



Budapestre vonatkozó újságcikkek

Szerző: Porcella, Amadore

Cim: Appunti sulle Gallerie di Budapest e di Esztergom

Forrás: L'Osservatore Romano

Roma

(Hely)

1927. 3. 2.

(Idő)

(Köt. v. füz.)

Osztályozás

Tárgy

910.2

Hely

Idő

"1927"

Személy

DALL'UNGHERIA

Appunti sulle Gallerie di Budapest e di Esztergom

Mentre si parla di scambi intellettuali fra l'Italia e l'Ungheria, a cui si riferisce la prossima visita del Ministro della Pubblica Istruzione, non sarà discaro illustrare fugacemente alcune opere d'arte italiana, non ancora identificate, nelle gallerie ungheresi, senza pretesa di rivelare capolavori sconosciuti, ma limitandoci ad esporre le nostre modeste osservazioni, di un viaggetto pittorico nella nobile e pittoresca terra magiara, celebre per le sue bellezze artistiche e naturali.

La galleria nazionale di Budapest

Poche gallerie forse possono dare, come questa, una visione generica di storia dell'arte, quasi documentandone i fecondi sviluppi dal primo Rinascimento al pieno Barocco. Ma naturalmente, fra tante opere di sicura paternità, non ne mancano altre, la cui attribuzione vuole essere commutata e corretta, specie per quelle di pittori secenteschi e settecenteschi.

Alcune sono invece ad illustrare e chiarificare contatti e relazioni, fra scuole ed artisti, quali importanti documenti stilistici.

A tale riguardo è soprattutto interessante per le strette affinità con l'antica scuola ferrarese un dipinto simboleggiante «Cere» (n. 101), di Michele Pannonio, detto Michele Ongaro e degli Unii, l'unico, a nostra conoscenza, autenticato dalla firma.

Poche ed incerte sono le notizie su questo pittore ungherese, che nella seconda metà del 400 operava in Ferrara, alla scuola del Grünewald ferrarese: Cosmè Tura. E troppo vaghe sulla definizione della

sua personalità che meriterebbe per altro di essere studiata e approfondita, appunto riguardo ai contatti che egli ebbe col Tura, il cui influsso è manifesto anche in questa opera, ove pur riecheggiano motivi neogotici di derivazione nordica.

Il richiamo alla figura allegorica, già nella Galleria Layard a Venezia, dimostra quanto stretti siano questi legami, che non implicano solo vaghe rimembranze soggettive, e quali sorprese possano recare alla maggiore conoscenza dell'opera del Tura: similissima, oltre la posa della figura e il taglio della composizione, la parte ornamentale, di un gusto nordico-ferrarese, che ritroviamo nel dipinto di Budapest, e che ci indurrebbe quasi a supporre nel quadro Layard una collaborazione fra i due artisti, di cui mancano, è vero, sicure notizie, ma che nuovi e più attenti studi potranno forse confermare.

I caravaggeschi

Sconfessata ormai la vecchia attribuzione a Michelangelo da Caravaggio del supposto «Autoritratto», (n. 220) dipinto mediocre e ben lontano dai suoi stessi caratteri, per sostanziali divergenze stilistiche e qualitative e del grande quadro «I giuocatori a carte» (197) giustamente ridato al Manfredi, il maestro lombardo è rappresentato in questa pinacoteca soltanto da opere di seguaci ed imitatori.

Fra queste una delle più significative ci sembra «La Carità romana» (n. 344), erroneamente attribuita a Gherardo delle Notti, della quale esiste una replica originale nella galleria di Hampton Court.

Tema preferito dei pittori secenteschi, formati alla scuola o sull'opera del Cara-

vaggio, che fu svolto anche dal fratello e seguace di Gherardo, Guglielmo Honthorst, nel manierato quadro conservato a San-Souci, di cui si conoscono numerose ripetizioni, una delle quali relegata nell'«invisibile» depositario della vecchia Pinacoteca di Monaco, dove, vogliamo sperare, non si celi qualche Velasquez sconosciuto agli stessi conservatori, spagnolisti di professione!

Premettiamo anzitutto che l'attribuzione a Gherardo delle Notti del quadro di Budapest, deriva unicamente dalla solita confusione colle opere di un suo imitatore, Matteo Stomer, al quale va debitamente restituito.

Ed è un'opera molto significativa, poichè ci riporta presumibilmente al periodo di formazione dell'artista, che già risente dell'influsso caravaggesco, ispirandosi quasi nella figura del vecchio Cimone al San Matteo di Berlino.

La derivazione dall'Honthorst, molto più manifesta in altre composizioni dello Stomer, è tuttavia abbastanza evidente, se non tale da giustificare l'equivoco. Ma con elementi di sicura e diretta ispirazione caravaggesca ne affiorano, per così dire, altri meno spiccati, che sono il residuo delle prime nozioni pittoriche ricevute in patria: dati e caratteri i quali concorrono appunto a designare un'opera giovanile del pittore, eseguita forse nei primi tempi del soggiorno romano.

A questo stesso periodo dell'attività pittorica di Matteo Stomer, crediamo di potere ascrivere una mirabile opericciola, tipico esempio del caravaggismo di Utrecht, relegata nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte antica in Roma «I suonatori» (n. 1303) con l'infondata attribuzione al Cigoli e una composizione mitologica che nel Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo (n. 157) viene data, naturalmente, al Caravaggio.

Ma quest'ultimo dipinto ci porta forse già più innanzi nell'operosità dello Stomer

poco dopo «La cena in Emmaus» della Galleria Doria Pamphilj (n. 79) rivendicagli dal Voss, opera anche questa del periodo romano.

Più complessa nella precisazione cronologica, è invece la grande pala con «L'Assunta» nella chiesa di Chiuduno che tradizione e documenti vorrebbero eseguita da Andrea Sacchi. Basta però avere una certa conoscenza dello stile e del gusto di questo pittore, per escludere senz'altro la veracità di quella attribuzione negata del resto anche dal Posse, che ha voluto erroneamente ascrivere l'opera all'ipotetico «maestro del Catone morente», secondo la nota scissione proposta un tempo dal Voss, fra alcune opere dello Stomer; ma non è ormai più il caso di insistere per dimostrare quel che tutti sanno e cioè che i vari dipinti ascritti a questo «maestro» sono invece dovuti allo stesso Stomer, primo e maggiore quello che diede origine a tale erronea distinzione «Il Catone morente», del museo dei Benedettini di Catania, da cui furono tratte molte copie e persino un disegno conservato nel museo di Grenoble, ed attribuito al Tiepolo.

Il confronto con questa e con altre opere dello Stomer, eseguite circa nello stesso periodo, quali il «Sansone» della Pinacoteca di Torino, il «Tobia» di Catania, ecc. non pone dubbio sulla identificazione del vero autore della pala di Chiuduno.

Or bene poichè sicuri elementi stilistici attestano chiaramente che costeda è opera del pittore fiammingo, cui anni or sono non esitammo a rivendicarla, conviene logicamente supporre che il Sacchi invitato a dipingere una pala d'altare per la chiesa di Chiuduno, abbia invece... modestamente preferito avvalersi di un dipinto altrui, forse facendolo eseguire espressamente e poi qualificandolo per proprio!

Ivi lo Stomer sembra di già precludere le grandiose composizioni di Palermo, di Caccamo, di Monreale e di Catania e ci appa-

re quindi nel periodo stremo del suo soggiorno romano, quando l'infusso di Gherardo Honthorst assumerà proporzioni tali, sebbene superficialissime, da farlo addirittura scambiare con lui come ancora si verifica per molte opere fra le quali citeremo: « L'Adorazione dei Pastori » nel Museo di Nantes, « La Cena in Emmaus » nel Museo Condé a Chantilly, un'altra « Cena in Emmaus » nel Museo di Grenoble; una « Figura di vecchia a luce di candela » nella collezione Chiaramonte-Bordone di Palermo; « La morte di Abele » e « L'Adorazione dei Pastori », tipicamente stoneriana, in una raccolta privata a Napoli.

Pseudo caravaggeschi e bolognesi

Alla corrente caravaggesca ci dovrebbe riportare, secondo la designazione del catalogo, un dipinto bolso e accademico (n. 607) raffigurante due satiri con pampini d'uva, opera tipica di scuola bolognese e più propriamente carraccesca, collocata nel depositario che abbiamo potuto visitare grazie alla compita gentilezza del chiarissimo collega dott. Pigler.

I tipi, le pose e la composizione stessa sono dati di sicura identificazione, tali certo da non porre dubbio su quella che vorremmo definire la topografia stilistica del dipinto! E il richiamo ai prototipi caravaggeschi del palazzo Farnese, viene propriamente a sussidiare l'attribuzione alla scuola del professore Annibale, specialista in capolavori... a lungo metraggio.

Che sia opera adunque di un pittore carraccesco sono ad attestarlo palesi caratteri stilistici: chi però esso sia non è altrettanto facile a precisare. Certo l'autore di questo dipinto è lo stesso del presunto « Bacco » della Galleria Nazionale romana, per cui taluni hanno osato persino fare il nome del Caravaggio, pretendendo di riconoscerlo un'opera giovanile del Maestro lombardo e addirittura di identificarlo con quello descritto dal Baglione, che trovasi invece agli Uffizi.

Ma l'identità di questo dipinto con quello di Budapest, è a dimostrare tutta la infondatezza di tale cervellotica supposizione, segno eloquentissimo di incomprendimento critico.

L'analoga derivazione dalla scuola carraccesca, ricollega a codesti un terzo quadro, che trovasi all'Ermitage di Pietrogrado e fu pubblicato dal De Liparth, il quale non esitò ad accusarne il Caravaggio!

In quest'ultimo l'accademismo goffo e pretenzioso dei Carracci, si identifica propriamente negli stessi gusti e mezzi pittorici, trovando immediato riscontro con molte loro opere: affinità di stile senza dubbio ma derivate dal ripetersi di motivi generici, i quali permettono tuttavia di

distinguere l'autore del presunto Caravaggio di Pietroburgo da quello degli altri due dipinti.

Pel quadro della Galleria Nazionale d'arte antica, il Voss (senza collegarlo a l'altro di Budapest che egli neppur cita) ha suggerito dubbiosamente il nome di Giacinto Brandi: ma lo stile facilmente individuabile di questo pittore sempre schiettamente lanfranchiano, ci sembra invece poco o punto confacentesi alla marca di fabbrica carraccesca, impressa nei dipinti in questione, che sono da ascrivere a un ignoto bolognese, della grande società anonima seicentesca.

A proposito del Brandi, è d'uopo ricordare che molte opere attribuitegli non gli spettano assolutamente, quali: il « San Pietro » della Galleria Borghese (n. 556) dovuto ad un mediocre pittore bolognese sotto il duplice infusso carraccesco reniano, e « L'Angelo Custode » nella chiesa omonima in Roma, che il Pascoli ed il Titi ritengono suo, mentre il Passeri a maggior ragione, vi riconosce la debolezza di Caterina Ginnasi, confermando storicamente quanto l'esame stilistico bene dimostra.

E poichè questa pittrice fu alla scuola del Lanfranco è logico dedurre che l'equivoce in cui sono caduti il Pascoli e il Titi (seguiti indistintamente dai vari compilatori di guide, di dizionari ed altri simili empiri di inesattezze storiche), derivi dall'aver il Brandi, (anch'egli allievo del pittore parmense) fornito il disegno dell'opera o, per lo meno, suggerito lo schema compositivo.

Inversa confusione si verifica per alcuni dipinti del Brandi attribuiti a disparati artisti: ci basti ricordare due tele conservate nella prima cappella a destra in Santa Francesca Romana (« Il Riposo in Egitto » e « Il Beato Bernardo Tolomei in orazione ») che sono state inesplicabilmente ascritte alla maniera di G. Maria Crespi, detto lo Spagnuolo, e il « Cristo morto » nella raccolta Brasini altrettanto infondatamente dato al Borgianni.

I caratteri manierati della scuola bolognese, e più esattamente guercinesca, appaiono evidenti in una grande tela (n. 209) « La Sacra Famiglia » assegnata al pittore centese. Ma, invero, anche a volerla collocare nel periodo estremo della attività del Guercino, ci sembra comunque troppo inferiore, eseguita con estrema povertà di mezzi, cui egli può ben dirsi non giungesse mai.

Il ripetersi di alcune pose e forme caratteristiche, e la palese stentatezza alla resa della forma e dei colori, sono a designarne autore un mediocre allievo del Guercino, Benedetto Gennari, junior, che ha qui sì può dire copiato, senza genialità ed inventiva, una composizione del maestro.

Genovesi e Veneziani

Fra le molte e buone opere di pittura seicentesca sono da notare soprattutto quelle di scuola genovese e veneziana.

Bernardo Strozzi vi è rappresentato da numerosi dipinti, in diverse fasi della sua feconda operosità, che ci danno quasi modo di seguirne alcune tappe. Ed è particolarmente significativo un succoso bozzetto, « L'Annunciazione » (n. 215-C) in cui lo Strozzi sembra essersi ispirato nella figura dell'Angelo, all'« Estasi di San Francesco » di Carlo Saraceni, della quale esistono due versioni originali: l'una nella sacrestia del SS.mo Redentore a Venezia, l'altra più bella nella vecchia Pinacoteca di Monaco (n. 113) ed un bozzetto, erroneamente attribuito a Dionisio Calvaert, nel Museo Francese in Roma (n. 139).

Tali relazioni sono anche più manifeste nel « San Francesco » del Museo di Padova (n. 647) spassosamente attribuito al Domenichino (forse appunto perchè non ha alcun rapporto col suo stile) in cui Saraceni par quasi preludere l'analoga composizione dello Strozzi nella Galleria Harlach a Vienna.

Non meno interessante è un gruppo di opere attribuite ad Alessandro Magnasco, alcune delle quali sono invece dovute a suoi diretti imitatori. Al personalissimo pittore genovese appartengono senza dubbio « Una scena dell'Inquisizione » (n. 263) e la « Refezione di frati » (n. 263-A) dipinti eseguiti in diversi periodi.

Non crediamo invece originali « I giuocolieri » (n. 263-C) che va ascritto ad un ignoto seguace del Magnasco, di cui esistono altre opericciolate agli Uffizi, sotto il

nome del Maestro, e un « Paesaggio » (n. 263-B) dovuto probabilmente a Marco Ricci.

Della scuola veneziana ci limitiamo a ricordare un importante quadretto « La visione di San Girolamo » (n. 666) che trovasi nel depositario e viene attribuito al prestante Gian Domenico Tiepolo.

Lo spunto iniziale di questa composizione, risale come bene ha rilevato il Sack (che l'attribuisce erroneamente a Giandomenico) a un disegno di Giambattista Tiepolo, nella raccolta Grandi a Milano, del quale conosciamo soltanto una mediocre riproduzione.

Ma non v'ha dubbio che questo dipinto sia opera di Francesco Fontebasso, in stretta relazione, stilistica e compositiva, con le altre versioni dello stesso soggetto rivendicategli dal Voss: l'una al Louvre l'altra nel Museo di Padova ed una terza nella Collezione Bossi a Monaco.

La figura del Santo Cardinale, ripete un motivo caratteristico del pittore che ritroviamo anche nel grande quadro della Gal-

leria del Seminario di Venezia: e nel richiamo di schemi tiepoleschi, si collega al « Fauno e un satirello » della Galleria Nazionale di Roma erroneamente attribuito al maggior Tiepolo.

Tipica del Fontebasso quella maniera di dipingere a striature con una tecnica propria agli incisori che ci richiama fin'anche il Castiglione, la cui personalità è del resto in maggior parte derivata dai veneti, specie da Iacopo Bassano, che meriterebbe di essere studiato nella sua attività di animalista, per quanto da lui attinse il brioso pittore genovese.

Ancora ai veneti, ma su di un livello molto inferiore, ci porta un dipinto firmato di Marco Liberi « Giove e l'Aquila » (n. 377) soprattutto interessante per le affinità che egli rivela col suo padre e maestro Pietro, da cui lo distingue una maggiore gonfiezza alle estremità, ed una esagerazione accademica, che è l'ultimo residuo dei precetti di Alessandro Varotari.

Il confronto con questo dipinto, nella mediata rispondenza dei caratteri stilistici, ci induce ad attribuire allo stesso Marco un'altra composizione mitologica (n. 251) già data al Celesti ed ora a Pietro Liberi che fa quasi riscontro alla precedente.

Molte opere di Marco Liberi, si celano sotto il nome più celebre del padre, quali, per citare un esempio « Il bagno di Diana » (n. 304), e « Venere e le Grazie » (n. 306) della Pinacoteca di Vicenza.

Ben più significativo è un brioso bozzetto, relegato nel magazzino di deposito (n. d'inventario 1367) seppure non indegno di figurare in Galleria.

I vecchi cataloghi lo danno disinvoltamente al Van Dyck, o comunque ad un pittore di Anversa! Ma non c'è davvero bisogno di spingersi sino in Fiandra per identificare l'autore di questo dipinto, opera evidentissima del mantovano Giuseppe Bazzani: con quel suo caratteristico accartocciare di panni, derivato dal Feti e dal Lys, quasi una sovrapposizione decorativa, nell'artificiosità delle pose e delle forme, per cui lo stile diviene un semplice sistema.

Ancora nei depositi ricordiamo un paesaggio di Giuseppe Zais (n. d'inventario 138), ascritto se non erriamo allo Zuccarelli, e un mediocre quadro (n. 478) inesplicabilmente attribuito ad Orazio Gentileschi, mentre è opera manierata e accademica di un tardo cinquecentista fiorentino, vagamente influenzato dal Bronzino.

Amadore Porcella