

Introduzione

Roberta Battaglia

L'edizione veneziana della mostra su Saraceni, pur essendo sotto tutti i punti di vista una filiazione diretta di quella romana appena conclusasi, presenta alcune piccole ma significative varianti che meritano di essere qui brevemente indicate.

Innanzitutto si è scelto, anche condizionati dalla diversa articolazione degli ambienti museali, di offrire un percorso più concentrato e raccolto rispetto all'edizione romana. E' evidente che questo ha comportato qualche lieve riduzione nel numero dei pezzi, ma è bene precisare che tale riduzione è stata limitata pressoché esclusivamente al settore delle opere di proprietà privata. E se non si può escludere che questo potrà forse provocare in taluni un certo rammarico, per il fatto di non potersi cimentare con questioni di fine filologia, si è convinti che ciò, viceversa, aiuterà a non disperdere l'attenzione del visitatore e a portarlo così a focalizzare l'attenzione su quelle opere fondamentali, provenienti principalmente da collezioni pubbliche e contesti ecclesiastici, su cui da sempre si fonda la ricostruzione critica del percorso artistico di Saraceni. Un percorso che continua a presentarsi ricco di chiaroscuri con zone più dissodate sul piano critico ed altre rimaste più problematiche, com'è del resto naturale data la ricchezza delle proposte culturali messe in campo dall'ambiente romano di quegli anni e con cui il pittore si pone a confronto, ma soprattutto vista la relativa scarsità di dati documentali che riguardano le sue opere. Va detto che le ricerche sul collezionismo veneto e romano degli ultimi vent'anni così come gli scavi documentali negli archivi privati di importanti famiglie romane, e gli studi di cui dà ampiamente conto il catalogo curato da Maria Giulia Aurigemma della mostra romana, hanno di certo notevolmente accresciuto il bagaglio di nuove conoscenze; si ha l'impressione che ci sia ora bisogno di un tempo per così dire di "decantazione" in cui da questa impressionante quantità di dati, in parte nuovi, venga un dibattito interpretativo.

La mostra è costruita su un sviluppo sostanzialmente cronologico, con qualche deroga che si è resa in alcuni casi inevitabile perché imposta dai condizionamenti dettati dagli spazi espositivi. I materiali sono stati distribuiti in sei sale mentre le grandi pale a destinazione chiesastica del secondo decennio sono state poste nell'ampio salone a fine percorso per consentirne una migliore lettura e fruizione. Un notevole sforzo è stato fatto per organizzarli in insieme quanto più possibile coerenti, per datazione, stile, committenza. Si è trattato di un lavoro non sempre facile e piano ma molto stimolante e formativo che ha aiutato a mettere a fuoco quali sono le zone di maggior criticità e le problematiche a tutt'oggi ancora aperte. Per tale ragione si è voluto potenziare fortemente l'apparato didattico sia con introduzioni generali alle singole sale che con corpose didascalie che, oltre a fornire le necessarie informazioni tecniche sull'opera, fanno il punto sul dibattito critico, attributivo e cronologico.

Il percorso prende avvio dalla prima sala, che secondo la numerazione delle Gallerie è la XVIa, dedicata alle opere giovanili del pittore per lo più eseguite su rame, particolarità tecnica che Saraceni deriva dai pittori nordici attivi a Roma nell'ultima decade del Cinquecento, molti dei quali già precedentemente transitati per Venezia. Tema conduttore della sala è l'incontro fondante di Saraceni con la pittura nordica: con Johann Rottenhammer e con la visione paesaggistica di quella scuola, specie con Adam Elsheimer. Sarebbe stato molto bello poter esporre un rame di



Rottenhammer accanto al *Paradiso* di Saraceni, o un paesaggio di Elsheimer accanto alla serie farnesiana di Napoli ma la ubicazione fuori Italia di questi rami e i tempi di organizzazione della mostra assai ristretti non hanno consentito che il progetto si concretizzasse.

In questa prima sala trova accoglienza anche lo straordinario rametto con *San Martino e il povero* di Berlino, sulla cui datazione si è aperto un dibattito negli studi più recenti: la rintracciata menzione dell'opera nell'inventario *post mortem* dell'artista (rinvenuto da Giulia Aurigemma) ha indotto a farlo slittare nella fase estrema della sua attività, fatto che, a parere di chi scrive, entra in conflitto con i dati di stile, che sembrerebbero guidare ad una datazione giovanile; in tal caso si tratterebbe di un'opera rimasta verosimilmente fino all'ultimo in possesso dell'artista.

Nella seconda sala (sala XVI) trovano posto le "nuove scoperte": due opere che, seppure non si possano definire inedite perché già pubblicate ma di recente, sono per la prima volta rese visibili al pubblico, ovviamente dopo essere state esposte a Roma. Si tratta del prezioso dipinto di *Giuditta con la fantesca*, rinvenuto da Gianni Papi in una collezione privata spagnola, e del *Diluvio*, rintracciato da Giuseppe Porzio in un monastero di suore benedettine sulla costa amalfitana. Per il *Diluvio*, un pezzo di straordinario interesse (che si è detto sia forse da riconoscere nel dipinto menzionato nell'inventario del 1656 nella collezione di Ferdinando Orsini), si sta ora facendo strada la proposta di Adriano Amendola di collegarlo al pagamento di ottanta scudi effettuato nel 1616 dal maestro di casa Orsini a "Carlo venetiano" per "valuta" di un dipinto "auto da lui". La notizia appare molto frammentaria e non credo si possa escludere che si alluda al semplice ruolo di tramite svolto da Saraceni nell'acquisto di un dipinto. Ma quel che più conta vi è qui la necessità di verificare la compatibilità tra il documento ed il dato di stile. Accettare il 1616 come ipotetica data di esecuzione dell'opera vorrebbe dire disconoscere la stretta dipendenza da modelli Elsheimeriani (dato che il tedesco muore nel 1610), peraltro da sempre sottolineata, e portarsi su altri confronti, più improbabili, quali le variopinte e festose figure del fregio della Sala Regia al Quirinale che Saraceni andava affrescando in quegli anni.

Trattandosi di una delle sale più piccole del percorso espositivo, hanno qui necessariamente trovato posto anche alcune opere di piccolo formato ma appartenenti ad una fase parecchio più avanzata nel percorso dell'artista.

Nella terza sala, la XIV, il tema centrale è l'incontro con Caravaggio. A partire da questo momento, ovvero un po' prima del 1610, "il gusto pittorico del veneziano si irrobustisce, in senso caravaggesco, per un viraggio chiaroscurale più intenso, che culminerà in veri e propri notturni a lumi artificiali" (Pallucchini).

Non conviene sostare troppo sul dipinto eseguito da Saraceni per la cappella Cherubini in Santa Maria della Scala, in sostituzione della tela rifiutata di Caravaggio, dato che l'interesse è più propriamente storico che artistico. Per convincersene basterebbe rammentare il poco lusinghiero commento espresso da Longhi a proposito, tra l'altro dell'altra versione saraceniiana, oggi al Metropolitan Museum di New York, di certo assai migliore: "il povero Carletto, riuscì deboluccio in quest'opera slabbrata come un calzare troppo largo". Per allietare gli occhi con la buona pittura bisogna allora rivolgere lo sguardo sulla Pala Lancellotti, scelta come immagine guida della mostra proprio in virtù della sua straordinaria sintesi di neocinquecentismo di matrice raffaellesca, naturalismo caravaggesco e venetismi nella stesura e negli impasti pittorici.

La quarta sala (sala XIV) ospita le tre tele eseguite per la cappella funeraria del cardinale Bernardo de Sanfoval y Rojas nella cattedrale di Toledo (1614). Essa offre un'apertura sui rapporti di Saraceni con la comunità ecclesiastica iberica, che risultano molto stretti specie nei primi anni



del secondo decennio. La discontinuità qualitativa di queste tele porta a supporre l'ampia partecipazione di aiuti e apre al problema della valutazione dell'apporto e della consistenza della bottega saraceniiana a quest'altezza cronologica su cui si non si hanno pressoché notizie (se non la documentata presenza dei misteriosi pittori Pietro Paolo Condivi e Giovan Battista Parentucci nella casa di Saraceni a Santa Maria del Popolo nel 1612) . D'altra parte una conferma sia pure indiretta che Saraceni potesse servirsi di aiuti fin dal primo decennio del Seicento, si ricava dal documento rinvenuto da Maria Cristina Terzaghi : si tratta di un contratto stipulato da Saraceni con due chierici spagnoli il 30 maggio 1608 per una pala di grandi dimensioni, da consegnare a Roma entro l'agosto dello stesso anno, finora non reperita, dove si insiste più volte sulla piena autografia dell'opera che dovrà esser eseguita dal pittore "tutto di sua propria mano".

La quinta sala (sala XIII) accoglie opere di ridotte dimensioni, destinate alla devozione privata, in alcuni casi nate come piccole pale d'altare per oratori o altri contesti privati. Dopo l'atmosfera di tesa concentrazione delle opere della sala precedente, tutte giocate su fondali scuri, contrasti chiaroscurali piuttosto intensi, talvolta veri e propri notturni a lume artificiale, qui la tensione si allenta e le forme si distendono più ampie e calme. Comune a tutte le opere esposte in questa sala è la presenza del paesaggio che fa da cornice a gruppi di figure o santi isolati : si tratta di paesaggi dalle forme più ammorbidite, ormai lontane dalle influenze Elsheimeriane dei rami giovanili, che fanno da cornice e cassa di risonanza all'intonazione sentimentale dei protagonisti. Sono tutte opere che godono di un ancoraggio documentario sufficientemente solido, tra il 1612 e il 1614, e quindi risultano tanto più preziose considerata la scarsità, di cui già sopra si diceva, di certezze cronologiche nell'intero percorso dell'artista.

Unica eccezione è lo straordinario dipinto con il *San Rocco* della Galleria Doria Pamphilj la cui presenza, in questa edizione della mostra (era assente in quella romana), suona in qualche modo provocatoria: vuole infatti suscitare nuovi stimoli per riaprire il dibattito in merito alla sistemazione cronologica dell'opera nel percorso dell'artista. Infatti il forte arretramento cronologico recentemente proposto a seguito di un nuovo ritrovamento archivistico, rispetto alla data tradizionalmente fissata sull'inizio del secondo decennio del Seicento, rischia, se accolto, di costringere ad un generale e radicale ripensamento della cronologia del pittore.

A meno che, non si voglia decidere che l'opera non spetta a Saraceni ma ad altro artista caravaggesco di straordinaria levatura, imbevuto di cultura veneta, specie bassanesca , come si è voluto evocare proponendo il confronto con il *San Girolamo* di Jacopo Bassano delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Altro punto importante dell'allestimento di questa sala è l'esposizione allineata dei tre esemplari della *Maddalena penitente* , un'occasione importante per compiere una verifica sulla questione a lungo dibattuta del rapporto esistente tra questi esemplari, specie quello veneziano e vicentino, in merito a valutazioni stilistiche e cronologiche.

La sesta sala (XIIIa) è in buona parte una sostanziale novità dell'edizione veneziana della mostra rispetto a quella romana: si è qui voluto, sia pure per brevi cenni, richiamare il fatto che Saraceni a Roma era divenuto un punto di riferimento importante per i pittori veneti, più specificatamente veronesi, giunti nella città papale attorno alla metà del secondo decennio del Seicento. Molti di essi divennero ben presto suoi collaboratori in alcuni importanti progetti decorativi della città pontificia (cappella Ferrari in Santa Maria in Aquiro e Sala Regia al Quirinale) e, fu probabilmente per suo tramite che vennero introdotti in un giro di committenza molto elevata. I maggiori protagonisti di questa vicenda sono Marcantonio Bassetti , la cui vicinanza a Saraceni è



Carlo Saraceni

UN VENEZIANO TRA ROMA E L'EUROPA

Gallerie dell'Accademia di Venezia
22 marzo - 29 giugno 2014

testimoniata dalla famosa lettera scritta a Palma il Giovane da Roma nel maggio del 1616, e Alessandro Turchi detto l'Orbetto. Non si è voluto dimenticare nemmeno il pittore veronese Antonio Giarola, fidato aiuto di Saraceni con cui abita a Roma dal 1617 al 1619 e al cui fianco lo ritroviamo a Venezia negli ultimi mesi di vita di Saraceni.

Nella sala vi sono poi ospitate le opere dell'ultimo tempo veneziano di Saraceni : *l'Estasi di San Francesco* della chiesa del Redentore e *l'Annunciazione* della parrocchiale di Santa Giustina (BL). In una vetrina trovano anche posto il testamento di Saraceni, gentilmente prestato dall'Archivio di Stato di Venezia, e l'esemplare marciano del componimento del 1620 di Maurizio Moro, scritto a commemorazione dell'artista, studiato da Aurigemma.

La mostra si conclude con il trionfo, nel salone (sala XI), delle grandi pale di destinazione chiesastica romana : una chiusura molto scenografica che speriamo si fissi come spettacolo quasi indimenticabile nella mente dei visitatori .

A voler concludere : un piccolo o grande rammarico nonostante tutto rimane. Non è stato possibile nell'edizione veneziana, per tiranni motivi di tempo, sviluppare una riflessione sugli esiti che il ritorno di Saraceni a Venezia e le opere da lui lasciate in laguna (di certo in numero maggiore rispetto a quelle a noi oggi note, come testimoniano le ricorrenze di opere di Saraceni negli inventari di collezioni veneziane) possono aver prodotto sugli artisti locali o sui foresti "naturalizzati" . Ci riferiamo ad esempio al tardo Domenico Fetti, che registra l'invenzione della pala con *l'Estasi di san Francesco* in un disegno oggi a Monaco; al giovane Pietro Vecchia che sembra essere stato sedotto da quell'umanità tanto variegata che occupa il primo piano della pala di Gaeta (conosciuta per chissà quali tramiti o forse attraverso il disegno attribuita a Bassetti); alle prove di Giulio Carpioni che, come già ricordava Pallucchini, non mancò certo di fissare l'occhio sulla *Maddalena* di Saraceni. E' dunque nei nostri auspici che questa mostra di Saraceni possa costituire un punto di partenza per aprire a nuovi approfondimenti intorno ad un periodo ancora troppo poco indagato e valorizzato come il primo Seicento veneziano.



Sotto l'Alto
Patronato del Presidente
della Repubblica



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

Soprintendenza Speciale per il
Patrimonio storico, artistico ed
etnoantropologico e per il Polo
Museale della città di Venezia e
dei comuni della Gronda lagunare