrattenne, peraltro, un fitto e proficuo rapporto professionale¹²⁵⁶), le due *Recueils* settecentesche di Dresda esemplificano la ricezione figurativa delle riflessioni storiografiche sugli ordinamenti delle gallerie artistiche. Si pensi, ad esempio, alle fondamenta teoriche del *Progetto per ridurre a compimento il regio museo di Dresda* compilato da Francesco Algarotti il 28 ottobre del 1742, con lo scopo di offrire un nuovo orientamento alle direttive collezionistiche e mecenatistiche di Augusto III. In queste imprese, dunque, emerge l'idea settecentesca di una galleria o di una raccolta pittorica come luogo precipuo deputato all'evoluzione del dibattito storiografico, che permea anche le riflessioni teoriche esposte da Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) nella *Lettre à un amateur de la peinture* del 1755. Figlio di Hans Stadius, residente danese nella Bassa Sassonia, Christian Ludwig, dopo il periodo di formazione in ambito giuridico, fu nominato segretario di legazione presso la corte sassone nel 1737. In occasione dei numerosi viaggi diplomatici, a partire dal soggiorno viennese dal 1737 al 1740, entrò in contatto con diverse collezioni, che gli attivarono il desiderio di formarsi una raccolta personale¹²⁵⁷. Stabilitosi definitivamente a Dresda agli inizi degli anni cinquanta del Settecento, Hagedorn si dedicò all'attività di teorico e critico d'arte e nel 1764 fu nominato direttore artistico dell'Accademia di Belle Arti e delle collezioni annesse.

Propose, dunque, la sua collezione come una *machine à voir*, un oggetto di studio, esponendola all'ammirazione dei conoscitori, dei *Kunstfreunde* e degli incisori di traduzione¹²⁵⁸. Nella concezione teorica di Hagedorn, se esperita pubblicamente, la collezione avrebbe assunto i connotati di uno strumento pedagogico, sussidiario all'esercizio visivo, empirico dell'artista o dell'amatore, e avrebbe coadiuvato l'elaborazione di una teoria storico-artistica puntuale.

Illustrando ed esaminando la sua raccolta nelle prime venti pagine della *Lettre* del 1755¹²⁵⁹, Hagedorn non esplicitò semplicemente le intenzioni di vendita, ma conferì alla collezione il valore di risorsa ineludibile del processo conoscitivo della storia dell'arte enunciato negli

¹²⁵⁵ Sulla figura di Carl Heinrich von Heineken come intermediario artistico e teorico cfr. Dittrich 2010, pp. 113-117, Spenlé 2006, pp. 125-133 e Spenlé 2008, pp. 149-164.

¹²⁵⁶ Vedi Spenlé 2008, pp. 158-164.

¹²⁵⁷ Vedi Cremer 1989, pp. 17-102 e Wiecker 1993, pp. 11-22.

¹²⁵⁸ Cfr. Cremer 1989, pp. 95-98 e Griener 2002, pp. 337-343.

¹²⁵⁹ Cfr. Hagedorn 1755, pp. 1-20.

Eclaircissemens historiques. Un percorso teorico, questo, che si propone di essere scevro dai principi dogmatici della gerarchia dei generi o della distinzione categorica e limitante fra maestri antichi e moderni, per prediligere, invece, la riflessione sulle qualità intrinseche e materiali dell'opera d'arte. La pinacoteca privata servì al teorico come strumento concreto, imprescindibile e funzionale alla sua operazione critica, consistente nella rivalutazione della scuola tedesca e quindi di smontaggio o di demolizione dei principi teorici che ne reprimevano una corretta considerazione¹²⁶⁰.

Hagedorn strutturò l'enunciazione della propria collezione per scuole pittoriche e per aree geografiche; a questa ripartizione presero parte anche «Deux Carle-Lotti ou Loth, & principalement le fameux Silene yvre & dormant sur son broc, dont Sandrart fait mention dans la Vie de ce Peintre», che vengono citati nella sezione dedicata alla scuola italiana¹²⁶¹. La giustificazione a quest'inclusione si ricava leggendo, qualche pagina dopo, un breve passaggio sui «peintres allemands», in cui Hagedorn aggiunge il nome del pittore tedesco al consesso di quegli artisti che, nonostante l'origine tedesca, avevano recato onore e fama alle scuole pittoriche forestiere, tanto da esserne assimilati (Frederick de Moucheron, Adriaen van d'Ostade e Abraham Mignon)¹²⁶². Nelle righe precedenti Hagedorn aveva ammonito il lettore sulla disonestà delle valutazioni riguardanti la scuola tedesca, che si limitavano a reiterare antichi postulati, inadeguati al secolo presente. Il critico contestava ai colleghi il fatto di aver astratto dalla storia la definizione stilistica della «secheresse gothique» che aveva contraddistinto «les petits-Maîtres», ossia gli antichi maestri incisori tedeschi, e di averla trasformata in un'etichetta di giudizio trasversale e atemporale per valutare la pittura tedesca¹²⁶³.

Nel paragrafo *Allemands. Anciens Peintres Allemands*, spinto a confutare il costrutto critico associativo dello stile tedesco alla maniera gotica, Hagedorn svuotò di negatività il concetto di 'gotico', mostrando la bontà degli antichi incisori tedeschi, in particolare di

¹²⁶⁰ Per un'analisi dettagliata del progetto delle *Lettre* si rimanda a Cremer 1989, pp. 157-226; cfr. anche Griener 2002, pp. 333-352.

¹²⁶¹ Hagedorn 1755, p. 8.

¹²⁶² «On voit dans ce Cabinet non seulement des pièces de Carle-Loth, de Frédéric Moucheron, d'Ostade, de Minjon (Allemands dont le noms paroissent faire honneur eux étrangers, puisqu'ils les adoptent dans leurs Ecoles) mais encore un Paysage historié & très-fini de Thomann de Hagelstein; [...]». Hagedorn 1755, p. 16.

¹²⁶³ Hagedorn 1755, pp. 14-15: «Avec cela on s'est fait un devoir de ne pas négliger le bons Peintres Allemand, jugés souvente avec peu d'équité sur les rapports de quelque Auteurs, qui, sans considérer le tems où chacun a écrit, se copient bonnement les uns les autres. *Sibi ignavi, nobis graves*. Le plus anciens vous parlent avec justesse p.e. de la secheresse gotique de la plûpart des Peintres qui ont gravé en petit, qu'on apelle en France les petits-Maîtres, e qui vivoient dans un tems, où le bon goût ne faisoit que renaître. De ces notions on infere mal à propos sur le Siécle présent».

coloro che non erano rimasti insensibili all'influenza del linguaggio raffaellesco o michelangiolesco, come Georg Pencz (ca. 1500-1550) o Heinrich Aldgrever (1502-ca. 1561), valicando, dunque, le barriere geografiche e quelle sollevate dalla critica storiografica¹²⁶⁴. Nell'ottica di Hagedorn, tuttavia, riconoscere il merito dei maestri antichi non equivaleva a trascurare o a dimostrare insensibilità verso quegli autori che si erano succeduti in Germania nel corso dei secoli e che avevano veicolato i valori pittorici moderni (da Hans Holbein a Raphael Mengs, fra cui lo stesso Loth, maestro di Daniel Seiter). Secondo il teorico, il loro apporto allo sviluppo dell'arte europea doveva essere valutato con la medesima obiettività riposta nel giudizio sulla produzione dei predecessori¹²⁶⁵.

L'invito del critico, dunque, è quello a intraprendere una disamina fondata sulla valutazione esclusiva della materialità dell'opera e delle sue qualità intrinseche. Criterio, questo, che Hagedorn auspicava potesse guidare anche la stima della propria collezione, quando nelle *Reflexions preliminaires touchant la vente du Cabinet*¹²⁶⁶ si augurava di trovare fra gli ignoti giudici qualcuno dal gusto non «dejà emoussé ou borné» («già smussato o limitato»), ossia non propenso a considerare un dipinto solo in base alle predilezioni o specializzazioni di genere, per cui i pittori di storia, innanzi a un quadro del paesaggista Herman van Swanevelt, ne avrebbero valutato esclusivamente le figure, mentre i paesaggisti avrebbero ammirato i pampini ornanti il capo del *Sileno* ritratto da Loth anziché osservare la costruzione del corpo nudo dell'anziano ebbro¹²⁶⁷.

¹²⁶⁴ Hagedorn 1755, pp. 138-158.

¹²⁶⁵ Id., pp. 147-148.

¹²⁶⁶ Suddivise in nove paragrafi, furono allegate in appendice alla pubblicazione della corrispondenza fra Hagedorn e suo fratello, contenuta nella raccolta *Briefe über die Kunst von und and Christian Ludwig von Hagedorn*, pubblicata a Lipsia nel 1797 a cura di Torkel Baden. Vedi *Briefe* 1797, pp. 118-123. In una nota (*Briefe* 1797, p. 118) Torkel precisa che le *Reflexions* furono compilate dopo il 1755 e che, rendendole note, avrebbe fatto un piacere al dignitoso possessore della collezione di Hagedorn («dem würdigen Besitzer des Hagedornischen Cabinets einen Gefallen zu thun»).

¹²⁶⁷ *Briefe* 1797, pp. 122-123: «S'il ne s'agissoit que du suffrage de la Critique même, on pourroit s'en reporter au sentiment des meilleurs Artistes indiqués dans la Lettre à un Amateur e à celui de Mr. l'Abbe le Blanc qui a donné si souvent le sien sur les Tableaux exposés au Louvre. Mais comme il est necessaire de faire voir ces Tableaux à des Artiste chargés de juger de l'emplette à faire, on souhaite qu'il s'en trouve parmi eux, dont le goût ne foit pas déjà emoussé ou borné comme celui de quelques Peintres histories, qui dedaignent d'observer p.e. dans un paysage de Swanevelt (à eux inconnu) plus que les belles figures, ou comme le goût de certains Paisagistes qui ne fixent la vue sur le Silene de Carle-Loth qu'en faveur des pampres qui ornent son front. En un môt le Collecteur soumet volontiers son Cabinet au jugement integre des Artistes qui allient le bon naturel à la solide connoissance e qui, sans être trop superficiels dans d'autres Sphères que la leur, ne craignent point de rencontrer dand celle-ci des Rivaux dignes de leur estime, et peut être dela haine des Peintres subalternes».

Selezionato come esempio calzante per la sua enunciazione teorica, il dipinto dell'artista tedesco doveva aver sposato le predilezioni artistiche di Hagedorn sin dal momento dell'acquisto. In una lettera inviata al fratello il 29 ottobre 1748, nella quale vengono ripercorse le vicende inerenti le trattative per l'appropriazione dell'opera e del suo *pendant* raffigurante «eine nackte Weibes person mit der Sichel» («una figura femminile nuda con la falce») il collezionista, infatti, aveva ammesso che il *Sileno* valesse da solo la somma complessiva di 24 ducati, stimata per la coppia di quadri¹²⁶⁸. Dalla missiva si apprende, inoltre, che Hagedorn, accertatosi che i due *pendants*, interpretati come *Allegoria dell'Autunno* e *Allegoria dell'Estate*, fossero degli originali dell'artista tedesco e non felici riproduzioni dell'allievo Daniel Seiter – benché non disdegnasse la produzione di quest'ultimo – concordò, infine, per la cifra ribassata di 20 ducati, dopo che il pittore Franz Christoph Jannek gli aveva onestamente segnalato la debolezza della mezzatinta nel dipinto raffigurante l'Estate¹²⁶⁹. Le due tele furono tradotte ad incisione da Christian Gottfried Schulze nel 1771¹²⁷⁰ [figg. 268, 269], quando ancora si trovavano a Dresda, prima che andassero perdute durante lo smembramento della raccolta di Hagedorn.

Nel luglio del 1780, in occasione della scomparsa del teorico, Jacob Heinrich Reinhold e Friedrich Carl Dürisch redassero un protocollo inventariale suddiviso in ventidue capitoli, che, tuttavia, andò smarrito durante le devastazioni degli archivi di Dresda nel secondo conflitto mondiale, rendendo ardue e complicate le ricerche sulla sorte e sulle destinazioni delle proprietà del collezionista. Hagedorn, già nel luglio 1760, mentre la città di Dresda veniva pesantemente bombardata durante la guerra dei sette anni (1757-1763), aveva stilato le proprie disposizioni testamentarie, lasciando la maggior parte dei suoi beni all'Università di Wittemberg¹²⁷¹.

Un rapporto del 1805 a firma del barone Ludwig Ernst von Bülow, diplomatico danese inviato a Dresda, riassume il contenuto del suddetto protocollo e rende noto il valore complessivo delle proprietà di Hagedorn (25.032 Reichstalern, 3 Groschen e 11 Pfennig). Dal documento, inoltre, si apprende che il XV capitolo del fascicolo consisteva nella lista

¹²⁶⁸ *Briefe* 1797, pp. 69-70.

¹²⁶⁹ *ibid.*

¹²⁷⁰ Due esemplari incisi del *Sileno* sono conservati presso il Kupferstichkabinett di Dresda (Inv. A 108848) e presso il Kupferstichkabinett dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig (Inv. Nr. CGSchultze AB. 3.4). Della *Ceres*, invece, risulta noto solo l'esemplare dell'Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (Inv. Nr. Graph. A1:25858).

¹²⁷¹ Vedi Wiecker 1993, pp. 22-33 (in particolare pp. 24-25, doc. n. 2, per il testamento di Hagedorn del 14 luglio 1760).

dei dipinti («an Gemählden»), inventariati da Johann Eleazar Schenau e Johann Anton Riedel e stimati per un totale di 12.121 Reichstalern e 14 Groschen¹²⁷².

Anche quest'elenco fu considerato irreperibile, finché Rolf Wiecker nel 1993, nel corso delle ricerche sulla sorte della collezione Hagedorn, poté precisare che ne esisteva una trascrizione manoscritta, redatta agli inizi dell'Ottocento in occasione delle vicende giudiziarie coinvolgenti il parroco Andrea Tamdrup Rachlou¹²⁷³. Il prelado, al termine di annosi diverbi e trattative, non esenti da passaggi fraudolenti e raggiri giuridici, era riuscito ad assicurarsi i beni di Hagedorn. Rachlou fu interpellato per provare i legami di parentela fra il defunto amante dell'arte e la danese Christiane Frederikke von Tonsberg, sorella di sua moglie che, al momento della legittima trasmissione dei beni di Hagedorn all'Università di Wittemberg, aveva presentato un'istanza al tribunale di Dresda, rivendicando a sé stessa il diritto di successione¹²⁷⁴. La donna era stata citata nel testamento del 1760 come destinataria di un servizio di porcellana, che all'epoca si trovava presso Philip Adam Stein ad Augusta¹²⁷⁵. Seguì un decennale processo, dove Rachlou riuscì a concorrere, al pari della cognata, nell'appropriazione del prestigioso patrimonio di Hagedorn ed, infine, ad aggiudicarselo¹²⁷⁶. Nel 1796, peraltro, tentò di vendere la collezione pittorica in un'asta organizzata a Copenhagen, cui prese parte anche Hermann Treschow, noto collezionista danese, che aveva visitato la collezione a Dresda nel 1768¹²⁷⁷. Nel catalogo annesso alla vendita risultano menzionati anche «un Silen énivé par Carlo Loth» e «une Moisonouse par la même de la même grandeur», ossia le due tele citate da

¹²⁷² Vedi Wiecker 1993, pp. 22-24.

¹²⁷³ Vedi Wiecker 1993, pp. 68-69. Una dichiarazione del 2 dicembre 1806, compilata da tre parroci incaricati dalla società assicuratrice di verificare la completezza della collezione di Rachlou, dopo che un incendio aveva devastato la sua dimora, attesta la presenza del documento fra le carte del possessore della collezione di Hagedorn. Inoltre, quando nel marzo del 1807 sottoscrisse un'obbligazione per Helene Pawels Tonsberg (una sorta di assicurazione per povertà), gli intermediari desiderarono avere una lista puntuale dei dipinti come documento cauzionale; quindi il capitolo XV, assieme ad altri, furono ritagliati dal protocollo e furono inseriti fra le carte dell'obbligazione per Helene Pawels. Approdati in Norvegia, dei documenti si persero successivamente le tracce. Quando l'obbligazione fu registrata nel libro dei pegni, tuttavia, il balivo distrettuale si premurò di trascrivere la lista dei dipinti, corrispondente al manoscritto reperito da Wiecker.

¹²⁷⁴ Vedi Wiecker 1993, pp. 25-26.

¹²⁷⁵ Il passo del testamento di Hagedorn del 14 luglio 1760 recita: «Mein in Augsburg bey Hr. Philip Adam Stein stehendes Porcellaine Service vermache ich des seligen Admirals von Hagedorn Frau Tochter, der verwitweten Frau Ob. Lieut. von Tonsberg, die so weit mir wißend in Schlagelse in Fuhnen wohnhaft ist» («Lascio in eredità il mio servizio di porcellana che si trova dal signor Philip Adam Stein di Augusta alla figlia del defunto ammiraglio von Hagedorn, la vedova Ob. Lieut von Tonsberg, che per quanto so vive a Schlagelse in Fuhnen»). Wiecker 1993, p. 25.

¹²⁷⁶ Vedi Wiecker 1993, pp. 34-51.

¹²⁷⁷ Id., pp. 124-127.

Hagedorn nella lettera destinata al fratello nel 1748 e corrispondenti ai due titoli elencati nella copia manoscritta della lista inventariale del 1780, dove risultano quotati rispettivamente per 30 e 20 Reichstalern¹²⁷⁸.

Rachlou, in realtà, approfittò dell'occasione dell'incanto per smerciare anche una parte della collezione personale e spacciò diversi quadri a lui appartenenti con l'indicazione della provenienza Hagedorn, nella speranza, forse, di attrarre maggiormente le mire degli acquirenti. In seguito all'esito fallimentare della vendita, dato che non gli riuscì di vendere la collezione *en bloc*, Rachlou trasferì la raccolta nell'Hof Nyegaard, presso Snoldelev, a sud di Copenhagen, nella residenza di famiglia, che fra il 13 e il 14 novembre del 1806 fu avvolta dalle fiamme di un devastante incendio, in cui andarono perduti svariati dipinti. Almeno ventiquattro tele con provenienza Hagedorn, tuttavia, si salvarono: fra queste non risulta figurassero quelle di Loth, che potrebbero essere andate distrutte durante il nefasto avvenimento, ma che, in realtà, potrebbero essere andate disperse anche prima, ossia in occasione dell'asta danese¹²⁷⁹.

Se dell'*Allegoria dell'Estate* l'unica testimonianza materiale sinora nota rimane l'incisione di Schultze, dove la trascrizione in calce di un verso tratto dalla V elegia del II Libro delle *Elegie* di Albio Tibullo («Distendet spicis horrea plena Ceres») consente di identificarla con *Ceres*, la raffigurazione del *Sileno ebbro e dormiente con brocca* è tramandata, oltre che dalla traduzione a stampa settecentesca, da almeno altre due versioni pittoriche e da una copia grafica.

Corrispondente, benché in controparte, alla raffigurazione incisa di Schultze, era il *Satiro con brocca* conservato fino alla Seconda guerra mondiale nello Städtisches Suermond-Ludwig Museum di Aquisgrana (97 × 82 cm; **fig. 270**), dov'era giunto nel 1909 con provenienza dal lascito collezionistico di Ignaz Fey¹²⁸⁰. Il cono d'ombra che avvolge i passaggi di proprietà del dipinto, antecedenti al 1837, quando comparve nell'incanto dei beni di Jacob Johann Nepomuk Lyversberg a Colonia, così come il nebuloso destino della galleria pittorica di Hagedorn, non permette di connettere e identificare questa tela con quella anticamente appartenente alla collezione danese, anche se la proposta pare allettante.

¹²⁷⁸ Vedi Wiecker 1993, p. 109, nn. 1282-1283.

¹²⁷⁹ Id., pp. 58-61 e p. 128.

¹²⁸⁰ Cfr. Ewald 1965, pp. 111-112, n. 448, Kloopstra 2008, pp. 156-158, n. 69 e Fusari 2017, p. 403, n. P1.

La presenza di un versione del tema già nota negli anni ottanta del Novecento, per essere passata di frequente sul mercato antiquario, e oggi appartenente alla Galleria Enrico Lumina di Bergamo (120 × 93 cm; **fig. 271**), che mostra una raffigurazione maggiormente sviluppata in verticale rispetto a quella già ad Aquisgrana¹²⁸¹, corrobora la considerazione di Ewald, che nel 1965 sottolineò come il soggetto fosse stato prediletto dagli allievi o scolari di Loth, i quali lo avevano preso a modello per esercitare le proprie abilità di copisti o imitatori dello stile del maestro¹²⁸². Prova ne sarebbe anche il foglio con *Sileno dormiente*, realizzato a pennello con inchiostro grigio, conservato presso la Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna¹²⁸³ [**fig. 272**], che viene oggi considerato come un 'disegno ricordo' tratto dal dipinto su tela dall'artista stesso o da qualche seguace, nonostante Ewald avesse proposto di identificarlo, seppur dubitativamente, come preparatorio per il quadro di Aquisgrana¹²⁸⁴.

Nella *Lettre* del 1755 Hagedorn precisava che il *Sileno* in suo possesso corrispondeva a quello menzionato da Sandrart «dans la Vie de ce Peintre»¹²⁸⁵, cui rimandava, a guisa di nota bibliografica, anche l'appunto riportato a corredo dell'incisione di Schulze («Vid. Sandrart Aca. Art. pict. p. 319»). Nel medaglione biografico dedicato a Loth nell'*Academia nobilissimae* (1683), infatti, Sandrart menziona un «Silenus ebrius nudo dormiens corpore, brachio innixus proprio imagine dimidiata», presso il monacense Franz Cleer, già segnalato nell'edizione della *Teutsche Academie* del 1675 come «ein bezechter nackender und schlaffender Silenus, der auf seinem Arm ruhet»¹²⁸⁶. La precisazione offre un prezioso tassello per la ricostruzione della storia della provenienza del *Sileno* già a Dresda, ma è soprattutto prova della conoscenza di von Hagedorn dell'opera storiografica di Sandrart, di cui il teorico, con il progetto della *Lettre* del 1755, si proclamò ideale successore.

¹²⁸¹ Vedi Fusari 2017, p. 165, n. 12.

¹²⁸² Vedi Ewald 1965, p. 24.

¹²⁸³ Esposto come autografo di Loth nella sezione dei disegni nella mostra sul Seicento veneto tenutasi a Venezia nel 1959, per cui vedi G. Mariacher, in *La pittura del Seicento a Venezia 1959*, p. 183, n. 76 (scheda dell'opera di Johann Carl Loth, *Sileno*), il foglio fu considerato come preparatorio anche da H. Möhle, in *Deutsche Maler* 1966, p. 125, n. 165 (scheda sull'opera di Johann Carl Loth, *Schlafender Silen*). Cfr. inoltre Czere 1979, p. 154, che conferma le ipotesi precedenti e Fusari 2017, p. 338, n. D41, che propone di collocare il disegno e la tela di Aquisgrana nel primo quinquennio degli anni sessanta del Seicento.

¹²⁸⁴ Vedi Ewald 1965, p. 30 e p. 142, n. Z40.

¹²⁸⁵ Hagedorn 1755, p. 8.

¹²⁸⁶ Cfr. TA Sandrart 1675, II, p. 323, <http://ta.sandrart.net/-text-549>, 16.04.2018 e Sandrart 1683, p. 319.

Quello dell'uomo anziano canuto, ritratto nudo sino alla cintola e colto in atteggiamento dormiente o meditativo, rappresenta il *Leitmotiv* di quei dipinti con 'mezze figure' dell'artista bavarese ricercati e molto apprezzati dai collezionisti fra Seicento e Settecento e che ricorrono anche nella produzione dei colleghi di Loth, come Langetti, Zanchi, ma soprattutto Drost. Con quest'ultimo, in particolare, Loth condivise la caratterizzazione fisiognomica del volto rugoso del personaggio, con la barba folta e i capelli cangianti fra il grigio e il bianco, restituiti in maniera tattile grazie a una sapiente regia chiaroscurale.

Tale prototipo figurativo si trova riproposto trasversalmente nella produzione pittorica di Loth, utilizzato indistintamente sia nel ritratto di singole figure, sia nella rappresentazione di episodi biblici e mitologici: si confronti, ad esempio, l'uomo effigiato nel *Sileno ubriaco* di Bergamo con il *San Romualdo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (101 × 85 cm; **fig. 273**) e con il *San Girolamo* del Musée des Beaux Arts di Nancy (99 × 74,5 cm; **fig. 274**), o ancora con l'anziano padre che abbandona Mosè in fasce nel quadro dell'Ermitage di San Pietroburgo (122 × 170 cm, **fig. 275**), identificabile, a sua volta, con il *Noè deriso* del dipinto conservato presso il Neues Schloß Schleißheim di Monaco di Baviera¹²⁸⁷ (140 × 177 cm; **fig. 276**). Il *Diogene* (o *Allegoria della moderazione*) di San Pietroburgo (119 × 87,5 cm; **fig. 277**), inoltre, è atteggiato similmente al satiro ebbro, mentre la tela *pendant* (109 × 84,5 cm; **fig. 278**) raffigura un giovane Bacco che regge fra le mani una brocca istoriata, simile all'*hydria* rappresentata nel dipinto di Bergamo¹²⁸⁸.

A differenza dell'esemplare russo, dove la scena che decora il vaso è a mala pena riconoscibile – si intravedono dei cavalli imbizzarriti e due figure umane, forse una Gigantomachia –, il bassorilievo dipinto nel quadro lombardo è maggiormente distinguibile e corrisponde a quello riportato nell'incisione di Schultze e nella tela del museo di Aquisgrana. Si riconoscono alcuni putti che si trastullano con una capra, afferrandola per le corna, mentre un altro pone una maschera davanti al volto. Anna Kloopstra è riuscita a identificare nell'episodio bucolico scolpito sulla brocca una citazione dal rilievo marmoreo di François du Quesnoy (1597-1643) con *Baccanale di putti che giocano con una capra*, conservato presso la Galleria Doria Pamphilj di Roma¹²⁸⁹ [**fig. 279**]. Reperito da Italo Faldi nel 1959 nell'edicola del giardino della villa di Belrespiro, di proprietà della famiglia dei Doria Pamphilj (assieme a un'altra placchetta marmorea con la

¹²⁸⁷ Vedi Fusari 2017, p. 196, p. 140, p. 202, n. 158, p. 219, n. 230 e p. 230, n. 287.

¹²⁸⁸ Id., pp. 217-218, nn. 225-226.

¹²⁸⁹ Cfr. Kloopstra 2008, p. 156.

Lotta fra Amore sacro e Amore profano), esso rifletterebe la fascinazione dello scultore fiammingo, condivisa con svariati artisti forestieri nella Roma alla fine degli anni venti del Seicento, per i *Baccanali* di Tiziano, dipinti per Alfonso d'Este a Ferrara e visibili dal 1598 presso la collezione del cardinale Aldobrandini. Qui l'artista era stato accompagnato dall'amico pittore Nicolas Poussin, che ne avrebbe tratto a sua volta ispirazione per il *Baccanale con putti su un carro* della Galleria di Nazionale d'Arte Antica di Roma¹²⁹⁰. Secondo Boudon-Machuel, il bassorilievo marmoreo, così come tre simili versioni in bronzo, di dimensioni inferiori, ma di notevole qualità, che si conservano fra Dresda (Skulpturensammlung), Monaco di Baviera (Bayerisches Nationalmuseum) e Parigi (Petit Palais, collection Dutuit), sarebbero delle derivazioni tratte da Du Quesnoy da un prototipo approntato in terracotta, cera o gesso¹²⁹¹.

La presenza di numerose copie, in svariati materiali (stucco, avorio, marmo), testimonia l'immensa fortuna del *Baccanale* marmoreo, agevolata dalla circolazione dei calchi realizzati dallo scultore stesso, di cui informa Giovanni Battista Passeri¹²⁹². Essa spiega, inoltre, l'eccezionale diffusione del motivo iconografico nella pittura olandese e francese fra XVII e XVIII secolo, sotto forma di citazione o ripresa puntuale della placchetta, come mostrano *L'atelier del pittore con ricamatrice* (1650 ca.) di Michael Sweerts o alcuni «nisstuck» di Gerrit Dou e seguaci¹²⁹³ (senza considerare che la vicenda delle fortuna dell'opera di Du Quesnoy fu descritta da Sandrart nella *Teutsche Academie* del 1675).

Kloopstra ha sostenuto che il pittore tedesco potesse aver visto *de visu* il rilievo marmoreo romano durante l'ipotetico soggiorno giovanile nell'Urbe¹²⁹⁴, ma sembra più ragionevole pensare che possa essersi servito di un esemplare del copioso nucleo di repliche e derivazioni che contribuirono alla divulgazione del motivo, fra cui va menzionata un'acquaforte conservata presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Royale di Bruxelles¹²⁹⁵.

¹²⁹⁰ Vedi Boudon-Machuel 2005, pp. 47-60 e p. 277, n. Œ.64.b.

¹²⁹¹ Ead., p. 276, n. In.64a ex.1 e p. 277, nn. In.64a ex.2-In.64a ex.3.

¹²⁹² Cfr. Boudon-Machuel 2005, pp. 278-279. Sulla versione in marmo del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, vedi da ultimo Androsov 2017, pp. 271-272, n. 10.

¹²⁹³ A questo proposito vedi Capitelli 1997, pp. 223-246, in particolare pp. 237-241.

¹²⁹⁴ Kloopstra 2008, p. 157, nota 2.

¹²⁹⁵ Boudon-Machuel 2005, p. 278, n. In.64a dér.3.

La riproduzione pittorica del motivo di Du Quesnoy riflette l'interesse di Loth per la produzione scultorea romana coeva, resa nota anche da Nicodemus Tessin, architetto svedese, che ripercorrendo nelle memorie di viaggio la visita alla bottega dell'artista tedesco nel 1688, riferisce che il pittore si sarebbe ispirato ai modelletti statuari dei *Titani* di Alessandro Algardi – da identificarsi negli alari commissionati da Filippo IV di Spagna – per una migliore resa del torso nudo maschile¹²⁹⁶. Il dato, inoltre, fornisce un ulteriore spunto all'indagine dei rapporti fra pittura e scultura in ambito veneto nel Seicento, sinora sommariamente indagati dagli studi¹²⁹⁷.

La minuziosità riposta nella composizione del rilievo dorato dell'*hydria* di Sileno, apporto dei trascorsi giovanili di Loth come *Miniaturmaler* e copista, impreziosisce un dipinto costruito sulla concomitanza fra la resa idealizzante della figura umana maschile nuda, ottenuta tramite una sapiente regia luministica, e la restituzione puntuale e veridica di certi dettagli anatomici, come il volto incavato dell'anziano uomo segnato dal tempo, o le dita gonfie delle mani solcate dalle rughe, con le unghie annerite. Sono queste, forse, le peculiarità del vocabolario pittorico di Loth cui Hagedorn intendeva riferirsi in maniera sottintesa quando aggiunse il nome del pittore fra quelli capaci di rappresentare la «verstärkte Natur» («natura irrobustita») in una chiosa a margine dei passaggi dedicati a Pietro Liberi nelle *Betrachtungen über die Malherey*, pubblicate a Lipsia nel 1762¹²⁹⁸.

A proposito dell'artista padovano Hagedorn precisa che «i migliori dipinti di Pietro Liberi, sebbene l'irrobustita natura di Tiziano o di Rubens, ma certamente così tanto le parti più carnose, non li riguardi, mostrano la natura nella sua verità e bellezza»¹²⁹⁹. Nell'ottica del

¹²⁹⁶ «Von dess Michael An: Buonaroutae Modellen von den Figuren in der Sagrestie zu S. Lorenzo in Florenz gebraucht er viel zum imitieren im nackenden, wie auch die Riessen vom Algardi» («Egli si servi molto dei modelli di Michelangelo delle statue nella sagrestia di San Lorenzo in Firenze, come anche dei titani di Algardi per imitarne la resa del nudo»). Vedi *Travel notes* 2002, p. 375. Probabilmente Tessin si riferiva a una delle svariate repliche tratte dal modello in terracotta per il *Titano* o *Atlante* decorante la base di uno degli alari in bronzo commissionati ad Algardi da Velázquez, durante il suo soggiorno romano fra il 1649 e il 1651 per conto di Filippo IV di Spagna. Cfr. Montagu 1985, II, pp. 409-410 e C. Giometti, D. García Cueto, in *Da Caravaggio a Bernini* 2017, pp. 192-194, nn. 23-24 (schede sulle opere di Alessandro Algardi, *Nettuno* e *Cibele*). La statuette in terracotta, che ora si conserva presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, si trovava fino al 1800 nella collezione Farsetti di Venezia; probabilmente verso la metà del XVIII secolo Filippo Farsetti l'aveva prelevata dal fondo della bottega romana dello scultore Ercole Ferrata, discepolo di Algardi. Vedi Montagu 1985, I, pp. 132-134, p. 411, n. 129.B.2. e Androsov 2017, p. 282, n. 49.

¹²⁹⁷ Ancora valido resta il contributo di Rossi 2001, pp. 617-644.

¹²⁹⁸ «Diese verstärkte Natur hat Herr Fuisli unter den neuern Malern für den Kupezki behauptet: ich glaube man könne den Carl Loth hinzu fügen» («Questa natura irrobustita viene considerata da Herr Fuisli per Kupezki fra i nuovi maestri; io credo che vi si possa aggiungere Carl Loth»). Hagedorn 1742, ed. 1997, II, p. 745, nota **. Per un'analisi della struttura e del contenuto del testo si rimanda a Cremer 1989, pp. 227-300.

¹²⁹⁹ «Die besten Gemählten des Pietro Liberi werden, obwohl nicht die verstärkte Natur eines Titians und Rubens, doch allemal so viel die fleischichten Theile betrifft, die Natur in ihrer Wahrheit und Schönheit zeigen». Hagedorn 1742, ed. 1997, II, p. 745.

teorico, dunque, l'etichetta della «verstärkte Natur» era calzante per definire il rapporto con la natura intrattenuto da artisti come Tiziano, Rubens, Loth o anche Jan Kupezki – come riportato da «Herr Füssli»¹³⁰⁰ – ma non per Liberi, elevato da Hagedorn fra i migliori coloristi dell'età moderna, per l'abilità sia nell'imitare i modelli pregressi, sia nel restituire la bellezza della natura.

Il tributo a Liberi rientra nel paragrafo che dà prosieguo alla digressione storiografica sulla nascita e sullo sviluppo del principio pittorico del 'colorito', inserita nella seconda parte del quarto capitolo delle *Betrachtungen*, dedicato alla *Farbengebung*¹³⁰¹. In questa sezione Hagedorn, riallacciandosi alle riflessioni teoriche sorte in seno all'annosa *querelle du coloris*, dibattuta nelle aule accademiche francesi dalla metà degli anni sessanta del Seicento, si orienta sugli scritti di Roger de Piles (1636-1709), il più strenuo difensore del *coloris*, in particolare sulle argomentazioni della *Balance de peintres* (1708)¹³⁰². Alla stroncatura dell'uso pittorico del fondo dorato, sintomo dell'incapacità degli artisti di riprodurre la natura sfruttando la variabilità dell'intensità luminosa della gamma cromatica

¹³⁰⁰ Da identificarsi probabilmente con Johann Heinrich Füssli, pittore e scrittore (1741-1825).

¹³⁰¹ Il quarto libro delle *Betrachtungen* è suddiviso in due parti: l'*Erste Abtheilung* si intitola *Von dem Helldunkeln, oder der Zusammenstimmung des Lichts (des Schattens) und der (hellen und dunkel Local-Farben)* ed è composta di cinque capitoli (XLV-XLIX), mentre la *Zweyte Abteilung, Die Farbengebung und Ausführung insbesondere* ne comprende sei, fra cui il n. LII (*Fortgesetzte Beurtheilung der Farbengeber nach Anleitung der Geschichte*) contiene i passi su Pietro Liberi.

¹³⁰² Pubblicato in appendice all'ultimo testo teorico di de Piles, il *Cours de peinture par principes* (1708), summa del suo pensiero teorico diffuso attraverso le letture accademiche, la *Balance de peintres* consiste in una tabella valutativa sulla qualità dei maestri più noti, dove ad essere sottoposte a giudizio sono le quattro categorie fondanti la pratica pittorica (composizione, disegno, colorito ed espressione). Vedi cfr. Heiland 1958, pp. 237-245. Su Roger de Piles e la sua teoria storico-artistica si confronti almeno Puttfarcken 1985.

La ricezione tedesca delle teorie di de Piles prese avvio con la traduzione dell'*Art de Peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy* da parte di Samuel Theodor Gericke (*Kurtzer Begriff der theoretischen Mahler Kunst*), che fu pubblicata a Berlino nel 1699 presso l'editore Johann Michael Rüdiger. Nel 1710 l'*Abrégé de la Vie des peintres* comparve tradotto in forma anonima ad Amburgo, presso l'editore Schillern, con il titolo *Historie und Leben der berühmtesten europaischen Maler* (la traduzione viene attribuita a Paul Jacob Marperger, negoziante e letterato). Il testo originale subì notevoli manipolazioni per essere adattato alle esigenze del mercato letterario tedesco, affinché avesse una più ampia circolazione fra i lettori di area germanofona. Il desiderio di rivalutare agli occhi dei lettori e dei conoscitori coevi la produzione artistica tedesca portò all'aggiunta, nella sezione dedicata ai pittori tedeschi, di 42 biografie tratte dalla *Teutsche Academie* (1675) di Sandrart. La traduzione in tedesco del *Cours de peinture*, invece, fu intrapresa dall'editore Johann Gottfried Dyck a Lipsia e fu affidata a Georg Heinrich Martini, professore di linguistica presso l'Università della città. Il testo in lingua tedesca (*Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen*) uscì nel 1760; fu questa, dunque, l'edizione di cui si servì Hagedorn, per poi trarne spunto ed elaborare le sue riflessioni nelle *Betrachtungen*. Il critico, infatti, ricorda la pubblicazione dell'edizione tedesca del *Cours* all'inizio delle *Betrachtungen*, indicandolo come lettura imprescindibile per gli artisti tedeschi. Due lettere dell'agosto del 1758 e del gennaio 1759, fra Hagedorn e Friedrich Nicolai, dimostrano che il critico tedesco fosse già alla ricerca della pubblicazione di de Piles. Va sottolineato, inoltre, come la decisione di pubblicare il *Cours de peinture* a Lipsia fosse dettata dal fatto che la città, fra il 1750 e il 1760, fosse uno dei centri culturali tedeschi più attivi sul fronte delle discussioni inerenti la teoria artistica e punto di ritrovo delle personalità più rilevanti nell'ambito storico-artistico tedesco (oltre a von Hagedorn vanno citati almeno Carl Heinrich von Heinken, Johann Jacob Winckelmann e Francesco Algarotti). Sulla ricezione delle opere di de Piles in Germania, attraverso le traduzioni, vedi Carvalho 2018, pp. 113-138. Sulle congruenze fra le teorie di Hagedorn e quelle di de Piles, inoltre, vedi Pommier 1999, pp. 21-42.

– cui avrebbe posto fine Michelangelo –, Hagedorn discorre sull'origine del colorito, collocabile nella Venezia di Giorgione e sugli sviluppi apportati al concetto da Tiziano, Tintoretto e Veronese¹³⁰³.

Suddivisa in quattro libri, dedicati rispettivamente ai *Principi della formazione del gusto degli artisti imitatori*, alla *Composizione del quadro*, al *Disegno* e al *Colorito*, la raccolta delle *Betrachtungen* consiste in una serie di lineamenti teorici elaborati da Hagedorn con l'ambizione di educare il lettore alla formazione di un gusto artistico personale, che passasse attraverso la messa a fuoco e la valutazione delle componenti principali della pittura. L'intenzione dell'autore non è quella di proporre stringenti e limitanti dogmi teorici, quanto piuttosto di fornire dei consigli per destare l'animo umano ad esperire i tesori della Natura con le sensazioni personali e a confrontarli con quanto riportato dall'opera d'arte¹³⁰⁴.

Le considerazioni teoriche si limitano alla trattazione di alcuni fondamenti pittorici «fra le prime fonti del bello», narrati attraverso le «Erfahrungssätze des Sammlers» («principi d'esperienza del collezionista»)¹³⁰⁵. A sostenere l'impalcatura teorica delle *Betrachtungen* – come si riscontra nell'intero progetto della *Lettre* del 1755 – è l'esperienza di Hagedorn nella veste di collezionista e, dunque, la sua collezione personale.

In base a ciò si può dire che, nel momento in cui specificò il nome di Loth, Hagedorn dovesse avere in mente i due dipinti dell'artista presenti nella sua raccolta (in particolare il *Sileno*), manifesto dell'indugiare del pittore nell'imitazione della realtà, tramite una sorta di ispessimento della lente visiva, per cui il risultato pittorico consisteva non nella ripresa del puro dato naturale, bensì in una traduzione rafforzata, quasi esagerata del medesimo.

Oltre alle fonti pittoriche dell'artista tedesco, ben impresso nella mente di Hagedorn doveva essere il commento dedicato da Sandrart nella *Teutsche Academie* al *Sileno* monacense di Loth, «der wohl meisterhaft und natürlich an Colorit, Erhebung und anderem gebildet», che acquisisce una pregnanza descrittiva maggiore nella versione latina («naturae asseclam, colore elegantem, elevatione superbum»)¹³⁰⁶.

In quella che rimane pur sempre una puntualizzazione, pare di riconoscere l'effetto dell'uso della letteratura biografica sandrartiana come fonte teorica, e quindi come

¹³⁰³ Cfr. Cremer 1989, pp. 260-266.

¹³⁰⁴ Ead., pp. 237-231.

¹³⁰⁵ Cremer 1989, p. 231.

¹³⁰⁶ Cfr. TA Sandrart 1675, II, p. 323, <http://ta.sandrart.net/-text-549>, 01.02.2018 e Sandrart 1683, p. 319.

contenitore dei modelli interpretativi e dei canoni estetici idonei alla lettura della produzione dell'artista tedesco (concomitante alla funzione di manuale per l'orientamento dell'appassionato d'arte e del collezionista).

Quello delle opere di Loth presenti nella raccolta di Hagedorn rappresenta da questo punto di vista un caso esemplificativo delle ripercussioni dell'elaborazione teorica e critica sulle scelte artistiche degli amatori e dei collezionisti, che trovarono riflesso nei loro *cabinets*.

5. *Le opere di Loth nelle gallerie pittoriche settecentesche dei Wittelsbach: un excursus retrospettivo fra le fonti inventariali*

Affrontare la storia delle collezioni artistiche della famiglia dei Wittelsbach nel corso del Settecento significa sostanzialmente ripercorre i passaggi preliminari alla fondazione ottocentesca dell'attuale Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, correlati imprescindibilmente alle vicissitudini storiche e politiche che coinvolsero all'epoca l'Elettorato di Baviera.

Ci si trova, dunque, innanzi al succedersi di personalità dai differenti approcci e investimenti sul piano culturale e dalla dislocazione dell'apparato artistico mobile in diverse sedi di rappresentanza. Alla scarsità di fonti documentarie, sussidiarie all'indagine sulla *Sammeltätigkeit* di ciascun principe reggente, che durante il XVII secolo fu frenata dal clima di austerità finanziaria causata dall'insolubile indebitamento statale, fa da contraltare il susseguirsi di inventari e cataloghi topografici, rispondenti alla necessità illuminista di ordinamento dei beni artistici secondo un'ottica pre-museale e concomitante alla nomina dei primi ispettori o intendenti e direttori di galleria.

È attraverso lo spoglio di questi documenti, forieri, in realtà, di imprecisioni ed errori connessi alla pratica attribuzionistica, che deve passare, dunque, la ricostruzione delle tappe della provenienza dei dipinti oggi in possesso delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera, fra cui si annoverano le tele di Loth.

Del nucleo di diciotto dipinti attribuiti all'artista o alla sua scuola, distribuiti attualmente fra i depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco ed altre sedi museali o istituzioni religiose bavaresi, per almeno dieci quadri la prima comparsa documentaria è concomitante alle

prime fasi dell'allestimento settecentesco delle diverse residenze monacensi dei Wittelsbach¹³⁰⁷.

Una città, quella di Monaco nel Settecento, in cui la fama di Loth, scomparso nel 1698, risuonava soprattutto per le pale d'altare di commissione principesca ed ecclesiastica, che l'artista aveva spedito da Venezia fra la metà degli anni settanta e novanta del Seicento, considerate veicoli precipui di trasmissione del lascito linguistico e formale del pittore sugli artisti locali.

Tenendo conto della difficoltà presente nel tentativo di contestualizzare la ricezione dei dipinti di Loth nella più complessa vicenda della fortuna della scuola pittorica veneziana all'interno delle dinamiche del *Kulturtransfer* fra Venezia e la Baviera nel Settecento – come, invece, si è cercato di fare per le altre *Residenzstädte* – qui di seguito si proverà a inquadrare i risultati della pura e meccanica operazione di identificazione dei dipinti da quadreria di Loth e della loro associazione con le menzioni inventariali, in un più ampio ragionamento teso a comprendere il significato della presenza di determinate tipologie pittoriche o generi sperimentati dall'artista veneziano nei diversi contenitori monacensi e quindi sull'eventuale ruolo delle opere all'interno dei progetti di ordinamento e allestitivi delle diverse residenze.

Si fa partire il resoconto, dunque, ai tempi della reggenza di Max Emanuel, erede di Ferdinando Maria Wittelsbach ed Enrichetta Adelaide di Savoia, il cui impegno come *Gemäldesammler* è restituito dal contributo pubblicato da Ulla Krempel nel catalogo della storica mostra del 1976, dedicata al principe reggente e al contesto politico e culturale di riferimento¹³⁰⁸.

Alcune note documentarie superstiti permettono di rintracciare gli episodi di acquisizione e scambio di dipinti e dei beni artistici da parte di Max Emanuel, risalenti per la maggior parte a un arco cronologico compreso fra gli anni novanta del Seicento e il primo decennio del Settecento, ossia in corrispondenza della sua reggenza come governatore dell'Olanda spagnola (1691-1701). Durante la permanenza a Bruxelles il principe si accaparrò perlopiù nuclei di quadri di maestri fiamminghi e olandesi, fra cui dodici quadri di Rubens procuratigli nel 1698 da Gisbert van Colen, mercante di Anversa, che era imparentato con i

¹³⁰⁷ Si ringrazia Bernd Ebert per aver concesso la consultazione dei *Bildakten* relativi dipinti di Loth appartenenti alle Bayerische Staatsgemäldesammlungen, conservati presso l'Archiv der Pinakotheken e per aver consentito l'accesso ai depositi dell'Alte Pinakothek per la presa visione dei quadri stessi.

¹³⁰⁸ Vedi Krempel 1976, I, pp. 221-238.

Fourment, famiglia della seconda moglie di Rubens¹³⁰⁹. Fra i maestri documentati negli acquisti di Max Emanuel si annoverano anche Giordano, Poussin, Teniers, van Dyck, Adriaen Brouwer, Abraham Mignon e Tintoretto (con il ciclo gonzagesco, disponibile sul mercato dal 1708).

Le turbolente vicende politiche legate alla guerra di successione spagnola (1701-1714), in cui Max Emanuel si schierò dalla parte della monarchia francese di Luigi XIV, contro l'alleanza imperiale asburgica, e l'esilio in Francia, dove il principe fu confinato fino al 1715, in seguito alla rovinosa disfatta militare, arrecarono una battuta d'arresto ai progetti culturali del principe reggente, che sin dagli anni ottanta del Seicento erano stati rivolti in prevalenza allo sviluppo costruttivo e architettonico della Residenz, dello Schloß di Schleißheim e dello Schloß di Nymphenburg¹³¹⁰.

Soltanto con il rientro definitivo in Baviera, pertanto, Max Emanuel poté occuparsi nuovamente della direzione dei progetti architettonici lasciati incompleti, affidando gli incarichi progettuali e decorativi a un amalgama di maestranze francesi (Joseph Effener e Robert de Cotte), italiane (Enrico Zuccalli, Giovanni Antonio Viscardi e Jacopo Amigoni) e locali (Cosmas Damian Asam, Franz Beich e Johann Baptist Zimmermann). Queste, forti dei modelli di formazione e delle esperienze internazionali, collaborarono alla riconfigurazione dei palazzi di corte secondo un *bon goût* multiforme e sfaccettato¹³¹¹.

Concomitante, inoltre, dovette essere l'operazione di sistemazione dei nuovi ingressi pittorici, che arricchirono i già cospicui nuclei dei Wittelsbach, ereditati da Max Emanuel; una situazione, questa, che non è possibile seguire attraverso alcuna registrazione o restituzione documentaria puntuale, dato che dopo la redazione dell'inventario dei beni conservati nello Schloß di Schleißheim nel 1692, compilato sulla falsa riga di un registro del 1670 e pressoché muto per quanto riguarda la sezione pittorica¹³¹², non si effettuò

¹³⁰⁹ Ead., p. 222 e pp. 227-236 per la *Specification* redatta nel giugno 1763 da Georg Benedikt Faßmann e Lambert Joseph Jusaine contenente la lista dipinti acquistati da van Colen nel 1698 per 100.000 fiorini fiamminghi.

¹³¹⁰ Per un *excursus* sulle vicende architettoniche e costruttive della Residenz di Monaco e dei complessi di Lustheim, Schleißheim e Nymphenburg, durante la reggenza di Max Emanuel, si rimanda a Hojer 1976, I, pp. 142-169.

¹³¹¹ Cfr. Krems 2012, pp. 302-308.

¹³¹² L'inventario si conserva presso il Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco di Baviera, con la segnatura BayHStA, HR 209, 10, *Inventarium über die zü Schleißhaim anno 1692*; l'autore è Bonifacio Passal. La descrizione segue il percorso topografico, ma dei dipinti viene indicato solo il soggetto, mentre non viene fatta menzione degli autori. Per qualche caso, a fianco della voce inventariale si trovano degli appunti manoscritti a matita, forse stilati da qualche revisore del documento.

alcuna campagna di catalogazione almeno fino al 1748, ossia ventidue anni dopo la scomparsa di Max Emanuel nel 1726.

Nel 1748, infatti, quand'era reggente Maximilian III Joseph (1727-1777), furono redatte due liste relative ai dipinti disposti rispettivamente negli appartamenti elettorali dello Schloß Schleißheim e della Residenz¹³¹³. Dal momento che Karl Albrecht (1697-1745), successore di Max Emanuel e padre di Maximilian III Joseph, non apportò sostanziali avanzamenti nel campo delle acquisizioni pittoriche, sia per motivi di austerità finanziaria, sia perché preferì impegnarsi strenuamente nella direzione dei lavori di ampliamento della Residenz (dopo l'incendio della notte del 14 dicembre 1729)¹³¹⁴, negli studi si ritiene che lo *status* dell'apparato pittorico restituito dal catalogo di Schleißheim del 1748 rispecchiasse quello dei tempi di Max Emanuel, almeno da un punto di vista quantitativo¹³¹⁵. Con ciò non si vuol dire che tutte le voci pittoriche dell'inventario corrispondano ad acquisti effettuati da Max Emanuel, dato che potrebbe trattarsi di dipinti già presenti nelle collezioni dei Wittelsbach e di cui non è reperibile traccia precedente o per la frammentarietà delle fonti o per la completa assenza di appoggi documentari.

Nell'*Inventaire des Tableaux de la Galerie et des appartements de Schleißheim* del 1748 sono menzionati quattro dipinti di Loth: «*Loth enivrè du Veni*», «*Abraham donant le Benediction à Isau*» collocato nella *Galerie du coté du Jardin*, «*Notre Seigneur avec un Pais*» posto nella *Suite du Grand Cabinet* e «*St. Jean*» nell'*Oratoire attenant à la Chapelle*¹³¹⁶. I primi due potrebbero essere identificati rispettivamente con «*Noe und seiner Söhn*» e con «*Isak segnet seinen Sohn Jacob*», che un frammentario inventario degli inizi del Settecento segnalava «nella galleria dei quadri» («in der Bilder Gallerie») della Residenz, prima, dunque, che alcuni ambienti di questo complesso venissero avvolti dalle fiamme dell'incendio divampato nel dicembre del 1729¹³¹⁷. La differente nomenclatura dei

¹³¹³ Si tratta dell'*Inventaire des Tableaux de la Galerie et des appartements de Schleißheim* (BayHStA, HR I, 22/61/20) e della *Liste des Tableaux qui sont dans la Residence de Munic de Son Altesse Serenissime Electorale de Baviere, fait le due Mois de l'Ane 1748* (BayHStA, HR I, 22/61/2). Nel fondo degli *Hofhaushaltsakten* (HHA) del Geheimes Archiv di Monaco di Baviera si conservano, inoltre, altri due resoconti dei beni artistici della Residenz, in lingua francese e accostabili all'inventario del 1748: cfr. BayHStA, GHA, HHA, 933 e BayHStA, GHA, HHA, 934. L'autore è probabilmente da identificarsi in François Turbert, responsabile della catalogazione delle collezioni pittoriche monacensi fra il 1745 e il 1750.

¹³¹⁴ Vedi Heiden 1998, pp. 38-39.

¹³¹⁵ Cfr. Krempel 1976, I, p. 221 e Hohenzollern 1980, p. 9.

¹³¹⁶ Vedi BayHStA, HR I, 22/61/20, fol. 2r, nn. 57, 61, fol. 7v, n. 266, fol. 8v, n. 307.

¹³¹⁷ Vedi BayHStA, HR I, 22/61/1, *Verzeichnis der Gemälde in der Residenz in München, Anfang 18 Jhd. verzeichnet vor dem Brand von 1729*, II Fasc. nn. 578, 582.

due quadri dev'essere imputata alle diverse interpretazioni iconografiche dei periti; durante l'operazione di inventariazione del 1751, ad esempio, Johann Baptist Hofstätter identificò nuovamente *Noè ebbro in Lot deriso*¹³¹⁸. Menzionati anche nei successivi rilevamenti compiuti a Schleißheim (nel 1751, nel 1757¹³¹⁹ e nel 1771), tre dei quattro dipinti di Loth citati nell'inventario del 1748, possono essere identificati con tre delle sue opere oggi appartenenti alle Bayerische Staatsgemäldesammlungen: l'*Ebbrezza di Noè* della Staatsgalerie del Neues Schloß di Schleißheim (140 × 177 cm; **fig. 276**), il *San Giovanni Battista* (130,3 × 101, 5 cm; **fig. 280**) e l'*Isacco benedice Giacobbe* (119,5 × 150 cm; **fig. 281**), questi ultimi due conservati nei depositi dell'Alte Pinakothek¹³²⁰.

Incrociando i dati, dunque, per l'*Ebbrezza di Noè* e per l'*Isacco benedice Giacobbe* si può stabilire la provenienza dalla Residenz, probabilmente la prima sede ove furono destinati al momento del loro approdo a Monaco. Le ragioni del loro trasferimento nel castello di Schleißheim, inoltre, potrebbero essere connesse ai lavori di ristrutturazione cui fu sottoposta la Residenz, in due fasi successive, a partire dal 1726¹³²¹. Dapprima, su progetto di Joseph Effner, fu ampliata la zona degli appartamenti principeschi nel Grottenhoftrakt, gravemente danneggiata durante l'incendio del 1729, mentre dal 1730 al 1737, François de Cuvilliers (1695-1768), architetto di corte dal 1728, concepì la sfarzosa *Grüne Galerie* (Galleria verde), fungente da corpo laterale alla *Reichen Zimmer* ed espressione delle aspirazioni al titolo imperiale di Karl Albrecht, che si erano rafforzate in seguito all'unione matrimoniale con Maria Amalia d'Asburgo, figlia del defunto Giuseppe I, nel 1722 (il principe reggente sarebbe stato poi incoronato imperatore nel 1742)¹³²².

L'allestimento della *Grüne Galerie*, progettata per ospitare le punte di diamante delle collezioni pittoriche dei Wittelsbach, fu affidato al trentino Johann Askanus Triva,

¹³¹⁸ BayHStA, HR, I, 22/61/11, *Inventar der Gemälde in den Schlössern Schleißheim und Lustheim 1751, beschrieben von Johann Baptist Hofstätter*. In un inventario non datato e firmato da Hofstätter (BayHStA, GHA, HHA, 919, *Inventar der Bildergalerie*), con la medesima indicazione numerica (n. 58) e le stesse dimensioni (4,3 × 5,4) del *Noè deriso* indicato nel catalogo del 1751, è citato «Der betrunkenere Loth mi seinen Töchtern». Nell'inventario dei dipinti di Schleißheim compilato da Georg Benedikt Faßmann nel 1771 (BayHStA, GHA, *Handschriften*, 72, *Beschreibung der Gemälde in der kurfürstlichen Residenz zu Schleißheim*, 1771) il dipinto, collocato assieme all'*Isak segnet den Jacob* «In den Fürstlichen Wohn Zimmern gegen der Seite des alten Schlosses. In der Bilder Gallerie», viene nominato come *Der betrunkene Noe* (n. 435).

¹³¹⁹ BayHStA, GHA, HHA, 935, *Beschreibung der im Lustschloß Schleißheim in der einzelnen Sälen befindlichen Gemälde von der Hand der Frh. Jos. Euch. Obermayr, 1757*.

¹³²⁰ Sui tre dipinti cfr. Ewald 1965, pp. 57, n. 17, p. 61, n. 54, p. 92, p. 93, n. 295 e Fusari 2017, pp. 196-197, n. 140, p. 198, n. 144 e p. 374, n. R204.

¹³²¹ Cfr. Krems 2012, pp. 313-326.

¹³²² Cfr. Brunner, Miller 1977, pp. 102-108 e Ramm 2009, pp. 21-24.

Geheimsekretär di Karl Albrecht¹³²³. A lui spettò il compito, dunque, di selezionare i dipinti dislocati nelle diverse residenze monacensi, per abbellire il gioiello architettonico e decorativo di Cuvillies.

Triva dovette essere anche l'autore, quindi, della lista di dipinti scelti e dell'abbozzo manoscritto illustrante la disposizione dei quadri su due pareti della *Spiegelsaal*, entrambi privi di datazione e anonimi¹³²⁴. Risalenti con molta probabilità a un lasso cronologico compreso fra il 1733 e il 1737, questi documenti costituiscono la prima di una serie di fonti (fra cui i resoconti periegetici e l'inventario dedicato alla Residenz nel 1748), che hanno permesso la ricostruzione della situazione originale della Grüne Galerie, nuovamente visibile dopo i lavori di risanamento del 2011. Ridotta allo stato di rovina, prima dalle amputazioni ottocentesche di Leo von Klenze e poi dai bombardamenti del 1944 e del 1945, la galleria era stata nuovamente riaperta al pubblico negli anni settanta del Novecento.

Appesi sulla Spiegelwand nella Spiegelsaal della Grüne Galerie sono tuttora visibili due dipinti di Loth: l'ovale raffigurante la *Sacra Famiglia con san Giovannino* (97,6 × 78,8 cm; **fig. 282**) e *San Giuseppe con Gesù Bambino* (103,5 × 79,7 cm; **fig. 283**), che le ricerche condotte Amanda Ramm (2009) permettono di rintracciare nelle prime fonti documentarie disponibili sull'ambiente compilate da Triva¹³²⁵. Sottratto a Nymphenburg fu il *San Giuseppe*, che l'agente artistico nel *Konzeptpapier* colloca in una prima fila di dipinti fra il *Ritratto di Margaret Lemon* (o *La suonatrice di viola da gamba*) di Van Dyck, ora assegnato alla bottega, e la *Sacra Famiglia* di Paolo Veronese, collocati attualmente

¹³²³ Per un profilo di Triva, figlio del sindaco di Trento, Giovanni Marco Triva e fratello di Antonio Triva, che era stato pittore della corte dei Wittelsbach, e un resoconto della sua attività presso la corte di Karl Albrecht vedi Ramm 2009, pp. 32-37.

¹³²⁴ BayHStA, GHA, HHA, 547, *Auswahlliste und Hängeplan Triva, Flüchtige Aufzeichnungen über Gemälde von Rubens, Rembradnt etc. in der Residenz zu München, sowie in den Schlössern Fürstenried, Nymphenburg und Schleißheim (unvollständig), ohne Jahr*, foll. 91-94. L'*Hängeplan* è riprodotto in Ramm 2009, pp. 38-39, Abb. 9.

¹³²⁵ Ramm 2009, p. 303, n. 74 e p. 315, n. 80. Cfr. anche Ewald, 1965, p. 73, n. 152, p. 94, n. 311 e Fusari 2017, pp. 195-196, nn. 138-139.

sulla Kaminwand del Nördlicher Salon e sulla Spiegelwand della Spiegelsaal della Grüne Galerie¹³²⁶.

Un accostamento, quello fra la tele di Loth e di Veronese, che Triva trasse dall'allestimento delle opere a Nymphenburg, dato che Pierre de Bretagne, nel libello pubblicato nel 1722 in occasione della celebrazione delle nozze fra Karl Albrecht e Maria Amalia, descrivendo al paragrafo XIII gli appartamenti dello Schloß di Nymphenburg, cita «deux beaux tableaux à côté du lit, una vierge de Paul Veronese, un saint Joseph avec l'enfant Jesus de Carle Lolot», appesi nella «chambre de son A.S.E.»¹³²⁷.

Ramm ha sottolineato come fra i criteri allestitivi messi a punto da Triva per la Grüne Galerie sia riconoscibile quello della riproposizione o rappresentazione di antichi *pendants*, così come la creazione di nuovi accoppiamenti e associazioni simmetriche o asimmetriche per tematica, genere e formato (evidenti per le scene di genere di Bartolomé Esteban Murillo, per i dipinti mitologici di Giordano, per quelli a tema biblico di Zanchi o per l'infilata di ritratti della bottega di Van Dyck e infine per i bozzetti per il ciclo di Maria de' Medici di Rubens)¹³²⁸.

Si trattò di incastonare le tele sulle pareti secondo un disegno ordinato, di regia parietale, che funzionasse soprattutto da un punto vista ottico e che stimolasse, inoltre, l'osservatore al confronto e alle associazioni tematiche e iconografiche, demolendo confini geografici e cronologici.

Riportato nella porzione centrale della Spiegelwand dell'attuale Spiegelsaal, dov'è riproposta la situazione espositiva corrispondente a quella illustrata nell'inventario del 1748, l'accostamento fra il *San Giuseppe con Gesù Bambino* di Loth e la *Sacra Famiglia* di Veronese [fig. 284] regge, a un primo impatto visivo, soprattutto per l'identico formato delle due tele. Che questo *pendant* preconfezionato (poiché proveniente da Nymphenburg)

¹³²⁶ BayHStA, GHA, HHA 547, fol. 92v, 94r. Per i dipinti della bottega di Van Dyck e di Veronese vedi Ramm 2009, p. 184, n. 16 e p. 311, n. 78. Per quanto riguarda la tela di Van Dyck, tre sarebbero i ritratti originali di Margaret Lemon, la moglie dell'artista fiammingo, conservati fra New York (collezione privata) il Royal Collection Trust della corona inglese e il Blenheim Palace nell'Oxfordshire. Per le effigi della donna e per le sue vicende biografiche si rimanda al recente contributo di Maddicott 2018, pp. 92-100. L'opera di Veronese attualmente esposta nella *Grüne Galerie* è in realtà una riproduzione; l'originale si conserva nell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.

Pignatti, Pedrocco 1995, p. 516, n. A52, inseriscono la *Sacra Famiglia* fra le opere attribuite a Veronese. Fu Fiocco (1928) ad aggiungerla per primo al catalogo dei dipinti autografi di Veronese e a datarla al 1560; l'attribuzione fu accolta da diversi studiosi (Berenson, Marini, Cocke), mentre Crosato Larcher (1971) la assegnò a Benedetto Caliari. Spostamento con cui concordano Pignatti e Pedrocco per «una certa qual fissità nell'esecuzione».

¹³²⁷ Bretagne 1723, p. 51.

¹³²⁸ Vedi Ramm 2009, pp. 51-59.

si attagliasse bene alla funzionalità simmetrica e assiale del suo progetto allestitivo della Grüne Galerie, pare il motivo precipuo per cui Triva ripropose l'originaria associazione fra i due quadri.

In tal modo, inoltre, furono posti a dialogo due artisti che si erano virtualmente già incrociati, se si considera il debito nutrito da Loth verso la produzione di Veronese, inserito nel più ampio panorama del revival neo-veronesiano della Venezia negli ultimi decenni del Seicento.

A voler procedere in una sorta di gioco di confronti visivi, si nota come vi siano effettivamente dei punti di contatto fra i due quadri della Grüne Galerie, consistenti perlopiù nella gamma cromatica (dall'ocra del manto che copre i due san Giuseppe, o dal blu del mantello della Madonna, così come nel bianco del panno in cui è avvolto Gesù Bambino), sebbene la densità e il senso di vibrato emesso dall'impasto pittorico della tela di Loth rappresentino degli elementi di distinzione, donando alla raffigurazione quell'«espressione di grande verità» («Ausdruck großer Wahrheit») – per usare le parole adoperate da Joseph Sebastian von Rittershausen nel *Die vornehmste[n] Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München* del 1787¹³²⁹, commento illustrativo ai tesori pittorici della galleria –, che rinvia alla tradizione giordanesca, ma anche emiliana.

Il *San Giuseppe* dal volto colmo di «ardente zelo» («glühender Eifer») è comparabile all'omonimo ritratto nella pala di San Silvestro di Venezia [figg. 285, 286], mentre il Gesù Bambino, di «bellezza affascinante» («reizende Schönheit») è la riproposizione, con delle varianti nell'atteggiamento, di quello raffigurato nella *Madonna del Rosario* già nel Kloster di Tegernsee (si vedano i dettagli delle gambe; figg. 287, 288)¹³³⁰.

A reggere bene il confronto con la raffigurazione mariana di Veronese, sulla medesima parete della Grüne Galerie, è in realtà l'altra opera di Loth, la *Sacra Famiglia con san Giovannino*, che viene menzionata per la prima volta nell'inventario del 1748¹³³¹, ma che, secondo Ramm, doveva già rientrare nell'allestimento di Triva degli anni trenta del

¹³²⁹ Rittershausen 1787, ed. cons. 1788, p. 29: «Von Carl Loth. Joseph hält das Kind Jesu zum Himmel empor. Lebensgröße. Halbe Figur. Glühender Eifer steigt in des Mannes Angesicht, auch das göttliche Kind, so aus der Tafel blickt, hat reizende Schönheit. Dieses Stück gehört immer zum Ausdruck großer Wahrheit, wenn auch schon die Idee die erhabenste nicht ist: die Seele wird mit Größe angefüllt, wenn sie diese Tafel betrachtet» («Di Carl Loth. Giuseppe sorregge verso l'alto dei cieli il Bambino Gesù. Mezza figura. Un ardente zelo accresce sul volto dell'uomo e anche il Bambino divino, così appare dal dipinto, è di affascinante bellezza. Questo pezzo appartiene sempre all'espressione di grande verità, anche se già l'idea non è la più sublime; l'animo viene riempito di magnificenza, se osserva il dipinto»).

¹³³⁰ Dell'opera esposta nella Grüne Galerie esiste una replica al Musée Granet di Aix-en-Provence, segnalata da Fusari 2017, p. 163, n. 3, che la identifica in un tela già a Benediktbeuern.

¹³³¹ Vedi BayHStA, HR I, 22/61/2, fol. 5r, n. 62.

Settecento¹³³². L'assimilazione da parte di Loth dell'esperienza veronesiana si nota nella messa in opera dell'impianto scenico, sviluppato in diagonale e dunque nella definizione del gruppo sacro secondo un punto di vista scorciato. La fisionomia del volto della Madonna dipinta da Loth, inoltre, con la fossetta sul mento e le fini sopracciglia (che ricorre in altri dipinti del pittore tedesco, come nella pala di San Silvestro, ma anche nell'*Adorazione dei pastori* del duomo di Trento o in quella della Burghley House di Stamford), pare essere il frutto di una rimodulazione compiuta dall'artista sui volti delle Madonne veronesiane [figg. 299-291].

Se si prende in esame la *Sacra Famiglia con santa Barbara e san Giovannino* di Veronese degli Uffizi di Firenze, tradotta in copia ad acquarello su piccolo formato da Loth, si nota la parentela fra le fattezze del volto della Madonna fiorentina e quella raffigurata dal pittore tedesco nella tela della Residenz [figg. 292, 293]. Con queste considerazioni non si vuol attribuire all'originale del maestro veneziano lo statuto di fonte visiva per la tela monacense, ma si intende piuttosto evidenziare come quel dipinto possa assurgere a ruolo di contenitore privilegiato di soluzioni iconografiche e compositive disponibili al riutilizzo da parte di Loth.

Nella struttura puntualmente simmetrica e proporzionata che regola la Spiegelwand della Grüne Galerie, tuttavia, l'effettivo corrispondente della *Sacra Famiglia* di Loth è il quadro attribuito ad Andrea Celesti [fig. 294]¹³³³, per la collocazione corrispondente nell'altra porzione della stessa parete, per l'identico formato ovale e l'uguaglianza del soggetto raffigurato.

Artista dalla lunga carriera, fra Venezia e il territorio bresciano, «osservatore della maniera di Paolo Veronese» secondo Boschini¹³³⁴, Celesti era già stato segnalato alla corte monacense nella primavera del 1678, come uno dei pittori di grido della Venezia

¹³³² Ramm 2009, p. 303, n. 74; forse a questo dipinto si riferisce Triva nel suo *Konzeptpapier* quando propone il nome di Loth in alternativa alla *Santa Cecilia* di Domenichino (ora restituita a Lorenzo Pasinelli) o ai *Satiri* di Rubens. Cfr. BayHStA, GHA, HHA, 547, fol. 94r (Ramm 2009, pp. 38-39, Abb. 9).

¹³³³ Ramm 2009, p. 316, n. 81. Il dipinto non viene incluso nella monografia di Celesti a cura di Mucchi, Della Croce Milano 1954.

¹³³⁴ Così Marco Boschini definì il pittore nell'elencare gli artisti defunti e virtuosi di Venezia in una lista allegata ad un'epistola indirizzata il 18 maggio 1675 a Leopoldo de' Medici. Il carteggio fra i due corrispondenti si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze ed è stato pubblicato in Procacci 1965, pp. 85, 87-114. Per la menzione di Celesti vedi Procacci 1965, p. 100, doc. n. XXIX (XXIV).

seicentesca, che avrebbe potuto concorrere alla realizzazione della decorazione pittorica a soffitto di una delle residenze elettorali di Monaco¹³³⁵.

L'impiego del colore liquido e filamentoso, imbevuto di sfocature illuministiche e «tutto colature»¹³³⁶, conferisce al consesso sacro monacense di Celesti quella vaghezza e soavità che avvolge di sovente i gruppi sacri dei suoi dipinti, come peculiarità del vocabolario formale dell'artista. Si osservino, ad esempio, i volti dei personaggi raffigurati nel dipinto con *Madonna con il Bambino e san Giovannino che appare a san Girolamo e a sant'Antonio* realizzato da Celesti intorno al 1680 per l'altare intitolato a Giovanni Battista Semenzi nella chiesa di Santa Maria dei Derelitti (o dell'Ospedaletto) di Venezia [fig. 295]; cantiere, questo, condiviso con lo stesso Loth, che fra il 1680 e il 1684 eseguì la pala con la *Deposizione di Cristo* per l'altare della famiglia Borghesaleo.

Quello offerto dall'allestimento settecentesco della Grüne Gallerie, dunque, è il confronto fra i risultati di due esercitazioni, ossia di due declinazioni formali su un medesimo soggetto mariano, da parte di due artisti rappresentanti le traiettorie dello sviluppo linguistico della scuola veneziana della seconda metà del Seicento.

Esulando dalla questione della funzionalità ottica, visiva, pensiamo, inoltre, che il *pendant* Loth-Celesti ben si prestasse al bisogno di esprimere o sottolineare, attraverso un dispiegamento figurativo, la stabilità della confessione cattolica della dinastia bavarese, connessa alla legittimità del titolo imperiale di Karl Albrecht, che sembrerebbe di poter leggere dietro all'effettivo predominio numerico delle raffigurazioni di episodi religiosi, nello scrigno espositivo della Grüne Galerie.

Per rimanere nell'ambito seicentesco veneziano, anche di Zanchi furono selezionate quattro grandi raffigurazioni bibliche, ossia *Giuseppe presenta al Faraone i suoi fratelli*, il *Buon Samaritano*, la *Cattura di Sansone* (oggi nei depositi dell'Alte Pinakothek) e *Abramo sacrifica Isacco*, andato perduto¹³³⁷, per fungere da *pendants* dominanti della Kaminwand del Nördlicher Salon e del Südlicher Salon della galleria.

¹³³⁵ BayHStA, Kasten Schwarz, n. 6161, foll. 323-324, lettera 11 marzo 1678: «Ora pare che il signor Celesti acquisti grido meritevole con la sua virtù; da questo pubblico è stato condecorato con il titolo di cavaliere per un quadro con il quale ha servito la sala del Scurtinio, e dopo qualche mese deve portarsi a Vienna dove, occupato dalle pitture che deve perfezionare, non ha campo per opra si vasta».

¹³³⁶ Così si esprimono Mucchi, Della Croce 1954, p. 73, in riferimento alla modalità pittorica della fase della maturità di Celesti.

¹³³⁷ Vedi Ramm 2009, p. 164, n. 6, p. 178, n. 13, p. 390, n. 119 e p. 403, n. 126. Secondo la studiosa le tele potrebbero risalire agli anni settanta del Seicento, quando Zanchi fu attivo per la corte dei Wittelsbach.

Quanto, inoltre, l'esperienza del soggiorno veneziano di Karl Albrecht, durante il Carnevale del 1716, accompagnato dal fidato Triva¹³³⁸, possa aver inciso sui criteri di selezione delle opere da destinare alla galleria principesca, è arduo da soppesare, senza ricadere nell'ambito delle speculazioni. Pare meno forzato considerare, invece, come la nomea settecentesca di quei pittori si potesse innestare sul fecondo lascito del loro diretto coinvolgimento nei cantieri principeschi monacensi alcuni decenni prima. Si trattava, infatti, di personalità considerate immancabili nella formazione di una quadreria settecentesca e questo ne spiegherebbe la presenza nella collezioni tedesche settecentesche che si stavano sviluppando in concomitanza a quella dei Wittelsbach.

Ritornando al caso specifico di Loth, i due dipinti della Grüne Galerie possono essere interpretati come dei 'ritagli' di quei brani sacri che il pittore era solito inscenare nelle pale d'altare, che furono trasformati, quindi, in rappresentazioni di 'mezze figure', e che furono perciò predisposti alla circolazione sul mercato o destinati ai *cabinets* e alle gallerie principesche.

A dimostrazione dell'apprezzamento per i quadri religiosi da galleria di Loth presso la corte bavarese in epoca settecentesca fu la collocazione nella Residenz, come sopraporta «in der hervöliesen Schlafzimmer der Regierenden Kurfürstlichen Durchlaucht», del *Buon Samaritano* (72,5 × 105,5 cm; **fig. 296**) e del *Gesù guarisce un cieco* (72,5 × 105,5 cm; **fig. 258**), segnalati per la prima volta in un inventario compilato nel 1770, durante la reggenza di Maximilian Joseph III¹³³⁹.

Divenuto reggente all'età di diciotto anni, questi riuscì a farsi promotore di iniziative illuminate e orientate al rinnovamento della prassi didattica ed educativa nell'ambito delle scienze e delle arti (fra cui la fondazione dell'Akademie der Wissenschaften nel 1759 o della Scuola di disegno presso Schleißheim nel 1770)¹³⁴⁰. Le collezioni pittoriche dei Wittelsbach beneficiarono dei positivi effetti della politica culturale di Maximilian che, di fronte allo stato disordinato e alle deplorevoli condizioni conservative in cui versavano

¹³³⁸ Karl Albrecht soggiornò a Venezia in occasione del *tour* in Italia dal dicembre del 1715 all'agosto del 1716: approdato il 3 febbraio del 1716 a Venezia, il principe reggente fu alloggiato a Palazzo Pisani. Durante la permanenza partecipò, come consuetudine, ai diversi appuntamenti operistici nei vari teatri veneziani e alle celebrazioni del Carnevale e alle messe solenni; visitò Palazzo Ducale, la Basilica della Salute, la chiesa di San Giorgio Maggiore, l'Arsenale e la vetreria di Murano. Abbandonò la Città dei Dogi l'11 marzo 1716, alla volta di Chioggia. Il *Kurz verfaßtes Diarium von dem Verfolg der italienischen Reise siner Durchlaucht des Churprinzens Carl Albrecht in Bayern vom 3. December 1715 bis 29 August 1716* è disponibile nella versione ridotta e commentata di Bekh 1971.

¹³³⁹ BayHStA, GHA, Handschriften, 246, *Catalogus der Gemälden in der Kurfürstlichen Residence zu München, verfasst anno 1770*, fol. 25v, nn. 336-337.

¹³⁴⁰ Heiden 1998, pp. 39-40.

numerosi nuclei pittorici, decise di nominare un Galerie Direktor – il ruolo fu assunto da Johann Nepomuk von Weizenfeld – e un Galerie Inspektor, affinché si occupassero del riordino e della tutela della raccolta. Con il titolo di Mahlrey Commißarii, Georg Benedikt Faßmann (1720-1771) si occupò dei nuovi provvedimenti espositivi dei dipinti, redigendo nel 1771 il primo catalogo completo della galleria principesca di Schleißheim.

Per quanto riguarda la Residenz, le iniziative di Maximilian riguardarono la trasformazione delle Kurfürstenzimmer in appartamenti privati principeschi, in seguito all'unione matrimoniale con Maria Anna di Sassonia nel 1747. Si susseguirono, dunque, due fasi di lavori dirette dall'architetto Johann Baptist Gunetzhainer (1747-1748) e da François Cuvillies (1760-1763)¹³⁴¹.

Il clima di austerità economica, per cui restava da colmare l'ingente debito di quaranta milioni di *Gulden* pendente sullo stato bavarese dalla fine della guerra di successione spagnola, ebbe dei risvolti anche sul piano delle iniziative artistiche, per cui le commissioni inerenti l'esecuzione di nuovi cicli pittorici decorativi e gli acquisti di beni artistici conobbero una battuta d'arresto¹³⁴².

Ci si limitò, dunque, al reimpiego di quadri preesistenti, provenienti dalle diverse residenze dei Wittelsbach, come accadde, probabilmente, ai due dipinti di Loth destinati alla Schlafzimmer di Maximilian III nella Residenz, per cui si può ipotizzare che il *Buon Samaritano* provenisse dalla Audienz Zimmer der Kurfürstin dello Schloß Schleißheim, dove lo registrò un catalogo compilato Hofstätter e non datato, che forse si rifà alla versione del 1751, in cui, invece, la medesima tela era stata assegnata a Daniel Seiter¹³⁴³.

Le divergenti valutazioni attributive dell'epoca precorrono le dispute della *connoisseurship* novecentesca, che ha rimbalzato le due tele oggi esposte nella Residenz fra il catalogo di Loth e quello dell'allievo Johann Michael Rottmayr¹³⁴⁴. Esse possono essere ad oggi annoverate, dunque, come opere concepite per essere dei *pendants* ed eseguite da Loth con l'ampia collaborazione della bottega. Simili coppie sono reperibili, non a caso, presso il

¹³⁴¹ Cfr. Quaeitzsch 2014, pp. 148-155, in particolare pp. 152-153.

¹³⁴² Per un breve resoconto sullo stato dell'arte durante la reggenza di Karl Albrecht vedi Stierhof 1980, pp. 389-406.

¹³⁴³ Cfr. BayHStA, GHA, HHA, 919 e BayHStA, HR, 22/61/11.

¹³⁴⁴ Cfr. Thoma, Brunner 1966, p. 50, Thoma, Brunner 1967, p. 42, Thoma, Brunner, Hojer 1975, p. 34 e Brunner, Miller 1977, pp. 86-99. Ewald 1965, p. 74, n. 155 e p. 75, n. 162, le classifica come opere della bottega di Loth. Sul *Buon Samaritano* cfr. anche Hubala 1981, pp. 219-220, n. G174.

Museum Brukenthal di Sibiu [figg. 259, 297] e presso l'Eglise Luthérienne des Billets di Parigi [figg. 260, 298]¹³⁴⁵.

Per quanto riguarda il caso monacense, i riscontri appena enunciati permettono di immaginare, dunque, che si sia trattato dell'inserimento in una nuova situazione allestitiva (quella della Schlafzimmer della Residenz) di una coppia di dipinti predisposta in più repliche dagli allievi o dai copisti di Loth, affinché godesse di un'ampia circolazione sul mercato europeo.

Che fra i criteri di selezione delle due scene neo-testamentarie, dialoganti con i soggetti vetero-testamentari raffigurati nelle altre due tele sopraporta dell'attuale *Schlafzimmer*, ossia *Abramo benedice Isacco* e il *Sacrificio di Isacco* – attualmente ricondotte alla cerchia di Giambattista Pittoni –, vi fosse stata l'idoneità iconografica e la funzionalità dell'ambiente, destinato alla fruizione privata ed esclusiva del principe reggente, rientra fra le ipotesi. I quattro quadri, avrebbero rimembrato al principe reggente, nei momenti di intimo raccoglimento, alcune delle più nobili virtù dello spirito umano cattolico.

L'idea che questo messaggio simbolico passasse attraverso il contenuto iconografico delle sopraporta, rafforzato dalle decorazioni a stucco circostanti o sui soffitti dei diversi ambienti – non essendoci un programma decorativo parietale complessivo, come a Nymphenburg o a Schleißheim – sarebbe confermato dalla pregnanza simbolica esibita da altri esempi di sopraporta in altre sale della Residenz, rilevati dalle indagini di Julia Klein¹³⁴⁶.

Un tentativo di concordanza fra l'apparato decorativo e la funzionalità degli ambienti sembra aver orientato anche le operazioni di riordino della collezioni pittoriche di Schleißheim, avvenute sotto la reggenza di Maximilian III, e che confluirono nella

¹³⁴⁵ La composizione del *Gesù che guarisce il cieco* è identica in tutti e tre i casi, mentre le tele con il *Buon Samaritano* di Sibiu e di Parigi rappresentano delle variazioni rispetto al tema della sopraporta esposta nella Residenz di Monaco. Cfr. Fusari 2017, p. 199, nn. 148-149, pp. 208-209 (Monaco di Baviera), nn. 183-184 (Parigi) e pp. 219-220, nn. 232-233 (Sibiu), con bibliografia precedente.

¹³⁴⁶ Klein 2014, pp. 103-119. Durante le operazioni di riallestimento del tratto delle Reichen Zimmer della Residenz, all'inizio degli anni trenta del Settecento, per volontà di Karl Albrecht, nella Ritterstube furono alloggiati come sopraporta dei dipinti con fiori e natura morta di Jean Baptiste Monnoyer. Nelle Vorzimmer e nell'Audienzimmer, invece, furono disposti i dodici ritratti di imperatori, copie del ciclo gonzagesco eseguito da Tiziano per il palazzo Ducale di Mantova, presenti a Monaco dal 1598, così come il ritratto di Ludwig IV di Baviera eseguito da Peter Candid fra il 1600 e il 1605. Secondo l'inventario del 1748, inoltre, nella Konferenzzimmer erano esibite quattro tele di Gaspere Diziani raffiguranti le quattro parti del mondo, poi sostituito dai ritratti dei quattro padri della Chiesa di Giovanni Antonio Pellegrini. Delle copie dalle quattro parti del giorno di Giuseppe Valeriani, perdute durante il secondo conflitto mondiale, decorano invece, la Paradenschlafzimmer. Le allegorie delle quattro parti del mondo e delle stagioni traslerebbero la metafora del principe come sovrano dello spazio e del tempo, connessa all'aspirazione al titolo imperiale di Karl Albrecht, cui rinvierebbe anche il ritratto dell'avo, Ludwig IV, primo imperatore della casata dei Wittelsbach. Cfr. anche Graf 2002, pp. 176-221.

compilazione della *Beschreibung der Gemälde* da parte di Faßmann nel 1771. Scorrendo l'inventario, tuttavia, non sembra riconoscibile per Schleißheim un criterio preciso di riordino dei dipinti, per epoche o per scuole si intende, mentre sembra dominare una coesistenza piuttosto arbitraria fra autori coevi e *Alte Meister*.

Quella del 1771 fu la quarta operazione di inventariazione dei beni del castello, fra quelle effettuate durante la reggenza di Maxilimian III, che, a differenza del padre Karl Albrecht, oltre a riavviare i cantieri architettonici monacensi non ancora conclusi, si preoccupò di ridistribuire la cospicua raccolta pittorica ereditata dalla famiglia nei diversi ambienti dello Schloß Schleißheim, per cui il nucleo di dipinti raggiunse la quota di 967¹³⁴⁷. Il Südlichen Pavillon, annesso al lato meridionale del castello, così come la sala corrispondente al Flämischen Kabinett a settentrione, incastonata nell'Appartement der Kurfürstin, furono trasformati in nuove gallerie pittoriche.

Per quanto concerne la serie di dipinti di Loth, la *Beschreibung* del 1771 rivela un aumento numerico delle attribuzioni, rispetto alla situazione rilevata nel castello alla fine degli anni quaranta del Settecento. Al nucleo dei quadri assegnati a Loth nel 1748 (*Isacco benedice Giacobbe*, *Ebbrezza di Noè* e *San Giovanni Battista*), che mantennero la loro posizione, risultano aggiunti, infatti, l'*Adorazione dei pastori* appesa nella Vorzimmer del Grünen Appartement del piano terreno, il *Cristo deriso* situato nel Großes Kabinet dell'Appartement der Kufürstin e l'*Autoritratto* collocato al piano superiore del Pavillon meridionale¹³⁴⁸.

La scena di sapore bassanesco con l'*Adorazione dei pastori* (212 × 186,5 cm; **fig. 299**), oggi ricoverata nei depositi dell'Alte Pinakothek di Monaco, è una ripresa o una copia di una porzione della tela collocata sulla parete destra della cappella del Crocifisso nel duomo di Trento. La tela doveva essere presente a Schleißheim già nel 1765, quando fu erroneamente attribuita a Johann Ulrich Loth¹³⁴⁹.

Prodotto della bottega o di qualche seguace del pittore tedesco è anche il *Cristo deriso* (190 × 138 cm; **fig. 300**), oggi conservato presso il Katholisches Pfarramt

¹³⁴⁷ Cfr. Hohenzoller 1980, p. 10.

¹³⁴⁸ BayHStA, GHA, Handschriften, 72, nn. 142, 244, 711.

¹³⁴⁹ Cfr. Ewald 1965, p. 73, n. 143 e Fusari 2017, p. 377, n. R229, che lo pone fra le false attribuzioni.

Liebfrauenmünster und St. Moritz di Ingolstadt, che fece il suo ingresso a Schleißheim prima del 1751, essendo segnalato da Hofstätter¹³⁵⁰.

Considerando che gli ultimi sostanziali incrementi apportati ai nuclei pittorici dei Wittelsbach risalgono alla politica di acquisizioni di Max Emanuel, è plausibile pensare che questi dipinti siano stati inglobati fra i beni della dinastia monacense prima della reggenza di Karl Albrecht (e quindi del 1726), con cui, come si è già ricordato, le possibilità di prelievi pittorici sul mercato artistico subirono un crollo, destinato a protrarsi a lungo, a causa della persistente penuria nelle casse principesche. Il silenzio sulla loro presenza si spiega facilmente con la frammentarietà delle fonti inventariali e con la fallibilità della *connoisseurship* dell'epoca.

L'*Autoritratto* di Loth, citato da Faßmann nel 1771, ad esempio, rappresenta un caso di smarrimento e di riemersione dai dedalici meandri documentari, dato che pare di riconoscerlo nel «Carl Loth Portrat» nella *großen Saal* del piano superiore del Pavillon della Residenz, segnalato nella lista dei beni precedente l'incendio del 1729¹³⁵¹ e identificabile nell'esemplare oggi conservato presso i depositi dell'Alte Pinakothek (79,8 × 66 cm; **fig. 301**).

La disamina del dipinto tedesco è compromessa dalle sue deplorevoli condizioni conservative, che non impediscono, tuttavia, di riconoscervi la corrispondenza con l'*Autoritratto* del Corridoio Vasariano degli Uffizi di Firenze [**fig. 185**], donato da Loth al gran principe Ferdinando Maria de' Medici nel 1693. Per Ewald si tratterebbe di una copia di inizio Settecento, tratta dall'incisione *d'après* di Girolamo Rossi sui prototipi grafici di Giovanni Domenico Campiglia o di Giovanni Domenico Ferretti¹³⁵² [**fig. 302**]. Lo studioso, tuttavia, non tenne conto che la stampa di Rossi fu approntata per corredare il medaglione biografico del pittore inserito nel quarto volume della *Serie de' ritratti* del

¹³⁵⁰ Vedi BayHStA, HR I, 22/61/11, n. 291 («*Christus in der Verspottung*»). Cfr. Ewald 1965, p. 78, n. 186 e Fusari 2017, p. 195, n. 137.

¹³⁵¹ Vedi BayHStA, HR I, 22/61/1, II Fasc., n. 822.

¹³⁵² Ewald 1965, p. 126, n. 582.

Museum Florentinum, dato alle stampe da Francesco Moücke nel 1756¹³⁵³. Si tramanda, inoltre, che Campiglia cominciò ad approntare i disegni per il *Museum* dagli anni trenta del Settecento e che gli succedettero, intorno al 1740 circa, Ferretti e Giuseppe Menabuoi¹³⁵⁴. Questi dati portano ad avanzare le seguenti considerazioni: se tratta dall'incisione, eseguita intorno alla metà del Settecento, la copia dell'*Autoritratto* fiorentino non può risalire agli inizi del secolo, oppure, a voler dare per valida la proposta cronologica di Ewald – che sarebbe inoltre corroborata dalla voce dell'inventario della Residenz *ante* 1729 – si deve affermare che non fu la stampa a fungere da *medium* traspositivo e che la versione dell'Alte Pinakothek, dunque, fu tratta direttamente dall'originale.

Piuttosto allettante è l'idea che un pittore forestiero tedesco abbia realizzato una copia direttamente dall'*Autoritratto* delle collezioni granducali fiorentine e l'abbia portata con sé a Monaco, per farne dono al principe reggente, così come quella per cui il dipinto apparterebbe a un carico di opere offerte in dono o in scambio da Firenze alla corte tedesca, soprattutto se si considerano i legami dinastici e famigliari fra la dinastia medicea e quella dei Wittelsbach. Nel 1684 Violante Beatrice, sorella minore di Max Emanuel, infatti, era diventata consorte del gran principe Ferdinando III de' Medici ed essendo vissuta fino al 1731, fece in tempo ad assistere all'ascesa alla reggenza di Karl Albrecht¹³⁵⁵.

¹³⁵³ Moücke 1756, III, pp. 251-253. Anteposta al medaglione biografico è la stampa di Rossi tratta dal disegno di Campiglia. Risulta arduo stabilire le ragioni per cui a trarre la copia grafica dall'*Autoritratto* di Loth siano stati sia Campiglia sia Ferretti. È noto che le incisioni dai disegni di Ferretti, ascrivibili in massima parte al periodo anteriore al 1740, si trovano soprattutto nel primo e nel secondo volume dedicati alla *Serie de' ritratti*, – e quindi non nel terzo dove è invece inserito il profilo biografico di Loth – corrispondenti al settimo e all'ottavo libro del *Museum Florentinum*, impresa avviata nel 1731 su commissione di Gian Gastone de' Medici. A dirigere l'iniziativa fu Francesco Maria Gabburri e una squadra di collaboratori; Anton Francesco Gori curò i primi sei volumi; il settimo, ossia il primo dedicato agli autoritratti, fu pubblicato nel 1752 e a seguire furono dati alle stampe l'ottavo, il nono e il decimo rispettivamente nel 1754, nel 1756 e nel 1762. Cfr. Prinz 1971, pp. 47-48 e Franconi 2018, pp. 340-343, n. 70.

Ad approntare le numerose tavole furono espressamente chiamati da Roma Giovanni Domenico Campiglia, per fornire i disegni, e Carlo Gregori, per le incisioni, entrambi allievi di Tommaso Redi. Al Campiglia si sarebbero poi uniti anche Ferretti e Giuseppe Menabuoi. Secondo quanto attesterebbe il Gabburri, Campiglia avrebbe concluso l'esecuzione dei disegni preparatori nel 1735, prima di rientrare a Roma. Vedi Leoncini 1977, pp. 58-72 e p. 68, note nn. 4-5.

¹³⁵⁴ Cfr. Quieto 1984, p. 167.

¹³⁵⁵ Recenti ricerche hanno permesso di approfondire gli aspetti del mecenatismo di Violante di Baviera; oltre alla già nota attività di mecenate e agente per gli spettacoli di teatro e musica che si svolgevano a corte, la principessa di origini bavaresi, durante il soggiorno fiorentino e quello senese, prima della scomparsa, poté circondarsi di un nugolo di artigiani (fra orafi, argentieri, gioiellieri) locali e oltramontani, che, su sua commissione, eseguirono perlopiù oggetti di carattere religiosi, destinati a chiese e conventi cittadini. Molti, inoltre, furono i ritrattisti impiegati da Violante che, per il genere della ritrattistica, interpellò anche Anton Domenico Gabbiani e Nicolò Cassana. Poco si conosce, invece, dei rapporti che la principessa mantenne con la corte bavarese, soprattutto in termini di intermediazione storico-artistica. Di certo la sua permanenza in Italia dovette avere un rilievo notevole nel disegno politico dei Wittelsbach, speranzosi di avanzare qualche pretesa nella questione della successione fiorentina. Per un profilo culturale e mecenatistico di Violante di Baviera cfr. Benassai 2014, pp. 80- 113 e Spinelli 2014(a), pp. 115- 125.

Va sottolineato, inoltre, che a inizi Settecento, lo scambio di copie o repliche dei dipinti delle collezioni sotto forma di dono fra le due corti assunse dei toni consuetudinari, se si pensa, ad esempio, a quelli avvenuti fra Cosimo III de' Medici e Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg¹³⁵⁶.

Se si accettano i passaggi di locazione, l'inserimento dell'*Autoritratto* di Loth prima presso la Residenz, luogo di rappresentanza politica per eccellenza della dinastia dei Wittelsbach, e successivamente fra le collezioni pittoriche di Schleißheim può essere interpretato come una sorta di tributo postumo a un artista tedesco, veneziano d'adozione, che, pur non avendo mai avuto accesso diretto agli ambienti della corte monacense, non mancò di onorare la città natale.

A gettare una sorta di ponte fra Firenze e Monaco, oltre all'*Autoritratto*, contribuisce un altro nucleo di opere attribuite a Loth nell'inventario di Schleißheim del 1771, tangenti, per similarità tipologica, ai quadri assemblati nelle gallerie pittoriche medicee fra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento.

Dell'*Adorazione dei pastori* tedesca, ripresa del 'telero' trentino, Ferdinando III de' Medici era riuscito a procurarsi entro il 1698, con il tramite di Nicolò Cassana, il bozzetto preparatorio, assieme a quello corrispondente della *Resurrezione*, anch'essa eseguita per il duomo di Trento. Il *Cristo deriso* di Ingolstadt [fig. 300], inoltre, è tematicamente vicino all'*Ecce Homo* degli Uffizi (depositi; fig. 197), mentre all'*Ebbrezza di Noè* monacense sono accostabili, per regia compositiva e per iconografia, l'*Adamo piange Abele morto* e l'*Apollo e Marsia* fiorentini [figg. 28, 198].

Questi punti di contatto non fanno che confermare l'idea della sussistenza, nel corso del Settecento, di una sorta di canone della ricezione artistica di Loth che ben riaffiora nella prassi collezionistica dell'epoca e che è inevitabilmente legata alle categorizzazioni dei generi pittorici dell'epoca. Ad essere unanimemente e favorevolmente accolto è il Loth autore di quadri da galleria raffiguranti episodi biblici, marcatamente naturalistici, e delle 'mezze figure'.

Questo d'altronde era ciò che il mercato metteva a disposizione, alimentato da una miriade di repliche e varianti o copie messe a punto da allievi, imitatori e seguaci, e spacciate talvolta per originali del maestro. Quasi tutte le opere del fondo pittorico di Loth, attualmente di proprietà delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen e di provenienza

¹³⁵⁶ Vedi *supra*, cap. VII, 1.

settecentesca, infatti, possono essere considerate il prodotto della sensibile partecipazione della bottega all'attività del maestro. Del gruppo dei dipinti registrati da Faßmann nel 1771, infatti, solo per il *San Giovanni Battista* (Monaco, Alte Pinakothek, depositi) e per l'*Ebbrezza di Noè* (Neues Schloß Schleißheim) l'autografia rimane indiscussa nella critica. Gli anni settanta del Settecento e le connesse vicende politiche della casata Wittelsbach apportarono ulteriori sviluppi alla situazione delle raccolte pittoriche monacensi, fra cui l'incremento del nucleo di dipinti di Loth, soprattutto dopo il 1777, quando fu ufficializzato il patto stipulato nel 1766 fra Maximilian III Joseph e Karl Theodor von Pflaz-Sulzbach. Il principe bavarese, che dal matrimonio con Maria Anna di Sassonia non aveva avuto figli maschi, concordò la riunione del ducato della Baviera e del Palatinato, nominando suo erede Karl Theodor; aggiunse, dunque, la clausola che il successore avrebbe dovuto spostare la residenza ufficiale a Monaco¹³⁵⁷. Dal 1742, infatti, Karl Theodor risiedeva a Mannheim, cittadina che egli trasformò, nel corso degli anni cinquanta del Settecento, in un fervido centro culturale, dotato di un palazzo in cui trovarono sede l'Accademia di Belle Arti, una biblioteca, la collezione di medaglie, un gabinetto di disegni e la galleria pittorica¹³⁵⁸. Diversi inventari rendono conto della vastità delle collezioni e delle acquisizioni di Karl Theodor; sfogliando quello del 1780, si scopre che la *Maddalena penitente* di Loth, già presente nella galleria di Düsseldorf, era stata portata a Mannheim¹³⁵⁹, prima di essere trasferita a Monaco, con il resto dei beni, in seguito al contratto di successione stipulato con Maximilian III Joseph.

Un carico, quest'ultimo, cui si sarebbe aggiunto quello proveniente dallo Schloß Carlsberg presso Homburg, che dal 1779 divenne la residenza di Karl II August von Pflaz-Zweibrücken, il cui interesse per le imprese artistiche e il collezionismo si manifestò soltanto in occasione della costruzione del nuovo complesso monumentale¹³⁶⁰. Direttore della galleria pittorica fu nominato Christian von Mannlich, cui si deve l'avvio della catalogazione dei dipinti, a partire dal 1785, riassunta nell'*Abrégé du grand Catalogue raisonné des Tableaux de la Galerie de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince*

¹³⁵⁷ Vedi Heiden 1998, pp. 40, 49.

¹³⁵⁸ Id., pp. 47-48.

¹³⁵⁹ Cfr. BayHStA, GHA, Handschriften, 67, *Clossmann, Inventar über sämtliche kurfürstlichen Bilder und Kupferstiche der Residenz Mannheim 1780*, fol. 29r, n. 130 e BayHStA, HR I, 22/61/13, *Verzeichnis aus der Mannheimer Galerie nach München gebrachten Gemälde, auch der von Mannheim gebrachten Miniaturen, Email Bilder und Elfenbeinfiguren 1802*, nr. 288.

¹³⁶⁰ Vedi Heiden 1998, pp. 44-47.

Palatin Duc Régnant des Deuxponts. In questo testo Loth è presente con quattro dipinti che, sottratti alla furia dell'invasione delle truppe francesi da Christian von Mannlich, assieme all'intera collezione pittorica, furono destinati, come quelli provenienti da Mannheim, a decorare la Hofgartengalerie (il tratto della Residenz fatto costruire appositamente da Karl Theodor von Pfalz-Sulzbach per ospitare la pinacoteca) e Schleißheim¹³⁶¹.

A sommergere ulteriormente le residenze monacensi dei Wittelsbach di beni pittorici furono i trasferimenti da Düsseldorf (fra cui il *Salvataggio di Agrippina*, la *Morte di Seneca* e il *Sant'Andrea* di Loth), e l'avanzante processo della secolarizzazione dei beni ecclesiastici, sullo scorcio del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in occasione del quale le pale d'altare di Loth provenienti da Tegernsee furono 'musealizzate'. La sovrabbondanza di quadri e l'indisponibilità degli spazi conservativi indusse Mannlich, *Centralgalleriedirector* di Monaco dal 1799, a tessere il progetto per la costruzione di un edificio deputato esclusivamente all'esibizione di una parte delle collezioni pittoriche (la futura Alte Pinakothek), mentre altre sezioni sarebbero state distribuite capillarmente nei domini bavaresi, fra Bamberga, Augusta e Ansbach.

Dalla Markgräflische Galerie di Ansbach, dove fu riconosciuto come autografo di Loth da Reber nel 1912, proviene l'*Abbandono di Mosè* che ora si trova esposto nel Neues Schloß di Schleißheim [fig. 27], nella sezione dedicata alla pittura barocca tedesca, accanto all'*Ebbrezza di Noè*. La critica considera il quadro come una delle prove più riuscite della prima fase veneziana dell'artista, fra gli anni cinquanta e sessanta del Seicento, ossia quella dei 'quadri d'invenzione', dove è percepibile l'affinità di Loth con la maniera di Langetti¹³⁶². Nel contributo pubblicato in occasione della riapertura della galleria barocca del castello di Schleißheim nel 1978, Erich Steingraber riconosceva nella tela il forte debito del pittore tedesco verso la tradizione pittorica veneziana, aggiungendo che «in una

¹³⁶¹ BayHStA, GHA, Handschriften, 247, *Abrégé du grand Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de Son Altesse Serenissime Monseigneur le Prince Palatin Duc Régnant des Deuxponts e contenant la dimension et la description der dite tableaux sous le nom de leur Auteur respectifs ranger par ordre alphabétique*, fol. 76, n. 78 («Vulcan pressé per l'envie d'accélérer le travail de sono celebre file»), n. 739 («Agar tenant dans le bras son fils Ismael pret d'esprirer»), n. 768 («Sara présent Agar à Abraham»), n. 1260 («Sibille tenant un livre à la main»). Gli ultimi due dipinti vengono elencati anche nella *Besonderes Verzeichnis von der königlichen Residenzgalerie in München mit Angabe der Herkunft der Gemälden* compilata da Christian von Mannlich nel 1812, per cui vedi BayHStA, GHA, Handschriften, 72a, fol. 34v, n. 2550, fol. 46v, n. 3040. La tela con la Sibilla che tiene in mano un libro è reperibile a Monaco fino al 1851, quando fu venduta in un'asta tenutasi a Schleißheim; cfr. Ewald 1965, p. 109, n. 428.

¹³⁶² Cfr. Pallucchini 1981, p. 260 e Aikema 2001, p. 561.

pittura dal patetico e monumentale chiaroscuro Loth conduce a un primo ed elevato punto del barocco tedesco»¹³⁶³.

L'esistenza di una versione identica all'*Abbandono di Mosè* monacense nell'Emporkirche della chiesa di St. Ulrich di Augusta (128 × 196 cm; **fig. 303**) sposta l'attenzione su una vicenda del collezionismo privato tedesco e sull'inserimento di un dipinto da galleria, quasi da *portego* veneziano, in un contesto ecclesiastico. Non sono pervenute notizie intorno all'arrivo della tela nella chiesa, che probabilmente si deve collocare intorno al 1695, in occasione della donazione, alla medesima istituzione ecclesiastica, del *Vesperbild* di Loth o copia da Loth (135 × 192 cm; **fig. 304**), da parte di Anna Katharina Lamemit, sposa in seconde nozze di Elias Lamemit, uno dei personaggi più influenti della comunità protestante di Augusta¹³⁶⁴. Gli ultimi trent'anni del Seicento rappresentarono per la cittadina un periodo di notevole fioritura economica, che ebbe una ricaduta positiva anche sulle imprese decorative ecclesiastiche, come quella di St. Ulrich, beneficianti delle donazioni artistiche da parte di privati cittadini o dagli artisti stessi¹³⁶⁵.

L'associazione del *Vesperbild* e dell'*Abbandono di Mosè* all'ambito di Loth risale alla storiografia settecentesca, fra cui le *Nachrichten* (1792) di Friedrich Carl Gottlob Hirsching che, illustrando la chiesa di St. Ulrich ad Augusta, osservò che «i numerosi dipinti di questa chiesa sono perlopiù copie da Van Dyck, Carl Loth, Heiß e Schönfeld» («die vielen Gemälde in dieser Kirche sind meistens Copien nach Van Dyck, Carl Loth, Heiß und Schönfeld»)¹³⁶⁶.

Dinnanzi alla difficoltà di comprovare l'autografia dei due quadri, la ricorrenza nel catalogo del pittore tedesco di versioni identiche o con variazioni dei temi trattati nei dipinti di Augusta, consente perlomeno di inquadrarli in quella produzione seriale di tele a cui era avvezza la bottega di Loth.

Appare più interessante sottolineare, tuttavia, il fatto che la vicenda delle due tele della chiesa protestante di St. Ulrich rappresenta un importante tassello per la ricostruzione della

¹³⁶³ Steingraber 1979, p. 11: «Führt Loth in pathetisch-monumentaler Hell-Dunkel Malerei zu einem ersten Höhepunkt des deutschen Barock».

¹³⁶⁴ Per un'analisi dei due dipinti vedi Link 2009, pp. 68-69, 81 e pp. 399-403, nn. 16-17.

¹³⁶⁵ Id., pp. 52-81. Per una riflessione più generale sulla diffusione della pittura barocca nell'Augusta luterana del Seicento e nel rapporto fra committenti e rinnovo decorativo degli edifici ecclesiastici si rimanda a Link 2012, pp. 71-127.

¹³⁶⁶ Vedi Hirsching 1792, VI, p. 323. Rifacendosi a questa fonte, Ewald considerò le due tele come copie da Loth, per cui vedi Ewald 1965, p. 129, n. 621a.

storia, poco nota, della committenza o del collezionismo privato nella Augusta del Seicento, ricca, in realtà, di episodi restituiti dalla letteratura storiografica¹³⁶⁷.

I secolari e fervidi rapporti, economici e culturali, fra la cittadina tedesca e la Repubblica di Venezia dovettero favorire, se non addirittura veicolare, l'ingresso dei dipinti di Loth o afferenti alla sua bottega in una raccolta privata augustana che ebbe una felice e longeva ricaduta sulla tradizione collezionistica della città stessa. Fra il Settecento e gli inizi dell'Ottocento, infatti, il nome del maestro tedesco ricorre in talune raccolte private¹³⁶⁸.

Prescindendo dalle circostanze di approdo del *Vesperbild* e dell'*Abbandono di Mosè* ad Augusta – non è possibile stabilire, infatti, se si tratti di due casi di committenza diretta o piuttosto di acquisti sul mercato veneziano della fine del Seicento – quel che ci sembra più utile mettere in luce è l'ulteriore o differente portato simbolico acquisito dai quadri in occasione della donazione e, quindi, della loro collocazione nello spazio ecclesiastico. Il *Vesperbild* rivelerebbe le inclinazioni devozionali di Anna Katharina Lamenit per il *Karfreitag* (venerdì santo), mentre l'episodio dell'*Abbandono di Mosè* risultava confacente al programma teologico della decorazione barocca nella chiesa di St. Ulrich che, composto perlopiù da vicende conflittuali o di miracolosa salvezza, rimembrava al fedele, con intento pedagogico, i nefasti tempi degli scontri religiosi durante la recente guerra dei Trent'anni¹³⁶⁹.

Sprovvista di quest'aura simbolica e confessionale, invece, è la versione dell'*Abbandono di Mosè* dello Schloß di Schleißheim, la cui selezione per l'ingresso nelle collezioni pittoriche bavaresi, avvenuto in epoca imprecisata, dovette essere precipuamente dettato dal suo valore pittorico, per essere il condensato delle peculiarità linguistiche di Loth (dalla drammatizzazione della scena, tramite i violenti sbattimenti chiaroscurali, alla resa anatomicamente accurata della possente figura nuda maschile).

A chiudere i prelievi artistici dei Wittelsbach dalla produzione di Loth fu l'acquisto nel 1811 di un altro *Autoritratto* del pittore (74,5 × 61,2 cm; **fig. 305**) da parte di Ludwig I (1786-1868), re di Baviera dal 1825, tramite l'intermediazione di Johann Georg von Dillis,

¹³⁶⁷ Su questo aspetto cfr. Link 2012, pp. 95-96.

¹³⁶⁸ Nella collezione settecentesca di Paul von Stetten erano presenti *Giobbe con la moglie e i suoi amici* e *Cimon e Pero*, resi noti dalle stampe di Johann Elias Haid; secondo un catalogo del 1814, inoltre, nella raccolta Huber c'erano due *pendants* di Loth, ossia la *Guarigione del cieco Tobias* e il *Ritorno del figliol prodigo*, anch'essi andati perduti. Vedi Ewald 1965, p. 68, n. 108, pp. 70-71, n. 133, pp. 77-78, n. 183 e p. 104, n. 391. Cfr. anche Link 2009, p. 402.

¹³⁶⁹ Cfr. Link 2009, pp. 399-403, nn. 16-17.

Galerieinspektor dal 1790¹³⁷⁰. È possibile ripercorrere le trattative per l'acquisto del dipinto nella corrispondenza fra Dillis e Ludwig, pubblicata da Richard Messer nel 1966¹³⁷¹. Il 17 novembre 1810, durante una visita allo studio di Felix Halm (1758-1810), collezionista e mercante d'arte monacense¹³⁷², da poco scomparso, Dillis segnalò al committente alcuni beni d'interesse che la vedova Halm era intenzionata a vendere e che avrebbero potuto essere incamerati nelle collezioni reali. Alla raccolta pittorica, che si sommava alla «preziosa raccolta di incisioni» («kostbare Kupferstichsammlung») e alla «singolarissima» («merkwürdigste») raccolta di disegni di artisti bavaresi, meritevoli di nota erano «il ritratto dell'immortale André Wolf, da lui stesso dipinto e quello di Carl Loth ugualmente eseguito da Wolf» («das Bildniß des unsterblichen André Wolf, von ihm selbst gemalt und das von Carl Loth ebenfalls von Wolf gemalt»)¹³⁷³.

Nonostante la pronta e positiva reazione di Ludwig I alla proposta dell'agente, inoltrata il 26 novembre successivo, l'acquisto dei due dipinti si concluse solo il 23 marzo 1811, in seguito alle sollecitazioni e alle pressioni di Dillis. Pagati per la somma complessiva di 4 luigi d'oro (40 fiorini), i ritratti dei due artisti furono trasferiti temporaneamente nella cappella privata del re, probabilmente nella Residenz, in attesa della nuova sistemazione.

Che cosa potesse aver attratto Dillis nella scelta dei due ritratti, se la qualità pittorica o piuttosto una sorta di anelito patriottico, trattandosi di due artisti bavaresi, oltretutto comunicanti (se si pensa al debito artistico di Wolff nei confronti delle opere di Loth presenti a Monaco), risulta arduo da considerare. Un intento più propriamente elogiativo o celebrativo delle glorie pittoriche locali era quello che spinse Felix Halm nell'acquisto dei due *Autoritratti*, se si considera la sua familiarità e l'approfondita conoscenza delle opere dei maestri bavaresi, connessa al suo progetto scientifico. Sin dalla giovane età, infatti, Halm aveva avviato approfondite ricerche storiografiche e bibliografiche sugli artisti e gli artigiani bavaresi, raccogliendo copiose notizie e appunti, destinati a confluire nel progetto della compilazione di una storia dell'arte bavarese. Ambizioso programma, questo, che

¹³⁷⁰ Vedi Ewald 1965, p. 126, n. 583 e Fusari 2017, p. 146, n. 199.

¹³⁷¹ Per ripercorre la vicenda dell'acquisto dei due dipinti di Wolff e Loth vedi *Briefwechsel* 1966, p. 131, doc. 102 (Innsbruck, 16 novembre 1810), n. 6, p. 134, doc. n. 105 (Innsbruck, 26 novembre 1810), n. 13, p. 136, doc. n. 106 (Monaco di Baviera, 1 dicembre 1810), n. 4, p. 145, doc. n. 110 (Monaco di Baviera, 18 dicembre 1810), n. 8, p. 150, doc. n. 114 (Monaco di Baviera, 2 gennaio 1811), n. 4, p. 151, doc. n. 115 (Monaco di Baviera, 13 marzo 1811), n. 1, p. 151, doc. n. 116 (Innsbruck, 16 marzo 1811), n. 1, p. 153, doc. n. 118 (Monaco di Baviera, 23 marzo 1811), n. 1, p. 156, doc. n. 119 (Innsbruck, 26 marzo 1811), n. 4.

¹³⁷² Per un profilo di Felix Halm e della sua cospicua collezione grafica cfr. Kerschbaumer 1959, pp. 174-180 e Riether 2004, pp. 168-190.

¹³⁷³ *Briefwechsel* 1966, p. 131, doc. n. 102 (Innsbruck, 16 novembre 1810), n. 6.

tuttavia non trovò mai realizzazione per la scomparsa dell'erudito, che, alcuni mesi prima di morire, aveva appreso, non senza malumore, di essere stato preceduto nelle sue intenzioni scientifiche da Felix Joseph Lipowski (1764-1842), che aveva iniziato a pubblicare i primi volumi del *Baierisches Künstler-Lexicon*.

A corredare l'attività scientifica di Halm fu anche la raccolta di materiale grafico, artistico e pittorico delle svariate personalità incluse nel progetto storiografico, facilitata dall'irrefrenabile smania per il collezionismo dello studioso e dalla sua familiarità con il mercato artistico coevo.

La presenza dei disegni tratti da Ferdinand Neuhaus Piloty dai due *Autoritratti* d'artista [fig. 306], fra il cospicuo lascito grafico della collezione Halm, donato nel 1888 da Hugo Ritter von Maffei all'allora Königlichen Kupferstichkabinett di Monaco di Baviera (l'attuale Staatliche Graphische Sammlung)¹³⁷⁴, lascia presupporre che i due dipinti fossero stati acquistati da Halm con lo scopo di riutilizzarli come modello per il corredo illustrativo a stampa dei medaglioni bibliografici dedicati ai due artisti.

Le iscrizioni apposte lungo l'ovale recante l'effigie di Loth nel foglio della collezione Halm informano che si tratta di un autoritratto «se ipse pinxit» – diversamente dalla successiva valutazione di Dillis, che nel rapporto epistolare con Ludwig I lo dichiarò come opera di Wolff – e che Neuhaus Piloty eseguì il disegno nel 1806, presumibile termine *ante quem*, dunque, per l'acquisto del dipinto¹³⁷⁵.

Alcune divergenze nei connotati fisiognomici, in particolare nel volto sfilato e nel naso aquilino, distinguono l'esemplare monacense dall'*Autoritratto* degli Uffizi di Firenze, dove a essere effigiato è un uomo più anziano. Tali differenze non costituiscono, comunque, prove sicure o sufficienti per dubitare dell'identità del personaggio o per comprovare l'autenticità del dipinto. In realtà la questione dell'autografia della tela di Monaco è secondaria rispetto all'iconografia dell'effigie, per cui risulta evidente che lo scopo dell'autore non fosse stato quello di trasmettere le fattezze del ritrattato, bensì quello di ostentare la sua nobiltà, ossia lo *status* socialmente elevato: la parrucca con copiosi riccioli scuri, il fazzoletto ricamato che cinge il collo – molto simile, peraltro, a quello esibito dal

¹³⁷⁴ Oltre al foglio con l'*Autoritratto* (Inv. nr. 30068), per cui vedi Ewald 1965, p. 143, n. Z52, il fondo Halm-Maffei della Graphische Sammlung di Monaco di Baviera contiene anche un disegno a sanguigna attribuito a Loth con *Isacco che benedice Giacobbe* (Inv. nr. 30069). Cfr. Ewald 1965, p. 136, n. Z2 (opera di bottega) e Fusari 2017, p. 335, n. D23. Entrambi i fogli risultano elencati nel manoscritto *Inhalts Anzeige des zweiten Bandes* (nr. 91-92), predisposto da Johann Waldherr.

¹³⁷⁵ Il foglio con l'*Autoritratto* si conserva presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (Inv. nr. 30068).

busto scultoreo della memoria funebre dedicata a Loth da Enrico Merengo nella chiesa di San Luca di Venezia – lo sguardo corruciato e penetrante e il mantello damascato concorrono a definire l'immagine del gentiluomo, dai gusti raffinati e soprattutto consapevole delle proprie conquiste sociali, che ben si attagliava alle aspirazioni autopromozionali di un artista del calibro di Loth.

Un muto dialogo unì per qualche tempo, nell'Ottocento, l'effigie di Loth proveniente dalla collezione Halm, incastonata nello Schloß di Lustheim (la palazzina di caccia costruita nel complesso residenziale di Schleißheim dal 1648 su progetto di Enrico Zuccali per volontà di Max Emanuel) e la copia dell'*Autoritratto* fiorentino esposta nel Neues Schloß: entrambi memorie visive suggellanti simbolicamente il fecondo rapporto che legò l'«Histor Maler»¹³⁷⁶ alla dinastia dei Wittelsbach.

¹³⁷⁶ Tale dicitura è riportata nell'iscrizione in calce al foglio di Monaco di Baviera.