

Le stanze delle Muse. Dipinti barocchi della collezione Francesco Molinari Pradelli

SIMONE FERRARI

La recente esposizione di cento dipinti della collezione Francesco Molinari Pradelli, offre ancora una volta spunti di riflessione¹. La cornice di assoluto rilievo, la Galleria degli Uffizi a Firenze, ci ricorda i legami del maestro con il Maggio Fiorentino e quindi con il Teatro Comunale cittadino, la cui fama e visibilità deriva anche dai concerti diretti da quel prestigioso podio. Ma al di là di questo felice connubio istituzionale e della nota corrispondenza fra musica e pittura, entrambe praticate ed esperite a livelli non dilettanteschi ma di assoluta eccellenza, sono proprio le specificità e le competenze artistiche del maestro maturate nel tempo ad attrarre la nostra attenzione².

Si tratta, come logico, di un graduale e progressivo processo di crescita, maturato in parallelo alle ripetute esperienze lavorative a livello internazionale, non solo in ambito europeo (pensiamo soprattutto agli Stati Uniti). Una fitta rete di rapporti viene intessuta con studiosi rinomati, con istituzioni museali italiane e straniere, con antiquari, mentre nella propria abitazione, di fianco ai quadri, prendevano forma una biblioteca ed una fototeca sempre più corpose. Il riconosciuto profilo da conoscitore lo pone a contatto con storici dell'arte, da

Giuliano Briganti a Federico Zeri e gli vale numerosi apprezzamenti ed elogi per la propria competenza, da Rodolfo Pallucchini a Mina Gregori. Un posto di primo piano spetta anche ai docenti dell'Università di Bologna, la Bologna di Arcangeli e Volpe, città natale del maestro. Come è stato ricordato³, nell'Istituto di Storia dell'arte di via Zamboni si è a lungo discusso delle novità proposte dal maestro rientrato dall'estero: attraverso gli originali e le fotografie numerose persone, qualificati studiosi e "aspiranti conoscitori" si allenavano a distinguere epoche, scuole pittoriche, a definire le "mani" dei possibili esecutori dei quadri; una significativa palestra, una sorta di qualificato "cenacolo" (inteso come un proficuo seminario permanente) in cui l'attribuzione non era il risultato repentino ed improvvido di una divinazione, ma il frutto faticoso e non sempre garantito di un tirocinio continuo.

Per la sua precocità, stupisce e genera ammirazione la corposa raccolta di dipinti legati al genere della Natura Morta, come è stato più volte sottolineato⁴; infine, la sua passione per i cosiddetti "minori" costituisce uno degli aspetti più significativi, se pensiamo che proprio la definizione e l'ac-



1 - BERNARDO STROZZI, *San Paolo*,
Marano di Castenaso,
collezione Molinari Pradelli

certamento dei territori e dei maestri meno rinomati, ai fini di una più consapevole conoscenza di una civiltà figurativa, è fra i migliori lasciti della storiografia del secolo scorso⁵.

Ovviamente, figurano anche nomi di rilievo ed opere di grande qualità; fra queste, si impone il *San Paolo* di Bernardo Strozzi (p. 174, cat. 35), che viene letto da Paolo Vanoli nella direzione di Rubens, della tradizione veneta e del naturalismo caravaggesco (fig. 1). Quest'ultimo aspetto, fra quelli sottolineati, mi sembra meno determinante in questa circostanza; prevale una pastosità materica che rimanda al tardo Tiziano ed anche la dizione rubensiana risulta convincente; questi modelli mi paiono rivisti anche attraverso la mediazione di Liss, il cui *Suonatore di liuto*,

passato in asta (Kohn, Paris, 30/05/2007, lotto 16) si apparenta all'opera esposta; ma soprattutto, va ricordato che la sua *Visione di san Gerolamo* (1627) per la chiesa di San Nicola da Tolentino rappresenta un clamoroso esordio barocco a Venezia⁶, un modello che si impone come normativo anche per esiti del Settecento veneziano, ad esempio Piazzetta (come si vede nei sottosquadri e nel gioco delle diagonali).

Un altro dipinto significativo è la *Allegoria della Fecondità* del mantovano Bazzani (p. 164, cat. 30), un pittore che ha a lungo conosciuto scarsa considerazione e che è stato rivalutato a partire dagli studi di Chiara Tellini Perina⁷ (tav. VII, fig. 2). Il dipinto viene correttamente collegato da Vanoli alla grande tradizione veneta del rococò internazionale, da Amigoni a Pellegrini. Il taglio della scena con gli scorci accentuati e la sua impaginazione complessiva rimandano chiaramente alle invenzioni di Sebastiano Ricci; la figura maschile sulla destra, trova poi un evidente modello nell'*Angelica e Medoro* del bellunese conservato a Sibiu⁸. Ci sono anche dei modelli seicenteschi che rimangono persistenti nella memoria di Bazzani e che il pittore poteva conoscere nella sua città natale: il colore pastoso, di carattere rubensiano si sposa col cromatismo del Fetti, riflesso nella materia dell'abito verde e nelle tonalità più cupe. Ma la felicità pittorica della scena mostra altre possibili interferenze: la pennellata densa e le increspature del rosso della figura di Cupido-Eros sulla destra ricordano Amigoni; il pittoricismo complessivo rimanda invece ad opere come *Angelica e Medoro* o *Diana e Endimione* di Antonio Pellegrini⁹.

Rimanendo in ambito veneto, uno dei filoni prediletti da Molinari Pradelli, sono



2 - GIUSEPPE BAZZANI, *Allegoria della Fecondità*.
Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli

esposte due opere di Sebastiano Ricci: la celebre *Santa Famiglia con sant'Anna* (p. 178, cat. 37) viene giustamente letta nella sua originale derivazione dai modelli del '500: la materia più sfatta di Tiziano è assorbita in un impianto luminoso e in una sintassi compositiva marcatamente veronesiana (anche nei singoli elementi, come colonna e balaustra), senza dimenticare un certo sentimentalismo psicologico derivato da Correggio, studiato attentamente

dal pittore¹⁰. Di grande interesse è anche il numero precedente (p. 176, cat. 36), che rappresenta l'*Apoteosi di un santo* (fig. 3), legato alla decorazione di San Bernardino alle Ossa a Milano¹¹; non si tratta, come ricordato, di bozzetti ma "piuttosto omaggi o richieste o ricordi"; la finitezza della stesura esclude infatti quella possibile destinazione e ne conferma la funzione non di modello preparatorio ma *d'après* dagli affreschi milanesi, come quadro da stanza.



3 - SEBASTIANO RICCI, *Apotheosi di un santo*.
Marano di Castenaso,
collezione Molinari Pradelli



4 - GAETANO GANDOLFI, *Madonna allattante*.
Marano di Castenaso,
collezione Molinari Pradelli

Un terzo dipinto che va accostato al nome del grande bellunese è la *Madonna che allatta il Bambino* (p. 234, cat. 66), ma non certo in chiave di autografia: si tratta infatti di un dipinto di Gaetano Gandolfi (fig. 4). La ripresa da tale modello non è certo dissimulata, ma clamorosamente esibita: si può confrontare ad esempio il volto della Vergine con il *Riposo nella fuga in Egitto* di Sebastiano, in collezione privata milanese¹².

Le opere dei Gandolfi esposte in mostra rappresentano una sezione corposa e variegata negli esiti stilistici e nella geografia di riferimento. Il *Ritratto di donna anziana* (p. 222, cat. 59) di Ubaldo¹³ va ricondotto a quella tradizione settentrionale rappresentata dal naturalismo di Ceruti/Cifrondi

e di Piazzetta; ma più che alla dimensione ritrattistica ed individuale, mi sembra appartenere al genere delle teste di carattere; la donna si presenta infatti in una veste dimessa, segno di una condizione sociale poco agiata, piuttosto che in quella di una committente che richiede un ritratto individuale; la finalità non è quindi la resa ritrattistica nelle sue diverse potenzialità, ma lo studio dell'espressione sorretto da un potente naturalismo: ciò che si manifesta è, quindi, una testa di carattere incentrata sull'espressione malinconica del volto (fig. 5).

La *Continenza di Scipione* (p. 226, cat. 61) di Gaetano viene ricondotta giustamente ad una temperie classicista, dalla grande tradizione bolognese alle istanze neoclassi-



5 - UBALDO GANDOLFI, *Ritratto di donna anziana*.
Marano di Castenaso,
collezione Molinari Pradelli



6 - GAETANO GANDOLFI, *Giudizio di Paride*.
Marano di Castenaso,
collezione Molinari Pradelli

che¹⁴. I riflessi del soggiorno veneziano del 1760 si colgono nella persistente lezione di Tiepolo, che si sposa con un aggiornamento di segno classicista stimolato da Felice Giani¹⁵. L'adesione del pittore ai modelli veneti si trova anche in altre opere esposte (p. 230, cat. 63), come il *Giudizio di Paride* (fig. 6), in cui la morbidezza della materia, la sensualità, le carni pastose della figura femminile ricordano Jacopo Amigoni (ad esempio *Venere e Adone* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia).

Nel complesso, l'esposizione propone opere conosciute, prevalentemente ben assestate nel dibattito critico e oggetto di corposa bibliografia; forse, data la specifica propensione di Molinari Pradelli per

il genere della natura morta, poteva essere l'occasione per riflettere su alcuni punti più spinosi e problematici della collezione: penso ad esempio, fra i vari possibili, al *Cesto di frutta e uccellino* già esposto nella mostra mantovana del 1995¹⁶, probabilmente riconducibile ad Abraham Brueghel all'altezza del periodo romano (anni '60 del Seicento) a di cui esiste una variante pubblicata in tempi più recenti¹⁷. Fra le opere scelte per l'occasione fiorentina risulta anonima la *Carità* (p. 242, cat. 70), già attribuita a Pietro Dandini e considerata di scuola toscana (fig. 7). Nella scheda in catalogo, alla fine, si rilevano dei ricordi della "pittura del secondo Seicento genovese sulla scia di Valerio Castello"; questo suggerimento



7 - Scuola di Valerio Castello (Antonio Lagorio), *Carità*.
Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli

di Carlotta Brovadan mi sembra vada nella giusta direzione; l'eleganza e la raffinatezza 'parmigiana' del dipinto, la materia e i putti, portano forse ad avvicinare il dipinto alla mano di Antonio Logorio detto Genovesino, un artista non sempre di facile riconoscibilità e con un catalogo ancora in via di definizione⁸; a tale artista si può attribuire, anche con maggiore plausibilità, una *Cleopatra* esposta in anni recenti⁹; proposta in quella occasione come Valerio Castello, mi sembra piuttosto (come pensa anche Alberto Cottino, che ringrazio) più vicina a Genovesino.

Oltre ad opere di altre scuole pittoriche come quella napoletana, che annovera anche due Luca Giordano, la raccolta comprende alcuni preziosi esempi di generi "minori", come il paesaggio e la veduta. Fra queste ultime, si può ricordare la *Veduta con il "tempio di Diana" a Baia* di Carlo Bonaria (p. 292, cat. 99), che figurava con felice scelta espositiva anche nella rassegna torinese dedicata a Cignaroli nel 2001, all'interno di un discorso incentrato sulle derivazioni di entrambi gli artisti dal paesaggio di Claude-Joseph Vernet²⁰.

Note

- ¹ *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra a cura di A. MAZZA (Firenze, Galleria degli Uffizi), Firenze 2014.
- ² Si rimanda, per una disamina complessiva in apertura del catalogo, al denso saggio di A. MAZZA, *La collezione Molinari Pradelli. Intuizioni e scelte di un singolare conoscitore*, pp. 19-43.
- ³ E. RICCOMINI, *La bella pittura. Qualche nota sul formarsi d'una raccolta e sul gusto del barocco, in Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, catalogo della mostra a cura di E. RICCOMINI (Mantova, Palazzo Te), Milano 1995, pp. 21-25.
- ⁴ A. NATALI, *Le stanze delle muse a Marano di Castenaso*, in *Le stanze delle muse* 2014, pp. 13-15.
- ⁵ Si veda, ad esempio, B. TOSCANO, *La riscoperta delle aree minori*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. PREVITALI, Roma 1982, pp. 244-257.
- ⁶ Sul pittore, si veda R. KLESSMANN, *Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog*, Doornspijk 1999.
- ⁷ C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze 1970.

- ⁸ Riprodotto da A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, p. 127, n. LI.
- ⁹ Si veda *Da Canaletto a Tiepolo. Pittura veneziana del Settecento, mobili e porcellane dalla collezione Terruzzi*, catalogo della mostra a cura di A. SCARPA (Milano, Palazzo Reale), Ginevra-Milano 2008, pp. 269-70, cat. 60-61.
- ¹⁰ Per i modelli assimilati da Ricci, si veda il profilo di A. MARIUZ, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)*, riedito in Id., *Da Giorgione a Canova*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia-Verona 2012, pp. 133-149.
- ¹¹ Per questo e altre occasioni di lavoro lombarde, A. MORANDOTTI, *Sebastiano Ricci a Milano (1694-1696) e la pittura lombarda*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, Atti del Convegno Internazionale a cura di G. PAVANELLO (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14-15 dicembre 2009), Venezia-Verona 2012, pp. 209-28.
- ¹² Scarpa 2006, p. 118, tav. XLII.
- ¹³ Sul pittore, si veda D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990.
- ¹⁴ Per il classicismo e le sue derivazioni dai modelli veneti, si veda *Il Neoclassicismo in Italia*.

- Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano-Firenze 2002.
- ¹⁵ La lettura del dipinto “in parallelo con le ricerche ormai avviate e felicissime di Giani” spetta a D. BIAGI, in *Barocco italiano* 1995, p. 172, cat. 82.
- ¹⁶ *Barocco italiano* 1995, p. 84, cat. 32 (dove figura come “Anonimo romano”)
- ¹⁷ Si veda *Il trionfo della Natura. Viaggio nella natura morta dell’Italia barocca*, catalogo della mostra a cura di A. COTTINO (Legnano, Galleria Romigioli), Legnano 2004, p. 66.
- ¹⁸ Si veda *Italies. Peintures des Musées de la Région Centre*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts), Paris 1996, pp. 200-207, cat. 55 (la scheda è di Hélène Sueur). Più di recente e all’interno di un discorso legato all’orbita di Valerio Castello, A. ORLANDO, *Stefano Magnasco e la cerchia di Valerio Castello*, prefazione di P. ROSENBERG, Cinisello Balsamo 2001 (in particolare pp. 28-33).
- L’evidente filiazione del dipinto dalla cultura di Valerio Castello si può verificare ad esempio grazie alle immagini riprodotte da C. MANZITTI, *Valerio Castello*, Torino 2004. La profilatura “manierista” del volto della Vergine, i putti e la pennellata materica trovano numerosi confronti nel catalogo dell’artista.
- ¹⁹ Si veda *Bestie. Animali reali e fantastici nell’arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. COTTINO e A. D’AGLIANO (Caraglio, Filatoio), Cinisello Balsamo 2011, p. 172, cat. 8 (la scheda è di P. CAROFANO).
- ²⁰ *Vittorio Amedeo Cignaroli. Un paesaggista alla corte dei Savoia e la sua epoca*, catalogo della mostra a cura di A. COTTINO (Torino, Palazzo Accorsi), presentazione di G. C. SCIOLLA, Torino 2001, p. 144, cat. 74.

simone.ferrari@unipr.it