

# Federico Bencovich: la fortuna critica, un itinerario

GABRIELE CROSILLA

La figura di Federico Bencovich continua a rimanere controversa e dibattuta. Nonostante il lavoro di indagine degli studi novecenteschi, il suo nome viene spesso evocato, in modo anche piuttosto confuso, in discussioni riguardanti il Piazzetta e il giovane Tiepolo. L'alone di oscurità che avvolge il Bencovich è dovuto al fatto che la ricostruzione della sua carriera artistica si è resa possibile sulla base di pochi documenti e su un numero di opere certe davvero esiguo, mentre altre opere documentate dalle fonti risultano disperse o attendono ancora di riemergere dall'oblio. La sua attività pittorica risulta inoltre di difficile comprensione, in quanto influenzata dagli incontri con aree culturali diverse che hanno rinnovato ripetutamente il suo stile, rendendolo di difficile dominio per la critica.

Bencovich, nato nel 1677, riuscì a farsi spazio a Venezia in apertura di secolo, in quella stagione folgorante nella quale, come osservava Anton Maria Zanetti, in laguna esistevano tante maniere quanti erano quelli che dipingevano; in questa moltitudine di voci il pittore si distinse per il "carattere strettamente soggettivo della sua pittura, specchio e confessione di un temperamento turbato"<sup>1</sup>. Le sue opere, nelle

quali aleggia una profonda tristezza interiore, non furono particolarmente apprezzate dai contemporanei che a quei tempi, riportando le parole di Zanetti, non ricercavano "che rallegramenti e gioivialità"<sup>2</sup>: egli riconobbe subito però la singolarità del Dalmata, riconoscendone la severità con cui operava e difendendolo dalle accuse che gli venivano rivolte<sup>3</sup>. La sua vis polemica forse venne provocata dai giudizi taglienti e moraleggianti di Pietro Guarienti ("...traviò dal buon sentiero, che lo conduceva alla perfezione..."<sup>4</sup>), ripresi anche dal Füssli un decennio più tardi<sup>5</sup>. In ogni caso le parole di Guarienti<sup>6</sup> fanno capire quanto l'artista fosse isolato e controcorrente a Venezia, come testimoniato anche dalle lettere del pittore a Rosalba Carriera<sup>7</sup>. Se Lanzi rielaborò idee già espresse ("...corretto in disegno, forte nella macchia, intelligente delle buone teorie dell'arte."<sup>8</sup>), introducendo però il concetto di "caricato", Mariette, che fu il suo maggior biografo, dopo aver raccontato della sua formazione, rimproverò a Bencovich la mancanza di disegno che "lo condusse in un abisso"<sup>9</sup>: il clima culturale stava cambiando.

Con il trionfo del neoclassicismo e l'avvento dell'Ottocento il pendolo del gu-

sto fece mutare l'atteggiamento della critica verso la pittura veneziana del Settecento, e per quasi un secolo non si osò parlare di questa, a tal punto che si confusero le personalità degli artisti: iniziava anche l'eclissi di Bencovich.

Nonostante la scarsa considerazione riservata dai conoscitori, un giudizio riferito al Dalmata in apertura di secolo condizionò gran parte degli apprezzamenti dei posteri, allorché Moschini, annotando l'importanza che egli aveva avuto nella formazione del primo Tiepolo, affermò che questi "avido d'imitare quanti godeano a' suoi giorni di riputazione ora emulò la maniera caricata del Bencovich, ora il forte ombreggiamento del Piazzetta"<sup>10</sup>: conferire questo giudizio a Bencovich nel 1806 significava affidargli il primato del mondo dell'estro pittorresco settecentesco, di cui il Tiepolo si può considerare uno dei protagonisti, se non il protagonista assoluto, e riconoscergli un ruolo chiave nell'istruzione del giovane veneziano. Questo binomio "Bencovich - giovane Tiepolo" diventò con il tempo inscindibile, a tal punto che diventò raro trovare uno dei due termini non associato all'altro, tanto che la critica, anche novecentesca, lo ha usato comodamente nella risoluzione delle intricate vicende artistiche veneziane tra il 1710 e il 1720. Moschini ritornò sull'artista nella sua opera del 1815<sup>11</sup>, occasione nella quale l'abate illustrò il testamento pittorico lasciato dal pittore nella chiesa di San Sebastiano a Venezia<sup>12</sup>. Nel prosieguo del secolo Bencovich venne citato in numerose fonti enciclopediche (Zani, Nagler, De Boni, Ticozzi, Bryan, Le Blanc, Kukuljević Sakcinski), nelle "voci" dei quali progressivamente, a fronte di una quantità di informazioni sempre più esigua, o che tendeva a

ricalcare i più autorevoli testi del passato<sup>13</sup>, si alimentò addirittura la confusione attorno ai suoi estremi biografici, per non parlare della dispersione delle sue opere. L'opera di Bencovich stava cadendo nel dimenticatoio. Si dovette aspettare quasi un secolo prima della resurrezione di un mondo artistico inabissato, che, come un torrente carsico, riemerse in superficie.

L'impulso decisivo per la riscoperta di Bencovich si deve a Rodolfo Pallucchini, che, con la sua serie di studi pubblicati negli anni Trenta, si può considerare, in sede critica, il padre scopritore del Dalmata. Questi lavori vanno contestualizzati nella ricognizione del Settecento veneto, operazione che prese il via all'inizio del Novecento con il solo artista che allora emergeva dall'oblio, Giambattista Tiepolo, e che proseguì, sull'onda della grande mostra della *Pittura italiana del Sei e Settecento* tenuta a Palazzo Pitti nel 1922, con gli studi di Fiocco sulla figura di Giambattista Piazzetta e della sua scuola. Proprio all'interno di questa attività di ricerca e riordino che portò Pallucchini, allievo di Fiocco, alla monografia *L'arte del Piazzetta* (1934), va inserito l'inizio degli studi sul Dalmata. Questi lavori sistematici, già inaugurati dalle ricerche di Donati alla fine degli anni Venti<sup>14</sup>, furono preceduti da uno dei giudizi più noti e riportati sulla personalità artistica del pittore, pronunciato da Longhi nel suo scritto riguardante la Galleria di Pommersfelden del 1922, opera pubblicata solo nel 1950 e da lui chiamata "divertimento retrospettivo", nella quale il critico, fingendo di essere un amatore del Settecento, corrispondente dell'abate Lanzi dalla quadreria di Pommersfelden, soffermandosi sulla personalità di Bencovich, affermava:



1 - FEDERICO BENCOVICH, *Il sacrificio di Ifigenia*.  
Pommersfelden, collezione von Schönborn

“Questo Federigo ch’io tengo fermamente per uno degli ingegni più vasti dell’ultimo secolo, in Venezia, riconoscesi per un cacciar d’ombre acutissime, opposte, direi velocemente, ad altrettante luci di stesso vigore, di stessa piazza; le tinte, ridotte a pochissime salvo alcuni azzurri e tané, risultandone una macchia, una cromatica, di stupore fin oggi non visto”<sup>15</sup>.

Pallucchini, come detto, operò in maniera ripetuta nella ricostruzione della personalità artistica del Nostro: se nel primo articolo comparso sulla “Rivista d’arte” del 1932 lo studioso si limitò a porre le basi per il nascente catalogo bencoviciano, e nel 1934 pubblicò nel *Contributo alla biografia di Federico Bencovich* in “Atti del R. Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti” il ric-

co materiale che Ivo Benković di Lubiana aveva scovato negli archivi austriaci e tedeschi, nel saggio *Profilo di Federico Bencovich*, uscito nel 1936 ne “La critica d’arte”, lo studioso tentò di delineare un primo sviluppo artistico del Dalmata. L’iter iniziava dalla giovanile *Giunone* di Forlì, “satura di elementi cignaneschi”<sup>16</sup>, e continuava con la *Madonna del Carmine* della parrocchiale di Bergantino, opera di raccordo che portava direttamente ai due capolavori di Pommersfelden, la tela con *Agar nel deserto* e il soffitto con *Il sacrificio di Ifigenia* (fig. 1), dove “la sintesi del chiaroscuro con l’impianto plastico, di tendenza lineare, attua gli accenti più drammatici del sentimento del Bencovich”<sup>17</sup>. Soprattutto nell’opera mitologica Bencovich si esprime in modo



2 - FEDERICO BENCOVICH, *Il beato Pietro Gambacorti*. Venezia, Chiesa di San Sebastiano

dirompente nei confronti della cultura figurativa del tempo, per l'audacia delle sue soluzioni compositive e per la sapiente regia luministica, creatrice di "un'allucinante fantasia da saga nordica"<sup>18</sup>. *L'Agar nel deserto* è invece definita un'opera in cui "l'ispirazione è meno violenta, direi più arcadica e melodiosa"<sup>19</sup>. Nello stesso studio Pallucchini segnalò un *Sacrificio d'Isacco* ora a Zagabria, che lo studioso aveva visto sotto l'etichetta di Piazzetta e per il quale propose l'attribuzione a Bencovich. Dall'esame di questi dipinti lo studioso, dichiarandosi

convinto che "le novità del Bencovich sembrano fatte a posta per commuovere il Tiepolo, in quegli anni giovanissimo"<sup>20</sup>, riprese e rilanciò la valutazione già espressa da Moschini a inizio Ottocento. Pallucchini poi evidenziò come l'accettazione "del guizzante linearismo del Magnasco"<sup>21</sup> abbia spinto Bencovich al raggiungimento di modi più sciolti e liberi, evidente nei due disegni di *Nudo* della Biblioteca Marucelliana di Firenze. Questo collegamento con il maestro genovese sarebbe rintracciabile anche nella mezza figura di *San Gaetano* incisa dai fratelli Schmutzer su disegno, perduto, del Dalmata, dove "un fremito continuo disgrega i volumi e frantuma la forma"<sup>22</sup>. In questa figura, caratterizzata da deformazioni ardite, Pallucchini vide un punto di partenza per il rococò austriaco, che avrà le sue ripercussioni più evidenti nell'opera di Maulbertsch. Dopo la tappa viennese e il soggiorno lombardo, Bencovich tornò a Venezia negli anni tra il 1725 e il 1728 per l'esecuzione della pala del *Beato Pietro Gambacorti di Pisa* (fig. 2) nella chiesa di San Sebastiano, dove "il gusto del volume è più sentito, attuato mediante un fragrante impasto di origine crespiana, ma immerso in un chiaroscuro tanto più intenso, secondo l'insegnamento piazzettesco"<sup>23</sup>. Guardando a quest'opera, Pallucchini era convinto che ancora a metà degli anni Venti l'arte di Tiepolo, che pure si stava evolvendo, fosse debitrice al Dalmata nel raggiungimento di effetti drammatici e patetici. Pallucchini poi notò una fase dell'arte di Bencovich connotata da una più vivace libertà di espressione, prossima all'arte piazzettesca: fanno parte di questo momento il modellino di pala con la *Vergine e Santi*, ora agli Staatliche Museen di Berli-

no, e la *Maddalena* dello stesso museo, ma soprattutto il quadretto del Museo del Castello Sforzesco di Milano con *Sacra Famiglia e tre santi francescani* (fig. 3), opera che secondo lo studioso rivela la sensibilità del Bencovich per “l’aspra deformazione che rende tanto allucinata l’invocazione dei tre frati attorno alla Vergine che presenta Gesù”<sup>24</sup>. Nel 1733 è accertata la presenza del pittore a Vienna, da dove scrivendo a Rosalba Carriera si lamentava della scarsa considerazione riservatagli dai colleghi veneziani<sup>25</sup>. Ma a Vienna, come attestato dai documenti pubblicati da Pallucchini nel 1934, la sorte gli fu benevola se il Vicecancelliere Federico Carlo di Schönborn, vescovo di Bamberg e di Würzburg, lo nominò pittore di corte. Di questo periodo dell’attività bencoviciana Pallucchini presentò due tele: il *Sacrificio di Jefte e Mosè ed Aronne*. Esse “rappresentano un chiaro e determinato punto di arrivo dell’arte di Bencovich. Il pittore ha dissipato le ombre, ha messo da parte gli effetti chiaroscurali, ambientando la scena in un’atmosfera luminosa”<sup>26</sup>.

Nonostante si debba allo studioso, come abbiamo visto, la completa rivendicazione artistica del pittore, Bencovich mancò all’appuntamento con la grande mostra organizzata nel 1945 dallo stesso studioso intitolata *Cinque secoli di pittura veneta*, ma ugualmente venne nominato da Longhi nel suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* del 1946: parlando della formazione di Tiepolo, Longhi ad un certo punto affermò che Gian Battista “studia da giovane l’eccentrico e geniale Bencovich”<sup>27</sup>.

La curiosità suscitata dalla prima serie di studi coinvolse molti storici dell’arte, tra cui Goering<sup>28</sup>, Arslan<sup>29</sup> e Donzelli<sup>30</sup>,

con proposte attributive e letture critiche che ebbero alterne fortune. Aggiunte fondamentali per la ricostruzione dell’attività di Bencovich vennero date invece dai contributi di Fernanda Wittgens e di Valcanover: la studiosa nel numero del 1938 de “La critica d’arte”<sup>31</sup> pubblicò la grande pala con il *Cristo deposto adorato da Santi* (fig. 4, tavv. iv-v), identificata nella chiesa del Castello di Borgo San Giacomo, (dove “l’effettiva protagonista del dipinto è la sensibilità pittorica di un artista che da una visione chiaroscurale trapassa ad una visione cromatica”<sup>32</sup>, in un’opera che testimonia la completa maturità raggiunta dall’artista<sup>33</sup>); Valcanover, nel 1954, alla *Mostra di Pittura del Settecento nel bellunese*<sup>34</sup>, assegnò al Dalmata l’ovale con il *Riposo nella fuga in Egitto* di Tomo di Feltre, di cui sin dal 1932 Pallucchini aveva pubblicato il disegno preparatorio esistente al Museo Correr di Venezia<sup>35</sup>. Arslan tornò a interessarsi di Bencovich nel 1962 con un articolo uscito in “Commentari”, dove presentò il *San Francesco di Paola*, pala che orna un altare della chiesa della Trinità a Crema, testimonianza del soggiorno lombardo del Dalmata, ma avvicinabile alla pala di San Sebastiano a Venezia, dal momento che “...nell’una e nell’altra è quel comporre a linee spezzate che, pur mantenendo il vivace contrasto chiaroscurale del Crespi, del Piazzetta, rompe (come avevano già sperimentato i lombardi, cito l’Abbiati e il Magnasco) il complesso unitario, i volumi bloccati di ascendenza caravaggesca”<sup>36</sup>.

Dopo questa prima ondata di proposte e riscoperte, la figura di Bencovich trovò una sistematizzazione nel volume di Pallucchini *La pittura veneziana del Settecento* del 1960. In questo lavoro lo studioso creò delle correnti di gusto su base stilistica, e



3 - GIAMBATTISTA TIEPOLO, *Sacra Famiglia e tre santi francescani*. Milano, Museo del Castello Sforzesco

in base a questa classificazione Bencovich affiancò Piazzetta (raggiunti presto dal giovane Tiepolo) nella corrente “patetico-chiaroscurale”, appendice della cultura dei tenebrosi seicenteschi, sorta come reazione al nascente filone rococò, impersonata da Ricci, Pellegrini e Amigoni. Il ruolo del Dalmata in quel momento così fertile della pittura veneziana non dovette essere secondario, se il Pallucchini asserì che “spetta al Bencovich di aver suscitato, in questo momento tanto notevole dello sviluppo della pittura veneziana, quell’aspra ansietà patetica che caratterizza la giovinezza del Tiepolo, e che spinse il Pittoni, partito dai modi del Balestra, ad una caratterizzazione così nervosa della forma”<sup>37</sup>. Un bel ritratto del Bencovich, creatore di

“un mondo lontano ed angosciato, quasi d’anima malata”<sup>38</sup>, ci venne fornito anche da Martini nel suo *La pittura veneziana del Settecento* del 1964: il pittore fu nuovamente inserito all’interno della stessa corrente di Piazzetta e del giovane Tiepolo i quali, con le loro esperienze chiaroscurali provocarono, a detta dello studioso, un momento di arresto provvisorio della nascente pittura rococò<sup>39</sup>.

Il 1966 rappresentò un anno decisivo per la formazione di una certa idea critica sulla personalità del pittore dalmata, contrassegnata dalla creazione di due cliché storiografici, uno dovuto alla proposta del nome di Bencovich per due opere del Museo Bruckenthal di Sibiu, l’altro in seguito alla presentazione, alla *Mostra della Pittura Veneta del Settecento in Friuli* allestita a Udine nel 1966, di un piccolo dipinto raffigurante *Il Miracolo dell’ostia* (fig. 5), rivendicato a Bencovich da Pallucchini e da Fiocco. Aldo Rizzi, curatore della mostra, commentando l’opera, non ebbe esitazioni a parlare, con termini che lasciarono il segno sulla critica successiva, “di una eccezionale testimonianza pittorica dell’artista veneto-dalmata, il quale, dopo aver nutrito il Tiepolo, ne rimane profondamente abbagliato”<sup>40</sup>. Lo stesso studioso, ponendo l’accento sull’“allucinante atmosfera miracolistica”<sup>41</sup>, sottolineò il pathos della scena, esaltata anche “attraverso la sensibile intavolazione cromatica: abbandonato il chiaroscuro denso e fumoso, il Bencovich si esprime attraverso una inedita preziosità di accordi”<sup>42</sup>. Se nella recensione della stessa mostra, apparsa su “Arte Veneta” nel 1966 e firmata Giuseppe Maria Pilo, l’opera del Dalmata venne definita eccellente<sup>43</sup>, *Il Miracolo dell’ostia*, riproposto al pubblico



4 - FEDERICO BENCOVICH, *Cristo deposto adorato da santi*.  
Borgo San Giacomo, chiesa del Castello



5 - GIAMBATTISTA CROSATO, *Il miracolo dell'ostia*. Pordenone, collezione privata, in deposito al Museo Civico



6 - JOSEPH IGNAZ MILDORFER, *Socrate incitato ad evadere dal carcere*. Sibiu, Museo Bruckenthal

sotto il nome di Bencovich in altre due retrospettive di quegli anni<sup>44</sup>, continuò a ricevere consensi: anche in queste ultime occasioni si rimarcarono quelle componenti estrose e bizzarre ritenute caratteristiche fondamentali del linguaggio figurativo del pittore, e quei toni eccitati tanto graditi alle fonti figurative austriache.

Sempre nello stesso anno Jonescu aveva presentato in "Arte Veneta" due dipinti del Museo Bruckenthal di Sibiu, accostandoli al nome di Bencovich: il *San Pietro che guarisce un ammalato* e il pendant con *Socrate incitato ad evadere dal carcere* (fig. 6), opere apparentate all'arte di Magnasco e che sottolineano "il senso suggestivo del fantastico bencoviciano"<sup>45</sup>. Le due tele tradizionalmente portavano l'etichetta del Mildorfer, e ovviamente la nuova attribuzione non faceva che rafforzare l'idea del legame tra il Dalmata e i rappresentanti del rococò viennese, già prospettata negli anni Trenta da Pallucchini<sup>46</sup>. Dagli anni Sessanta l'altalena del catalogo bencoviciano registrò degli ingressi e delle uscite, con i contributi di Gamulin<sup>47</sup>, Pallucchini<sup>48</sup>, Rosenberg<sup>49</sup>, Marinelli<sup>50</sup> e Zeri<sup>51</sup>; fortunatamente ci furono anche delle acquisizioni certe, che permisero di comprendere più a fondo lo sviluppo artistico del nostro pittore, grazie ai fondamentali articoli della Gregori, di Ruggeri e della coppia Rosenberg - Bréjon de Lavergnée. Mina Gregori, nel numero di "Paragone" del 1977, ripropose il *San Francesco di Paola* della chiesa della SS. Trinità di Crema, rivendicando alle proprie ricerche del 1955 riguardanti la pittura del territorio cremasco il merito della riscoperta di questa pala. La studiosa, parlando dei rapporti con Piazzetta, e ricordando il comune apprendistato bolognese dei due, mise in rilievo la



posizione preminente del *Federighetto* nel momento del ritorno dal soggiorno felsineo, che riuscì a fornire “con un meditare alto e introspettivo, capace di esplorare il nuovo e il non certo, le visioni più geniali nei due dipinti di Pommersfelden e nel Sacrificio d’Isacco di Zagabria, puntando su risultati di astrazione della forma, non già di animazione organica, vitale e normalizzante, come il Piazzetta. Quest’ultima, tuttavia, era la strada che consacrava le ragioni dell’Accademia, e la vittoria sarebbe stata di chi la seguiva”<sup>52</sup>. Ugo Ruggeri, inoltre, in “Arte Veneta” del 1978 ebbe l’occasione di far conoscere un’*Adorazione dei Magi* passata qualche anno prima sul mercato antiquario di Colonia con il nome di Pittoni, attribuendola al Federighetto “sia per l’aspetto spaziale terremotato[...]che infine per le tipologie dei vecchi barbati, drammatiche e grifagne, e del volto femminile, regolato in un puro ovale che appare identico nell’Ifigenia e nell’Agar”<sup>53</sup>.

Infine, nel 1981, Rosenberg e Bréjon de Lavergnée pubblicarono un articolo in “Arte Veneta”<sup>54</sup> relativo alla scoperta e all’identificazione della pala raffigurante *Sant’Andrea, san Bartolomeo, san Carlo Borromeo, santa Lucia e sant’Apollonia* (fig. 7), già nella Chiesa della Madonna del Piombo a Bologna, e ritrovata in Francia, nella Parrocchiale di Senonches: si trattò di un recupero eccezionale, di un’opera cardine non solo per la ricostruzione della giovinezza artistica del Bencovich, ma anche per la storia della pittura veneziana del Settecento (si giustifica così la sua esposizione alla mostra *Giam-battista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, allestita a Ca’ Vendramin Calergi nel 1983). La datazione dell’opera, da porre attorno al 1710, è sostenuta dal timbro bolognese che

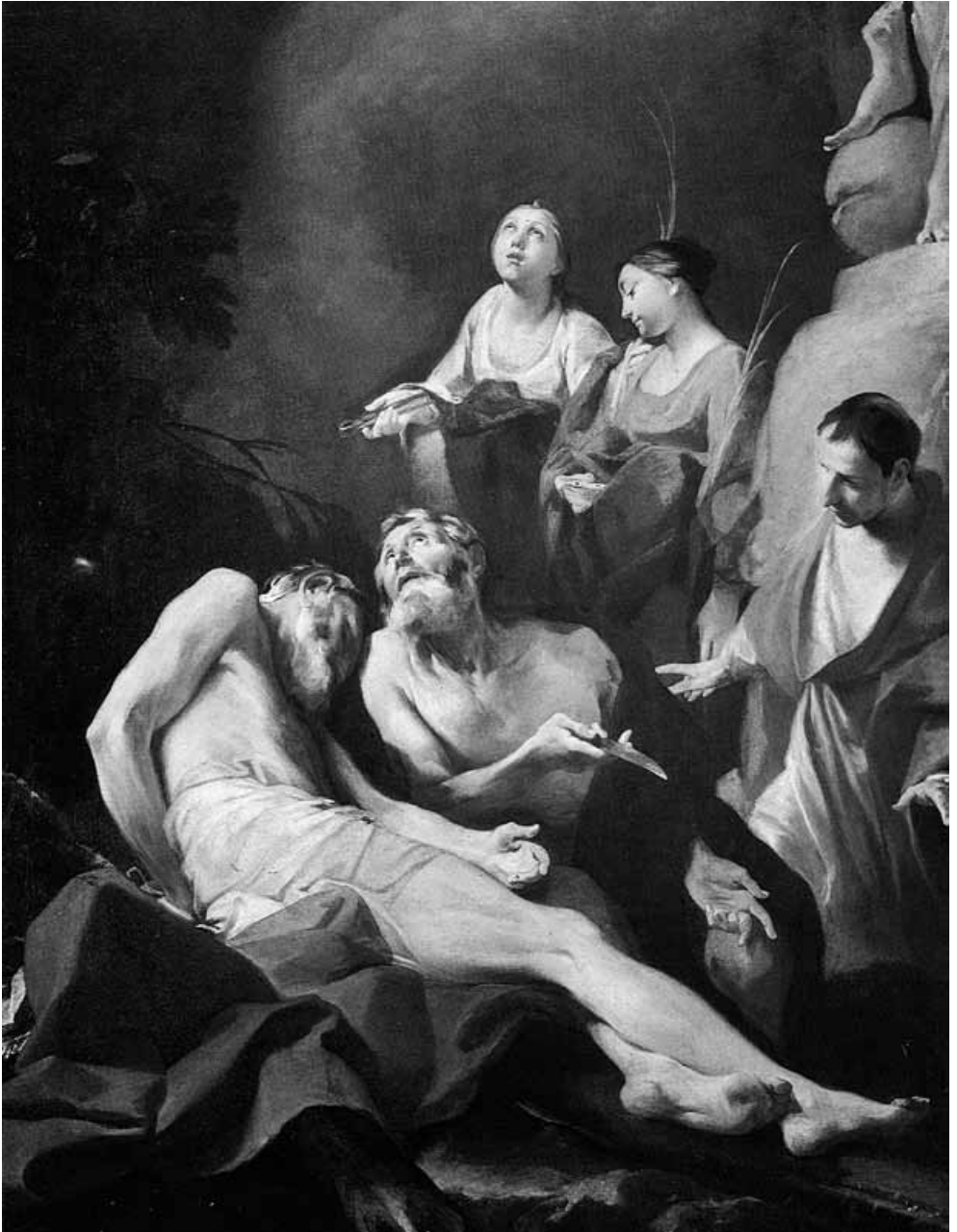
connota il dipinto: un puntello fondamentale quindi nel passaggio dall’acerba e impacciata *Giunone* di Forlì ai capolavori di Pommersfelden. Negli stessi anni però, con l’avanzare degli studi, il corpus pittorico del Nostro accusò delle defezioni importanti, che minarono alle fondamenta l’impalcatura su cui la critica aveva costruito la sua idea sul pittore, soprattutto quella di Bencovich che forgia l’arte del giovane Tiepolo. Vediamo di seguito tre casi significativi.

Il primo riguarda il *San Francesco in meditazione* (fig. 8) della Pinacoteca della Fondazione Querini Stampalia, al quale nel 1979 veniva ribadita la tradizionale attribuzione a Bencovich, opera ritenuta della sua fase giovanile, ancora influenzata dalla lezione formale del Crespi, “tutta pervasa da un violento misticismo nello sbattimento delle luci sulle ombre dense e profonde che scavano il profilo e le mani del santo”<sup>55</sup>. Il *San Francesco*, che era servito a Pallucchini nel suo fondamentale articolo del 1936 a motivare la paternità di Bencovich della pala di Bergantino, ancora nel 1995 era ritenuto dallo stesso studioso opera autografa del Dalmata<sup>56</sup>, e con questa attribuzione fu pubblicato nella monografia di Krückmann<sup>57</sup>, mentre Egidio Martini, nel 1996, spostava la tela nel catalogo del giovane Tiepolo<sup>58</sup>, con una datazione prossima al 1713, osservando che il Dalmata nelle sue opere giovanili “dipingeva in modi più dolci, con delle forme e superfici più lisce e pulite che ricordano il Cignani”<sup>59</sup>, mentre in quest’opera, “il modo di modellare, di costruire la forma è ben diverso da quello del Bencovich”<sup>60</sup>. Il secondo caso di dipinto da assegnare alla giovinezza del Tiepolo è il modelletto raffigurante la *Sacra Famiglia e tre santi francescani* (fig.

3) del Castello Sforzesco di Milano, fin dal 1936 ritenuto opera di Bencovich da Pallucchini<sup>61</sup>. Lo studioso, che a ragione considerava la paletta di Milano una summa di estro pittorico, quasi cinquant'anni più tardi, nel suo articolo *Un Tiepolo in più, un Bencovich in meno* uscito nel 1984, rivedendo la sua posizione restituì a Tiepolo il quadretto sulla base di confronti stilistici con una serie di opere giovanili del grande maestro veneziano, tutte "condotte con una furia abbozzante, con la quale l'immagine sembra scardinata mediante una dinamica chiaroscurale, talvolta addirittura negromantica"<sup>62</sup>: qualità che attorno al 1715 non sono certamente peculiari dell'arte di Bencovich. Venendo a mancare questo caposaldo fondamentale, dalla elevata sensibilità coloristica e dalla vena melodrammatica, con una reazione a catena si sgretolò l'idea di una certa componente creativa dell'arte bencoviciana, e Pallucchini non appoggiò più neanche l'attribuzione della *Scena d'un assassinio ai piedi della croce* del Museo di Clamecy, proposta del Rosenberg del 1971, che a suo tempo lo stesso Pallucchini aveva accolto<sup>63</sup>. L'ultimo caso eclatante di paternità errata riguarda la tela raffigurante *Il miracolo dell'ostia* (fig. 5), tradizionalmente considerata una delle opere più significative di Bencovich. Abbiamo già tratteggiato la fortuna di questo modelletto, considerato un punto di riferimento dell'arte del Dalmata per la sua caricata espressività e gestualità, e abbiamo visto come la critica, sbizzarrendosi in letture formali piene di entusiasmo, vi avesse colto "spunti da Mazzoni, Magnasco e Tiepolo, nonché anticipazioni su Maulbertsch e il rococò austriaco"<sup>64</sup>. Pavanello però, notando in essa delle stringenti ana-

logie stilistiche con il *Transito di san Giuseppe* di Crosato (di collezione privata di Budapest), ebbe il merito di restituirla allo stesso Crosato, attribuzione accolta in seguito favorevolmente dalla critica<sup>65</sup>. La parabola discendente continuò nel volume di Marini *La pittura del Settecento veneto* del 1982: egli, pur profilando una lusinghiera descrizione del Dalmata che ricalca quella tratteggiata nella sua opera del 1964, considerando la scarsità di opere lasciate dal pittore in laguna minimizzò il suo apporto artistico nella Venezia di inizio Settecento<sup>66</sup>. Pallucchini tornò invece ad occuparsi del pittore nel 1980 al convegno italo-jugoslavo di Venezia, con la relazione (*Consuntivo su Federico Bencovich*) che confluisce nel volume *Il Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*, uscito nel 1983. In questo intervento, e nel profilo delineato all'interno del volume del 1995<sup>67</sup>, la principale sintesi della pittura veneziana del Settecento, la posizione di Bencovich si innalzava—alla pari di Piazzetta—, nel ruolo di guida della corrente dei neo-tenebrosi sulla scena veneziana nella seconda decade del secolo.

Dal 1988 l'opera del pittore dalmata può finalmente vantare una monografia: si tratta del volume di Krückmann. Questo studio è da vedersi come il coronamento di un risvegliato interesse verso l'opera di Bencovich, anche se la monografia si rivela un po' controversa soprattutto nei capitoli riservati alle attribuzioni, dove lo studioso, rivelandosi forse un po' troppo avventato nei giudizi, rivoluziona il catalogo delle opere dell'artista. Krückmann, sottolineando efficacemente il tessuto culturale in cui il pittore operò nella sua carriera, focalizza il suo interesse sia verso la tradizione figurativa locale, sia verso i



7 - FEDERICO BENCOVICH, *Sant'Andrea, san Bartolomeo, san Carlo Borromeo, santa Lucia e sant'Apollonia*. Senonches, parrocchiale



8 - GIAMBATTISTA TIEPOLO, *San Francesco in meditazione*, particolare.  
Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia



9 - GIAMBATTISTA PIAZZETTA, *Venere e Marte*.  
Pordenone, collezione privata

modi 'controriformistici' romani e bolognesi. Lo studioso analizza l'interdipendenza del rapporto Piazzetta-Bencovich, e rammenta che esistono varie copie di opere di Bencovich tratte da Piazzetta, men-

tre non è documentabile l'opposto; trasferisce inoltre dipinti da sempre considerati di Piazzetta al Dalmata (i bozzetti di Pordenone, I-20 e Los Angeles, I-12, ritenuti copie del Dalmata da originali del maestro veneziano)<sup>68</sup>. Adeguato spazio trova nella monografia il rapporto di Bencovich nei confronti della pittura viennese, anche se Krückmann tende a sminuire la portata dell'influsso del Dalmata su artisti come Troger e Maulbertsch. Nell'ultima parte, dedicata al catalogo ragionato delle opere, Krückmann declassa dipinti finora ritenuti fondanti dell'arte del Bencovich<sup>69</sup>. Ma è soprattutto la sezione dello studio con le opere che lo studioso riconosce come autografe quella che ha fatto discutere di più la critica: a prima vista emerge, ad esempio, il modelletto con *Venere e Marte* (I-20) di Pordenone (fig. 9), che l'autore toglie a Piazzetta<sup>70</sup>. Questo tentativo di Krückmann di fissare il catalogo bencoviciano ha provocato e stimolato un vivace dibattito<sup>71</sup>.

Una trattazione a parte, anche in seguito alle origini dalmate di Bencovich, meritano le opere assegnate dagli studi novecenteschi a Bencovich nelle terre che diedero i natali alla sua famiglia: Lucchese, nel suo recente contributo nel volume *Il Settecento di terraferma*, cerca di mettere ordine, rifiutando l'assegnazione di una serie di opere in Dalmazia al Nostro, "che pare nulla abbia lasciato nella terra d'origine"<sup>72</sup>.

Lo studioso che recentemente si è occupato maggiormente e a più riprese di Bencovich, cercando di arricchire il suo modesto catalogo, è Sergio Marinelli, che nel 2010 nel suo articolo *Ritorno su Federico Bencovich* si propone di fare un breve bilancio degli studi sul pittore, pubblicando anche degli inediti, come il *David* (qua-

dro già pubblicato da Annalisa Scarpa come opera giovanile di Sebastiano Ricci<sup>73</sup>) e *Il concerto di due pastorelli*, un dipinto passato nel 2010 a un'asta genovese, che presenta, pur tra i molti richiami alla Bologna di Crespi, “una materia filamentosa e traslucida che può sembrare ancora quella della pala di Senonches”<sup>74</sup>. Marinelli sposta poi l'attenzione su un *Riposo nella fuga in Egitto*, comparso sul mercato antiquario, “immagine originale e al tempo stesso psicologicamente interessante e coerente col profilo tramandato del pittore”<sup>75</sup>, rappresentazione nella quale la figura del vecchissimo San Giuseppe “sembra oggi riproporre l'attribuzione a Bencovich delle due tele del Museo Bruckenthal di Sibiu, pure rigettate da Krückmann e, in passato, anche dallo scrivente”<sup>76</sup>, dal momento anche che “la libera pennellata sembra risentire dell'ultimo barocco austriaco e quindi il dipinto dovrebbe appartenere al momento tardo di Bencovich...”<sup>77</sup>. Lo studioso, in un altro intervento su Bencovich in “Nuovi Studi”, rimarcando la sua personalità sfuggente e la sua sfortuna artistica, omaggia il Dalmata paragonandolo a un altro pittore “maledetto” del Novecento: “il fascino moderno di Bencovich è quello infatti di sembrare, in qualche momento, il Francis Bacon del Settecento”<sup>78</sup>. Una delle ultime proposte critiche è firmata da Ugo Ruggeri, che torna a parlare di Bencovich all'interno del suo contributo *Giulia Lama tra Piazzetta, Tiepolo e Bencovich*<sup>79</sup> del 2010, nel quale, partendo dal fitto intrecciarsi dei rapporti tra questi artisti, tenta di districare alcuni problemi attributivi non completamente risolti: in quest'ottica Ruggeri restituisce a Giulia Lama il *San Rocco in preghiera* di collezione privata, pubblicato da Martini come opera del pittore dal-

mata, e presenta un *Busto di san Gerolamo*, di collezione privata, che ritiene di poter assegnare con certezza al Bencovich, trattandosi di una redazione di un modello già utilizzato dal Nostro nella figura di San Bartolomeo nella pala di Senonches.

Il 2011 può considerarsi l'anno nero del Bencovich, che vede assottigliarsi il suo catalogo con la perdita di tre opere chiave, ritenute fondamentali per la comprensione di alcuni lati della sua poetica: il Dalmata si vede sottrarre le due tele del Museo Bruckenthal di Sibiu (sempre additate dalla critica come documentarie per l'attività viennese del Bencovich e indicate come opere ponte con il Rococò austriaco), opere che la Leube-Payer, nella sua monografia su Mildorfer<sup>80</sup>, crede di dover riassegnare al maestro austriaco. Inoltre anche il catalogo della grafica ha subito una partenza eccellente, riguardando l'esemplare di qualità più elevata: stiamo parlando del *Fauno seduto con clava* (fig. 10) dell'Ambrosiana, disegno attribuito a Bencovich nel 1976 da Ruggeri<sup>81</sup>, confermato nella monografia di Krückmann<sup>82</sup>, che nel 2011 Pavanello fa migrare nel corpus grafico del giovane Tiepolo<sup>83</sup>. Anche in virtù di questo passaggio, e ricordando l'esemplare vicenda critica del quadretto del Castello Sforzesco, lo studioso ha cercato di riconsiderare la posizione del Bencovich: “ci si è a lungo interrogati sulla figura di Bencovich e di quale sia stato il suo apporto originale alla civiltà figurativa veneziana del primo Settecento, e lo si è generalmente individuato in quelle declinazioni estrose, in quelle abbreviazioni taglienti che caratterizzano, invece, le opere del primo Tiepolo. Va da sé che se riconosciamo a quest'ultimo, com'è d'obbligo, il ruolo di leader in quello che si è definito il



10 - GIAMBATTISTA TIEPOLO, *Fauno seduto con clava*. Milano, Biblioteca Ambrosiana

mondo dell'estro pittoresco, occorre ribaltare quell'assunto"<sup>84</sup>.

A questo punto sorge spontanea la domanda: chi è stato Federico Bencovich? Espunte dal suo catalogo le opere contrassegnate da una creatività sopra le righe, e conseguentemente eliminata dalla sua arte quella componente estrosa che le caratterizzava, quale ruolo dobbiamo quindi riconoscergli? E inoltre, quale è stata la sua attività antecedente al 1707, anno della prima opera documentata e nel quale Bencovich aveva già trent'anni?

In attesa di darci delle risposte conserviamo l'immagine di un Bencovich uomo inquieto, solitario, enigmatico, sinistro, ricordato per capolavori come la pala di Borgo San Giacomo o le tele di Pommersfelden, opere accomunate dalla medesima cifra fantastica, visionaria, allucinata, che sommata alla sua vita tormentata, da vero artista 'saturnino', rende la sua figura estremamente affascinante.

#### Note

- <sup>1</sup> A. MARIUZ, *Il Settecento, La Pittura (I)*, in *Storia di Venezia, L'Arte*, II, a cura di R. PALLUCHINI, Roma 1995, p. 324.
- <sup>2</sup> A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, p. 451.
- <sup>3</sup> Cfr. le parole di Zanetti nell'opera già citata: "Valente fu questo pittore, dica ognuno che vuole" (p. 451). Bisogna però ricordare che lo stesso Zanetti, nell'aggiornamento della guida del Boschini pubblicato nel 1733, pur citando le pale della Fava e di San Sebastiano, non inserì Bencovich nell'e-

lenco dei pittori viventi meritevoli di essere ricordati.

- <sup>4</sup> P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico... accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753, p. 162.
- <sup>5</sup> Cfr. J.R. FÜSSLI, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Zurigo 1763, I, p. 44: "Seine ausserordentliche Einbildungs-Kraft verleitete ihn zu einer ausschweifenden Manier".
- <sup>6</sup> P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico...*, cit., p. 162: "...e diede in una maniera, che ad altri, fuorché a lui, non piacque, egli fece perdere il credito e la riputazione acquistata"

- <sup>7</sup> R. PALLUCCHINI, *Contributo alla biografia di Federico Bencovich*, "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XCIII, p. 1497: "...A pittori venetiani l'auguro ogni onore ancor che s'ingegnano (benché mi sia un onore in tanta distanza) screditarmi con la calunnia che le mie uniche opere in pubblico a S. Bastiano e alla Fava si levano per esser troppo indegne..."
- <sup>8</sup> L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-1796, II, p. 195.
- <sup>9</sup> J.P. MARIETTE, *Abecedario de P.J.M...*, a cura di PH. DE CHENNEVIÈRES, A. DE MONTAIGLON, Parigi 1858-1859, p. 118.
- <sup>10</sup> G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, III, Venezia 1806, p. 75.
- <sup>11</sup> G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia...*, II, Venezia 1815, p. 563: "Bencovich Federigo, vissuto nella prima metà del secolo XVIII, alla scuola del Cignani apprese la sodezza, e riuscì corretto del disegno, e forte della macchia, benché talora un po' caricata degli scuri".
- <sup>12</sup> *Ivi*, p. 306: "nella tavola del primo altare in chiesa Federigo Bencovich rappresentò nell'eremo il beato Pietro da Pisa, fondatore dell'ordine de' così detti Geronimini. Nelle pareti laterali vi sono due fatti della vita del santo a chiaro-scuro, ma presso a perdersi".
- <sup>13</sup> Cfr. A. PETTI, *Guida pittorica*, Napoli 1855, p.111, che inserisce il Bencovich nella scuola bolognese del XVIII secolo e lo ricorda con queste parole: "Non tanto prese costui dal Cignani l'amenità, quanto la sodezza; fu corretto in disegno, forte nella macchia, ed intelligente delle buone teorie dell'arte, però la sua maniera talora è alquanto caricata di scuri, ma non è mai da sprezzarsi".
- <sup>14</sup> Cfr. L. DONATI, *Federico Bencovich detto "Ferigheto Dalmatino"*, "Archivio storico per la Dalmazia", IV, 1927, pp. 106-119; ID., *Federico Bencovich*, "Archivio storico per la Dalmazia", VI, 1929, pp. 492-494; ID., *Ancora di Federico Bencovich*, "Archivio storico per la Dalmazia", VIII, 1930, pp. 522-530. Egli, in questa serie di contributi, presentò alcune produzioni di Bencovich: da segnalare alcuni disegni che si trovano all'Albertina di Vienna -tra cui il *San Francesco di Paola*-, la stampa rappresentante il *Beato Pietro Gambacorti*, riproduzione in controparte della pala dello stesso Bencovich che si trova nella chiesa di San Sebastiano a Venezia e l'incisione con il ritratto di *Apostolo Zeno*, eseguita da Andrea Zucchi dietro disegno del Dalmata. Commentando queste opere Donati sottolineò gli influssi dell'arte tiepolesca: Bencovich non seppe però raggiungere le vette del grande maestro veneziano, difettando le sue opere di "linfa vitale".
- <sup>15</sup> R. LONGHI, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden*, "Proporzioni", III, 1950, pp. 229-230.
- <sup>16</sup> R. PALLUCCHINI, *Profilo di Federico Bencovich*, "La critica d'arte", I, 1936, p. 209.
- <sup>17</sup> *Ivi*, p. 219.
- <sup>18</sup> *Ivi*, p. 206.
- <sup>19</sup> IBIDEM.
- <sup>20</sup> *Ivi*, p. 207.
- <sup>21</sup> *Ivi*, p. 213.
- <sup>22</sup> IBIDEM.
- <sup>23</sup> *Ivi*, p. 214.
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 217.
- <sup>25</sup> Cfr. nota 7.
- <sup>26</sup> R. PALLUCCHINI *Profilo di Federico Bencovich...*, cit., p. 215.
- <sup>27</sup> R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 39.
- <sup>28</sup> Cfr. M. GOERING, *Unbenkannte Werke von Federico Bencovich*, "La critica d'arte", II, 1937, pp. 177-181. Lo studioso attribuisce al Bencovich, sulla base di motivi stilistici, due opere: il *Sacrificio di Polissena* del Museo di Bruxelles e l'*Annunciazione* del Castello Wavel di Cracovia; entrambe non resteranno a lungo nel catalogo del pittore dalmata. Per la nuova paternità del quadro di Cracovia, già rifiutato da Arslan nel 1943, si veda la nota 47. Il *Sacrificio di Polissena* invece, accettato da Arslan (cfr. E. ARSLAN, *Inediti di Federico Bencovich*, "Emporium", XCVIII, 1943, p. 160, nota 2) e Pallucchini (cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*

- na del Settecento, Venezia-Roma 1960, p.59), verrà espunto dal catalogo bencoviciano da Martini (cfr. E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, p. 200, nota 123) e da Krüchmann (cfr. P.O. KRÜCKMANN, *Federico Bencovich 1677-1753*, Hildesheim – Zürich – New York 1988, cat. VI-4, p. 330).
- <sup>29</sup> Cfr. E. ARSLAN, *Inediti di Federico Bencovich...*, cit., pp. 158-163. Lo studioso pubblica una serie di inediti, in primis una *Deposizione* nel duomo di Vicenza; egli, osservando la pala, mette in dubbio gli elementi cignaneschi della poetica bencoviciana, per lui più riconducibili a testimonianze documentarie che a effettivi riflessi stilistici, ed è convinto che “una più attenta precisazione di elementi lombardi nella formazione del Bencovich” possa aiutare, “limitando alquanto la portata dell’educazione emiliana, a chiarire maggiormente il linguaggio di questo artista” (p. 160). L’attribuzione a Bencovich dell’opera vicentina verrà respinta da Martini (cfr. E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento...* cit., p. 200, nota 123) e da Krüchmann (cfr. P.O. KRÜCKMANN, *Federico Bencovich 1677-1753...* cit., cat. VI-53, p. 350).
- <sup>30</sup> Cfr. C. DONZELLI, *I pittori del Settecento*, Firenze 1957. Lo studioso definisce le opere di Bencovich “spesso pervase da un senso di drammatica angoscia, che si esprime attraverso un forzato chiaroscuro ed una esacerbata deformazione formale” (p. 21); oltre ai dipinti già noti alla critica, ascrive al Dalmata l’*Ercole e Onfale* ora al Museo della Residenz di Würzburg, circoscrivendolo negli anni tra i 1710 e il 1716.
- <sup>31</sup> Cfr. F. WITIGENS, *Un nuovo dipinto di Federico Bencovich*, “La critica d’arte”, III, 1938, pp.113-114. Nello stesso numero della rivista (pp. 114-115), Pallucchini segnala l’incisione di Gaetano Bianchi datata 1730, che lo studioso ipotizza possa essere la traduzione della pala raffigurante *Santa Maria dei Servi morente*, opera di Bencovich documentata da Bartoli (1776-77) nella omonima chiesa milanese e andata perduta.
- <sup>32</sup> *Ivi*, p. 113
- <sup>33</sup> Per un’incursione aggiornata nell’attività del Bencovich nei territori periferici veneti si veda il volume *La pittura in Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. PAVANELLO, Milano 2010. Anche in questa occasione, come già nella letteratura precedente, si rimarca come nella pala di Crema e in quella di Borgo San Giacomo “Federico Bencovich acquisì in profondità psicologica, sentimento religioso e mistico” (C. ALPINI, *Crema*, in *La pittura in Veneto. Il Settecento di Terraferma...* cit., p. 348).
- <sup>34</sup> Cfr. VALCANOVER F. (a cura di), *Mostra di pittura del Settecento nel Bellunese*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo dei Vescovi), Venezia 1954, cat. 31, pp. 66-68.
- <sup>35</sup> Cfr. R. PALLUCCHINI, *Federico Bencovich*, “Rivista d’Arte”, XIV, 1932, p. 306.
- <sup>36</sup> E. ARSLAN, *Contributo al Bencovich e al Bazzani*, “Commentarii”, XIII, 1962, p. 162.
- <sup>37</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento...*, cit., p.58.
- <sup>38</sup> E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento...*, cit., p. 55.
- <sup>39</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 55-56: “Egli infatti non era un colorista, ma piuttosto un pittore di luce e di ombra. E si serviva di questi elementi non per esprimere e costruire delle immagini robuste e serene, come farà il Piazzetta, ma per darci invece un suo stato drammatico e patetico. Le sue figure[...]ci suggeriscono un mondo lontano ed angosciato, quasi d’anima malata[...] Sembra quasi che di quel suo turbamento interiore non risenta la superficie delle immagini, spesso levigata e pulita, ma piuttosto l’anima che ci vive dentro. Per questo suo carattere introspectivo, per questa sua attenzione ad un mondo soggettivo e misterioso, più che alla realtà viva e presente, il Bencovich pare talvolta discenda non dai sereni bolognesi, ma dai tragici secentisti lombardi”.
- <sup>40</sup> A. RIZZI (a cura di), *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco), Udine 1966, p. 16.



- <sup>41</sup> IBIDEM.
- <sup>42</sup> IBIDEM.
- <sup>43</sup> Cfr. G.M. PILO, *La mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, "Arte Veneta", XX, 1966, p. 307-308: "un acceso brano di espressionismo visionario[...]Si tratta infatti, quasi di certo, di un Bencovich tardo, forse a cavallo del 1740, come propone il Pallucchini, situandolo giustamente in anticipo sul Rococò austriaco: per il quale il richiamo può puntualizzarsi, per analogia di qualità e di visione, in direzione del Maulbertsch".
- <sup>44</sup> L'opera venne ripresentata al pubblico alla mostra *Dal Ricci al Tiepolo: i pittori di figura del Settecento a Venezia*, organizzata nel 1969 a Palazzo Ducale, e nel 1973 alla mostra *I maestri della pittura veneta del Settecento* tenuta a Gorizia.
- <sup>45</sup> T. JONESCU, *Tre dipinti di Bencovich al Museo Bruckenthal di Sibiu*, "Arte Veneta", XX, 1966, p. 269.
- <sup>46</sup> Per un'indagine approfondita di questa fita trama di rapporti si rimanda a F. ZAVA BOC-CAZZI, *Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento*, in *Venezia Vienna*, Milano 1983, pp. 25-88.
- <sup>47</sup> Cfr. G. GAMULIN, *Qualche aggiunta al Settecento: per G.B. Tiepolo*, "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 186-189. Lo studioso, tre anni dopo aver assegnato a Bencovich il *Sant'Andrea* della Galleria Nazionale di Lubiana (che nel 1972 crederà invece più opportuno assegnare a Troger), in un articolo apparso su "Arte Veneta" toglie due opere al pittore per aggiungerle al catalogo di Tiepolo. Trattasi della *Caduta sotto la croce* della Galleria Strossmayer di Zagabria e dell'*Annunciazione* del Castello Wawel di Cracovia.
- <sup>48</sup> Nello stesso numero di "Arte Veneta" del 1966 nel quale lo Jonescu aveva pubblicato le tele di Sibiu, Pallucchini, nel suo intervento *Postilla al Bencovich* (pp. 271-274), fa il punto sullo stato delle ricerche sul Dalmata: lo studioso presenta anche una mezza figura di *Diogene* della collezione Mordasini di Lugano, omaggio alla cultura dei tenebrosi seicenteschi, variante del *San Francesco di Paola* della Galleria d'Arte di Spalato, già reso noto dal Prijatelj, di cui esiste la relativa stampa di Pitteri e il disegno preparatorio all'Albertina.
- <sup>49</sup> Cfr. P. ROSENBERG, *Venise au-dix huitième siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Orangerie des Tuileries), Paris 1971. Lo studioso, supportato da analisi stilistiche, suggerisce il nome di Bencovich per la *Scena d'un assassinio ai piedi di una statua* del Museo di Clamecy (cat. 4).
- <sup>50</sup> Cfr. S. MARINELLI, *Per Federico Bencovich*, "Paragone", 323, 1977, pp. 84-88. Marinelli attribuisce al Bencovich una pala raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, rinvenuta a Verona nei depositi del Museo di Castelvecchio. Il riferimento è avanzato solo sulla base di dati stilistici. Pur intravedendo gli ultimi echi caravaggeschi, per lo studioso gli agganci stilistici più forti restano però quelli emiliani: con i *Sacramenti* di Crespi, e, andando a ritroso, fino a Cavedoni, Schedoni, Reni e Correggio.
- <sup>51</sup> Cfr. F. ZERI, *Tuji slikarji od 14. Do 20. stoletja*, catalogo della mostra (Lubiana, Narodna Galerija), Ljubljana 1983, p. 125. Zeri conferma l'opinione secondo cui *La liberazione di San Pietro dal carcere* sia un'opera del Dalmata, presentando caratteri stilistici "tipici di Federico Bencovich, anche per la particolare interpretazione dei modi del Piazzetta. Rispetto a questi, tuttavia, la pennellata risulta più fluida e pittorica, e la composizione più intensa e drammatica".
- <sup>52</sup> M. GREGORI, *Un dipinto del Bencovich a Crema*, "Paragone", 323, 1977, p. 90.
- <sup>53</sup> U. RUGGERI, *Nuove opere di Federico Bencovich*, "Arte Veneta", XXXII, 1978, p. 390. Oltre all'opera di Colonia, Ruggeri nell'articolo segnala due dipinti della chiesa parrocchiale di Madone (Bergamo), per i quali propone il nome di Bencovich: un' *Agar nel deserto* e un *Sacrificio di Isacco*, da ricollegare ai dipinti di Pommersfelden e della Galleria Strossmayer di Zagabria, dei quali costituiscono delle varianti. Nella stessa occasione Ruggeri rifiuta perentoriamente l'assegnazione al pittore

- dalmata dell'Adorazione dei Pastori del Museo di Castelvecchio (parere già espresso da Pallucchini).
- <sup>54</sup> Cfr. P. ROSENBERG-A. BRÉJON DE LAVERGNÉE, *Un tableau de Bencovich retrouvé*, "Arte Veneta", XXXV, 1981, pp. 187-191
- <sup>55</sup> M. DAZZI-E. MERKEL, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1979, p. 82.
- <sup>56</sup> Cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di M. LUCCO-A. MARIUZ-G. PAVANELLO-G. ZAVA, I, Milano 1994-1995, p. 295.
- <sup>57</sup> P.O. KRÜCKMANN, *Federico Bencovich 1677-1753...*, cit., cat. I-30, p. 267.
- <sup>58</sup> Attribuzione confermata in seguito nel catalogo completo dell'opera pittorica di Tiepolo (F. PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo*, Milano 2002, cat. 4, p. 194), accettata pure nell'ultimo resoconto su Bencovich (S. MARINELLI *Federico Bencovich*, "Annales", 20, 2010, 2, p. 350) e avvallata anche da Lucchese (E. LUCCHESI, in *Mino Rosi artista e collezionista*, catalogo generale della Collezione Mino, Giuseppina e Giovanni Rosi della Fondazione della Cassa di Risparmio di Volterra, a cura di P. CAROFANO, Pisa 2011, p. 65).
- <sup>59</sup> E. MARTINI, *Non Bencovich, ma Tiepolo*, "Arte Documento", 10, 1996, p. 224.
- <sup>60</sup> *Ibidem*.
- <sup>61</sup> La paternità tiepolesca è stata confermata recentemente: cfr. D. TON, in *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, catalogo della mostra (Udine, Castello), a cura di G. PAVANELLO-V. GRANSINIGH, Udine 2011, cat. 16, p. 152.
- <sup>62</sup> R. PALLUCCHINI, *Un Tiepolo in più, un Bencovich in meno*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma 1984, p. 368.
- <sup>63</sup> Cfr. *Ivi*, p. 366-374.
- <sup>64</sup> G. PAVANELLO, *Schedule sei e settecentesche; Non Bencovich, ma Crosato*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 16-17, 1997, p. 77.
- <sup>65</sup> La paternità di Crosato è stata ribadita più volte: si veda F. MAGANI, in *Il Museo civico d'arte di Pordenone*, a cura di G. GANZER, Vicenza 2001, cat. 59, p. 128. Anche nella recente monografia su Crosato, Ton ha con-
- fermato questa attribuzione: cfr. D. TON, *Giambattista Crosato: pittore del Rococò europeo*, Verona 2012, cat. 5, pp. 184-185.
- <sup>66</sup> Cfr. E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982. Martini nel profilo di Bencovich pubblicò inoltre alcune sue opere inedite, tra cui un *San Rocco in preghiera*, già di collezione veneziana, e un *Achille che scopre il corpo di Patroclo*.
- <sup>67</sup> Cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento...*, cit., pp. 286-296. L'unico inedito accostato (già nel 1983) a Bencovich è un *Mosè che calpesta la corona del faraone*, di collezione privata a Roma.
- <sup>68</sup> La personalità di Federico Bencovich è problematicamente intrecciata con quella del Piazzetta. Un rapporto fra i due è attestato dal dipinto che si trovava nella collezione di Francesco Algarotti: "Una Pastorella sedente che si spulcia, ed un Giovane Pastore che la osserva: Quest'ultimo vi è stato aggiunto da Gio: Battista Piazzetta". La pastorella, come precisa l'inventario, è di mano di Bencovich. Non ci si deve stupire che fra i due siano intercorsi degli influssi culturali e degli scambi attributivi; un tipico esempio di paternità controversa è *Il sacrificio d'Isacco* di Zagabria, opera che correttamente Pallucchini nel suo saggio del 1936 assegna al Dalmata, ma che vent'anni più tardi, dopo non poche esitazioni, crede di trasferire a Piazzetta, per poi rettificare il suo giudizio e convincersi definitivamente che la sua realizzazione pittorica spetti al Bencovich (cfr. R. PALLUCCHINI, *Miscellanea piazzettesca*, "Arte Veneta", XXII, 1968, pp. 106-130). Alcune sue opere già nel Settecento passarono per lavori di Piazzetta: è il caso, ad esempio, del modelletto per una pala d'altare raffigurante *Santi in preghiera innanzi la Madonna* di Berlino, appartenuto a Joseph Smith, che come opera di Piazzetta venne disegnato da Fragonard. Alcune di queste opere contese tra i cataloghi dei due artisti sono elencate da Adriano Mariuz ne *L'opera completa di Giambattista Piazzetta* (1982): la *Maddalena* (A11) e i *Santi in*

preghiera innanzi la Madonna (A13) di Berlino, la Madonna in estasi davanti al crocifisso (A102) già in una collezione privata di Torino (con una tela simile, ma di qualità più debole, già nella collezione Dal Zotto di Venezia), l'Ercole e Onfale (A148) della Galleria della Residenz di Würzburg e il Sacrificio d'Isacco della Galleria Strossmayerova di Zagabria (A149). Ugo Ruggeri invece, nel profilo del Piazzetta presente nel catalogo della mostra *Giambattista Piazzetta, il suo tempo, la sua scuola*, organizzata nel 1983 a Venezia tende a ridimensionare la portata del legame artistico che si può essere instaurato tra i due; quando viene affrontato il problema dei rapporti tra il grande veneziano e il Bencovich, Ruggeri afferma che: "...per quanto è possibile ricavare dalla lettura dei testi pittorici più giovanili del dalmata... ben poche somiglianze si colgono tra la cromia chiara, quasi alla Brentana e alla Dorigny, del Federighetto e il più fondo e vigorosamente contrastato colorismo del Piazzetta, così come tra la astrattiva selezione formale del primo e il più risentito plasticismo di Giambattista, certo più deferente, tramite il Crespi, al Guercino e a Ludovico che non al Cignani, pur tenuto presente per alcune soluzioni particolari" (p. 47).

<sup>69</sup> Non sono considerati autografi di Bencovich la *Madonna del Carmine* di Bergantino (VI-2), (che esposta alla mostra del 1969 *Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia* sotto l'etichetta del Bencovich, alla mostra del 1983 *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola* viene invece presentata con l'attribuzione al Crespi, opinione condivisa già da parte della critica precedente e che diventerà comunemente accettata: come opera del Crespi sarà presentata alla mostra di Bologna dedicata allo Spagnoletto del 1990), la *Liberazione di San Pietro dal carcere* (VI-21) di Lubiana e l'*Autoritratto* (VI-23), ancora di Lubiana. Krückmann non ha esitazione ad espungere dal catalogo bencovichiano neanche le tre tele del Museo Bru-

ckenthal di Sibiu proposte nel 1966 da Jonescu (la *Guarigione del vecchio Tobia* VI-16, il *San Pietro che guarisce un malato* VI-17 e il *Socrate incitato ad evadere dal carcere* VI-18), già rigettate dal Marinelli nel 1981 (in *Federico Bencovich: un disegno della pala di San Sebastiano*, in *Per A.E. Popham*, Parma 1981, pp. 235-241), il *Miracolo dell'ostia* (VI-40) del Museo Civico di Pordenone, l'*Adorazione dei pastori* (VI-52) del Museo di Castelvecchio di Verona e l'*Achille e Patroclo* (VI-3 bis) di collezione privata bolognese.

<sup>70</sup> La paternità piazzettesca è stata recentemente riconfermata: cfr. F. MAGANI, in *Bortoloni Piazzetta Tiepolo: il '700 veneto*, catalogo della mostra (Rovigo, Pinacoteca di Palazzo Roverella), a cura di A. VEDOVA-F. MALACHIN, Cinisello Balsamo (MI) 2010, cat. 74, p. 232.

<sup>71</sup> Vanno segnalati a tal proposito gli interventi della Lipoglavšek-Cimperman, che nel suo intervento su "Venezia Arti" del 1992 ha ribadito la paternità bencovichiana per *La liberazione di San Pietro dal carcere di Lubiana* (VI-21), di Bergamini, che – nella scheda del *Miracolo dell'ostia* nel catalogo della mostra *Giambattista Tiepolo forme e colori...* del 1996 – ha assegnato a Pittoni il *San Giuseppe col Bambino* (I-26) dei Musei Civici di Udine, del Martini che nel suo studio *Non Bencovich, ma Tiepolo* ancora del 1996 considera l'*Onfale e Ercole* (I-17) opera del Bellucci, il *Venere e Marte* (I-20) di collezione privata di Pordenone di Piazzetta, un *San Rocco* (I-31) già della collezione Ravà di Venezia di Pittoni, la *Maddalena* (I-32) della collezione Sonino di Venezia di Piazzetta, un *Giacobbe e Rachele al pozzo* (I-27) e una *Fuga in Egitto* (I-33) di uno dei Cignaroli di Verona. Marinelli invece, nell'articolo apparso su "Annales" nel 2010, restituisce a Tiepolo il *San Pietro* (I-9) di Jacksonville, il bozzetto con *Venere e Marte* (I-20) di Pordenone a Piazzetta, il *San Giuseppe con Gesù Bambino* (I-26) a Pittoni, l'*Estasi di San Francesco* (I-30) della Pinacoteca Querini Stampalia pure a Tiepolo, mentre ritiene la *Santa Cecilia* di Stams (I-23) una

copia tarda, e considera il *Riposo nella fuga in Egitto* (I-33) di un pittore giordanesco e l'altra versione dello stesso tema (I-34), pubblicata come autografa, ancora più aliena a Bencovich.

- <sup>72</sup> E. LUCCHESI, *Istria e Dalmazia*, in *La pittura in Veneto. Il Settecento di terraferma...*cit., p. 410. Lucchese continua così: "si dimostra derivazione dal disegno dell'Albertina di Vienna e dalla stampa di Marco Pitteri il fiacco San Francesco di Paola della Galleria d'arte di Spalato, così come non gli appartengono neppure il San Luigi Gonzaga, già nella collezione Strmić sempre a Spalato e ora presso la chiesa cittadina della Madonna della Salute, da riferire meglio, per certe anatomie polite e cura chiaroscurale, a un pittore veronese di metà Settecento".
- <sup>73</sup> Cfr. A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, cat. 565, pp. 345-346.

<sup>74</sup> S. MARINELLI, *Federico Bencovich*, "Annales", 20, 2010, 2, p. 355.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>76</sup> *IBIDEM*.

<sup>77</sup> *IBIDEM*.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 354.

<sup>79</sup> Cfr. U. RUGGERI, *Giulia Lama tra Piazzetta, Tiepolo e Bencovich*, "Studi di storia dell'arte", 21, pp. 227-234.

<sup>80</sup> Cfr. E. LEUBE-PAYER, *Joseph Ignaz Mildorfer, 1719-1775*, Wien 2011, pp. 81-82.

<sup>81</sup> Cfr. U. RUGGERI, *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza 1976, cat. 31.

<sup>82</sup> Cfr. P.O. KRÜCKMANN, *Federico Bencovich 1677-1753...*, cit., cat. II-10, p. 282.

<sup>83</sup> Cfr. G. PAVANELLO, in *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce...*, cit., cat. 3, p. 118.

<sup>84</sup> *IBIDEM*.

*This paper aims to provide a summary of the fortuna critica of the Dalmatian painter Federico Bencovich (1677-1753), beginning with some biographical notes published in the 18<sup>th</sup> century finishing with some 21<sup>st</sup> century studies. The author wants to demonstrate how the successful cliché which consists in the common opinion that Bencovich is responsible for Tiepolo's art's formation, was largely created by Moschini's opinion on Bencovich. Consequently, in the 20<sup>th</sup> century a lot of paintings, characterized by a genius and a sprightliness rococo', were ascribed to the Dalmatian painter; but recently most of them have been assigned to other painters (young Tiepolo, Crosato, Mildorfer). The catalogue of Bencovich is becoming increasingly poorer than it already was, and maybe we should correct his role in the venetian survey of the 18<sup>th</sup> century.*

gabrielecrosilla@libero.it