

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

GIORGIO FOSSALUZZA

RIGUARDO alla prima metà degli anni sessanta offrono un completamento d'indicazioni sulla posizione stilistica di Pietro Negri e il contesto della sua operatività veneziana i disegni raccolti nel cosiddetto *Album di Camerino*, che è stato conservato presso l'Archivio parrocchiale di Santa Maria in Via e ora fa parte delle raccolte del Museo Arcidiocesano Giacomo Boccanera della città marchigiana.¹ Sono annoverati ben quattro importanti fogli che la scritta antica assegna

La prima parte di questo contributo è stata pubblicata in « Verona Illustrata », 23, 2010, pp. 71-90.

Un devoto e sincero ringraziamento a mons. Francesco Giovanni Brugnaro, arcivescovo di Camerino - San Severino Marche, per la generosa e collaborativa sollecitazione allo studio e valorizzazione dell'*Album di Camerino*. Questo contributo può vedere la luce anche grazie alla collaborazione del prof. Pier Luigi Falaschi, direttore del Museo Arcidiocesano di Camerino. Mi è gradito dedicarglielo, quale cordiale omaggio e segno di amicizia.

1. La menzione e illustrazione dei disegni di Negri appartenenti a tale raccolta si trova in P. ZAMPETTI, *Note sparse sul '600*, Venezia 1967, p. 28 nota 23; IDEM, *Un quaderno di disegni a Camerino*, «Notizie da Palazzo Albani», III, 2/3, 1974, pp. 48-50; E.A. SAFARIK, *Per la pittura veneta del Seicento: Francesco Ruschi*, «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, 1976, p. 338, nota 112; IDEM, *Pietro Negri*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11, 1978, p. 83, note 2-3, fig. 1; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, III, *Dalla Controriforma al Barocco*, Firenze 1990, p. 308 nota 33, figg. 45, 46, 48 (senza descrizione e commento).

Il cosiddetto *Album di Camerino* (ora composto di 186 fogli sciolti) è reso pubblico per la prima volta da Pietro Zampetti in una breve nota al sopra citato contributo del 1967, su segnalazione di monsignor Mariano Zampetti della Curia di Camerino. Lo studioso ebbe modo di prendere visione di un album di disegni presso la canonica di Santa Maria in Via. La provenienza per donazione di tale raccolta grafica è precisata in seguito dal direttore del Museo Diocesano di Camerino monsignor Giacomo Boccanera (*Disegni del secolo XVII*, «Appennino Camerte», 24 ottobre 1987). Esso è stato rinvenuto nel palazzo abitato per due secoli dalla famiglia Carsidoni, ubicato tra piazza Umberto I e via San Giacomo. Tra Otto e Novecento il palazzo fu sede di un collegio per orfane istituito per volontà di monsignor Giulio Cardini. Passato in proprietà alla parrocchia di Santa Maria in Via, anche i disegni ivi conservati furono acquisiti dal patrimonio di questa comunità. Nel 1965 l'album, opportunamente inventariato, fu consegnato all'Istituto Nazionale per la grafica di Roma (allora Gabinetto Nazionale delle Stampe) al fine di procedere al restauro urgente. Tra il 1975 e il 1978 furono redatte le nuove schede inventariali da Ursula V. Fischer Pace dell'Istituto Nazionale della Grafica, tuttora di riferimento primario. Per ragioni di conservazione i disegni che furono anticamente raccolti in album – del quale si conservano i fogli di guardia e parte della coperta – vennero separati e montati singolarmente in apposito contenitore a spese della Curia arcivescovile di Camerino. Il restauro è stato completato tra il 1986 e 1987 presso l'Istituto Nazionale per la grafica di Roma. In occasione della

in modo veritiero a Pietro Negri, tutti e quattro utilizzati nel *recto* e nel *verso*. Due di essi datano 1660, un momento precoce per le notizie finora raccolte sulla sua opera. Gli altri hanno apposta la data del 1664 e 1665. Il primo del 1660 riguarda
 78-79 uno *Studio di testa virile (Laocoonte)* sul *recto* e *Studio di piede destro* sul *verso*.¹
 L'altro coevo ha il carattere propriamente di disegno dal vero, essendo relativo
 80-81 allo *Studio di una testa* nel *recto*, mentre nel *verso* vi è uno *Studio di due mani* di grande energia, notevole effetto plastico e insistenza naturalistica.² I disegni del 1660 testimoniano l'esito dell'insegnamento di Francesco Ruschi, il quale conclude la sua attività a Treviso l'anno seguente, e l'apertura a una sensibilità più naturalistica che porterà Negri a confrontarsi di sicuro nel 1662 con Antonio Zanchi nel contesto della sua accademia del nudo, di cui è splendida testimonianza la *Maddalena penitente* del Prado. Firmato e datato 1664 è lo *Studio di*
 83-84 *nudo femminile*, seduto e orientato verso sinistra (*recto*), e *Studio di gamba sinistra e drappeggio (verso)*.³ Il quarto foglio riguarda uno *Studio di nudo femminile seduto*
 85-86 *visto di fronte (recto)* e, secondo una prassi consolidata, lo schizzo della medesima figura nel *verso* in cui si cerca di superare la difficoltà nella resa di scorcio delle gambe.⁴

Gli splendidi disegni del 1664 e 1665 sono tra i più significativi di Negri per impeto e, nello stesso tempo, cura esecutiva. Le prorompenti figure femminili sono colte con attraente naturalezza, risultando superata la dimensione propria dello studio accademico emendato in termini più classicistici che, tuttavia, rimane alla base di queste rappresentazioni. Il carattere dal vero si coglie, in particolare, nella ricerca di resa psicologica, avvertibile specie in quello del 1665, trovandovi conferma le inclinazioni alla Cagnacci. L'impianto chiaroscurale è definito con forza anche nel rapporto con lo sfondo, qualificato da un tratteggio quasi aggressivo che indubbiamente esprime l'indole e la sicurezza del maestro. In definitiva, i

restituzione alla proprietà, fu deciso il deposito presso il Museo Diocesano, del quale costituiscono una vera e propria sezione di singolare importanza.

Oltre ai contributi sopra citati, si vedano per alcuni disegni di Camerino: M. BALDELLI, *Claudio Ridolfi veronese, pittore nelle Marche*, Urbania 1977, pp. 206-207; I. FALDI, *Presenze d'arte e di storia polacche nelle Marche*, in *Polonia-Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo*, atti del convegno (Roma, Accademia Polacca delle Scienze, 1975), Roma 1979, pp. 117-128; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, IV, *Dal Barocco all'età moderna*, Firenze 1991, p. 330, nota 7; U.V. FISCHER PACE, in *Il Disegno: le collezioni pubbliche italiane*, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Milano 1994; EADEM, *Un album di disegni a Santa Maria in Via a Camerino*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno (Monte San Giusto, Centro Alessandro Maggiori, 22-23 maggio 1992), a cura di M. di Giampaolo e G. Angelucci, Firenze 1995, pp. 103-107.

1. Inv. 124; carboncino e biacca su carta beige, 438 × 280 mm; scritta a penna sul *recto*: «Del Sig(nor) Pietro Negri Pittore in Venetia / Del Neri Venetiano 1660».

2. Inv. 117; sanguigna su carta chiara, 435 × 290 mm; scritta a penna sul *verso*: «Pietro Negri 1660».

3. Inv. 116; sanguigna e biacca su carta marroncina, 442 × 300 mm; scritta a penna sul *recto*: «Pietro il Negri Venetiano 1664».

4. Inv. 115; sanguigna e gessetto bianco su carta marroncina, 588 × 444 mm; scritta a penna sul *recto*: «Del Neri da Venetia 1665».

due disegni più tardi rivelano efficacemente la posizione di Negri nel contesto della pittura veneziana di questo preciso momento e il personale differenziarsi dalla corrente dei 'tenebrosi', proprio per la valorizzazione degli stimoli del classicismo accademizzante nel quale il pittore si è formato, che non significa trascuratezza del dato naturale, riscontrabile infatti persino nell'indagine psicologica più sensibile.

L'illustrazione di questi disegni di Pietro Negri non è ancora avvenuta in modo organico come meritano. Safarik, ad esempio, collega il foglio con *Studio di testa virile* (inv. 124) dal Laocoonte alla figura in secondo piano al centro del più tardo dipinto di Negri raffigurante *Nerone e Agrippina* della Gemäldegalerie di Dresda, mettendone in rapporto l'esito chiaroscurale, pur nella consapevolezza della differente cronologia delle due opere: il disegno del 1660 si collegherebbe a un dipinto della massima rappresentatività, del quale si può motivare la datazione di circa un decennio posteriore.¹ Lo *Studio di mani* (inv. 117v), anch'esso del 1660, è messo in rapporto con il *Davide e Abigaille* già Pollitzer, che qui si è trasferito dal catalogo di Negri in quello di Zanchi; anche in questo caso, secondo lo studioso, il disegno offrirebbe l'ancoraggio cronologico al dipinto, pur presentando le mani della danzatrice biblica in controparte.² Lo *Studio di nudo femminile seduto* (inv. 116) del 1664 è messo in rapporto, come probabile prima idea, con la *Betsabea al bagno* già Aharon, in quest'occasione espunto dal catalogo di Negri per caratteri marcatamente ruschiani, in ogni caso non motivabili a questa data.³ Nei disegni con *Studio di nudo femminile seduto* (inv. 115), con data 1665, si troverebbe almeno lo spunto per la figura a sinistra del frammento di *Lot e le figlie* delle Raccolte d'arte dell'Università di Göttingen (inv. 235), tuttavia stilisticamente di oltre un decennio più tardo, soggetto noto in un'altra versione lacunosa, anche se di poco maggior respiro, e di pari qualità.⁴

I disegni di Camerino offrono il chiarimento di una fase importante di Negri, consolidandone il catalogo, a prescindere dagli accostamenti proposti nei confronti di dipinti attribuiti discutibilmente, e la loro qualifica come prime idee, se non come studi preparatori.⁵ Se si estende l'analisi all'intero gruppo di fogli camerti spettanti a più autori si ha modo altresì di comprendere, sotto un'angolatura peculiare e concreta finora non tentata, la congiuntura della pittura veneziana

1. SAFARIK, *Pietro Negri* cit., pp. 83-89.

2. SAFARIK, *Per la pittura veneta* cit., p. 338, nota 116; IDEM, *Pietro Negri* cit., p. 83, nota 4 (non riprodotto).

3. Ivi, p. 86, nota 21 (non riprodotto).

4. Ivi, p. 86, nota 25 (disegno non riprodotto). Per il dipinto di Göttingen, ivi, p. 195 fig. 13 (con visibile datazione). Si segnala una versione, anch'essa frammentaria, dello stesso soggetto apparsa in *Old Master Paintings Day Sale*, Sotheby's, London, December 4, 2008, lot 190 (olio su tela, 111 × 119 cm).

5. Incorre in questo rischio di abbinare i disegni ai dipinti, suggestionata da Safarik, anche M. MONTICELLI, *Negri, Pietro*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, pp. 827-828, nel pur attento profilo del maestro. Per inciso, è da segnalare che la studiosa equivoca sulla reale collocazione dell'album.

nei primi anni sessanta.¹ A tal fine è opportuno ricostruire in modo succinto le ipotesi di formazione originaria della singolare raccolta grafica, le quali toccano aspetti complessi e prospettano diverse soluzioni: le certezze derivano almeno da un parziale chiarimento delle vicende biografiche dei protagonisti.² Ben 67 disegni sono firmati da Francesco Carsidoni di Montalboddo (oggi Ostra), pittore documentato dal 1635 al 1675, esponente della famiglia trasferitasi a Camerino alla quale appartenne per più di due secoli la raccolta, formata entro la fine del Seicento o subito dopo.³ Si deduce che un nucleo di disegni proviene dalla bottega di tale maestro, che ebbe un'esperienza formativa romana, come si comprende dalle preferenze dei suoi studi d'accademia, alcuni risalenti al 1640, e che, consacrato sacerdote, si dedicò all'arte devozionale in regione. Altro cospicuo numero di fogli (37) appartiene a Pietro Paolo Brunacci da Montenovo (oggi Ostra Vetere), che spesso vi appone la sua firma e la data, tra 1660 e 1669. Finora, nella letteratura sui disegni dell'*Album di Camerino* non si sono saldate le notizie su questo 'dilettante' del disegno, come si ricavano dalle iscrizioni, con il suo profilo di erudito dalla straordinaria versatilità qual è delineato dalle fonti settecentesche e dal catalogo delle pubblicazioni al suo attivo. In tali fonti, d'altra parte, si trascura la sua dedizione artistica, benché si faccia riferimento al fatto che egli si applicò nella cartografia. La fisionomia inedita che emerge, le implicazioni d'ambiente e le frequentazioni risultano pertanto emblematiche di una pratica accademica dell'arte in questa fase del Seicento, con particolare riguardo a Venezia.

1. Si anticipano in questa occasione solo alcune linee di ricerca in attesa di un'analisi compiuta della raccolta che chi scrive ha intrapreso con l'aiuto del prof. Pierluigi Falaschi, responsabile del Museo Arcidiocesano di Camerino, e con la collaborazione di Barbara Mastrocola del Museo Civico di Camerino. Il 14 maggio 2011 si è inaugurata presso il Museo Arcidiocesano di Camerino una mostra dal titolo *Disegnare a Roma e a Venezia. I disegni seicenteschi della collezione Carsidoni*, promossa dall'arcivescovo Francesco Giovanni Brugnaro e curata da chi scrive. Per l'occasione, in una pubblicazione divulgativa si sono illustrate le caratteristiche della raccolta e il percorso espositivo in oltre quaranta fogli. Se ne riprendono in questa occasione le linee fondamentali.

2. Di riferimento è il saggio di FISCHER PACE, *Un album di disegni* cit.

3. Il disegno di Francesco Carsidoni con la *Madonna e sant'Anna in gloria, san Giovannino e i santi Felice da Cantalice e Filippo Neri* (inv. 23) reca la scritta: « Francesco Carsidoni da Montalboddo nostro Zio 1635 ». In tale modo è accertata la parentela tra il collezionista e ordinatore dell'album già in palazzo Carsidoni e l'autore del disegno. La datazione apposta al foglio è il primo documento finora noto riguardante il pittore. Egli è attivo almeno fino al 1675 circa, come si deduce dalla scritta di un altro disegno (inv. 141) con due progetti per un'*Ultima cena* realizzata nel refettorio del convento dei Francescani di Forano (Macerata). La sua attività pittorica si riduce attualmente alla tela con *Santa Maria Apparve con san Gaudenzio che presenta la città di Montalboddo* del 1659 (ora nel Municipio di Ostra, proveniente dal santuario di Santa Maria Apparve). FISCHER PACE, *Un album di disegni* cit., p. 104, fig. 1, ipotizza che un nucleo di disegni abbia come provenienza originaria la bottega di tale maestro. Alcuni documentano la sua attività pittorica, essendo preparatori per opere di destinazione sacra. Per ragioni stilistiche i disegni certi di Carsidoni dell'*Album di Camerino* hanno consentito di attribuirgli un altro nucleo della collezione Ubaldini a Urbania: M. CELLINI, *Disegni della Biblioteca Comunale di Urbania. La Collezione Ubaldini. Catalogo generale*, Milano 1999, I, pp. XLII, 31, I 19; II, pp. 481. Questi ultimi documentano la formazione romana dell'artista, trattandosi di studi da Raffaello, Taddeo e Federico Zuccari e, inoltre, da Federico Barocci, come conviene a un artista del pieno Seicento impegnato in arte sacra nelle Marche.

Pietro Paolo di Antonio di Montenovo (1630-1704) e di Diana Claudi di Montalboddo intraprende gli studi a Jesi, poi a Roma dal 1650 al 1655; rientra nelle Marche e fonda l'Accademia dei Rinnovati, si addottora in tutte e quattro le facoltà a Macerata allorché era presente anche Giovanni Giustino Ciampini (Roma, 1633-1698) con il quale si stabilì un duraturo sodalizio intellettuale nei diversi ambiti del sapere teologico, giuridico, antiquario, storico-ecclesiastico, scientifico-sperimentale, ravvivato negli scambi epistolari.¹ Riceve gli ordini religiosi a Roma nel 1660, a partire dallo stesso anno e fino al 1666 le scritte apposte ad alcuni disegni accertano la sua frequentazione di Venezia e il legame con il maestro Giuseppe Diamantini di Fossombrone. La residenza nella città lagunare si giustifica con il fatto che negli stessi anni il fratello di Pietro Paolo, Gaudenzio (1631-1668), dopo la formazione romana dal 1648 al 1653, a partire dal 1660 vi esercitava la professione di medico a servizio della Serenissima, meritando la nomina a cavaliere di San Marco; il profilo di erudito si deduce dalle sue numerose e assai versatili edizioni tra le quali primeggiano quelle filosofico-letterarie, di storia e astronomia² Sulle sue frequentazioni veneziane, alle quali avrà partecipato anche il fratello prete e artista 'per diletto', si segnala quella dell'Accademia degli Incogniti del cui Principe, il senatore Giovan Francesco Loredan, Gaudenzio Brunacci pubblica nel 1662, a un anno solo dalla morte, la biografia, avendo mantenuto con lui i contatti anche nell'ultima fase del suo operoso esilio a Peschiera.³

Nel contempo il terzo dei fratelli Brunacci, Francesco (1640-1703), dopo gli

1. La complessità dei suoi interessi e saperi di erudito si deduce da F. VECCHIETTI, T. MORO, *Biblioteca picena o sia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni*, III, Osimo 1793, pp. 88-91. È qui che si legge come egli «formò eziandio le piante delle principali città, e terre della Marca, e de' rispettivi distretti, che tuttora esistono presso que' P.P. Minori Osservanti Riformati [di Ostra]». A Roma, si legge, «volle non pertanto spaziare anco in altre materie erudite, applicandosi con buon genio alle lettere amene, alla storia, all'antichità, alla numismatica, alle lingue straniere, alla pittura, all'architettura, e alla geografia, nelle quali materie fu egli sufficientemente versato, come risulta dagli scritti, che lasciò alla posterità». Su Ciampini, figura di riferimento anche per i fratelli di Pietro Paolo, basti qui il rinvio a S. GRASSI FIORENTINO, *Ciampini, Giovanni Giustino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, pp. 136-143.

2. VECCHIETTI, MORO, *Biblioteca picena* cit., pp. 91-94. Il profilo aggiornato della sua attività e compendio delle pubblicazioni è di U. BALDINI, *Brunacci, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1972, pp. 517-518.

3. G. BRUNACCI, *Vita di Giovan Francesco Loredano, senator Veneto*, Venezia, Guerigli, 1662. In proposito basti qui il rinvio a M. MIATO, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998; C. CARMINATI, *Loredan (Loredano), Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 761-770. Altre frequentazioni a Venezia sono ricordate da VECCHIETTI, MORO, *Biblioteca picena* cit., p. 92 nota 2: «godette altresì la stima e il favore di Filippo Molino, Senator Veneto, di Antonio Bernardi, e di Gio. Battista Cornaro, Procuratori di S. Marco, come pure di Leonora Gonzaga Imperatrice, di Gio. Federigo Duca di Brunsuich, e di Luneburgo, della Principessa Maria Mancina Colonna, di Ghiron Villa, Conte di Camerano, del Conte Paolo della Torre, Maresciallo del Friuli, e di altri Principi, donde può bene argomentarsi in quale credito fosse salito il nostro Brunacci». Rivelatrici sono anche le dediche dei suoi libri, per i quali si veda G.M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, II, 4, Brescia 1763, p. 2160; G. PANELLI, *Memorie degli uomini illustri, e cbiari in medicina del Piceno, o sia della Marca d'Ancona*, II, Ascoli 1768, pp. 303-306.

studi a Macerata dal 1657 al 1662 si era trasferito presso la Curia romana per esercitare la professione forense e divenire Consultore dei Riti, porsi a servizio del filosofo e matematico fiorentino monsignor Francesco Maria Vettori, in Arcadia Celio Pelleneo.¹ Nell'Urbe coltivò interessi soprattutto in astronomia, ma anche in filosofia, matematica e poesia, partecipando all'Accademia poi chiamata Fisicomatematica aperta presso monsignor Ciampini con il favore di Cristina di Svezia, al Giornale de Letterati, per essere in seguito ammesso all'Arcadia fin dalla fondazione, nel 1691.²

Pietro Paolo Brunacci, con la sua presenza a Roma e a Venezia, favorito anche dalla residenza nelle due città dei fratelli, poté esercitare l'arte delle pitture e formare il personale *carpet* di disegni, raccogliendone nel contempo altri di artisti contemporanei da lui frequentati. La prima ipotesi di formazione dell'*Album di Camerino* consiste, dunque, nella confluenza delle cartelle personali e della raccolta collezionistica di due artisti marchigiani contemporanei in stretto legame: Francesco Carsidoni e Pietro Paolo Brunacci. Una seconda ipotesi avanzata in passato prospetta una formazione tutta romana della raccolta.³ Si ritiene, invece, che i due nuclei di disegni Carsidoni-Brunacci, il primo riguardante la formazione romana e l'attività nelle Marche e il secondo tutto veneziano, confluiscono in uno, presente in palazzo Carsidoni a Camerino; si è disposta la loro confezione in 'album' verosimilmente sullo scorcio del Seicento o poco più tardi, comunque entro il 1704, data di morte di Pietro Paolo Brunacci, che si ritiene possa esserne stato il diretto artefice e il donatore.⁴

1. Il primo profilo è quello di G.M. CRESCIMBENI, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, III, Roma 1721, pp. 46-48; segue quello di VECCHIETTI, MORO, *Biblioteca picena* cit., pp. 95-96.

2. V. LEONIO, *Vita di Monsig. Gio. Giustino Ciampini*, in *Vite degli arcadi illustri*, II, Roma 1710, pp. 195-254 (in part. pp. 208, 216): per la partecipazione al Giornale de Letterati e per la collaborazione sotto lo pseudonimo di Cursino Francobacci con Francesco Maria Onorati, e per quella con Marcantonio Cellio in pubblicazioni scientifiche. Nel catalogo degli Arcadi figura come defunto «Icastro Nonacrino. Francesco Brunacci da Monte Novo, a 10 Agosto 1710». Cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Dell'istoria della volgar poesia*, VI, Venezia 1730, p. 391. Si veda inoltre il profilo e il catalogo delle opere di MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia* cit., pp. 2159-2160. A VECCHIETTI, MORO, *Biblioteca picena* cit., pp. 95-96, risulta accademico non solo a Roma, ma anche ad Ascoli, Fermo e Camerino, dove fu auditore. Nel 1699 fu luogotenente di monsignor Cellese, governatore di Fermo.

3. È stata avanzata da FALDI, *Presenze d'arte* cit., p. 119, nota 5 e, in seguito, da FISCHER PACE, *Un album di disegni* cit., p. 104. Deriva dal fatto che la legatura dell'*Album* è rinforzata con fogli provenienti da libri dedicati a esponenti di casa Barberini. Pertanto si è suggerito che la raccolta sia opera di un conoscitore di Camerino in rapporto con artisti veneti e partecipe dell'ambiente barberiniano, in particolare dei cardinali Antonio e Francesco. Fischer Pace fa il nome di Angelo Giori (nato a Capodacqua di Pieve Torina nel 1586), che fu educatore di Francesco e Taddeo Barberini dal 1606, insignito di titoli da parte di papa Urbano VIII, creato cardinale nel 1643. Legato alla città di Camerino, si deve a Giori l'iniziativa del rinnovo di Santa Maria in Via, dove venne sepolto. Egli morì a Roma nel 1662. In proposito, non si può andare oltre un'ipotesi. Si tratterebbe di far giungere per suo tramite a Camerino, e nella raccolta Carsidoni, una parte dei disegni romani. Altri dello stesso ambito dovettero giungere, comunque, attraverso Brunacci. Nessun elemento si possiede finora circa i legami eventuali tra Giori e i due artisti documentati nella raccolta, Carsidoni e Brunacci.

4. Nei profili dei tre fratelli Brunacci di VECCHIETTI, MORO, *Biblioteca picena* cit., pp. 90-91, si trovano

Si ha la convinzione, in definitiva, che il nucleo di disegni veneti sia stato raccolto direttamente a Venezia da Brunacci presso gli artisti da lui frequentati tra 1660 e 1666 e precisamente Pietro Negri veneziano, Giuseppe Diamantini marchigiano (numerosi e significativi), Francesco Rosa genovese, Tylman van Gameren fiammingo. Proprio per questo, essi costituiscono una documentazione della massima importanza e affatto rara per aprire un capitolo che potremmo intitolare «disegnare a Venezia circa 1660». Illustrano la situazione delle botteghe e delle accademie di pittura, in particolare di nudo, attive nella Serenissima in un arco temporale precisamente definito. È proprio nel peculiare ambiente dell'accademia che gli artisti ricevono la loro formazione e in cui si accende tra professionisti ormai emancipati il confronto sui temi dell'operare artistico, anche teorici e scientifici; la presenza temporanea di Brunacci a Venezia, con il portato dell'esperienza a Roma sua e dei fratelli nei più vari ambiti del sapere, dovette offrire l'occasione di singolari scambi di idee, una circolazione inedita di elaborazioni affatto aggiornate.¹ In quest'ottica si devono valutare i fogli (sette, tracciati nel *recto* e *verso* del foglio) con studi di *Statue antiche* che le scritte riferiscono a Jacopo Tintoretto.² Con tale antica attribuzione Pietro Zampetti ebbe l'inter-

alcuni riferimenti sulla destinazione del loro patrimonio. Pietro Paolo «morendo lasciò egli a detti Padri Riformati [di Ostra] la copiosa sua libreria con i mss., da' quali (benché racchiudano opere imperfette) si conosce abbastanza il sapere, la diligenza, e l'erudizione dell'autore». Invece, il manoscritto della *Historia di Ostra, e Montenovo ec.*, con altri manoscritti parimenti elencati, «furono veduti dal ch. Lancellotti [l'abate Giovanni Francesco Lancellotti di Staffolo, 1721-1788] presso i signori Carsidoni, eredi del Brunacci, che da Montalboddo sono passati a Camerino». Lo si può identificare in un manoscritto oggi presso la Biblioteca Comunale di Ostra Vetere (4 voll.). Si ringrazia Alberto Fiorani, del Centro Cultura Popolare di Ostra Vetere, per la cortese collaborazione anche nella consultazione dell'opera. Il testamento di Pietro Paolo Brunacci è datato 24 dicembre 1682. Nomina erede la famiglia Carsidoni di Montalboddo. Va osservato che il rientro a Montenovo da Roma di Francesco Brunacci è giustificato dalla morte del fratello. Si può ipotizzare che abbia dovuto attuarne le volontà. Cfr. VECCHIETTI, MORO, *Biblioteca picena* cit., p. 96 (dove si confonde la data di morte).

1. Nella prima metà degli anni sessanta la presenza dei Brunacci a Venezia poteva già esprimere la linea impressa da Ciampini nella sua attività, come si chiarirà nel 1677 con il programma dell'Accademia Fisicomatematica. Lo si legge nella biografia di LEONIO, *Vita* cit., p. 215, in cui si esplicita che «le materie, intorno alle quali dovean raggirarsi i loro esercizi, fossero Anatomiche, le Filosofiche, le Matematiche, e le Meccaniche, con dichiarazione che l'anatomiche si stendessero non solamente alle parti di qualunque corpo animato, e vegetabile, ma ancora l'investigazioni della figura, organizzazione, e materia d'ogni altra cosa inanimata, e non vegetabile, e massimamente delle chimiche, e delle spagiriche; che sotto le filosofiche s'intendessero le speculazioni degli Elementi, degli Animali, delle Piante, de' Fossili, e somiglianti; che sotto le matematiche si comprendessero gli esercizi geometrici, geografici, idrologici, nautici, metereologici, aritmetici, musici, ed astronomici; e che sotto le meccaniche si contenessero l'Architettura, la Pittura, la Scultura, l'Ottica, la Prospettiva, la Gnomica, qualunque altr'arte ingegnosa; che oltre a' suddetti quattro principali soggetti fosse permesso anche talvolta l'interpretare l'iscrizioni, le statue, le pitture, i cammei, i geroglifici, le medaglie, e tutte l'altre antiche memorie».

2. Per quanto concerne lo *Studio della testa di Vitellio* (inv. 127; carboncino, biacca su carta grigia, 424 × 28 mm; scritta a penna: «Tintoretus fecit Venetijs»), Brunacci pare fosse a conoscenza di un esemplare riconducibile a Tintoretto, del quale imita il *ductus*. La ripresa è solo analoga a quella che presentano, ad esempio, i disegni dell'École des Beaux-Arts di Parigi, inv. 398, e della Pierpont Morgan Library di New York, inv. 1959.17: P. Rossi, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze 1975, p. 51, fig. 2; EADEM, *Jacopo Tintoretto: disegni*

se a renderli noti non senza comprensibile entusiasmo, pur apponendo la riserva di un punto interrogativo sull'autografia del grande maestro cinquecentesco.¹ Oggi si possono ritenere una documentazione del fondamentale interesse che, nell'ambito delle accademie di disegno e di pittura veneziane degli anni sessanta, era riservato a Tintoretto anche quale disegnatore dall'antico e interprete di Michelangelo. È significativo che Marco Boschini, votato al culto di Tintoretto, abbia cura di informare che il maestro conservava i calchi di molte statue sia antiche, sia delle Tombe medicee, e che essi erano occasione di numerose esercitazioni grafiche; nel sottolineare questo aspetto, lo storiografo poteva ancora assistere a tale pratica nelle accademie, in cui si aggiungeva, come modello, l'utilizzo proprio dei disegni di Tintoretto e bottega noti in originale o copie.² Da questo

respinti, precisazioni attributive, «Arte Veneta», 64, 2007, pp. 88, 100-101 cat. 51, fig. 38. Solo il *verso* del disegno di Camerino è riprodotto da ZAMPETTI, *Un quaderno* cit., p. 50, fig. 3. Esso non ha puntuali riscontri nei fogli tintoretteschi per taglio. Riguardo agli *Studi di statue* (inv. 128; carboncino, biacca su carta cerulea ingiallita, 431 × 286 mm; scritta: «Tintoretus»), si ravvisa la derivazione dal disegno giovanile di Tintoretto noto nell'esemplare del Christ Church di Oxford (inv. 0361), in cui il soggetto è ripreso ugualmente nel *recto* e nel *verso* del foglio. Divergono leggermente le posture: ROSSI, *I disegni di Jacopo Tintoretto* cit., p. 51, figg. 6-7. Nella figura femminile si riconosce la *Venere Medicea*, il cui calco è tra quelli ricordati nella bottega di Tintoretto da Boschini. Non sono riprodotti da ZAMPETTI, *Un quaderno* cit.

Il *Sansone che lotta con il filisteo* (inv. 130; matita nera, biacca su carta marroncina, 436 × 276 mm; scritta: «Tintoretus fecit»), fa ritenere che il disegno tintorettesco a disposizione di Brunacci fosse della tipologia che riprende l'invenzione di Michelangelo nell'angolatura frontale, come attestata dalle versioni di Berlino (Kupferstichkabinett, inv. 5228), già Rotterdam e Oxford (Christ Church, inv. 0359), Parigi (Louvre, inv. 5394v.), Zurigo (Galerie Kurt Meissner), che si accompagnano ad altre versioni con angolature diverse o riprese parziali: ROSSI, *I disegni di Jacopo Tintoretto* cit., pp. 16, 50-51, 56, figg. 30-31, 34, 35; EADEM, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti* cit., pp. 104-105, 115, fig. 93, 99-100. Brunacci ripete il soggetto nel *verso* del foglio con varianti nella conduzione della luce, secondo il gusto 'tenebroso'. Per lo *Studio di testa virile* (inv. 123; gessetto nero, biacca su carta cerulea, 425 × 275 mm; scritta: «Tintoretus. f. originale Venetijs»), Brunacci ha di fronte un disegno degli anni quaranta di Tintoretto che traduce il modello plastico della testa di Giuliano de' Medici di Michelangelo. Nel *corpus* grafico di Tintoretto e bottega sono annoverati più studi di questo soggetto che riguardano la figura intera, o solo la testa in diverse angolature. Nessun esemplare mostra l'angolatura esatta del disegno copiato da Brunacci. Più vicino è il disegno del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. 5736), assegnato ora a Domenico Tintoretto: ROSSI, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti* cit., pp. 72-73, 76, fig. 1.

Per quanto riguarda gli *Studi di nudi virili* (inv. 129, gessetto nero, biacca su carta marroncina, 434 × 295 mm) si tratta di derivazioni dall'*Erocle Farnese*. Questi non sono annoverati nel *corpus* grafico di Tintoretto, ed è congetturabile l'interesse per questo soggetto proprio a motivo del carattere imitativo del foglio di Brunacci. Quest'ultimo è riprodotto da ZAMPETTI, *Un quaderno* cit., p. 49, fig. 2. Lo *Studio di nudo virile* (inv. 122; gessetto nero, biacca su carta azzurra, 434 × 295 mm; scritte sul recto: «Del Tintoretto», «Tintoretus fecit») ricorda gli studi della statua di *Atlante* di Tintoretto, quello degli Uffizi in particolare (inv. 7484S), che riprende il soggetto da un punto di vista opposto: ROSSI, *I disegni di Jacopo Tintoretto* cit., pp. 38-39, 56, 50-51, 56, figg. 41-42. Il disegno è riprodotto prima del restauro da ZAMPETTI, *Un quaderno* cit., p. 50, fig. 4.

1. Ivi, p. 48, fig. 1.

2. M. BOSCHINI, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione ... non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia 1664, pp. 163-164; IDEM, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione ... non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine. Seconda impressione con nove aggiunte*, Venezia 1674, p. 3. Cfr. ROSSI, *I disegni di Jacopo Tintoretto* cit., pp. 2-3. Sulla pratica della bottega tintorettesca e i disegni da Michelangelo si veda ivi, *Introduzione*; W.R.

punto di vista i fogli dell'*Album di Camerino* offrono una testimonianza diretta e affatto rara.

In particolare, per quanto riguarda lo studio della testa del *Laocoonte*, il cui calco è allo stesso modo ricordato presso Tintoretto da Boschini, ma del quale non compaiono studi nel suo *corpus* grafico, la versione di Brunacci risulta in controparte, ma soprattutto più scolastica, rispetto a quella di Negri, plasticamente decisa ma qualificata altresì per gli effetti pittorici di uno sfumato lievitante.¹ Anche in questo caso egli poté servirsi della mediazione di un calco della scultura o più probabilmente, ancora una volta, di un disegno di Tintoretto o bottega allora disponibile presso un'accademia veneziana, come quella di Zanchi, presso la quale risulta attivo nel 1662. L'incontro tra Negri e Brunacci poté avvenire in simili circostanze, poiché entrambi i maestri risultano avere a disposizione, almeno in un caso, un analogo materiale di studio tintorettesco, per quanto l'interesse nei confronti di questo soggetto fosse il più diffuso e non certo esclusivo. Esercitazioni come questa del *Laocoonte* consentono a Negri di prendere spunto, anche a notevole distanza di tempo, per affini soluzioni figurative, come avviene per la ricordata testa di vecchio al centro del *Nerone e Agrippina* della Gemäldegalerie di Dresda. Rispetto all'aderenza al modello plastico manifestata da Brunacci, che comunque in tal caso risulta non imitare la tecnica di Tintoretto, Negri traduce più liberamente, così da consentirci di raccogliere dati sul precisarsi dei suoi modi e di scorgere cifre 'morelliane', come per esempio l'andamento a salienti delle arcate sopraciliari e il profilo cuoriforme delle labbra carnose. Con specifico riferimento a questo studio di Negri, due fogli con *Testa di vecchio*, l'una di profilo l'altra di tre quarti, provenienti dalla raccolta di Crozat e Tessin alla Biblioteca reale svedese, sono state restituite con convinzione a Negri da Ugo Ruggeri, che corregge così l'assegnazione all'ambito di Jacopo Tintoretto di Per Bjurström.² Rispetto al punto di riferimento rappresentato dal foglio dell'*Album di Camerino*, nei due disegni svedesi il segno risulta rafforzarsi con il fine di ottenere una qualificazione pittorica e chiaroscurale secondo un metodo che ha assonanze neointoretiane. Si pensa ai disegni di effetto pittorico del maestro, raggiunto anche con la stesura a pennello: sono quelli imitati di preferenza già dal figlio Domenico e dai pittori del tardo-manierismo.³ L'attribuzione a Negri dei due fogli svedesi

REARICK, *The uses and abuses of drawings by Jacopo Tintoretto*, in *Venetian Drawings*, a cura di A.V. Lauder («Master Drawings», 42, 2004), pp. 349-360; ROSSI, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti* cit., pp. 72-117.

1. Inv. 125; carboncino, tracce di biacca su carta cerulea ingiallita, 424 x 280 mm; scritta: «Tintoretus fecit». Pubblicato da ZAMPETTI, *Un quaderno* cit., p. 48, fig. 1.

2. *Drawings in Swedish public collections. Nationalmuseum Stockholm*, 3, *Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, a cura di P. Bjurström, Stockholm 1979, cat. 116-117. U. RUGGERI, *I disegni dell'Italia del Nord al Museo di Stoccolma*, «Notizie da Palazzo Albani», x, 1981, 1, pp. 42-43.

3. Si può indicare ad esempio quello di *Testa di uomo barbuto* di Detroit, The Detroit Institute of Arts, inv. 34.153, discusso come opera di scuola da ROSSI, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti* cit., pp. 80 cat. 9, p. 95 fig. 61.

non è dunque palmare, anche se al momento non è da escludersi in via definitiva. Al riguardo, basti osservare come anch'essi accreditino la fortuna secentesca dei disegni di Tintoretto nel medesimo ambito.

Punto di riferimento a Venezia per Pietro Paolo Brunacci fu il corregionale Giuseppe Diamantini (Fossombrone, 1621-1705). Costui si trasferì nella città lagunare alla metà del Seicento dopo una formazione bolognese e l'impegno nello studio specie del lascito carraccesco e dopo l'incontro con Simone Cantarini: «arrivato giovane in Venezia, succhiò il latte della Pittura nelle scuole e accademie veneziane», come annota Nadal Melchiori, e lui stesso dovette tenere accademia.¹ Si possono selezionare tra i disegni autografi di Diamantini presenti nell'*Album di Camerino* e databili in un periodo ristretto, quello della presenza a Venezia di Brunacci, alcuni che illustrano gli interessi proprio per lo studio del nudo dal vero o da più modelli in una precisa scansione temporale. L'*Album di Camerino* raccoglie un numero di importanti esempi pienamente autografi del maestro di Fossombrone, non tutti adeguatamente studiati, ai quali si sommano esplicite derivazioni disegnative di Brunacci, comunque rivelatrici del pensiero del maestro che egli ha accanto per la direzione e il confronto sui modelli.² Si possono classificare copie

1. N. MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti*, edizione e commento a cura di G. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964. Per le attività delle accademie di pittura a Venezia moltiplicatesi in questo momento, dopo l'unica tenuta da Pietro Liberi, e per l'interesse scientifico in esse sviluppato rimane di riferimento principale il saggio di P. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano 2001, pp. 725-756. Si consenta il rinvio alle esemplificazioni in G. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Ludovico Antonio David da Lugano*, in *I David: due pittori tra Seicento e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra a cura di A. Spiriti e S. Capelli, Milano 2004, pp. 41 segg.; p. 144, cat. 13. Si veda inoltre, per l'accademia di Pietro della Vecchia, B. AIKEMA, *Pietro Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.

2. Non è questo il luogo per una disanima completa dei fogli di Diamantini, che necessita di un'apposita sede. Si vedano in proposito i pochi cenni di ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche* cit., III, pp. 260-261, figg. 40, 42-44. Ne fa menzione C. HÖPER, *Giuseppe Diamantini: i disegni preparatori per le acqueforti*, «Arte Veneta», 63, 2007, pp. 222-234 (in part. pp. 223, 229 nota 3). Si tenga conto, almeno, di come l'autografo *Studio di testa di giovanetto inghirlandato* (inv. 112r; sanguigna su carta bianca, 323 × 427 mm; scritta a penna in inchiostro bruno: «Giuseppe Diamantini da Fossombrone in Venetia 1663»), riprodotto da Zampetti, sia attestazione precoce dell'attività lagunare ed esprima uno dei suoi migliori livelli qualitativi nel campo del disegno. Tale presenza è altrimenti documentata nell'album camerte a partire dal 1660, se si presta fede alla scritta a penna del collezionista (Brunacci?) apposta allo *Studio di nudo femminile seduto* (inv. 109r; sanguigna, matita nera, carta bianca, 420 × 292 mm; scritta a penna: «Caval(ie)r Diamantini in Venetia 1660»), spettante per ragioni di stile a Pier Paolo Brunacci. Va ricordato che nel 1663, a conferma di una certa considerazione già raggiunta, sembra che Diamantini sia stato insignito del titolo di cavaliere dall'imperatore Leopoldo I d'Asburgo. Si può supporre che alcuni disegni di Brunacci che si riferiscono esplicitamente al modello grafico di Diamantini – con apposta la data a penna che riporta forse quella autografa di tale modello messo a disposizione in bottega – siano stati eseguiti nel tempo e non necessariamente a date coincidenti. Si spiega così che il disegno riferito al 1660 possa già qualificare Diamantini con il titolo di cavaliere. La data 1660 riportata dalla scritta – non autografa ma del collezionista – è, comunque, l'attestazione valida e precoce della presenza di Diamantini e Brunacci a Venezia. Segue la conferma della presenza veneziana contenuta nello *Studio di nudo femminile seduto* (inv. 110r; matita nera su carta bianca, 441 × 293 mm; scritta a penna in basso a sinistra: «Eques Ioseph Diamantinus Forosempronen. f. Venetij 1662»), anch'esso attribuibile a Brunacci. Lo *Studio per la Fortuna* (inv. 105; sanguigna e tracce di matita nera su

carta bianca, 281 × 191 mm; scritta: «Eques Joseph Diamanti[n]us fecit») con tutta probabilità è preparatorio per una traduzione incisoria che non è nota, forse precedente, o tra i primi esempi finora classificati che hanno questa finalità. Di tale soluzione si tiene conto, in certa misura, nell'incisione dell'*Allegoria della Notte*, piuttosto che in quella della *Fortuna*. Tra gli autografi di Diamantini si segnala il foglio firmato e datato in Venezia nel 1667 (inv. 113-114; matita nera, gessetto bianco, carta grigia, 435 × 571 mm). La scritta del *recto* assicura trattarsi di «Diamantinus», quella nel *verso* precisa: «Sbozzi Del Caval(ier) Giuseppe Diamantini da Fossombrone in Venetia 1667». Riguarda lo *Studio di due mezze figure maschili, mani e drappeggio (recto)*, e *Studio di donna con il mantello in capo, di drappeggio e di vecchio che regge una lanterna (verso)*. Si tratta di disegni che offrono soluzioni parziali per un dipinto (forse una *Adorazione dei pastori*). Un altro significativo autografo (inv. 112; matita nera su carta bianca, 290 × 190 mm; scritta in inchiostro bruno: «Cavalli») riguarda lo studio per *Scena mitologica*. FISCHER PACE, *Un album di disegni* cit., cat. 112, lo ritiene prima idea per l'incisione di Francesco Ballan (Bartsch, XXI, 274, 12).

Tra gli autografi si classificano, inoltre, i seguenti fogli. Lo *Studio di tre santi e angeli in gloria* (inv. 102r; sanguigna su carta bianca, 306 × 210 mm): in questo caso Diamantini esprime compiutamente l'idea compositiva per una pala d'altare con lo stile inconfondibile che si riscontra nel *corpus* di Stoccarda: assoluta leggerezza del *ductus*, precisa definizione persino dei tratti espressivi dei personaggi. Lo *Studio per la moglie di Lot convertita in sale* (inv. 107-1r; matita nera, penna nera, acquarello bruno su carta bianca ingiallita, 126 × 103 mm; scritta: «La moglie di Lot [conv]ertita [in] sale») può ritenersi disegno preparatorio per un dipinto da stanza; si suggeriscono gli effetti plastici e chiaroscurali pur con l'essenzialità di tratto che è propria del *medium* impiegato. Lo *Studio per un Padre eterno su nuvole* (inv. 107-br; sanguigna su carta bianca, 299 × 231 mm; scritta a penna: «Padre Eterno del Caval(ie)r Diamantini») ha come riferimento una composizione più articolata. Con tutta probabilità fa parte dello studio per una pala d'altare attualmente sconosciuta, il soggetto è pertinente alla parte superiore. In proposito, si suggerisce di fare riferimento soprattutto al disegno a penna per una pala raffigurante il *Battesimo di Cristo* che fa parte del cospicuo nucleo di disegni, per lo più giovanili, conservati presso la Staatsgalerie di Stoccarda (inv. 6305). È forse autografo anche lo *Studio per un Padre eterno* (inv. 108r; matita nera, carta bianca, 200 × 419 mm). Sul *recto* del foglio si legge l'emblematica scritta a penna: «Pensieri del Caval(ie)r Diamantini Originali». Si tratta probabilmente del foglio di protezione in cui i disegni erano conservati, come lascia congetturare l'evidente piegatura. Lo *Studio per angeli che sorreggono il globo cruciato e per un Bacco giovanetto* (inv. 104r; sanguigna su carta bianca, 293 × 423 mm; scritta a penna ripetuta sotto i due disegni: «Del Caval(ie)r Diamantini») riguarda 'pensieri' per la parte superiore di una pala d'altare e per un dipinto da stanza nella sua completa impaginazione. Trova conferma lo stile grafico degli anni sessanta, documentato specie dal *corpus* di Stoccarda, in cui si trovano analoghi studi per dipinti devozionali o di carattere storico e mitologico. L'identificazione proposta per la composizione sul lato destro deriva dal serto di foglie di vite che incorona il giovanetto: si propone dunque di riconoscere Bacco piuttosto che Endimione. Lo *Studio per una allegoria del Disegno* (inv. 105r; sanguigna su carta bianca, 281 × 191 mm; scritta sul basamento marmoreo in primo piano: «Disegno») si presta all'incisione; i caratteri compositivi, il formato stesso suggeriscono che essa potesse figurare in un frontespizio, o meglio quale antiporta. Si ritiene di Diamantini lo *Studio di nudo femminile* (inv. 107-2r; penna, inchiostro bruno, acquerello, carta chiara ingiallita, 125 × 86 mm; scritta: «[...] in Venetia Diamantini / 1669»). A questi fogli autografi se ne aggiungono altri, ugualmente riferiti a Diamantini dalle scritte antiche, tuttavia spettanti a Pier Paolo Brunacci per ragioni di stile e qualitative. In tale valutazione si confermano, nella sostanza, le posizioni contenute nelle citate schede inventariali di Ursula Fischer Pace.

Dapprima si segnala lo *Studio per san Giovanni battista* (inv. 107-ar; sanguigna su carta bianca, 301 × 208 mm; scritta: «S. Giov. Batt.a calcato dal Originale del Cav.r Diamantini»). Il termine *calcato* rende esplicito uno degli esercizi ai quali si sottoponeva Brunacci nel frequentare la scuola di Diamantini. In tale caso si tratterebbe del calco, ovvero di una copia, di un disegno. Esso riguarda lo studio per una composizione probabilmente da tradursi in incisione, ma non si esclude anche in un dipinto devozionale o d'altare. Il *ductus* di Brunacci è perfettamente adeguato a quello dei disegni di Diamantini del *corpus* di Stoccarda, come pure di altri autografi dell'album di Camerino. Brunacci dimostra di seguire il proprio maestro a pieno raggio e di raggiungere capacità di emulazione di tutto riguardo. Lo *Studio di nudo femminile* (inv. 48r) reca la scritta rivelatrice «Dal Diamantini», così pure un altro *Studio di nudo femminile* (inv. 49r). Un ulteriore *Studio di nudo femminile* (inv. 103) reca la scritta: «Della scola del Diamantini In Venetia 1665», rivelando così di non essere autografo, ed è utile anch'esso per individuare lo stile derivativo di Brunacci. Spettano, quindi, a

dichiarate, o addirittura calchi da disegni di Diamantini, e proprio con queste casistiche si fa luce sul metodo di studio e la funzione del disegno nell'ambito del tradizionale legame di discepolato e nella moderna pratica d'accademia. Per la fase di chiusura dell'esperienza veneziana di Brunacci è bene segnalare come alcuni suoi studi di nudo femminile, derivati dichiaratamente da Diamantini e datati 1666, mostrino un risultato formale del tutto analogo a quello dei due disegni più tardi di Negri, che il collega marchigiano volle significativamente acquisire per la sua raccolta.¹ Tale rapporto, visto sotto l'angolatura opposta, segnala la direzione stilistica che Negri assume nel corso degli anni sessanta, non solo di svincolo da Ruschi. Si tratta bensì di cogliervi il raggiungimento della piena maturità.

Il lustro di permanenza di Brunacci a Venezia, come osservato, gli offre inoltre l'occasione per interessare legami di conoscenza con altri maestri operanti in contemporanea in tale contesto, ma di provenienza e orientamenti stilistici diversi, di cui forse non conosciamo appieno la portata. Sotto quest'ottica, si segnalano almeno due casi come i più significativi. Fa parte dell'*Album di Camerino* lo *Studio di nudo virile sdraiato* (inv. 100) con scritta: « Franc(iscus) Rosa Ianuensis f(ecit). In Venetia (...) 1665 ».² Anche in ragione di questa data, il disegno inedito del genovese Francesco Rosa, di notevole qualità, risulta molto importante in quanto fissa il momento della sua presenza a Venezia e offre la prima attestazione del peculiare e raffinato naturalismo del suo stile; da porsi a confronto con quello pur sempre più corrusco e tragico del conterraneo Giambattista Langetti, il portabandiera della corrente dei 'tenebrosi' nella capitale lagunare. La presenza del

quest'ultimo lo *Studio di nudo virile* (inv. 101r), che la scritta riferisce a Diamantini con data 1665; lo *Studio per Diana ed Endimione* (inv. 106r), versione semplificata dell'inv. 106-ar, ugualmente riferito a Diamantini con data 1665. Esiste la traduzione incisa di Francesco Ballan (Bartsch, XXI, 277, 20) dall'invenzione di Diamantini, trascritta in questi due esemplari da Brunacci. Gli *Studi di nudi* (inv. 22) hanno apposta la scritta, questa volta inequivocabile, « scola del Diamantini P.P. Brunacci disegnò 1666 ». Si può distinguere, pertanto, la mano di Brunacci da quella del maestro in anni più avanzati del loro rapporto. Altrettanto dicasi dei seguenti fogli: *Studio di nudo femminile* (inv. 50), con scritta « Scola del Diamantini. P.P.B. 1666 »; *Studio di nudo femminile* (inv. 43), scritta « Dal Caval. Diamantini da Fossombrone 1666 »; *Studio di nudo femminile* (inv. 46), scritta « Scola del Diamantini 1666 »; *Studio di nudo femminile* (invv. 47-48), scritta « P.P. Brunacci 1666 » (*recto*) e « Scola del Diamantini P.P. Brunacci 1666 » (*verso*); *Studio di nudo femminile* (inv. 49), scritta come il foglio inv. 48; *Studio di nudo femminile* (inv. 51), scritta come i fogli invv. 48 e 49; *Studio di nudo femminile* (inv. 107-2), scritta « Diamantino in Venetia 1669 ».

Per il profilo di Diamantini basti il rinvio a P. BELLINI, *Diamantini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, pp. 638-641; F. CIACCI, *Giuseppe Diamantini*, Sant'Angelo in Vado 2008. Per i riscontri nella sua opera grafica è fondamentale il confronto con l'articolato *corpus* di Stoccarda, catalogato da C. THIEM, *Italienische Zeichnungen 1500-1800. Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1977, pp. 139-149. Per la nutrita bibliografia su Diamantini disegnatore, inventore per incisioni e pittore si rinvia in questa sede unicamente al contributo di C. HÖPER, *Giuseppe Diamantini* cit., importante per completezza d'indagine e l'aggiornamento bibliografico ragionato su ogni aspetto fondamentale dell'attività del maestro marchigiano.

1. A titolo esemplificativo si possono segnalare i disegni inediti di *Nudo femminile* (invv. 49, 51), datati 1666, con la scritta « Scola del Diamantini », tuttavia firmato il primo e siglato l'altro.

2. Inv. 100; matita nera e gessetto bianco su carta grigia, 442 × 575 mm. Reca una scritta a penna cancellata in basso a sinistra. È menzionato da FISCHER PACE, *Un album di disegni* cit., p. 105.

foglio nella personale raccolta di Brunacci e la concomitanza di date con quelli più tardi di Negri da lui posseduti, sono riprova dell'intelligenza e delle aperture conoscitive del pittore per diletto marchigiano nei suoi anni veneziani ed esprimono una linea di ricerca speciale. A proposito di tali legami, si segnala un disegno di Pietro Paolo Brunacci raffigurante *Il buon samaritano* (inv. 138), che 87
 reca la scritta: « Venetijs Franciscus Rosa Invent[or] Paolo Brunacci designa[vit] 1665 Venetijs ». ¹ Attraverso questa trascrizione designativa si viene a conoscere una variante di composizione, ovvero un primo pensiero di Rosa, per il telero del *Buon samaritano* che figura nel salone al piano nobile di palazzo Albrizzi a Venezia. ² La decorazione pittorica di tale dimora, frutto di mirate acquisizioni, è tra le 88
 più eminenti e rappresentative della pittura veneziana dopo la metà del Seicento e vede la partecipazione dei suoi maggiori esponenti. Va osservato che il telero Albrizzi di Rosa è finora assegnato per attribuzione e non riceve un ancoraggio cronologico così preciso come consente ora il disegno derivativo di Brunacci.

Altro raro legame o, perlomeno, una singolare dimostrazione d'interesse coltivato da Brunacci riguarda Tylman van Gameren, del quale egli acquisisce, in particolare, uno *Studio di figura femminile sdraiata su una roccia davanti a un paesaggio marino* e una *Composizione con lottatori* apposti a un frammento di lettera con data 1661 che ne restituisce il nome (inv. 80-c bis). ³ Il maestro olandese (Utrecht, 1632-Varsavia?, 1706) che diventerà celeberrimo architetto in Polonia, risulta presente a Venezia per intraprendere lo studio di pittura, come testimonia Boschini. ⁴ Costui precisa persino che sa fare « bei nudi naturali, con bon disegno e colorito vago ». Solo questi disegni camerti confermano tali suoi interessi e ne manifestano lo stile, assieme al frontespizio per il *Vento ottavo* dell'edizione boschiniana di cui egli fornisce l'invenzione, e a poche altre proposte. ⁵

1. Inv.138; sanguigna su carta bianca, 435×584 mm; scritta a penna: « Venetijs Franciscus Rosa Invent[or] Paolo Brunaccius designavit 1665 ».

2. N. IVANOFF, *Il genovese Francesco Rosa*, « Emporium », LXV, 771, marzo 1959, pp. 105-109, fig. 3; C. DONZELLI, G.M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, pp. 358-359; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 278; II, fig. 935; FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia* cit., pp. 40, 51 nota 33, 52 nota 39, 48 fig. 9. Per inciso, il carattere 'neoveronesiano', pur limitato dalla fede 'tenebrosa', del grande telero di Rosa per la chiesa dei Frari raffigurante *Sant'Antonio fa rivivere un bambino morto per dimostrare l'innocenza del padre* è accentuato nel modelletto firmato dell'opera (olio su tela, 70×57 cm), di accurata esecuzione, apparso di recente sul mercato antiquario, ma non discusso in sede scientifica: *Alte Kunst*, Kunsthau Lempertz, November 17, 2007, lot 1291.

3. Inv. 80-a-b-c; penna su carta bianca, 55×101 mm, 36×114 mm; scritta sul frammento di lettera: « Sig. Tibelmano Vancameren. Pittore fiamingo in Polonia del Sig. Principe Giorgio Lubomirski 1661 ».

4. M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660, ed. critica a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, pp. xvii, lxxvii, 580 nota 3, 629, fig. 15. Per il *Vento ottavo* l'olandese fornisce il disegno per l'incisione raffigurante *Marte che combatte l'ignoranza, assistito da Bellona*. Sulla sua attività europea di pittore e, soprattutto, architetto basti qui il rinvio a S. MOSSAKOWKI, *Tilman van Gameren. Leben und Werk*, München 1994.

5. A. PALLUCCHINI, *L'esperienza veneziana di Tilman van Gameren*, in *Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, Wrocław 1967, pp. 26-34. Tale contributo non è menzionato da FALDI, *Presenze d'arte* cit.

I disegni spettanti a Pietro Negri dell' *Album di Camerino*, come osservato, contribuiscono in modo indubbiamente sostanzioso a precisarne i connotati stilistici e il contesto operativo della prima fase finora nota. Si deve sottolineare come si dispongano con rara coerenza nella fase successiva, verosimilmente nella seconda parte degli anni sessanta se non addirittura poco oltre, gli altri pochi fogli che gli sono attribuiti con fondamento. La peculiare caratteristica di costruzione plastica e chiaroscurale di Negri, descritta desumendo dalle prime opere che si ritengono doversi confermare, è testimoniata in modo genuino dal disegno con *Figura*
 89 *femminile rivolta a sinistra* della collezione Janos Scholz di New York riconoscitogli in antico, in quanto la paternità è certificata dalla scritta che contraddistingue la celebre raccolta settecentesca nota, per l'appunto, come della *Reliable Venetian Hand*.¹ È inconfondibile il *ductus* quasi aggressivo nei tratti dello sfondo disposti prevalentemente in diagonale come notato nei disegni camerti del 1664 e 1665. Il segno diviene solo un poco segmentato nella costruzione dei panneggi che si raccolgono nelle maniche, ma anche nella sagomatura della mano destra e del braccio quasi sovradimensionati. La testa, colta in rigido profilo, manifesta una coerente ricerca atta a conferire solidità ai volumi in presenza di una luce nettamente direzionata, che consente di ben definire il loro punto limite sul fondo scuro e di creare un'ombreggiatura 'a zona' nella legatura guancia-collo. Gli stacchi chiaroscurali sembrano come disporsi entro la geometria dei panneggi, facendo risultare la figura possente nell'atteggiarsi quasi roteando nello spazio. L'espressività del volto appare già compiutamente precisata ed è inequivocabile.

90 Perfettamente in linea con il disegno Scholz, per quanto il tratto sia complessivamente più alleggerito, si mostra lo *Studio per un Cristo orante* apparso sul mercato antiquario milanese nel 1976 con tale giusta proposta attributiva.² Un altro disegno sicuro di Negri grazie all'indicazione della *Reliable Venetian Hand* è quello singolare di un *Interno domestico (Un bambino nella culla, tre donne e un uomo)* della collezione Ralph Holland.³ Nonostante l'idea non possa renderlo omogeneo agli altri, lo stile di Negri è inconfondibile. L'uso della penna e dell'acquarello in luogo della sanguigna consente di cogliere, se possibile, con ancora maggiore chiarezza quel suo caratteristico segno portante rapido e segmentato attorno al quale insiste con gli effetti chiaroscurali. Nei profili della donna in primo piano e di quella colta di spalle seduta sulla seggiola, tale segno rivela

Pertanto la sua attenta analisi dei disegni di Camerino non si avvale dell'utile confronto con il *Progetto per monumento funebre di un guerriero* della Biblioteca Universitaria di Varsavia reso noto dalla studiosa.

1. A. BETTAGNO, *Disegni di una collezione veneziana del Settecento*, catalogo della mostra, Vicenza 1966, p. 46, cat. 36.

2. *Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Finarte, Milano, 9-10 giugno 1976. Carboncino su carta marroncina, incollato su cartoncino, 140 × 107 mm; provenienza Dubini, Hoepli. Questo disegno sicuro di Negri, non entra in discussione nel catalogo proposto da SAFARIK, *Pietro Negri* cit.

3. R. HOLLAND, *The Reliable Venetian Hand*, «The Burlington Magazine», CIX, 769, April 1967, pp. 244 fig. 90, 248.

con incredibile brevità di tratto una tipologia e un'espressività tutta propria in un registro 'dal vero' assolutamente inedito. Non mancano tuttavia assonanze con alcuni esiti di Diamantini se si pone a confronto il disegno, ad esempio, con *Scena mitologica* (inv. 6315) e *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (inv. 1197) della Staatsgalerie di Stoccarda, e la *Scena di genere* di collezione Ubaldini a Urbania (I 67.149 bis).¹

Il pur rapido esame del cosiddetto *Album di Camerino* nel suo complesso, assieme all'episodio attestante la frequentazione di Negri e Zanchi, impegnati nel 1662 in un'accademia del nudo, offre lo spunto, come sottolineato, per abbozzare la dinamica che si veniva a creare in tali occasioni di esercizio pratico e di approfondimento teorico. A Venezia gli artisti potevano alternare la frequentazione di più accademie aperte presso lo studio dei principali artisti e promosse talora da illuminati committenti e 'dilettanti' d'arte. Non solo negli anni sessanta, ma anche in seguito Negri dovette mantenere questa stimolante propensione, tenendo lui stesso accademia o partecipando a quelle nel frattempo moltiplicatesi. È un'affermazione che si può avanzare volendo dare significato, oltre al mero dato documentario, al fatto che ora sappiamo figurare quale testimone al secondo matrimonio di Negri, quello con Angiola Caroli celebrato il 14 febbraio 1673, «l'illustrissimo et eccellentissimo signor Giovanni Nani fu de eccellenza Ferigo de' contrà di San Trovaso». ² Si ha già avuto modo di mettere in luce il ruolo eccezionale proprio del senatore Giovanni Nani, dilettante lui stesso di pittura, nel promuovere a proprie spese tali iniziative nell'Accademia dei Filateti in palazzo Barbarigo a San Trovaso, accademia introdotta nel 1670 e diretta da Pietro Vecchia, ben presto lodata da Boschini nel 1674 e descritta nella peculiarità delle ricerche praticate da Lodovico Antonio David, in quanto intelligente partecipe ad essa.³

1. THIEM, *Italianische Zeichnungen* cit., nn. 302, 304; CELLINI, *Disegni* cit., pp. 49-51 cat. 66. Altro confronto che sembra meritevole sotto questo profilo, riguarda Carboncino. Pare trascurato negli studi recenti il significativo disegno dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 1353), con apposta la scritta «Carbo(n) sin f(ecit)», raffigurante *Cristo giudice su nubi tra angeli e diavoli che si contendono un'anima, in basso scena con moribonda e famigliari*. Può essere indicativo dello stile del maestro nella sua prima fase formativa, e ha il brio di quello 'domestico' di Negri. Per l'illustrazione del disegno di Carboncino, C.L. RAGGHIANI, *Disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1963, p. 31, cat. 255. Più maturo è il disegno con *Scena mitologica*, la cui attribuzione è assicurata dalla scritta, che ne attesta l'appartenenza alla *Reliable Venetian Hand*: BETTAGNO, *Disegni di una collezione veneziana* cit., pp. 45-46, cat. 35. Purtroppo non sono riprodotti i disegni della collezione Fenwich: A.E. POPHAM, *Catalogue of drawings in the collection formed by Sir Thomas Philipps Bart., F.R.S., now in the possession of his grandson T. Fitzroy Philipps Fenwich of Thirlestaine House Cheltenham*, London 1935, p. 132.

2. Il rinvenimento di tale documento è merito di M. FAVILLA, R. RUGOLO, «*Con pena, e con penello*»: *Simone Brentana e Sebastiano Ricci*, «Verona Illustrata», 22, 2009, p. 43, nota 2.

3. Su Nani e la sua accademia si consenta il rinvio a FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia* cit., pp. 42 segg. Si veda, pertanto, BOSCHINI, *Breve Istruzione*, premessa a *Le ricche minere* cit.; L.A. DAVID, *L'Amore dell'Arte*, Modena, Biblioteca Estense, Campori 1071 = gamma H.1.38, ms sec. XVIII (non autografo), f. 33r.

Un elemento in più a proposito di Giovanni Nani si ritiene di porre in evidenza in conseguenza all'ipotizzato rapporto con l'*entourage* o meglio l'accademia di Diamantini, che si è dedotto dalla presenza di disegni di Negri nell'*Album di Camerino*. Riguarda la registrazione di opere del maestro di Fossombrone nella raccolta del nobile mecenate veneziano. Non risulta essere stato identificato finora con quest'ultimo quel fortunato collezionista (« il nobile Nanni ») presso il quale Malvasia nel suo soggiorno veneziano del 1664, con la guida di Marco Boschini, Pietro Liberi e Giuseppe Mazzoni, poté vedere e annotare la presenza di « belle mezze figure » di Diamantini.¹

Il legame tra Negri e Nani apre, dunque, a importanti prospettive che riguardano la fase successiva a quella delle opere pittoriche fin qui confermate o aggiunte al catalogo del maestro del settimo decennio. Si fa riferimento ai grandi impegni pubblici: al telero del 1670 per la chiesa dei Frari, ovvero alla dimostrazione del maggiore avvicinamento alle vaste architetture chiaroscurali di Zanchi che si conferma, ancor più, nel telero seguente della Scuola Grande di San Rocco esposto nel 1673. Nel primo è da prestare attenzione soprattutto al brano della gloria celeste che occupa la porzione superiore in quanto, non dovendosi qui rispettare un obbligo iconografico convenzionale, si coglie la piena libertà nell'escogitare una composizione di grande peso e, a un tempo, di apprezzabile scioltezza pittorica.

Quella sorta di svolta attestata dal telero dei Frari del 1670 si può misurare subito in uno dei più famosi quadri da stanza, il citato *Nerone e Agrippina* della Gemäldegalerie di Dresda, esempio anch'esso tra quelli di più alta qualità del pittore.² Entro una soluzione compositiva che si avvale ancora di componenti di ascendenza ruschiana, i volumi si rassodano, si ricerca un preziosismo di resa materica entro una luce tenuta alta; si fa più vibrato e frequente il fraseggio chiaroscurale, fino a creare in taluni passaggi una sorta di intaccature a macchia sulle superfici. L'accostamento al dipinto di Dresda offre la possibilità della conferma attributiva per il *Ciro osserva l'amante dormiente*, già in collezione privata di New York, edito da Pallucchini, che correggeva l'attribuzione a Zanchi;³ tuttavia, assai più rappresentativo del momento, anche in tale caso per l'alta qualità, 92 è indubbiamente *Il Tempo che strappa le ali a Cupido* del Museo Statale della Ceramica di Kuskovo (Mosca), dalla forza indagatrice ed espressiva di ascendenza 'tenebrosa', ma per altri aspetti di una libertà nella composizione e di una tecnica pittorica tra le più avanzate per Negri.⁴

1. C. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi*, Bologna 1678, p. 126. Cfr. CIACCI, *Giuseppe Diamantini* cit., pp. 18, 53-54.

2. SAFARIK, *Pietro Negri* cit., p. 89, nota 47, che sostiene una datazione all'ultima attività di Negri. Cfr. *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1959, pp. 104-105.

3. Olio su tela, 31 × 67 cm. Cfr. *Important Paintings by Olday*, June 15, 1977, pp. 84-85, lot 76 (Antonio Zanchi); PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., I, p. 259; II, p. 809, fig. 846.

4. Il dipinto di Kuskovo (88,5 × 132 cm) è stato attribuito con questa giusta datazione da V. E. MARKOVA, *Kartiny ital'janskich masterov XIV-XVIII vekov muzeev SSSR*, Moskva 1986, pp. 166-167, cat. 63.

Il particolarissimo pittoricismo di queste opere trova risultati del tutto affini in taluni volti dell' *Albero serafico* dei Frari, se si compie lo sforzo di considerarli singolarmente. In buona sostanza, Negri evita in questo momento di agire nell'impa- VIII, 91
sto cromatico ricco e arrovellato come Zanchi alla sequela di Langetti, o di operare in una localizzata sensibilizzazione per trasparenze, o assorbenze della preparazione, così da far lievitare le forme anche per un velo atmosferico, quasi in un fuori fuoco, come si riscontra nel primo Loth. Piuttosto, con una formula di sintesi di queste due maniere, egli ottiene effetti chiaroscurali mantenendo comunque valida la sua modulazione graduale, in toni e semitoni, che si risolve sempre in superficie, trovando giustificazione nella forte direzionalità della luce. L'integrità della forma è dunque, anche in questa fase, preservata dal chiaroscuro che prende più logica consistenza in base all'orientarsi dei volumi alla luce; continuano, pertanto, a rimanere accertati ovunque anche i rapporti spaziali. Inoltre, come nelle prime opere le espressioni percorrono tutti i gradi di patetismo, con rinuncia sia all'inespressività di Ruschi, sia alle più note esasperazioni drammatiche dei 'tenebrosi'.

Nell'anno 1673, nell'eseguire il telerò per la Scuola di San Rocco, da collocarsi di fronte a quello di Zanchi, Negri ha modo di esprimere il grado maggiore di accondiscendenza a un messinscena quasi da 'tenebroso'. In tutti i casi fa salve queste sue personali metodiche pittoriche e il suo inconfondibile registro espressivo. Il consueto confronto fra i due telerò non avviene a parità d'anni, pertanto si ritiene più opportuno aggiornarlo, per quanto riguarda Zanchi, con la scelta ad esempio di quello raffigurante la *Madonna con il bambino appare al podestà Antonio Loredan con le personificazioni dell'Abbondanza, Giustizia e Prudenza* della Rotonda di Rovigo, anch'esso del 1673.¹ La comunanza e differenza di stile risultano ancora una volta intriganti, tanto più ad osservare certe soluzioni figurative molto simili, come quelle del personaggio femminile inginocchiato colto di spalle (figura dell'Abbondanza in Zanchi), e della donna stante sulla destra del capolavoro di Negri. Bisogna poi appuntarsi sugli aspetti fisiognomici per distinguere i due maestri. Nei valori generali, tuttavia, è Negri a mostrarsi ora più ingegnoso nelle ideazioni, più concentrato nelle artificiose soluzioni del disegno e nella ricchezza e variazione di abbinamenti cromatici. Avevano buone ragioni le fonti. Nel telerò della Scuola di San Rocco, in quella sorta di apparente disarticolazione registica delle masse, come sospese in un'architettura senza fondamenta, nulla è scontato o dato al caso. Lo stesso può dirsi per le espressioni: rispetto alla comunicazione corale prevalgono gli anacoluti e si distinguono soprattutto i volti di angeli e Virtù colti in una sorta di compiaciuta introversione e, pertanto, come fuori posto o giustamente disincarnati.

1. N. IVANOFF, *La Rotonda di Rovigo*, Vicenza 1967, p. 95, fig. 54; V. SGARBI, *Catalogo dei beni artistici e storici. Rovigo. Le chiese*, Venezia 1988, p. 226. L'attribuzione a Zanchi si basa su F. BARTOLI, *Le pitture, sculture e architetture della città di Rovigo*, Venezia 1793, pp. 109, 344, che conosceva bene l'opera di Negri, poiché menziona alcuni dipinti rodigini perduti.

Un'aggiunta ragguardevole al catalogo di Negri, all'altezza del telerò della
 93 Scuola Grande di San Rocco, riguarda il *Nerone davanti al cadavere di Agrippina*, dipinto passato sul mercato antiquario londinese nel 2000.¹ È un'opera 'da portego', viste le dimensioni, destinata ad assumere un posto di indubbia rappresentatività nel catalogo di Negri. Il respiro compositivo è riuscitissimo, la drammaticità è solenne per l'eloquenza dei gesti e le meditative espressioni; il disegno e l'esecuzione sono sempre sorvegliati nonostante la riproposizione di certe soluzioni, come quella del personaggio femminile semidisteso in primo piano.

Nell'esaminare le proposte attributive a Negri si può far rientrare nella fase prossima all'esecuzione del telerò della Scuola Grande di San Rocco il sopra ricordato frammento di un *Lot e le figlie* di Göttingen, con la versione parziale che gli si accosta. Il percorso immediatamente successivo di Negri è soprattutto indicato dal ben noto *Compianto di Cristo* della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia di cui si è accertata, in altra sede, l'originaria destinazione a quadro da stanza.² Appartenne, infatti, al pittore lombardo senza opere Cesare Mainardi, a lungo residente a Venezia – dal 1661, quand'era ventenne – ma che doveva essere già orgoglioso di qualche significativa esperienza europea, compresi i servizi prestati a Cristina di Svezia.³ Con il suo testamento del 1682 lasciava questo «quadro del Cristo passo originale del *quondam* Pietro Negri» alla chiesa veneziana dove tuttora è esposto.⁴ Il dipinto non solo è molto offuscato, ma lo stato di conservazione risulta molto compromesso, specie sul lato destro. Assume pertanto maggior valore il riconoscimento quale opera autografa di Negri della versione pur semplificata della Galleria Sabauda di Torino (inv. 373), finora giudicata copia da Massimo Stanzione, in cui si omette la figura di san Giovanni e si riformula l'apertura sul paesaggio.⁵

Si profila, dunque, la fase finale di un lustro entro il quale si possono selezionare come autografe solo alcune tra le molte opere attribuite a Negri, o in modo nient'affatto convincente o tali da lasciare più di un'ombra di dubbio.⁶ Sono ve-

1. Olio su tela, 199 × 267 cm. L'episodio si riferisce a Tacito, *Annales*, XIV, 9. Cfr. *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, July 6, 2000, lot 191.

2. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia* cit., pp. 37-39.

3. Nel suo testamento del 1682 ci rivela di essere partito nel 1649 da Abbiategrasso per giungere fino in Svezia, dove si pone «al servizio della regina Christina», approdando successivamente a Venezia nel 1661. Alla chiesa di Santa Maria Formosa, luogo di sepoltura di Mainardi, è legato il «quadro del Cristo passo originale del quondam Pietro Negri». Per Mainardi e la sua volontà testamentaria cfr. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia* cit., pp. 37 segg. Una scheda sul dipinto di Santa Maria Formosa è in SAFARIK, *Pietro Negri* cit., p. 89.

4. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia* cit., pp. 57-59, doc. 8.

5. Olio su tela, 140 × 207 cm. N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda Maestri Italiani. Ricerca bibliografica di Caramellino*, Torino 1971, p. 202, cat. 1.373.

6. Si ritiene di dover espungere dal catalogo di Negri le opere seguenti: *Maddalena penitente*, in collezione privata di Sarajevo, edita da G. GAMULIN, *Neobljaljeni seičento*, «Peristol», 16-17, 1973-1974, p. 86. *Porcia si ferisce la gamba*, già in collezione Scaglietti di Firenze, resa nota da Safarik (*Pietro Negri* cit., p. 89, fig. 22);

confermata da U. RUGGERI, *Valentin Lefèvre (1637-1677). Dipinti, disegni, incisioni*, Manerba sul Garda 2001, p. 31, che collega una versione passata come Antonio Bellucci sul mercato antiquario di Firenze, Sotheby's, Palazzo Capponi, 14-16 dicembre 1983. Da espungere anche l'*Achille tra le figlie di Licomede* assegnatogli dallo studioso nella medesima circostanza: il dipinto, passato presso Dorotheum, Vienna, 17 ottobre 2007, è da discutere piuttosto nel gruppo del giovane Celesti. *Antonio e Cleopatra*, in collezione privata di Bologna, riprodotto con attribuzione a Negri da PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., II, fig. 840, che non lo discute nel testo; lo stato di conservazione appare, tuttavia, problematico. *Marte e Venere*, olio su tela, 73,5 × 97 cm, confermato da E.A. SAFARIK, *Die Melancholie Venezians: die Gemäldesammlung Safarik in den Sammlungen von Luigi Koelliker*, catalogo della mostra, Salzburg 2003, pp. 151-152; già dato a Negri in *Dipinti antichi*, Finarte, Milano, 16 marzo 1994, pp. 18-19, lotto 31. È da escludere anche la *Maddalena penitente* (olio su tela, 100 × 93 cm) assegnatogli nella stessa circostanza nel catalogo di vendita milanese: p. 15, lotto 26. *San Sebastiano e Irene*, collezione privata: SAFARIK, *Die Melancholie Venezians* cit., pp. 151-152. *Ester e Assuero*, una modesta derivazione da Antonio Molinari: *Dipinti di antichi maestri*, Semenzato Casa d'Aste, Venezia, 4 luglio 2004, p. 22, lotto 9 (Pietro Negri e bottega). Di riferimento è la serie Giovanelli di Molinari: G. FOSSALUZZA, *Antonio Arrigoni pittore "in istoria", tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 21, 1997, pp. 157-216. *Rebecca al pozzo*, dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, proposta tra gli altri da PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., I, p. 259, già riconosciuta ad Antonio Arrigoni: A. CRAIEVICH, *Antonio Molinari pittore di "historie"*, «Arte Veneta», 55, 1999, p. 37, fig. 1; G. FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 2000-2004*, Treviso 2004, p. 200; IDEM, *Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni, proposte*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 32, 2008, pp. 191, 218 note 197-198 Il dipinto rodigino proviene dalla collezione Casilini; l'attribuzione risale a BARTOLI, *Le pitture* cit., p. 193, ed è stata sempre confermata. Si veda ora la scheda riassuntiva di C. TEDESCHI, in *Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 2005, pp. 228-229, cat. 96. In quest'ultima mostra di Rovigo figurava come opera di Negri un'*Educazione di Maria* della Fondazione Cavallini Sgarbi, con scheda di P. PIZZAMANO (*Le meraviglie* cit., pp. 226-227, cat. 95), anch'essa è da espungere, con il suggerimento di guardare piuttosto a Giuseppe Diamantini, ad esempio al *Cupido*, per il quale si veda A. ROMAGNOLO, P.L. FANTELLI, *La Pinacoteca del Seminario vescovile di Rovigo*, Rovigo 2001, pp. 68-69, cat. 57. Con attribuzione a Negri l'opera è poi apparsa in *Opere dalla collezione Cavallini-Sgarbi. Dipinti, disegni e sculture dal XV al XX secolo*, Finarte, Milano, 5 marzo 2008, p. 121, lotto 155. *La fuga in Egitto*, della chiesa della Beata Vergine del Soccorso di Rovigo, la Rotonda: IVANOFF, *La Rotonda* cit., p. 101, fig. 28, pensava alla cerchia di Antonio Bellucci. La proposta in favore di Negri è avanzata con dubbio da SGARBI, *Catalogo dei beni artistici* cit., pp. 196-197. *Sacrificio di Noè*, Riese Pio X, santuario di Santa Maria di Cendrole, olio su tela, 485 × 295 cm: l'attribuzione a Negri è sostenuta da A.M. SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX*, «Bollettino d'arte», 20, 1983, pp. 105-106, fig. 40, che riferisce di una provenienza dalla chiesa del Corpus Domini di Venezia. Ritenuto di Molinari post 1683 quando, dopo Zanchi, egli sperimenta Liberi e Giordano 'riformato', da L. MORETTI, *Antonio Molinari rivisitato*, «Arte veneta», 1979, p. 60. La paternità di Molinari è respinta da A. CRAIEVICH, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, p. 294, cat. R.33, in favore di anonimo artista veneziano tra anni settanta e ottanta che «ha poco da condividere» con Negri, Zanchi e Molinari giovane. Un'attribuzione a Luca Giordano si trova in *Il santuario delle Cendrole nella parrocchia di Riese*, Roma 1910, p. 18; L. ZANINI, *S. Pio X e il suo santuario della Madonna delle Cendrole*, s.l., s.d., p. 24; G.P. BORDIGNON FAVERO, *Castelfranco Veneto e il suo territorio nella storia e nell'arte*, Castelfranco Veneto 1975, II, p. 221, nota 28. Il telerò ora al santuario di Cendrole proviene in realtà dalla chiesa di San Martino di Murano; aveva di fronte *Il sacrificio di Elia* di Lazzarini, come ora: V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini*, [1732], Venezia 1809, p. LV; A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 547. Sono da espungere le seguenti opere di musei francesi assegnate a Negri per le quali si veda A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE, *Musée de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris 1988, pp. 99, 242-243; *Cesare riceve la testa di Pompeo*, Musée Vivant-Denon, Chalon-sur-Saône; *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, Chambéry, Musée des Beaux-Arts; *Andromeda e Perseo*, Museo di Lons-le-Saunier.

Ritrovamento di Mosè del Museo di Pesaro, con attribuzione dubitativa, per il quale cfr. G. MILANTONI, in *Dipinti e disegni della Pinacoteca Civica di Pesaro*, Modena 1993, pp. 95-96, cat. 72. Si considera dubitativa, per qualità troppo debole, l'attribuzione che si dibatte comunque tra Zanchi e Negri, della *Sacra fami-*

nuti a mancare alcuni punti di riferimento accertati dalle fonti, come il teleri per la chiesa dei Carmini del 1674.¹ A fine carriera si sarebbe collocato, poi, il dipinto fatto pervenire nell'anno stesso della morte a Giovan Battista Tassis, con il quale il legame ebbe forse a stabilirsi in occasione della partecipazione al concorso indetto nel 1677 dal Consorzio della Misericordia di Bergamo tra Negri, Cervelli e il torinese Perugino per l'esecuzione del teleri raffigurante il *Sacrificio di Noè uscito dall'arca*, dal quale l'anno seguente sortì vincitore Cervelli per undici voti favorevoli contro sei di Negri e due di Perugino.² Giovanni Cupilli, scrivendo da Venezia al Tassis in data 8 aprile 1679, attesta indirettamente la fine imminente dell'artista, ma anche l'attività fino agli estremi e ancora il desiderio di ben figu-

glia e santa Caterina da Siena (olio su tela, 130,5 × 100 cm) edita in *Dipinti antichi e del XIX secolo*, Finarte, Lugano, 1 dicembre 1992, p. 38, cat. 28. È da confermare a Zanchi il *Profeta* di collezione privata, come già sostenuto da M. OLIVARI, in P. ZAMPETTI, *Antonio Zanchi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, iv, Bergamo 1987, pp. 589-590, cat. 179; come Negri in *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, December 12, 1984, lot 112. *Belisario* (olio su tela, 163,5 × 134 cm): ritenuto di Antonio Bellucci (Londra, Philipps, 6 dicembre, 1988; 24 giugno, 1989; *Pittura italiana del '600 e '700*, a cura di G. Romano, Milano 1991, p. 70.), poi dell'ambito di Zanchi (Farsetti, Prato, 16 maggio 1992, il soggetto è indicato come *Congedo di Tobio*), assegnato a Negri da F. MAGANI, *Antonio Bellucci*, Rimini 1995, pp. 204-205, cat. R42. *Salomè con la testa del Battista*, olio su tela, 94 × 133 cm: attribuzione di Safarik in *Dipinti del XIX secolo. Mobili, arredi e dipinti antichi*, Finarte, Roma, 11 dicembre 1996, p. 129, lotto 411. *Salita al Calvario*, olio su tela, 100 × 222 cm: *Dipinti di antichi maestri*, Semenzato, Venezia, 18 dicembre 2005, pp. 56-57, lotto 25. Un caso attributivo intrigante è quello della *Maddalena penitente* di collezione privata romana (olio su tela, 129 × 93 cm): M. MOSCO, in *La Maddalena tra sacro e profano*, catalogo della mostra a cura di M. Mosco, Milano 1986, p. 202, cat. 75. Il giudizio effettuato unicamente sulla modesta riproduzione fotografica consiglia di lasciare sospesa l'attribuzione a Negri in attesa che si presenti la fortunata occasione di poter esaminare direttamente l'opera. Tangenze con Negri mostrano il *Lot e le figlie* (inv. 1781) e il *Suicidio di Lucrezia* (inv. 1711), quest'ultimo con un taglio già alla Antonio Molinari, opere del Museo Civico di Padova: G. FOSSALUZZA, in *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 175-176, cat. 87, 450-451, cat. 596. Di Antonio Molinari si ritiene la *Morte di Lucrezia* già in collezione Canova di Milano, significativamente schedata come opera di Ruschi nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze (n. 107059).

1. La testimonianza è di F. MONDINI, *Carmelo il Favorito*, Venezia 1675, p. 69: «1674. Il quadro di sinistra di detto altare [Santa Maria Maddalena de Pazzi] con Christo, & la Santa è di Pietro Negri Veneto». Per la descrizione dell'opera cfr. A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circconvicine*, Venezia 1733, p. 350. BOSCHINI, *Le ricche minere* cit., pp. 34-26, offre l'ante quem per i quattro dipinti perduti con i *Miracoli di san Guglielmo* della chiesa di San Giacomo a Murano da lui ben descritti. Tra le più belle a detta di [A.M. ZANETTI], *Della pittura veneziana. Trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti*, Venezia 1797, II, pp. 148-149. Altrettanto può dirsi per la pala e due quadri del soffitto della Scuola degli Stampatori ai Santi Giovanni e Paolo: BOSCHINI, *Le ricche minere* cit., p. 65; ZANETTI, *Descrizione* cit., p. 290. Lo stesso vale per il gonfalone della Scuola dei Macellai presso la chiesa di San Matteo Apostolo a Rialto: BOSCHINI, *Le ricche minere* cit., p. 33.

2. Sulla questione della committenza del Consorzio della Misericordia in generale, cfr. M. OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, iv, Bergamo 1987, p. 234, cat. 9; F. NORIS, M. ZANARDI, *Presenze straniere*, in *I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 332-333; F. NORIS, «Aver almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'ondata barocca» (il «caso» S. Maria Maggiore), in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, p. 143. Sul dipinto di Cervelli cfr. S. COPPA, ivi, p. 168, cat. 41.

rare anche lontano dalla capitale lagunare nonostante l'incidente bergamasco, in coerenza con la fama acquisita durante l'intera carriera.¹

Entro questi termini cronologici definiti, ci si ripropone di prospettare il percorso stilistico che rimase da compiere a Negri sulla scorta di nuove proposte attributive; pertanto, esso non risulta conforme ai passati profili di riferimento. Se già Zanetti lo riteneva «del chiaro giorno alquanto nemico», annoverandolo con tali termini allusivi ai 'tenebrosi', si dovrebbe ora a maggior ragione ritenerlo un tenebroso non del tutto convinto.

Significativo per fissare i caratteri di questa fase stilistica si indica il dipinto da stanza già in collezione privata di Conegliano raffigurante *Giuseppe spiega i sogni*,⁹⁵ che qui si propone per la prima volta nel suo catalogo, collocandolo cronologicamente accanto alle due versioni del *Compianto di Cristo* di Venezia e Torino.² La figura imponente e tesa del carcerato, consunto in volto, colto a profilo perso e presentato semiavvolto da un pannello fortemente scavato grigio-azzurro e rosa stinti, è tra quelle di maggiore grado naturalistico del pittore; a una significativa intensità è qui portato, invece, il patetismo di Giuseppe o del giovane in penombra. L'impaginazione in un interno corrusco prevede un'apertura costituita dalla finestra inferriata, soluzione ricorrente e destinata ad avere fortuna, ad esempio, in Molinari. Accanto al *Giuseppe spiega i sogni* si ritiene possa figurare coerentemente la *Carità romana* (o *Cimone e Pero*) di ubicazione ignota, opera⁹⁶ che ha conosciuto finora una comprensibile attribuzione a Zanchi.³ Può essere posticipato preferibilmente in questo momento un altro dipinto che è tra quelli attribuiti più di recente a Negri, la *Santa Maria Maddalena* della chiesa parrocchiale dei Santi Giorgio ed Eufemia di Rovigno che si accompagna, emblematicamente, a tre dipinti dello stesso formato spettanti ad Antonio Triva.⁴ Il fatto

1. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, IV, Milano 1822, pp. 63-64, XLI: Giovanni Cupilli al sig. D. Gio. Battista Tassis. Venezia, 8 aprile 1679. Risulta che Cupilli conclude l'affare per conto del Tassis. «Ho scaramucciato col far che il sig. Negri si contenti di solo quattro ducati, oltre le otto doppie alla pretensione che aveva d'altre cinque doppie». L'agente di Tassis mercanteggia vantandosi: «Le confesso però il vero, che ho fatto un'opera di gran pietà, poiché il pover uomo è a letto travagliato al maggior segno da una flussione catarrale, e febbre continua». Non si menziona il soggetto del dipinto in questione, bensì la considerazione riservatagli da Negri: «Per inviarle dunque questo benedetto quadro (che altra fattura simile di Pietro Negri non s'è veduto per un pezzo, stante il suo fine, ch'è d'esser conosciuto a Bergamo) farò così; mercoledì per l'ordinario ghe l'invierò insieme colli tre paesi, e due bastoni che lascio».

2. Olio su tela, 123 × 101 cm. P. TOSINI, in *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli 2000, pp. 106-107, cat. 240. Più di recente il dipinto è apparso in *Mobili, arredi, dipinti di Villa La Giraffa e di altre committenze*, Semenzato Casa d'Aste, seconda parte, Goito (Mantova), 17-20 maggio 2007, p. 157, lotto 1053.

3. Olio su tela, 94,5 × 100 cm. Pubblicata in *Fiori, figura, paesaggio*, Franco Semenzato, Venezia, 20 settembre 1992, lotto 15. Lascia perplessi, invece, l'attribuzione a Negri nello stesso catalogo (lotto 5) della *Diana* entro ovale (85 × 64 cm).

4. La motivata attribuzione spetta a Višnja Bralić, in V. BRALIĆ, N. KUDIŠ BURIĆ, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo*, Rovigno 2005, pp. 296-301, cat. 400-403.

di per sé offre una delle piste per la mediazione della componente emiliana che è stata ravvisata in Negri specie agli esordi. Tuttavia l'opera istriana, il cui giudizio è complicato dai panneggi sovrapposti per pudicizia, vede confermate le tipologie più idealizzanti delle primissime opere, mentre esprime, nel contempo, l'interesse verso un'espressività più emotivamente caricata, questa volta davvero emula di Zanchi. La direzionalità dello sguardo, ad esempio, incrina quell'aura di evento atemporale delle opere prime. Inoltre, l'avvitamento della postura e dinamicità del gesto attuano una diversa interazione con il fondo scuro. Sono tutti aspetti che denotano altresì, ad evidenza, una sostanziale difformità di gusto rispetto a Triva.

A seguito delle soluzioni prospettate per la fase circa il 1675, allineando queste opere pseudo-zanchiane, rimane il quesito su quale carattere assumesse la produzione ancor più avanzata del maestro veneziano. Per trarre l'indicazione più certa, a motivo dell'indubbio legame con il *Giuseppe spiega i sogni* e la *Carità romana*,
 98 si dispone del *Buon samaritano* di collezione privata di Udine, già attribuito ad Antonio Carneo, ma in altra occasione restituito a Negri da chi scrive.¹ È solo in questa fase che si trovano motivi per la discussione attributiva risolta ora in favore di Negri, ora di Molinari, riguardante il *Cristo e la samaritana* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, già in palazzo Corner della Ca' Grande, quadro da stanza che da solo può esprimere l'interesse di quest'ultimo, anche postumo, cioè circa il 1680, per la fase più matura dell'anziano maestro, del quale si coglie la nuova tendenza chiarista e la peculiare soluzione espressiva intimista.² A conferma, invece, di questa evoluzione davvero di Negri, si aggiungono, ora, le due
 99-100 tele con l'*Allegoria della Verità* e *Allegoria del Tempo* del Museo Civico di Asolo, già assegnate a Zanchi.³ Insieme ai dipinti asolani, si ritiene sia da collocare quale
 97 ulteriore tappa evolutiva l'*Ercole e Onfale* di ubicazione ignota edito come Francesco Ruschi da Pallucchini.⁴ Si assiste in queste tre opere al raggiungimento di una nuova eleganza formale in presenza di un'alta luminosità diffusa e riflessa; la definizione del disegno ovviamente non muta, come pure la scelta e i passaggi cromatici, che rimangono quelli consueti anche nella resa dell'anatomia. Si assiste, semmai, a un generale alleggerimento e distensione nella strutturazione plastica,

1. A. RIZZI, *Tra Carneo e Bombelli*, «Arte documento», 5, 1991, pp. 196-197, fig. 2; P. GOI, in *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra a cura di C. Furlan, Milano 1995, pp. 116-117, cat. 18; FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia* cit., p. 51, nota 26 (Negri).

2. Olio su tela, 116 × 149 cm. S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, p. 62, cat. 133; CRAIEVICH, *Antonio Molinari* cit., p. 298, cat. R51 (Negri, 1673).

3. ZAMPETTI, *Antonio Zanchi* cit., p. 596, cat. 217; p. 704, figg. 2-3. Assieme ai due dipinti va forse la *Betsabea al bagno* già in collezione privata di Trieste edita come Zanchi da A. RICCOBONI, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 5, 1966, p. 75, note 60-61, fig. 27. Purtroppo la qualità della riproduzione consiglia per ora la cautela attributiva.

4. Olio su tela, 97,2 × 121,2 cm. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana* cit., I, p. 164; II, p. 648, fig. 485; apparso con la stessa attribuzione in *Old Master Paintings*, Christie's, New York, October 3, 2001, p. 74, lot 52.

ovvero alla ricerca di una sofisticatezza un poco di maniera che, se si rapporta alla situazione della pittura veneziana allo scorcio degli anni settanta, è perfettamente in linea con l'attenuarsi definitivo della ventata tenebrosa anche a opera di coloro che ne erano stati i più strenui osservanti, ma poi rivelatisi pronti a riformarsi.

Si deve ammettere che l'attribuzione di questi dipinti non può che essere l'inizio per individuare l'ultima attività di Negri, e il proseguimento dovrà passare al vaglio non solo il catalogo del tardo Zanchi. Ma già quelli selezionati appaiono essenziali per motivare di nuovo, con questi indizi di un'evoluzione stilistica che si ha la presunzione di ritenere più sicura, il discepolato svolto con certezza presso di lui dal 'veronese' Simone Brentana (Venezia, 1654-Verona, 1742), che nel 1702, come noto, nella lettera autobiografica indirizzata al bresciano Fortunato Vinaccesi e poi passata a padre Pellegrino Orlandi, ebbe a ricordare la frequentazione della bottega veneziana di Pietro Negri.¹ Ma è questo altro argomento, e di non poco peso. Basti ora osservare che con Brentana, eletta Verona quale sua città dal 1686, il lascito di Negri, quello per nulla tenebroso, filtra qui in forma mediata, mentre compaiono in concomitanza le opere di Gregorio Lazzarini e Sebastiano Ricci.² Sono problematiche alcune opere proposte per la prima fase del

1. *Memorie e lettere al P.D. Pellegrino Antonio Orlandi Carmelitano*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1135 (1865), cc. 98r-99v: «Copia di lettera scritta dal signor Simon Brentana di Verona al signor Fortunato Vinaccesi di Brescia in data delli 23 marzo 1702»: A. SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia, opera fondata da G. Mazzatinti*, Firenze 1914, XXI, pp. 158-159. Gli studiosi si sono attenuti alla più accessibile trascrizione edita da L. FRATI, *Lettere autobiografiche di pittori*, «Rivista d'Arte», v, 5-6, maggio-giugno 1907, pp. 64-65, nella quale Brentana cita come maestro «Padre Negri Veneto». Tale interpretazione ha ingenerato discussioni sull'opportunità o meno di ravvisarvi Pietro Negri, non senza mettere in conto se potesse essere un religioso. Emblematiche della questione sono, ad esempio, le osservazioni di F.R. PESENTI, *Per Simone Brentana*, in *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'arte in onore di Arslan*, 1, Milano 1966, pp. 787, 789-790; IDEM, *Simone Brentana*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Vicenza 1978, p. 170; U. RUGGERI, *Opere giovanili di Simone Brentana*, in *Le ricche miniere della pittura veneziana. Studi sulla pittura veneta del Seicento*, a cura di V. Sgarbi, Roma 1982, pp. 161-168. Prima di stabilire la congruità dei nessi stilistici tra Negri e Brentana, o di prendere posizione in termini valutativi, è parso doveroso il controllo della fonte manoscritta citata in apertura di nota. Pertanto, il caso si risolve con una elementare operazione di scioglimento di una comune abbreviazione: «Pro» con segno diacritico per «Pietro». Indipendentemente da chi scrive, la stessa operazione è stata effettuata da FAVILLA, RUGOLO, «*Con pena, e con penello*» cit., pp. 41-43 (in part. p. 42, nota 1). Gli studiosi offrono anche un profilo di Vinaccesi. Spetta loro altresì la pubblicazione dell'atto di battesimo di Brentana e la precisazione della data di nascita, l'utile rinvenimento di altri documenti sui suoi anni veneziani. Per il profilo di Brentana dedotto dal suo curriculum autografo si veda P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 344; B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, pp. 183-185. Quest'ultimo ci indica il 1686 quale data di passaggio a Verona, quando annota che «da trent'anni si è stabilito a Verona». Circa la venezianità, se non di nascita – poiché lo storiografo veronese antepone comprensibilmente quella veronese, forse solo per amor di patria – viene testimoniata quella di spirito e linguistica: «Attese anco per suo divertimento alla musica, & alla poesia; onde compone particolarmente in lingua venetiana leggiadre, e spiritose poesie, la più parte burlesche con sommo diletto de gli amici. Ma i divertimenti giocosi non gli tolgono il tempo alle serie applicazioni».

2. Per le opere di questi ultimi e la congiuntura circa il 1686 si veda S. MARINELLI, *Gregorio Lazzarini e Simone Brentana*, «Arte Veneta», 62, 2005, p. 50.

maestro veronese, circa il 1690, per cui non si dispone ancora degli anelli per una congiunzione pienamente soddisfacente con gli esordi in patria, non solo prima ma anche nel lustro successivo alla morte del maestro Negri.¹ Le fonti ricordano solo sporadicamente le sue opere per Venezia e non è sempre vero, come si è indotti inconsapevolmente a pensare, che queste siano tutte assegnabili alla fase giovanile. È difatti un'acquisizione recente la prova del mantenimento nel tempo di interessi nella capitale lagunare. Ad esempio, la lamentela per la perdita di quel «laterale col sogno di S. Giuseppe per la Scuola della Carità di Venezia, opera sommamente lodata per l'invenzione de gli angeli, e de' lumi» riguarda un'opera richiesta l'anno 1700 e apre ai suoi inaspettati legami con Sebastiano Ricci.² Rimane il quesito se le opere destinate al re di Polonia e Danimarca, quelle per Milano e Madrid, i sette mesi trascorsi presso il duca di Toscana e a Siena, si collochino nei suoi anni veneziani o veronesi, come risulta sempre più probabile.³

Il confronto tra le ultime opere ora assegnate a Negri e le prime certe di Brentana veronese riconosciute da Dal Pozzo è già di per sé convincente circa il loro legame stilistico che, quindi, inizialmente dovette essere ancora più forte. Si tratta delle due tele del ciclo di San Nicolò a Verona con *Giobbe deriso dalla moglie* e *Giuditta e Oloferne*, circa 1691-1692.⁴ Si propone, quindi, di rivedere le opere notissime di Brentana in San Nicolò alla luce dei nuovi confronti dell'aggiornato e inedito profilo di Pietro Negri nella fase più matura e finale, com'è qui ricostruito. Per come si è modulato in seguito il catalogo iniziale di Brentana, si dovrebbe scegliere almeno, per confermare tale legame con altrettanta sicurezza, anche l'*Allegoria della Fede* di collezione privata, che reca sul retro la firma e la data 1691.⁵ Il ricordo delle esperienze veneziane e nella fattispecie dell'ultimo Negri

1. RUGGERI, *Opere giovanili di Simone Brentana* cit., impegnato a chiarire questa fase nel catalogo, annovera due opere in *pendant* dalla collezione Silvestri di Rovigo approdate in sedi diverse: *Giuseppe interpreta i sogni*, Rovigo, Accademia dei Concordi; *Sacrificio di Isacco*, Rovigo, Pinacoteca del Seminario vescovile. Esse non hanno trovato fortuna come Brentana, e neppure si può dire che le alternative attributive convincano. Si veda rispettivamente P.L. FANTELLI, *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di P.L. Fantelli, M. Lucco, Venezia 1985, pp. 93-94, cat. 183 (modi di Mattia Bortoloni); A. ROMAGNOLO, in ROMAGNOLO, FANTELLI, *La Pinacoteca del Seminario* cit., p. 107 (Dorigny). Altrettanto dicasi per la *Flagellazione di Cristo* del Museo Civico di Feltre, confermata a Luigi Miradori, il Genovesino, da M. LUCCO, in *Arte del '600 nel Bellunese*, catalogo della mostra, Padova 1981, p. 38, cat. 13. Si trovano difficoltà anche a confermare il *Suicidio di un filosofo* segnalato da Ruggeri in collezione privata di Firenze.

2. DAL POZZO, *Le vite de' pittori* cit., p. 184. Per il ciclo della Scuola della Carità e la novità dei rapporti con Ricci si veda FAVILLA, RUGOLO, «*Con pena, e con penello*» cit.

3. Le notizie sono sempre di DAL POZZO, *Le vite de' pittori* cit., pp. 184-185. Per le ricerche su tali attività si rinvia in particolare al contributo di L. MODESTI, *Novità su Simone Brentana*, «Verona Illustrata», 14, 2001, pp. 56 nota 5, 59 segg.

4. PESENTI, *Simone Brentana* cit., pp. 170-171, catt. 84-85.

5. La segnalazione di quest'opera, purtroppo non riprodotta, e il maggior numero di proposte attributive in favore della prima fase di Brentana si devono all'impegno di ricerca di S. MARINELLI, *Alessandro Maffei davanti a Namur. La pittura francese a Verona nella tarda età barocca*, «Verona Illustrata», 1, 1988, pp. 53-58; IDEM, *Intorno a Dorigny e Brentana*, «Verona Illustrata», 10, 1997, pp. 69-79. Un'utile sintesi, anche del

si direbbe sostanziare altresì lo stile successivo di Brentana in tutto il suo lungo corso, nonostante i nuovi incontri, soprattutto quello più propulsivo con Louis Dorigny.

In questa circostanza non si può non dare peso, da ultimo, ai riferimenti di Brentana stesso sul suo soggiorno veneziano e alla coincidenza di date tra le sue dichiarate scelte e la vicenda umana e professionale di Pietro Negri. Se, come naturale, egli ventenne prende le distanze dal maestro, esprimendo ciò nel 1702 in termini quasi di velato risentimento psicologico pur a distanza di tanti anni, è anche vero che nelle sue scelte di libertà egli ricalca perfettamente il percorso che era stato pure di Negri e di altri pittori contemporanei incontrati in queste pagine nel tentarne il profilo esperienziale presso le accademie veneziane del nudo. Ricorda difatti Brentana che, scoperta la vocazione per la « nobilissima arte della pittura me le applicai con tutto il calore; ma come che studiava all'uso de' moderni, che è a pratica, e così suggeritomi anche dal mio Maestro P(iet)ro Negri Veneto, facevo un buco nell'acqua, ond'è che sino alli 20 anni fui cieco ». Brentana trova una svolta di metodo, per l'appunto, nella frequentazione delle accademie, nell'esegesi di Vasari e Ridolfi in esse praticata, poiché altre conoscenze teoriche (aritmetica e geometria) le aveva acquisite ancor prima della vocazione per la pittura. A ventiquattro anni, in coincidenza con la morte di Negri, un altro indirizzo consistette nell'imitare Tintoretto nell'impiego del modello in cera e in creta, di seguito nello studio di anatomia, prospettiva e ottica. In definitiva Brentana offre di sé l'immagine di un pittore d'accademia che vuole stare tra « quelli che dipingono con la testa », « che hanno studiato e studiano ».

problema attributivo inerente la prima fase del pittore veronese, è di E. RAMA, *Brentana, Simone*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* cit., II, pp. 804-805. Si veda inoltre FAVILLA, RUGOLO, « *Con pena, e con penello* » cit., pp. 41-51; MARINELLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* cit., I, pp. 395-397; IDEM, *Gregorio Lazzarini* cit. pp. 41-53. Si omettono molti altri recenti contributi specifici su Brentana che riguardano opere successive al periodo che qui interessa.



vii. Pietro Negri, *Compianto di Cristo*. Torino, Galleria Sabauda



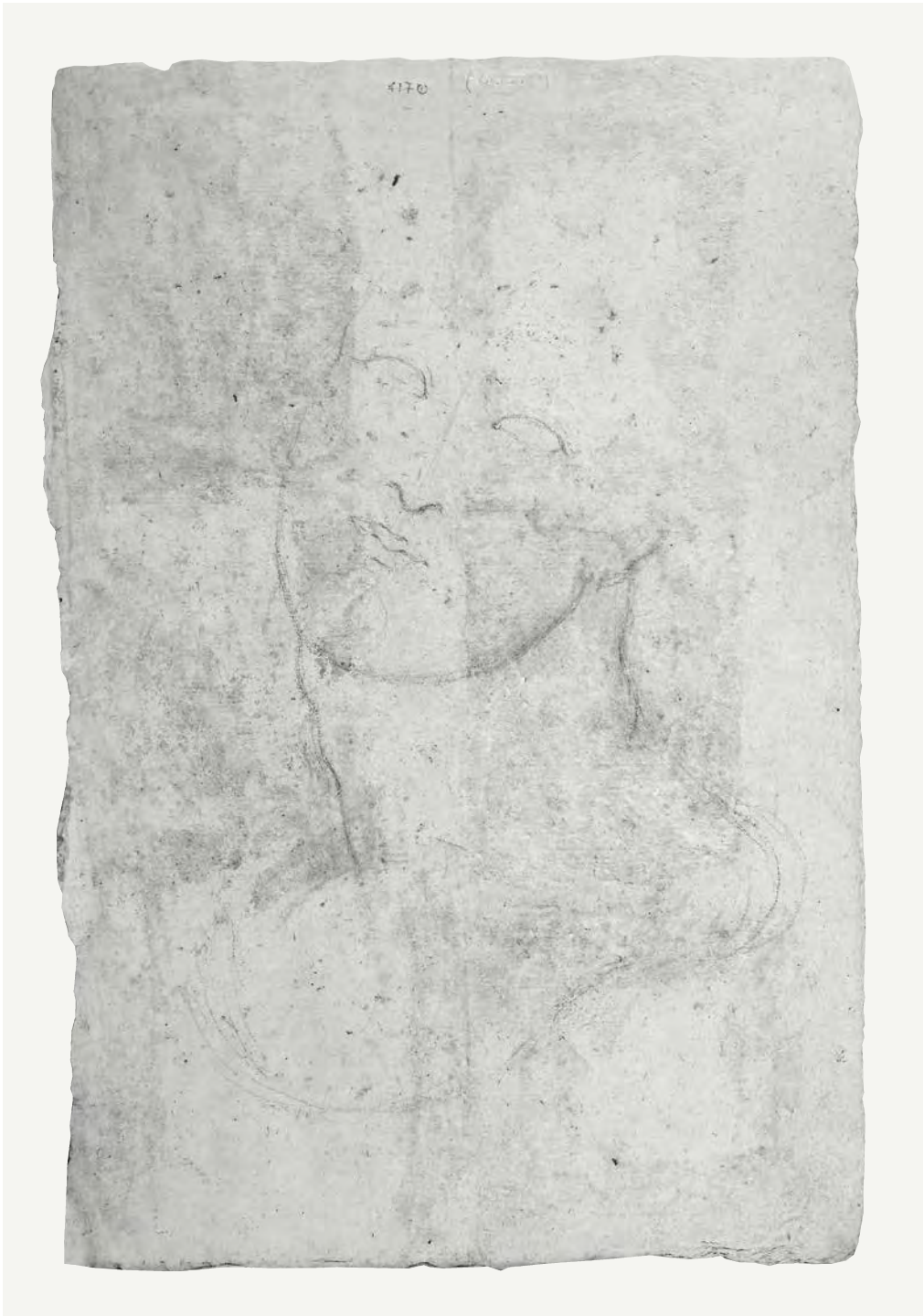
viii. Pietro Negri, *L'Albero serafico dei tre Ordini francescani* (particolare). Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



78. Pietro Negri, *Studio di testa virile (Laocoonte)*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



79. Pietro Negri, *Studio di piede destro*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



80. Pietro Negri, *Studio di una testa*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



81. Pietro Negri, *Studio di due mani*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra
82. Francesco Rosa, *Studio di nudo virile sdraiato*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



83. Pietro Negri, *Studio di nudo femminile*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



84. Pietro Negri, *Studio di gamba sinistra e drappeggio*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



85. Pietro Negri, *Studio di nudo femminile seduto visto di fronte*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



86. Pietro Negri, *Studio di nudo femminile seduto visto di fronte*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra



87. Pietro Paolo Brunacci, *Il buon samaritano*. Camerino, Museo diocesano d'Arte Sacra

88. Francesco Rosa, *Il buon samaritano*. Venezia, palazzo Albrizzi



89. Pietro Negri, *Studio per figura femminile rivolta a sinistra*. New York, The Pierpont Morgan Library

90. Pietro Negri, *Studio per un Cristo orante*. Mercato antiquario



91. Pietro Negri, *L'Albero serafico dei tre ordini francescani* (particolare). Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari



92. Pietro Negri, *Il Tempo strappa le ali a Cupido*. Kuskovo (Mosca), Museo Statale della Ceramica
93. Pietro Negri, *Nerone davanti al cadavere di Agrippina*. Mercato antiquario



94. Pietro Negri, *Compianto di Cristo*. Torino, Galleria Sabauda



95. Pietro Negri, *Giuseppe spiega i sogni*. Già Conegliano, collezione privata



96. Pietro Negri, *Carità romana*. Ubicazione sconosciuta



97. Pietro Negri, *Ercole e Onfale*. Ubicazione sconosciuta
98. Pietro Negri, *Il buon samaritano*. Udine, collezione privata



99. Pietro Negri, *Allegoria della Verità*. Asolo, Museo civico



100. Pietro Negri, *Allegoria del Tempo*. Asolo, Museo civico