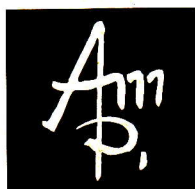


DAL TRECENTO AL SEICENTO LE ARTI A PARAGONE

CATALOGO A CURA DI
GIOVANNI ROMANO

SCHEDA DI
ALESSANDRO ANGELINI, ROBERTO BARTALINI, GIULIANO BRIGANTI,
MASSIMO FERRETTI, GIANCARLO GENTILINI, MAURO LUCCO,
VITTORIA ROMANI, GIOVANNI ROMANO, MARCO ROSCI,
ELENA ROSSETTI BREZZI, CARLO SISI



**ANTICHI
MAESTRI
PITTORI**

ANTICHI MAESTRI PITTORI
DI GIANCARLO GALLINO, EZIO BENAPPI & C.

EDITO
IN OCCASIONE DELLA MOSTRA
DAL TRECENTO AL SEICENTO
LE ARTI A PARAGONE
TORINO 2 OTTOBRE ~ 30 NOVEMBRE 1991

ANTICHI MAESTRI PITTORI
DI GIANCARLO GALLINO, EZIO BENAPPI & C.
VIA ANDREA DORIA 19/a, TORINO
TELEFONO (011) 51 50 46/812 75 87

Realizzazione Editoriale



SOCIETÀ EDITRICE UMBERTO ALLEMANDI & C.
TORINO

SOMMARIO

- 7 Prefazione
- 9 Schede
- 11 ELENA ROSSETTI BREZZI, Scultore aostano, Natività
- 15 CARLO SISI, Mariano D'Agnolo Romanelli, Gesù Bambino 'Salvator Mundi'
- 21 ROBERTO BARTALINI, Don Silvestro dei Gherarducci, Madonna col Bambino
- 25 GIOVANNI ROMANO, Maestro Jaqueriano di San Pietro a Pianezza, Sant'Agata e sant'Antonio abate
- 33 GIOVANNI ROMANO, Antoine de Lonhy, Sei Apostoli
- 39 GIANCARLO GENTILINI, Urbano da Cortona, Cristo in Pietà, sorretto da due angeli
- 47 ALESSANDRO ANGELINI, Sano di Pietro, Madonna col Bambino e quattro angeli
- 51 MASSIMO FERRETTI, Scultore veronese attivo verso il 1460-1480, Ancona di san Luca(?)
- 61 GIANCARLO GENTILINI, Giovanni Minelli de' Bardi, San Giovanni Battista
- 79 MASSIMO FERRETTI, Gherardo di Giovanni, Crocefisso con Madonna, san Giovanni evangelista e san Benedetto
- 87 ALESSANDRO ANGELINI, Pietro di Francesco Orioli, Natività con san Girolamo e due pastori
- 91 MAURO LUCCO, Nicolò Giolfino, Madonna col Bambino
- 97 GIOVANNI ROMANO, Gerolamo Giovenone, Santa Monica
- 103 VITTORIA ROMANI, Brusasorzi, Cristo deposto nel sepolcro
- 109 GIOVANNI ROMANO, Guglielmo Caccia, Abramo e i tre angeli
- 115 MARCO ROSCI, Tanzio da Varallo, Madonna col Bambino e i santi Francesco e Caterina d'Alessandria
- 125 MARCO ROSCI, «Mao» Salini, Natura morta di frutta e verdure, 1621
- 133 GIULIANO BRIGANTI, Angelo Caroselli, Madonna col Bambino e gli arcangeli Michele e Raffaele (?)
- 139 Bibliografia



ANGELO CAROSELLI

(Roma 1585 ~ 1652)

Madonna col Bambino e gli arcangeli Michele e Raffaele (?)

Tavola, 11,5 × 73 cm.

L'opera è composta da tre tavole di abete ora tenute insieme da traverse metalliche passanti sotto cavalletti in legno. La conservazione del dipinto è molto felice e solo si segnalano le solite piccole cadute di colore lungo le giunture delle tavole e una certa screziatura della pellicola cromatica, sul lato destro, dovuta con tutta verosimiglianza a una intenzionale accelerazione del prosciugamento dei colori al momento della esecuzione.

Come è stato cortesemente segnalato da Erich Schleier il numero 278, segnato a colore in basso a destra, corrisponde a una antica inventariazione in casa Barberini a Roma (M. Aronberg Lavin, 1974, p. 474).

LETTERATURA: A. Ottani Cavina, 1965, p. 293, tav. 116b; M. Ferretti, 1981, p. 139, tav. 164; [E. Schleier], 1989, tomo I, p. 429.

Ha un fascino sottile, il fascino sconcertante del «diverso», questa Madonna col Bambino in trono tra due arcangeli, così intenzionalmente e speciosamente fuori tempo e fuori luogo, se si considera che fu dipinta a Roma in un anno non lontano dal 1630, che più preciso non potrei essere data l'incertezza che ancora regna nella cronologia del Caroselli.

Una «Madonna del baldacchino» che si richiama ad una indeterminata ma certamente molto amata maestà rinascimentale, con la Vergine eretta e statuaria, un po' teatralmente forse, sotto una tenda di damasco rosso di vistosa apparenza, ricca di frange e di gale dorate, forse un ricordo delle tappezzerie accumulate nel bazar paterno. Non è facile individuare le fonti, e quindi le intenzioni, che sono dietro a un così palese arcaismo, a una così dichiarata aspirazione rinascimentale. Raffaello, Correggio, Giorgione, Dosso? Di tutto e di niente. Forse un letterario sogno di classicità fiorito in una bottega di rigattiere ma nutrito poi da un sincero amore per la «grande» pittura; il sogno di un artista di talento, di un animo fantastico che si pasceva «continuamente di quella vana lettura de' Romanzi» e che vuole qui conferire quell'atteggiamento così appassionato ai due arcangeli. Un temperamento romanzesco, insomma, come altri, ma non molti, ce ne furono nel suo secolo.

Trovai la fotografia di questo dipinto, indicato come opera anonima, molti anni fa nel Gabinetto fotografico della Soprintendenza di Firenze. Poiché dietro c'era il timbro della Soprintendenza e la foto era insieme a quelle degli anonimi delle Gallerie Fiorentine pensai che il quadro appartenesse ai ricchissimi depositi degli Uffizi. Invece, evidentemente, era un'opera di collezione privata fotografata dal Cipriani, direttore del Gabinetto ma che svolgeva anche attività privata. Il timbro era stato messo solo per indicare l'autore della fotografia; la collocazione nelle cartelle degli Uffizi dipendeva evidentemente da un errore. Mi apparve subito come opera del Caroselli e quando Anna Ottani mi disse che



ANGELO CAROSELLI, *Madonna col Bambino e due arcangeli* (particolare).

studiava quell'artista, passai a lei la fotografia, ma con l'ubicazione errata, che fu poi ripetuta nel suo articolo (1965).

Angelo Caroselli nacque a Roma nel 1585. Apparteneva quindi ad una generazione di pittori favorita dalla fortuna perché ebbero l'occasione di formarsi e di crescere proprio al centro di quelle profonde trasformazioni che, nei primi anni del secolo, cambiarono il corso della pittura ed ebbero la ventura di essere testimoni di eventi straordinari. Cominciò infatti a prendere in mano i pennelli quando Caravaggio, ancora vivo, rifletteva la luce sconvolgente della sua fama sui suoi primi seguaci, passò gli anni più formativi accanto alla seconda ondata dei caravaggeschi e in mezzo al diffondersi della moda manfrediana (Manfredi era solo di tre anni più vecchio di lui), ma poté anche vedere crescere nella città le prove dell'idealismo classicheggiante; era infine ancora relativamente giovane quando, con Bernini e con il Cortona, si aprirono le prospettive luminose e piene d'avvenire del nuovo linguaggio barocco. I suoi biografi, Baldinucci e Passeri, dicono che scelse per proprio genio di seguire la maniera del Caravaggio, ma sebbene fin dai primi inizi occhieggiasse alcune soluzioni formali tipiche del naturalismo caravaggesco, sebbene si avvicinasse talvolta a un realismo popolareggiante che ricercava temi e ispirazioni, per così dire, alla porta di casa e am-



ANGELO CAROSELLI, *Vanità*. Roma, Galleria Corsini.

bientasse talvolta le scene sacre o bibliche, sempre per così dire, in cucina o in camera da letto, non fu mai un vero caravaggesco. E non tanto perché si accostasse a quegli accomodamenti accademici del primo trentennio del Seicento che tentarono tanti artisti caravaggeschi facendoli allontanare da un caravaggismo più puro. Non sembra questo il suo caso così come non è dato scorgere in lui consapevoli alleanze classiciste o improvvise conversioni al Barocco. Pur tenendo conto che una indubbia e sia pur vaga (certamente singolare) propensione caravaggesca è all'origine del suo stile, credo sia più esatto concludere che Angelo Caroselli fu un isolato, un artista difficile da inserire nella pratica e nell'ideologia delle principali correnti che si avvicendarono a Roma nei primi trent'anni del Seicento.

A meglio intendere la natura di questo suo isolamento e la singolarità del suo stile può aiutarci forse la conoscenza dell'ambiente in cui, ancor giovanissimo, si avviò verso la pittura. «Suo padre fu Regattiere, e viveva d'industrie e di bazzarri» scrive il Passeri «e perché sogliono questi in occasione di suppellettili negoziare anche de' Quadri, pensò di applicare questo suo unico figlio alla Pittura, et importunamente il sollecitava ad esercitarsi in questa, senza alcun indirizzo di Maestro, né d'alcuna disciplina». Era insomma un mercante di quadri,

Achille Caroselli, così si chiamava il padre di Angelo, ma non apparteneva certo a quell'ambiente dei mercanti-collezionisti o di colti «dilettanti» che esercitavano, con severa eleganza, il mercato al quale appartenevano Francesco Angeloni o Ferrante Carlo, uomini imbevuti di cultura idealistica che frequentavano la più alta società e avevano fra i clienti i committenti più nobili e ricchi. Penso piuttosto che Achille, con quel suo «appaltare ori ed argenti rotti», come riferisce il Baldinucci, e con quel suo vendere occasionalmente anche quadri alla stregua di altri suppellettili, appartenesse alla famiglia picaresca di quei «quadri» sparsi fra via del Babuino e Fontana di Trevi, dei quali ci soccorre talvolta qualche nome nelle lettere degli artisti o negli atti dei processi, e le cui botteghe, aperte sulla strada, erano fornite soprattutto dai principianti più sprovveduti di appoggi o dai pittori oltramontani, cioè da quei caravaggeschi nordici di passaggio a Roma che in qualche modo accesero il primo estro di Angelo giovinetto.

Roberto Longhi moltissimi anni fa, precisamente nel 1927, nel suo saggio su *Terbrugghen e la parte nostra* notò come la personalità di Caroselli fosse attraente soprattutto sotto il riguardo psicologico per essere egli uno di quei «pasticcieri» di quadri «uno dei primi a mostrare i principi della forma mentale che ancor oggi si perpetua nei falsificatori e nei restauratori. Egli dovette esser covato non già dalla pittura caravaggesca, ma dalla negromanzia di quei tempi; e considerar la pittura non già come attività spirituale ma come industriosa alchimia». Se l'aver insistito sull'aspetto psicologico e sulla negromanzia seicentesca è indubbiamente da parte di Longhi geniale mi pare che il suo giudizio sull'artista sia troppo negativo, anche se sarà facile convenire sul fatto che gli vada tolta quella tessera di caravaggesco che gli avevano attribuito i biografi e che gli aveva confermato Hermann Voss (1924). In quanto alla sua grande abilità di falsificatore di maestri antichi e moderni, notata non certo con benevolenza dal Longhi, fu invece vantata dal Baldinucci e anche dal Passeri ed è valsa a creargli una fama di falsario mai del tutto estinta che lo fa ascrivere nel novero di questi anche dal Ferretti nel capitolo *Falsi e tradizione artistica* della *Storia dell'Arte* Einaudi (volume 10) dove si pubblica come esempio proprio questo dipinto (tav. 164) che, tuttavia, non si può nemmeno immaginare che fosse concepito con l'intenzione di imitare per inganno lo stile di qualcuno.

Del resto nulla, o quasi nulla conosciamo delle falsificazioni fatte nel Seicento, o meglio ne conosciamo l'esistenza attraverso le fonti letterarie per merito di quei biografi che ne parlano ora a proposito di questo ora di quell'artista, e spesso per vanarne la grande abilità; come è naturale in un'epoca in cui si ammirava sopra ogni cosa il virtuosismo. Ma, in realtà, quanti falsi del Seicento conosciamo? È chiaro che ogni tempo vede l'arte del passato con i suoi occhi, cioè attraverso il filtro della cultura visiva contemporanea. Falsi concepiti solo cinquanta anni fa e che trassero in inganno anche buoni conoscitori, a rivederli oggi ci appaiono estremamente ingenui e vi troviamo sempre alcune caratteristiche delle mode del tempo in cui furono eseguiti. È molto difficile quindi immaginare come fosse un falso Tiziano o un falso Raffaello fatto da un artista del Seicento. Personalmente penso che quei «falsi» fossero soprattutto delle buone copie, magari con qualche variante e passabilmente antichizzate, ma da qui ad iscriverlo in un posto d'onore nella categoria dei falsari, una categoria che anzi avrebbe addirittura inaugurato, mi sembra sia troppo lungo il passo. Né, soprattutto, credo sia giusto chiamare a giustificazione opere come questa pala d'altare o come altre nelle quali profuse il suo indubbio genio di *pasticheur* fantasioso e romanzesco. Ogni opera che di lui conosciamo, anche le più estranee al «contemporaneo», anche la più arcaizzante, porta l'indelebile e volontaria caratteristica del suo personalissimo stile, di quella «maniera assai

tagliente e durezza», come diceva il Passeri, che pur manteneva l'impronta di una certa solidità caravaggesca.

Prendere le mosse dall'ambiente del padre che, fra «industrie» e «bazzarri», trafficava anche, più o meno avventurosamente, in quadri, credo però sia la strada più giusta per dare l'avvio a quella considerazione psicologica che ha un'importanza preponderante per definire la personalità di Angelo Caroselli. E non tanto per insistere sulla sua attività di abile copista e di imitatore, alla quale forse il padre lo spingeva, quanto per intendere la natura della sua familiarità con i quadri del secolo precedente (nata da quelli di attribuzione certamente approssimativa fra i quali era cresciuto nella bottega paterna), quadri dei quali doveva cogliere soprattutto l'«aura» dell'antico, un'indeterminata maestà stilistica, un affascinante senso di arcaismo. Non solo, ma penso sia difficile non riferire allo stesso ambiente di «Regattiere» quella sua passione per il fasto appariscente dei costumi, per tutta quella bigiotteria così evidentemente falsa, per quelle piume, quelle medaglie, quelle fibbie, quei velluti, insomma per quel guardaroba da magazzino teatrale con il quale addobba le sue belle eroine. E infine penso che la bottega di un rigattiere che trafficava anche in oro e in argento fosse aperta a strane o almeno non comuni frequentazioni per tramite delle quali Caroselli poté entrare in contatto con quegli strati più occulti della cultura o della subcultura romana dove si coltivava una vasta gamma di pratiche e di nozioni esoteriche che andavano dalla negromanzia fino al livello più elevato dell'alchimia.

L'attenta analisi fatta da J. Grabsky (in «Paragone», 1978, n. 341) della Vanitas della Fondazione Longhi dimostra come Caroselli fosse a conoscenza della più elaborata cultura alchemica del suo tempo. Non a caso Carlo I, molto addentro nel mondo magico-occulto e autore di un trattato sulla Demonologia, lo chiamò, se pure senza successo, a lavorare presso la sua corte in Inghilterra.

Esiste un gruppo omogeneo di dipinti, tradizionalmente attribuiti al Caroselli, che alludono spesso al mondo magico-occulto della stregoneria e della negromanzia. Sebbene siano molto vicini, anzi vicinissimi allo stile e al mondo fantastico di Angelo, se ne dissociano tuttavia per una qualità indubbiamente inferiore, per una fattura più meccanica, artigianesca che insiste soprattutto sull'imitazione materica delle stoffe operate, delle trine, dei ricami, degli sbalzi sulle medaglie, adoperando con una precisione da orafo un corpo così spesso di colore da raggiungere decisamente il rilievo. Anche il Caroselli usava, ma non così abbondantemente, il colore a rilievo, per esempio nelle piume di struzzo e nelle frange. Ma in questo gruppo sembra che in quell'imitazione materica si concentri tutta l'industria dell'artista, mentre le figure dimostrano una indubbia inettitudine.

Devo dire che non ho ancora saputo decidere se l'autore di quel gruppo sia uno stretto seguace dell'artista che ne imitava lo stile e i temi o se non si tratti invece del Caroselli stesso che decaduto per «l'iniquo tenore della sua stella» e «sotto i colpi che gli venivano dati dalla sua sempre nemica fortuna» (Passeri) ad un livello più basso. Sarebbe ancora una spiegazione psicologica; forse l'ipotesi di un seguace è più soddisfacente.

GIULIANO BRIGANTI