

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

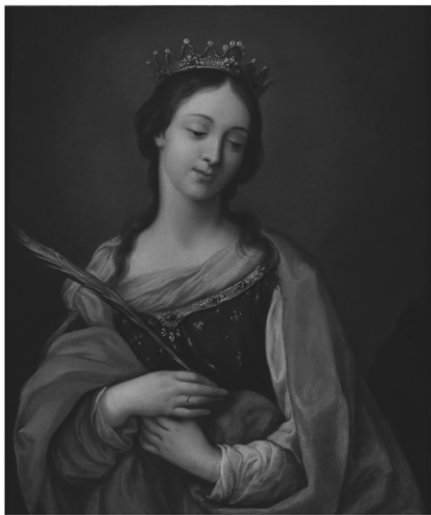
- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

“Repliche”. Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e Antoon van Dyck

Lionello Puppi

Il problema della produzione – e delle ragioni, occasioni e modalità della produzione – di repliche di opere richieste o da tenere a disposizione dei collezionisti e d’ogni altra potenziale clientela, presso le grandi botteghe pittoriche tra Cinque e Seicento (da Raffaello a Tiziano; dal Guercino al Guido Reni; da van Dyck a Rubens e Rembrandt; etc.) è, da qualche tempo, dibattuto vivacemente ancorché non sempre convincentemente. Appare, infatti, più volentieri riferito a mere ragioni formali, sollecitando lo sforzo estenuante del discriminare momenti di autografia e del ruminare sui livelli improbabili della qualità, anziché ragionare sui contesti – storici, economici, sociali, culturali – di quella produzione. Non ci soffermeremo in questa sede sulle peripezie di un siffatto impegno nel momento in cui, viceversa, ci piace mettere, come si suol dire, nuova carne al fuoco, presentando un paio di singolari inediti di Guido Reni e Antoon van Dyck.

Cominciamo dal primo, un olio su tela di cm 80 x 65, rappresentante *Santa Caterina* a due terzi di figura, in condizioni sostanzialmente buone di conservazione, quando si eccettuino grossolani ritocchi effettuati forse a ridosso della rifoderatura avvenuta nel 1742 (anno marcato sulla nuova tela), e i danni patiti nell’angolo destro inferiore e incautamente coperti da un dozzinale rifacimento, opportunamente rimosso da un delicato intervento condotto – nell’ambito di una sapiente azione di restauro –, anche alla luce degli esiti di una completa indagine diagnostica dal Laboratorio Nicola di Aramengo [Fig. 1]. Si aggiunga che, dello squisito dipinto, mentre non è stato possibile restituire alcun precedente di collezione al di là dell’accertamento dell’appartenenza a una vecchia famiglia napoletana (ma su ciò dovremo ovviamente tornare) cui probabilmente va imputato l’intervento del 1742, persiste una tradizionale attribuzione a Guido Reni, tutt’affatto attendibile né necessariamente suggerita dal confronto con la raffigurazione – pressochè identica, ancorché di misure appena maggiori (olio su tela, cm 104 x 84) – della stessa santa, unanimemente attribuita al Maestro bolognese e oggi conservata presso la City Art Gallery di Manchester col numero d’inventario 160 [Fig. 2].



1 | Guido Reni, *Santa Caterina*, Collezione privata.
2 | Guido Reni (e bottega?), *Santa Caterina*, Manchester, City Art Gallery.

È il caso quindi di soggiungere che la riduzione delle due opere a un comune denominatore di paternità non solo non è arbitraria ma tanto più opportuna in quanto pone categoricamente il problema, che si è segnalato qui in esordio, del rapporto tra un'invenzione e la sua replica nella fattispecie, frattanto, della produzione del Reni: Santa Caterina come singola figura designata dal solo attributo del martirio. Con una interferenza, come vedremo; e che complica le cose. Occorre però ragionare con cautela. Si è ritenuto a lungo in effetti, di identificare la versione custodita a Manchester con una delle “santine grandi del naturale senza figure, cioè S. Caterina e S. Margherita” ricordate da Carlo Cesare Malvasia nella sua *Felsina pittrice* stampata nel 1778 (ma assemblante materiali raccolti in distinti momenti degli anni precedenti) per averle vedute, ovviamente nel corso del suo, pressoché ininterrotto, soggiorno romano dal 1639 al 1646, nella galleria del “contestabile Colonna”. Un personaggio che non ci è difficile identificare con Marcantonio V (1606-1659) il quale aveva trasferito la famiglia a Roma nel 1641, allorché la morte del fratello Federico, il 22 (o il 25) settembre di quell'anno, gli apriva la successione nel contestabilato del Regno di Napoli.

In realtà, e alla prova delle ricerche di Martin Royalton-Kish, le cui conclusioni sono state fatte proprie dal maggior studioso moderno del Reni, Stephan Pepper, nonché dei risultati delle radiografie della stessa redazione di Manchester che qui oltre si analizzeranno, l'ipotesi probabilmente

originata da un *qui pro quo* del Mariette, non solo non regge, ma si avverte fuorviante in quanto ogni evidenza emersa dalle nostre indagini induce a concludere che, dei due dipinti sengalati dal Malvasia, la Santa Caterina non sembra essere uscita mai dall'Italia. È fuor di dubbio infatti che essa vi si trovava ancora allorché l'incisore e collezionista britannico Robert Strange (1721-1793) effettuava, all'inizio degli anni Sessanta del Settecento, il proprio "Grand Tour" dal momento che nel torrenziale *A Descriptive Catalogue of Pictures* apparso a Londra nel 1779 egli si premura di far presente come in Roma a "Palazzo Colonna si trovi" quella che definisce "una replica" della "S. Caterina" da lui acquistata "anteriormente al [suo] viaggio in Italia" e, quindi, prima di guadagnare Parigi dove, per certo, l'incisore britannico si trovava nel 1749. E non solo.

Da un arruffato appunto del collezionista e poligrafo, qui poco sopra citato, Pierre-Jean Mariette (1694-1774) nell'*Abeceario* uscito postumo tra 1851 e 1860, apprendiamo che quel quadro sarebbe stato riprodotto in un paio di incisioni – che però non si sono mai ritrovate, talché è persino lecito dubitare dell'informazione – allorché, prima di entrare in possesso dello Strange, aveva fatto parte della collezione di Pierre Crozat (1665-1740). A questa, poi, era pervenuto – ne mai, sinora, ciò era stato notato – da una emorragia della ricchissima ma eterogenea raccolta del cardinale Mazzarino dove lo sorprende l'inventario compilato nel 1661 all'indomani della morte del discusso prelado, la cui nipote, l'inqueta e avventurosa – ma "une des plus admirables des son sexe" (Saint-Simon) e stella la più brillante e intrigante fra le chiacchierate 'mazarinettes' – Maria Mancini (1633-1715) aveva sposato Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), figlio di Marcantonio V e di lui successore nel contestabilato di Napoli, ma attratto dalla corte di Francia. Coglieva, infatti, quell'inventario, la presenza di una pittura di Santa Caterina, su tela di "3 piedi 6 pouces x 3 piedi 1 pouce" che son misure le quali, tradotte nel sistema metrico-decimale, stabiliscono una dimensione (cm 108 ca. x 93) molto vicina a quella della *Santa Caterina* ora a Manchester, laddove, purtroppo, ignoriamo quelle del "quadro di una santa Caterina di mano di Guido Reni con cornice indorata e lavorata", registrata al numero 49 dell'inventario 1648 del Cardinale Girolamo Colonna (1604-1666) fratello di Marcantonio V, svelandoci la possibilità di immaginarlo donato al nipote Lorenzo Onofrio e da costui passato al Mazzarino. Come che sia stato è ben assodato che il dipinto ora a Manchester si incontra con il numero di inventario 256 tra le opere spettanti alla collezione del fu Robert Strange allorché, ancor integra, venne esposta come *European Museum* a Londra nel 1818, per venire consegnata, tuttavia, già nel giugno dell'anno successivo alla vendita

di Christie's che la trasferiva ad Andre Fontaine il quale non mancava l'occasione di esibirla alla *British Institution for Promoting the Fine Arts* nel 1839 dove la *Santa Caterina* spiccava con il numero di inventario 45.

Ma, proprio nel momento in cui l'opera, nel 1974, entrava a far parte della Manchester City Art Gallery e veniva sottoposta a un meticoloso esame radiografico, questo risevava la sconcertante sorpresa di una sottostante figura priva degli attributi di Santa Caterina e molto simile alla Santa Margherita vista dal Malvasia nel palazzo romano dei Colonna. La quale, identificata dallo sporgere della testa del drago sulla sinistra, alle sue spalle, e, mentre della Santa Caterina veduta dal Malvasia in momento imprecisato tra 1639 e 1646 apparentemente si perdevano le tracce, veniva confermata in sede sino al 1783 dagli elenchi dei beni Colonna che possiamo percorrere nella loro successione grazie alla preziosa edizione di Eduard Safarik. Ed eccola, dunque, al numero 43 come “un quadro di palmi 4 e 3 con Santa Margherita con cornice di pero nero fatta a onde, opera di Guido”, dell'inventario “della Guardarobba e Palazzo dell'Eccellentissimo Signor Connestabile Don Lorenzo Onofrio Colonna fatto in sua assenza per l'andata di Vice Re di Aragona, 1679”; al numero 206 di quello stesso in morte di Filippo Colonna tra il 15 dicembre 1714 e il 20 febbraio 1716, come “Santa Margherita originale di Guido Reno” di “palmi quattro e tre per alto”; ai numeri, rispettivamente, 42 e 224, di quelli della “Galleria” di “Casa” o “Palazzo Colonna”, il secondo dei quali corredato dalla riproduzione a stampa di Pietro Marco Vitali (Venezia, 1755-1810) con dedica a “Sua Eccellenza il Signor Cavalier Girolamo Zugliani ambasciatore della serenissima Repubblica di Venezia presso la Santa Sede Apostolica e amatore delle Belle Arti [Fig. 3].

Siamo prossimi ormai alla dispersione di parte del patrimonio artistico dei Colonna, in seguito alla pace con cui Napoleone umiliava nel 1797 lo Stato Pontificio, e non più che tracce del dipinto – che il Pepper riteneva, in quelle circostanze perduto – affioreranno in Francia nel corso dell'Ottocento, sino alla sua riapparizione ad un incanto di Colnaghi del 1976, che lo rimbalzerà all'asta di Sotheby's a New York del 29 gennaio 2009 come lotto 36 [Fig. 4] e sarà il veicolo dell'approdo alla privata collezione che se lo assicurava e attualmente detiene (olio su tela, cm 96 x 77).

Al lume allora di tutto quanto sopra esposto, è verosimile che il Reni, e sarà stato all'avvio degli anni Trenta, dopo aver realizzato l'accoppiata che sarà veduta in Palazzo Colonna dal Malvasia – e che non doveva essere stata *spezzata* al momento della visita dello Strange il quale, aves-



3 | Pietro M. Vitali, *Santa Margherita*, incisione (da Guido Reni), Collezione privata.

4 | Guido Reni, *Santa Margherita*, Collezione privata.

se pur ammirato la Santa Margherita, non aveva motivo di segnalargliela nell'ambito di un ricordo concentrato sulla Santa Caterina – fosse stato sollecitato a / o avesse deciso di duplicare l'una o l'altra delle due immagini, o entrambe. E ciò – restando per noi irrisolto il difficile problema delle modalità dell'acquisizione dei quadri da parte dei Colonna e a qual titolo il pittore avesse lavorato: committenza (ma di chi?); libero mercato? – nella consapevolezza di una somiglianza delle due immagini tale da renderle ad un primo approccio percepibili come la raffigurazione di uno stesso personaggio femminile, se non fosse stato per la, pur cautissima, incursione dei simboli del martirio.

Potremmo così concludere che, una volta tratteggiata la Santa Margherita, la avesse, come spesso soleva, lasciata nella condizione di uno schizzo che sarebbe stato successivamente rifinito come immagine di Santa Caterina. A codesto traguardo della paziente inchiesta che si è condotta, e posto, quindi, che, per esclusione ma con non incerta attendibilità l'inedita Santa Caterina che abbiamo qui proposto all'attenzione degli studiosi dovrebbe essere la stessa di cui il Malvasia ritenne di lasciare il ricordo, poco prima che, per motivi che ci restano oscuri, abbandonasse gli spazi di palazzo Colonna e affondasse nell'oblio. Laddove il suo riemergere in quel di Napoli, quando solo non si dimentichino i legami, attraverso la dignità del connestabilato dei Colonna con quella città, vorrà ben voler dire qualcosa. E resta un fatto. Eseguito con piglio sicuro di guisa che i pentimenti

evidenziati dalle radiografie e riflettografie son di entità sostanzialmente irrilevante, si presenta al nostro giudizio di livelli altissimi di squisita grazia formale che incontra il proprio felicissimo assetto attraverso la modulazione dei colori, lieve, quasi di pastello, e la composta discrezione del gesto che, rendendo quasi impercettibile lo strumento del martirio, regge la palma che certifica l'avvenuto sacrificio.

Veniamo ora all'altro bellissimo inedito, un olio su tela di cm 81,5 x 66 rappresentante la *Madonna con Bambino* [Fig. 5] che è redazione rimasta fino ad oggi sconosciuta di un soggetto inventato da Antoon van Dyck nel momento in cui, alla conclusione della intensissima esperienza italiana, sembra incerto attorno al luogo in cui stabilirsi in via permanente: dunque, attorno al 1624-1625. Si tratta di una congiuntura in cui nell'universo cattolico il culto della Vergine appare particolarmente acceso e il giovane pittore di Anversa se ne fa appassionato interprete, come ha brillantemente provato Fiona Healy in un recente sostanzioso contributo (2001) nel volume collettaneo edito da Brapolis intorno a *Conjectures and Refutations* sul Maestro.

Secondo la studiosa, precedente immediato dell'invenzione dovrebbe riconoscersi oggi presso la Alte Pinakothek di Monaco dove al gruppo di *Madonna e Figlio* è associata la figura del Precursore fanciullo cui sogguarda la Vergine, mentre l'occhio di Gesù punta su remote e invisibili lontananze [Fig. 6]. Nell'esito impalcato frattanto dall'opera qui convocata, rimosso il Battista, van Dyck 'gira' lo sguardo di Maria verso il cielo, in un'attitudine che – molto probabilmente studiata in un foglio oggi nel Department of Prints and Drawings del British Museum (inv. 1847-3-26-14) [Fig. 7] – risente di modi della rappresentazione della *Mater Dolorosa* nella *Crocifissione* e nei *Compianti* divulgati dal Guido Reni e dai suoi imitatori, e dunque, in atto d'obbedienza da una superiore Volontà, mentre il *Fanciullo* – sperimentato in un disegno conservato nel Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam [Fig. 8] – distogliendo il proprio sguardo da quello della Madre, e pur nella oscura consapevolezza della sua natura accennata dalle dita della mano destra, sembra ignaro del destino riservatogli.

Il significato di siffatte immagini è, del resto, reso esplicito dall'iscrizione a penna e inchiostro bruno sull'esemplare di secondo stato (ora nel Rijksprentenkabinet del Rijksmuseum di Amsterdam) della riproduzione all'acquaforte trattate da Paulus Pontius [Fig. 9] su cui sarà forza tornare.



5 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino*, Collezione privata.

6 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino e il piccolo Giovanni*, Monaco, Alte Pinakothek.



7 | Antoon van Dyck, *Studio di un volto femminile rivolto verso l'alto*, disegno, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.

8 | Antoon van Dyck, *Studio di Gesù Bambino stante*, disegno, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Virgo tuum stringens natum, cur lumina celi, / vertis, an hoc quidquam
pulchrius astra dabunt, / sed scio: quo vertit se a corpore longius ipsam /
hoc proprius natum cernere, credere deum.

Incisa e disposta su due colonne di distici, la scritta apparirà nelle tirature di terzo e quarto stato. Tutto ciò premesso, è d'uopo specificare che gli studiosi più autorevoli hanno selezionato suppergiù una quindicina di redazioni dell'immagine di *Madonna col bambino* cui, a pieno titolo, è aggregabile il dipinto che qui si presenta ma, quanto al riconoscimento della integrale autografia di van Dyck, hanno convenuto solo sull'accoppiata costituita dalle redazioni oggi presso la Dulwich Gallery di Londra [Fig. 10] e il Fitzwilliam Museum di Cambridge, UK [Fig. 11].



9 | Paulus Pontius, *Madonna col Bambino* (da Antoon van Dyck), incisione, Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett.

10 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino*, Londra, Dulwich Picture Gallery.



11 | Antoon van Dyck, *Madonna col Bambino*, Cambridge; U.K., Fitzwilliam Museum.

12 | Paulus Pontius, *Madonna col Bambino* (da Antoon van Dyck), incisione - Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinett.

A questi secondo il *Catalogue Raisonné* assemblato da Erik Larsen (1988) che è la referenza più affidabile per una conoscenza ben fondata dal pittore di Anversa, sarebbero ridicibili per maggior aderenza di dettagli ma con variabili responsabilità esecutive – da una collaborazione tra maestro e bottega ad una integrale responsabilità di quest’ultima – rispettivamente, un paio di *exploits* conservati presso il Musée de Beaux Arts di Nancy e nella Galleria di Palazzo Bianco a Genova, e una decina d’altri tra i quali di miglior qualità si avvertono le immagini custodite nella Galleria del Liechtenstein a Vaduz, nella Walters Art Gallery di Baltimora, in private Collezioni di Palm Beach in Florida, Cesare Giovannoni a Milano e di E. Norris, depositata presso lo Smithsonian di Washington.

Riteniamo eccessiva una sistematica, meticolosa indagine comparativa su simili dipinti, visto che, dell’opera che rendiamo qui nota, spicca l’impressionante coincidenza, spinta sino a minuti dettagli, con la redazione della Dulwich Gallery, di guisa che non può non stridere la sola e immediatamente percepibile variante rappresentata dalla copertura del sesso del bambino che appare del resto esibito anche in tutte le altre repliche qui sopra esplicitamente e implicitamente rammentate, nonché nel primo stato incompiuto (anch’esso nel Prentenkabinett del Rijksmuseum di Amsterdam) dell’acquaforte a punta secca di Paulus Pontius che riproduce in controparte forse proprio il dipinto della Dulwich [Fig. 12] mentre, nel secondo stato che abbiamo addietro rammentato nell’esemplare recante a penna l’invocazione alla Vergine è celato allo sguardo dallo stesso drappeggio che, spostato alla mano di Maria, altrimenti lo scopriva. Nella *Scheda* all’incisione redatta da Ger Luijten per il Repertorio *Antoin van Dick et l’estampe* (2001), l’intervento, nel momento in cui viene lamentata la scarsa attenzione che viene rivolta a esso, è giudicato a buon diritto, “frappant”, sembrando “étrange que ne pourrait être montré sur en dessin ce qui, apparenment, était parfaitement accepté dans une tableau”.

Convenendone, e con sconcerto accresciuto dalla constatazione che il sesso del Fanciullo continuerà a restar coperto anche nelle tirature di terzo e quarto stato della stampa che, quindi, saranno stati condotti sul secondo stato: dobbiamo proprio ritenere che una siffatta forma di autocensura sia avvenuta nel laboratorio dell’incisore, escludendo così che van Dyck – la cui scelta ardita (ma funzionale alla sottolineatura dell’umanità di Cristo: e si ricordi la magistrale indagine di L. Steinberg) sappiamo aver sollevato perplessità – possa aver provveduto a realizzare almeno una versione pittorica depurata obbedendo alla richiesta, ovviamente di una committenza (che bisognerebbe tentar di identificare) sulla quale il Pontius avrebbe

poi rielaborato il secondo stato della sua riproduzione a stampa? Sembra inverosimile e lo escludiamo con vigore, proprio perché viene ad assumere, di conseguenza, piena plausibilità l'ipotesi che non esitiamo a proporre come nostro convincimento, che la versione pittorica in questione possa riconoscersi nel dipinto che è l'oggetto di questo scritto.

Non solo, infatti, l'immagine grafica corrisponde sino ai minuti dettagli a quella pittorica, ma la riproduce in controparte, mentre appare evidente la posizione dall'inserimento della dedica alla Vergine (che abbiamo riportata qui addietro), così come delle segnature:

ant. van dick inventor cum prevel [egi]° paulus pontius sculpsit

La scritta, tracciata a penna nel margine inferiore dell'esemplare di Amsterdam, non è ancora stata decisa (e lo sarà solo con la soluzione qui sopra additata dei distici in doppia colonna e del sottostante schieramento lineare delle segnature con il terzo stato un cui bellissimo esemplare trovasi ancora presso il Rijksmuseum di Amsterdam).

Per altri riguardi, il ruolo preponderante del van Dyck nell'esecuzione del nostro dipinto è denunciato eloquentemente, sia dalle inquietudini nella ricerca dell'assetto da conferire alle figure, esposte dalle radiografie e dalle riflettografie (effettuate ancora dal Laboratorio Nicola di Aramengo) e che spettano, non già all'azione in certo modo automatica di chi replica o copia meccanicamente ma alla gestualità creativa – la cui sapienza, tutta si traduce, nella finezza della pennellata, nella sontuosità dei panneggi, nel luminoso gioco cromatico, dei rossi dei bianchi e di quell'azzurro la cui accertata abbondante componente del costosissimo lapislazzulo rimanda a quella committenza che, per adesso, non è possibile identificare, ma che spetta ad una sfera sociale di alto lignaggio, la quale non poteva contentarsi di un sia pur corretto e piacevole prodotto di bottega ma neppure accettare un dettaglio considerato, se non blasfemo, irrispettabilmente irriguardoso.

BIBLIOGRAFIA

Antoine van Dyck et l'estampe, catalogo della mostra (Antwerp, Musée Plantin-Moretus, 15 maggio-22 agosto 1999; Amsterdam, Rijksmuseum, 9 ottobre 1999-9 gennaio 2000), Amsterdam 1999.

F. Healy, *Images of Madonna and Child and the Holy Family in van Dyck's oeuvre*, in *Van Dyck 1599-1641. Conjectures and Refutations*, atti del Convegno internazionale (Antwerp, 17-19 marzo 1999), Turnhout 2001.

E. Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, voll. 2, Milano 1980.

G. C. Malvasia., *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi*, Bologna 1778, consultato nell'edizione di Giampietro Zanotti, Bologna 1841.

S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988.

E. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, a cura di A. Cera Sones, Munich-New Providence-London-Paris 1996.

L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'arte moderna* (1983), Milano 1986.

ABSTRACT

The essay discusses production of replicas in workshops of the 16th and 17th-centuries, analyzing two unpublished works by Guido Reni and Antoon van Dyck. The first is a figure of *Saint Catherine* (private collection) attributed to Reni as a result of its resemblance with a painting now at the City Art Gallery of Manchester. The author reconstructs the genealogy of the two works, assuming that the unpublished was that recorded by Carlo Cesare Malvasia in his *Felsina pittrice* (ed. 1778), seen paired with a St. Margaret at Palazzo Colonna in Rome. Radiographs of the Manchester painting, on the other hand, reveal that a first version as the St. Margaret described by Malvasia, may be a copy of the Colonna painting executed by Reni and subsequently modified as St. Catherine. The second example is a subject elaborated by Antoon van Dyck around 1624-25. The painting depicting a *Virgin with Child* is brought to the master's hand through analysis of different replicas of the same subject carried out by van Dyck and his workshop.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra