

Maestri Antichi

da una Collezione Privata

Alte Meister

aus einer Privaten Sammlung

Quaderni di studio AION n° 1

Maestri Antichi
da una Collezione Privata
Dal 10 dicembre 2003
al 31 gennaio 2004

Mostra a cura di
Claudio Metzger, direttore-conservatore

Collaborazione scientifica
Michèle Andrey

Prestatori delle opere
Fam. Hermann e Marlise Beyeler

Allestimento della mostra
Claudio Metzger
Michèle Andrey
Oriana Dagani
Mauro e Mal Masini,
ANTICHITÀ LA CORONA

Illuminazione
Adriano Mora, IDEALUCE

Segreteria
Michela Del Neri

Catalogo a cura di
Claudio Metzger

Testi
Claudio Metzger

Introduzione e catalogo delle opere
Michèle Andrey

Fotografie delle opere
Adriano Heitmann, IMMAGINA

PR e Ufficio stampa
Jasmine Vispi Unruh - JVU PR & Consulting

Progetto grafico e impaginazione
Lorenzo Norreri, IDEA GRAFICA

Coordinamento editoriale
Jasmine Vispi Unruh

Webmaster
Maurizio Sabbatini, WEBSPIDER

Stampa
Grafica Comense Srl



AION

Private Art Service and Consulting SA



CID SOCIETÀ FIDUCIARIA SA
lic. oec. publ. ERNESTO BREGUET

1° Edizione
Finito di stampare dicembre 2003



Ringraziamenti

Da cosa nasce cosa. Con il Signor Hermann Beyeler abbiamo iniziato nella primavera del 2003 a discutere di storia, scambiandoci dei libri, per ritrovarci poi, una volta aperto il nuovo Art Center Ascona, seduti davanti alle opere della sua collezione a chiacchierare.

Passione per l'arte come vocazione di famiglia, certo sì, anche la figlia Paula è un'artista con talento e carattere, ma in lui tutta particolare.

Per Hermann Beyeler collezionare opere d'arte antica, è soprattutto un'emozione. La sua discrezione frena le mie parole, ma non posso esimermi dal ringraziarlo per la sua capacità di far partecipare tutti alla sua coinvolgente passione.

Da cosa nasce cosa. Hermann Beyeler oltre alla famiglia, al lavoro e all'arte antica, ha altre due grandi passioni di cui mi ha parlato e tutte e due ci aiutano a capirlo.

Una è la pesca. Onestamente non mi ha mai raccontato di essere tornato a casa con la cesta piena, ma con tante nuove idee, progetti ed idee sì. La seconda è la musica classica. Mentre non posso proprio esprimermi sulle sue doti di pescatore, di musica classica è certo un vero conoscitore.

Ecco l'idea nata sulle rive di un fiume, un'orchestra composta dalla sue opere d'arte, con il giusto spazio e rilievo ad ognuna. Ogni opera lui l'aveva guardata mille volte, sia i piccoli e maneggevoli disegni, che le pesanti tavole di quercia, ma naturalmente pure lui, mai tutte insieme.

L'idea naturalmente ci ha coinvolti tutti freneticamente. Bisognava ascoltare ogni strumento, fare una scelta e comporre l'orchestra mentre il palco era ancora in costruzione. Organizzare una mostra, scegliendo le opere da una collezione esistente, è un lavoro bellissimo ma estremamente sofferto. Scelte difficili, quelle di escludere delle opere per favorire l'armonia dell'orchestra! Se leggete queste righe è perché ci siamo riusciti, ma se ci siamo riusciti è soprattutto grazie ad Hermann Beyeler ed a sua moglie Marlise, che ci hanno creduto. Solo i grandi collezionisti hanno il coraggio e la generosità di presentare l'oggetto della propria passione sub iudice, offrendo il petto alle frecce della critica e dando così vita a nuovi studi e nuove conoscenze.

Hermann Beyeler è un uomo che sta volentieri con se stesso a pensare seduto sulle rive di un fiume, ma è anche una persona decisa che ama le sfide.



Introduzione

Questa mostra ha lo scopo di presentare e promuovere lo studio delle opere d'arte provenienti dalla Collezione Beyeler di Lucerna. Essa non intende né aiutare a capire le opere d'arte esposte mettendole in un contesto storico-artistico, né confrontarle con altre opere più conosciute. In effetti non vengono proposte schede didattiche o indicazioni sulla vita degli artisti, ma le opere ricevono un proprio spazio dove possono presentarsi al visitatore nella loro essenza.

Hermann Beyeler, grande amatore d'arte e appassionato di opere di antichi maestri, desidera con questa esposizione condividere la sua passione con altri collezionisti e amatori d'arte, ma vorrebbe anche iniziare, con l'aiuto di esperti, uno studio più approfondito delle singole opere. La ragione principale consiste nel fatto che la maggior parte delle opere hanno un'attribuzione storica, sub judice, e mancano di studi più recenti che confermino la loro attribuzione.

Della Collezione Beyeler fanno parte dipinti e disegni provenienti dalla Collezione Burckhardt-Burckhardt di Basilea, in origine di proprietà di Jacob Burckhardt (1818-1897), grande storico dell'arte basilese, noto per le sue opere divulgative quali *Il Cicerone* (1855) e *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), vere guide per la comprensione dell'arte.

Nella mostra sono esposti 11 dipinti, 21 disegni e una litografia, per la maggior parte di autori fiamminghi e della penisola italiana, ma l'opera chiave è indubbiamente il dipinto di Pietro Paolo Rubens la *Statua di Ceres*, realizzata in collaborazione con Frans Snijders, di cui una versione notissima si trova all'Ermitage di San Pietroburgo.

Michèle Andrey

Qualche nota di presentazione

La nostra prima mostra, la prima grande collezione privata affidataci, come non essere emozionati? Avvicinarsi cautamente, anche con un certo timore, vista l'importanza delle attribuzioni e poi adagio con più confidenza, lasciando parlare opera per opera, con calma, solo quando quella sensazione di disponibilità, che fra gli esseri umani predispone all'innamoramento, è al giusto livello, solo allora, sempre più da vicino, guardando ed indagando, ammirando e ricercando, solo allora può scoccare la scintilla e l'opera trasmette quella vibrazione, quell'emozione che si prova in presenza dell'arte. Nel redigere questi rapidi appunti, che non hanno alcuna pretesa di scienza, solo l'ingenuità del rilievo emotivo e personale, vorremmo invitare ogni visitatore della mostra, amante dell'arte o studioso, a fare altrettanto, guardando con calma, lasciando ad ogni opera il tempo di comunicare. Appunti raccolti dopo appassionante discussioni, nate dalla passione per l'arte e dalla disponibilità di cari amici. Ed ecco l'intento già più ambizioso di presentare sommessamente curiosità e quesiti agli studiosi. Proponiamo con questa mostra – la prima di un ciclo destinato a dar vita ai Quaderni di Studio Aion – una serie scelta di opere, tra cartacee e altro, su cui vi è ancora molto da dire, in qualche caso persino tutto da dire e che, almeno a nostro avviso, meritano approfondimenti da parte degli specialisti, proprio con l'intendimento di suscitare l'accensione di nuovi studi.

Note sparse dunque, tese a sottolineare, con tutta la sprovvedutezza del neofita, gli enigmi proposti da dipinti e disegni, incisioni e altro che emergono da una collezione privata offerta dalla generosità del Collezionista al più largo godimento, non proprio per essere scoperta, dal momento che molti pezzi erano già noti agli studiosi, ma certamente

per essere ridiscussa, contribuendo all'accensione di un dibattito da cui si spera possa venire un contributo alla tessitura di quella sempre più fitta rete di relazioni, di documenti e fatti, che la storiografia dell'arte va costantemente realizzando, regalandoci uno scenario storico sempre più vivo e ricco. Questa è anche la funzione del nostro spazio, presentare, pubblicare e stimolare nuovi studi e interesse di fronte ad opere altrimenti riservate al puro godimento privato.

I disegni

Iniziamo guardando Peter Paul Rubens, celebrato e quasi idolatrato tanto quanto Michelangelo. Svolse ambascerie per il suo Paese, ebbe grandi riconoscimenti e gratificazioni d'ogni sorta e venne trattato come un principe. Oltre che artista fu anche un collezionista d'eccezione, come pure uno studioso d'arte unico: tra i suoi soggetti di studio vi è la cerchia di Raffaello, ch'egli apprezzava in modo particolare e le cui reminiscenze appaiono come costellazione attraverso tutta la sua opera. Incominciamo allora con alcune considerazioni in merito al carboncino e biacca attribuito appunto al Rubens che si viene a presentare: un satiro pensoso, una figura colta in una postura tanto naturale da stupire, che suggerisce, al di là dell'evidente qualità e dell'indiscutibile forza espressiva del segno, altre due considerazioni. Innanzi tutto notiamo la vibrante vitalità del chiaroscuro che accompagna la modernità del lume e dell'ombra, avvolgenti plasticamente la figura, capaci di darle volume senza enfasi e, all'intorno, capaci di creare uno spazio mobile, dando la sensazione della presenza viva della figura, del suo movimento in atto, colto con rapinosa intuizione e fermato in un'istantanea.

In seconda battuta vi sono la duplicità del segno,

che parrebbe suggerire il ripassare la figura per darle maggior rilievo e la sua intensità e capacità ora di dettaglio ora viceversa d'abbreviazione e sintesi, infine, insistendo sul disegno, l'incompiutezza sua, che ne rivela il "work in progress", in definitiva l'essere uno studio. Ma quale tipo di studio? Il quesito è sempre obbligatorio, invitando ad opportuni approfondimenti. Tra essi viene da suggerire la finalità del presente disegno: palese ricerca di una postura finalizzata a far partecipare il satiro ad una composizione animata da più figure, non solo per la collocazione particolare che presenta il disegno e il volgere dell'intera figura, del volto e dello sguardo, ma anche perché il segno stesso scorre in una direzione precisa (sintomo rubensiano rassicurante a favore della paternità del grande artista), alimentando la sensazione di uno spazio esplodente, all'interno del quale sta accadendo una vicenda animata e forse ricca di eventi. A parte questo, però, l'attenzione cade su alcuni dettagli che lasciano intravedere, con assoluta libertà e grande sintesi, la studiata messa in posa del modello vivente (perché molto probabilmente di ciò si tratta): l'appoggio sotto il piede in primo piano, che aprirebbe, se indagato, ad altre diramate riflessioni, ne è la traccia più evidente. Un ulteriore elemento, questo, a favore dell'ascrizione all'ambito ristretto del Rubens, anzi, alla sua stessa autografia. Il segno e la stessa redazione della figura suggerirebbero un qualche accostamento con l'incompiuto ciclo per il Palazzo Reale di Madrid, di cui vedasi sia la tela con *Ercole e Caco* del 1639 circa, del Musée Granet di Aix-en-Provence, sia la similare versione su legno di Stoccolma, collezione Ulla Fock-Stenman, ancora stadi preparatori rispetto all'opera che si conserva presso le Central Pictures Galleries di New York, ma posteriori in relazione allo studio grafico, ancora affine nel ductus al nostro disegno, degli anni 1630-35 del British Museum, Londra, dov'è più evidente il riferimento a un

bronzo, celebre, di Antonio Pollaiuolo visibile al Museo del Bargello di Firenze, ma filtrato tramite l'aggiornata elaborazione giambolognesca.

Per evitare di allontanarci da Rubens troppo in fretta alla volta dei vari autori dei singoli disegni in mostra, converrà dire immediatamente di *Studio per la figura di Adamo*, ascritto ad Anthony van Dyck. È proprio sua la mano felicissima che ha redatto la bella figura animata da un segno duttile, nervoso e vulnerabile e da un fascio di luce morbida e vibrante di chiara matrice rubensiana? A nostro avviso molti elementi indiziari lo lasciano credere. In ogni caso



**Attribuito a P. P. Rubens
studio di nudo maschile (p. 30)**

si tratta di un foglio bellissimo e delicato, che riaccende l'approfondimento nei riguardi dei collaboratori più stretti di Rubens, di quest'ultimo e del suo formidabile atelier, un tema che ha affascinato intere generazioni di studiosi.

L'ambito zuccaresco si riallaccia, a suo modo, alla cerchia di Raffaello Sanzio e in particolare a Polidoro da Caravaggio e resta tra i più delicati e ricchi. Distrarvisi, andando a ricercare i legami tra un corpus grafico articolato e le molte opere realizzate tra pale e decorazioni parietali che gli sono state attribuite, non è cosa agevole e ne lasciamo il privilegio agli specialisti. Sennonché, prendendo per buona l'attribuzione (storica ormai) che viene da Jakob Burckhardt e affidando il disegno concernente *Il passaggio del Mar Rosso* alla mano di Taddeo Zuccaro, ecco che ritroviamo il clima e la cultura raffaellesca.

Nulla qui diremo in merito ad altro bellissimo foglio, su cui è stata apposta tardiva ascrizione in basso a destra: le cifre "C. F." o "G. F.", assegnato verosimilmente a Hendrick Van Somer, se non che questo *San Gerolamo* si nutre pure della cultura romana di fine Seicento, ricca di apporti internazionali, lasciando intendere un ampio giro di relazioni, un possibile incontro con l'Italia e altro ancora. Eventuali approfondimenti rivolti ora a questo, ora a quell'aspetto specifico del disegno, verrebbero a confermare, in ogni caso, la presenza di un autore colto, immerso in una cultura non più solo italianizzante. La figura appare investita da una luce nordica che riconduce ad altro clima, quello di un distretto d'Europa che in questo momento storico – gli anni che corrono tra il 1635 e il 1680 – è crocevia di culture e di linguaggi e centro di un rinnovamento generale.

Altro il discorso in margine al foglio, double-face (recto/verso), di studi di dettagli e interi di figure maschili in azione, attribuito a Daniele da Volterra. La prima domanda che sovviene, concerne le fonti

a cui il probabile autore si è rivolto. Il segno, un po' legato, lascia in effetti spazio a qualche dubbio in merito alla piena autografia del foglio, a meno che non si ipotizzi un elaborato scolastico. L'altra possibilità riguarda la bottega, lasciando intendere che si tratti di uno studio che accompagna la messa a fuoco di una composizione o che abbia una funzione didattica, segnalando la vita d'un atelier. Potrebbe trattarsi, dunque, di uno studio destinato per esempio al trasporto su altro supporto o alla traduzione in differente scala o formato. In ogni caso è certo che si è di fronte a una pagina di ipotetico *Skizzenbuch* e perciò di un disegnare focalizzato sulla definizione di alcuni elementi, rafforzando in tal modo l'impressione iniziale che lo vorrebbe tra gli appunti grafici, se di sicura autografia, rivolti agli adepti o, viceversa, se totalmente autoreferenziale, cioè non destinato a funzioni educative ma invece rivolto a sé, ad arricchire il repertorio figurale, ad approfondire l'impegno compositivo dell'artista. Pronunciarsi sull'attribuzione allo stralunato, eccentrico e grandissimo Jacopo Carucci detto il Pontormo che accompagna questo *Studio di figura maschile*, che effettivamente ne riecheggia alcune celebri pale e soprattutto rievoca il clima della Firenze cinquecentesca, che vide attivi contemporaneamente tanti talenti, è compito degli specialisti. Fare il nome di Pontormo significa aprirsi alla più alta storia dell'arte e far cenno a frequentazioni illustri: Leonardo, Piero di Cosimo, Mariotto Albertinelli e dal 1512 circa Andrea del Sarto e il suo atelier, condiviso con Rosso Fiorentino. Sennonché, al neofita viene la tentazione di dire qualcosa sull'efficacia del segno, sulla vitalità di questa sanguigna. L'effetto è plasticamente scultoreo in alcune parti, altrimenti morbido e come di carne in altre. Se si può azzardare un confronto, potrebbe essere con Andrea del Sarto, nella misura in cui si ritrova, qui, un certo misurato classicismo sartesco, ma reso più sofisticato e inquieto se non altro nel volto.

La mossa e splendida capigliatura contribuisce a dare espressione e vita al volto e allo sguardo, fisso e come abbagliato, dell'occhio. Questo è disegnato con tratto meno sicuro del segno sartesco, sempre regale e fermo, ma più vibrante. Si potrebbe persino azzardare una datazione, ante 1518, se non serpeggiassero pure sottili richiami a cert'arte nordica, che spingono a date più avanzate. Più che da stampe di Luca di Leida, cui l'artista guarda nel redigere le *Storie di Giuseppe* per la Camera Borgherini, oggi a Londra, si tratta di primi vaghi ricorsi dureriani in dettagli minimi, ma ancora una volta subordinati al clima sartesco. Né mancano altri

elementi contrastanti e ulteriori suggerimenti quali, per esempio, un certo afflato elegiaco, che potrebbe alludere all'arcadismo acuto e calcolato con cui Pontormo redigerà nel 1521 la lunetta con le deità rurali *Vertumnus e Pomona*, nella Villa Medici di Poggio a Caiano. In ogni caso, veniamo a dire della figura. Scarso l'eco del cartone michelangiolesco della *Battaglia di Cascina*, imponendosi piuttosto un dialettico confronto con un quasi mitizzato Donatello e il tardo Andrea del Sarto, nonché, venendo alla cronaca, figure di più diretta implicazione, che però restano per così dire un passo indietro, quali Jacopo Sansovino, Michele di Ridolfo



Giovenale Boetto
scenografia di città (p. 32)

del Ghirlandaio, Granacci, Franciabigio, persino Alonso Berruguete. Infine, sempre accettando preliminarmente l'ascrizione pontormesca, per nuovi più accostati confronti, Giovanbattista Romolo, detto Rosso Fiorentino e dunque Baccio Bandinelli. Certo che l'intreccio suggerito può suscitare un ventaglio di quesiti e la curiosità di penetrare in un mondo complesso e ricco, senza scalfire la bellezza e l'attrazione quasi fatale di questo giovane che posa, con disarmante evidenza, in funzione di un ruolo che verrà rivelato altrove, nell'opera definitiva, se portato a ultima definizione. A parte certa pesantezza della coscia flessa, che lascia percepire forse un'incertezza in merito alla definizione della postura, l'intera figura è redatta con grande leggerezza e destrezza e sembra di carne come d'aria, eppur presente e nitida come una scultura. Meglio ancora, pensata in termini di scultura, grazie a un segno che da aspro e franto, si fa elastico e morbidamente scorrevole, ma asciutto nella definizione formale, per poi volgersi allo sfumato, caricato da forte appoggio chiaroscurale, declinato, qui, su differenti piani d'ombra e di luce. Cosicché parrebbe possibile suggerire un confronto con certa grafica ascritta sia a Rosso Fiorentino sia a Baccio Bandinelli, che peraltro lascerebbe supporre momenti di stretta collaborazione tra i due, una *querelle* che impegna da qualche anno la critica. Di Carlo Maratta, senza incertezze, lo *Studio per il battesimo di Cristo*? L'eleganza dei due nudi e il pathos un po' enfaticizzato che sa di teatro, lascerebbe ampio credito a quest'ascrizione. Essa è sostenuta dal ductus, un segno delicato e pulito. L'attenta lumeggiatura ne svela le procedure alla Carracci, secondo l'uso di lumi direzionati, che suggeriscono un set teatrale per l'impaginazione dell'opera definitiva. Traspaiono nelle figure, echi di Lanfranco e più in generale dell'arte bolognese della fine del Cinque e del primo Seicento, cui lo aveva indirizzato il Sacchi, suo maestro a Roma. In ogni caso, se

accertata, quest'ascrizione aprirebbe un'avvincente caccia che, solitamente, diverte gli specialisti: la ricerca dell'opera in cui possono comparire tal quali, sia pure agghindati nei costumi di scena, i due nudi qui delineati con scoperta ricerca anatomica.

Non c'è molto da aggiungere, dal nostro punto di vista, all'attribuzione a Giovanale Boetto, non solo del primo disegno che si presenta, la fantasiosa e anticheggiante *Scenografia di città*, firmata "I. Boettus f.", cioè fecit, ma anche in merito al secondo raffigurante un *Paesaggio alberato con borgata*, se non che anche quest'ultimo mostra i tratti, il clima e l'inquadratura identificati nel corpus grafico di quest'autore dalla letteratura artistica: cosa confermata, di foglio in foglio, dalle altre "vedute" che mettono in evidenza la vastità e ricchezza del genere e nel contempo il contributo, originale, di quest'autore proprio all'articolazione di quest'intricata tematica. Propone analoga certezza il bel disegno con accademico nudo di schiena, assegnato a François Perrier, con a margine un suggerimento duplice: da un lato la magnificenza dello studio anatomico che mette in relazione quest'opera con tutta la cultura artistica più avanzata del tempo, dall'altro il magnifico dettaglio della decorazione floreale che rilancia il tema dell'antico e le sue sofisticate interpretazioni che preannunciano il generale rilancio sovveniente con l'avvento dei lumi. Questo Fauno, dunque, potrebbe aprire a interessanti congetture in merito alla fitta rete di possibili relazioni che l'artista ebbe a sviluppare sia nel corso della propria formazione, sia nello sviluppo della propria personale produzione artistica. Sovviene la postura dell'*Ercole Farnese* celebrata per esempio dal Goltzius che, in Italia e particolarmente a Roma nel 1591-92, realizzò molti disegni dall'antico tra cui quello che potrebbe essere modello ideale del nostro.

Di Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto e in particolare del soggetto qui raffigurato, uno *Studio per Caino e Abele* particolarmente drammatico e

tuttavia egualmente impostato secondo sigle formali o manierismi ricorrenti, che dire brevemente? Molti elementi richiamano la sua opera in modo inequivocabile. Innanzi tutto si ha sentore della sua formazione spagnola. Ciò in particolare nell'invenzione emotiva del tema. L'artista ebbe una breve formazione presso il Ribalta, a Valencia, per poi trasferirsi in Lombardia e in Emilia prima di approdare a Roma, dove, sin dal 1615, alloggia in via Margutta con il fratello Jeronimo e altri artisti spagnoli. Qui egli venne ad assorbire l'eredità caravaggesca romana, mischiata a più raffinati virtuosismi circolanti nell'Urbe in ossequio al pietismo cattolico. Questo disegno parrebbe ancora legato al caravaggismo romano e partenopeo, alludendo pure, azzardiamo, al naturalismo aleggiante nei Profeti che decorano la Certosa di San Martino a Napoli e datano 1638-'43. Si viene ritrovando così un legame stretto con i disegni della vecchiaia (post 1644) e gli ultimi capolavori suoi come l'*Adorazione dei pastori del Louvre*, del 1650.

Intrigante, a dir poco, è l'ultimo disegno sul quale vorremmo attirare l'attenzione in questi nostri sommari appunti, parendoci di più piana accettazione la vecchia attribuzione di un altro foglio all'ambito, se non proprio alla mano, di Alonso Cano, ma naturalmente gli specialisti potranno correggerci, rovesciando totalmente il discorso.

La nostra attenzione è rivolta al disegno assegnato a mastro "Zorzo" come sembra essere scritto, con calligrafia antica, sul foglio stesso. In merito al cartellino ottocentesco apposto sul verso del supporto, occorre correggere l'identificazione del soggetto, che sembra essere piuttosto un *San Giovannino*, o al più il "nudo maschile" con cui si è scelto di presentarlo in ossequio alla scheda di collezione. Quest'attribuzione a Zorzo o Zorzone di Casteo, alias Zorzi o Giorgione da Castelfranco Veneto impone un'attenta analisi. L'artista è figura addirittura mitica della storia dell'arte se Baldassar

o Baldesar Castiglione lo collocò tra i pittori "eccellentissimi" nel Cortegiano, accanto a Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Mantegna e pochi altri nomi ancora – e padre riconosciuto della moderna pittura tonale. Il ductus straordinariamente vivo, l'elegante costruito della figura, la postura d'essa, l'inquadratura da tergo del soggetto, tutto dice chiaramente che si è di fronte ad un grande artista, spregiudicato, intenso, coltissimo. Un artista che elabora un pensiero figurativo raro, che sta studiando una composizione complessa e fors'anche doppiamente simbolica. Ogni tema, sia di tradizione veneta, da Giovanni Bellini che gli fu maestro ad Antonello da Messina ad altri ancora, sia di derivazione leonardesca o d'altra fonte, ripreso da Giorgione viene ad assumere in lui nuovo valore, rivelandone gli stretti legami con l'ambiente umanistico veneziano e con i filosofi padovani. Emerge pure la suggestione derivante dalla speculazione pittorica di Leonardo, che lo sollecita ad approfondire una ricerca luministica e cromatica senza eguali. Questo disegno è animato da un raffinato gioco di luce: se ne ha conferma nell'accento con cui viene modulata, dal semplice tratto, l'incidenza morbida, avvolgente, ma direzionata del lume, che conferisce rilievo plastico e vitalità autentica alla figura. L'iscrizione, da noi indicata semplicemente come antica denominazione, viene così interpretata da Didier Bodart in una sua lettera datata 23 marzo 2002: "marque de collection à la plume: Z en haut à droite, suivie des chiffres 0320". La provenienze suggerita è quella del fondo di Pierre Jean Mariette (Paris, 1694-1774), passato in vendita a Parigi nel 1775. In un lotto di tre disegni si sarebbe collocato il presente, finito nella collezione F. van Zande ed iscritto con il detto numero d'inventario. La collezione Zande passò poi in vendita da F. Guichardot il 30 aprile del 1855 e finì nella collezione P. Collin, del quale serbiamo il cartoncino con l'iscrizione: "Précieux Croquis de

Gior./ Etude de Giorgione pour le / tableau la tempête de St. Marc / etude d'un Démon / P. Collin". La collezione Collin fu poi dispersa negli anni 1890-1895. Di quel periodo risulta l'acquisizione da parte di Jakob Burckhardt, dalla cui collezione il presente disegno effettivamente proviene. Un confronto interessante è possibile con il *Putto che tende un arco*, sanguigna di 15,7 x 6,6 cm, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, (Roger Fund 1911,II,66.5) dove la provenienza indicata è la stessa vendita Mariette del 1775 nella quale il disegno veniva attribuito a Giorgione. L'attribuzione Mariette non è stata finora modificata dal Metropolitan.

I Dipinti

Un quadro importante, una *Deposizione* attribuita a Colijn De Coter, pittore eclettico e arcaizzante, di cui si ha notizia in Bruxelles fra 1474 e 1536 con una pausa nel 1493, quand'egli è ad Anversa, è la prima opera sulla quale vorremmo attirare l'attenzione. Nonostante appaia in parte diminuito da un antico restauro, il dipinto manifesta ancora l'originaria grande qualità. Da un lato si conferma la dipendenza di quest'autore da Rogier van der Weyden, non senza un'elaborazione personale che lo porterà, in tarda età, a riferirsi anche a Bernart van Orley, accentuando una timida propensione verso ricerche spaziali schematiche, o meglio composizioni rispondenti a singolari convenzioni spaziali che creano minime profondità. Nel presente caso si ha un'idea spaziale che avvolge le figure rese con frontalità eclatante. L'effetto che ne deriva è d'accentuata e insistente simbolicità ieratica. Sfugge in molte parti di questo dipinto il calligrafismo tipico di Colijn, lasciando spazio ad altre ipotesi: che si tratti piuttosto che di costui del cosiddetto Maestro della Veduta di Santa Gadula? Sarebbe opportuno un raffronto ravvicinato con la *Madonna con Maddalena e donatrice* del Museo di Liegi, ascritta appunto a quest'ultimo. Meglio



Giorgione
studio di nudo maschile (p. 29)

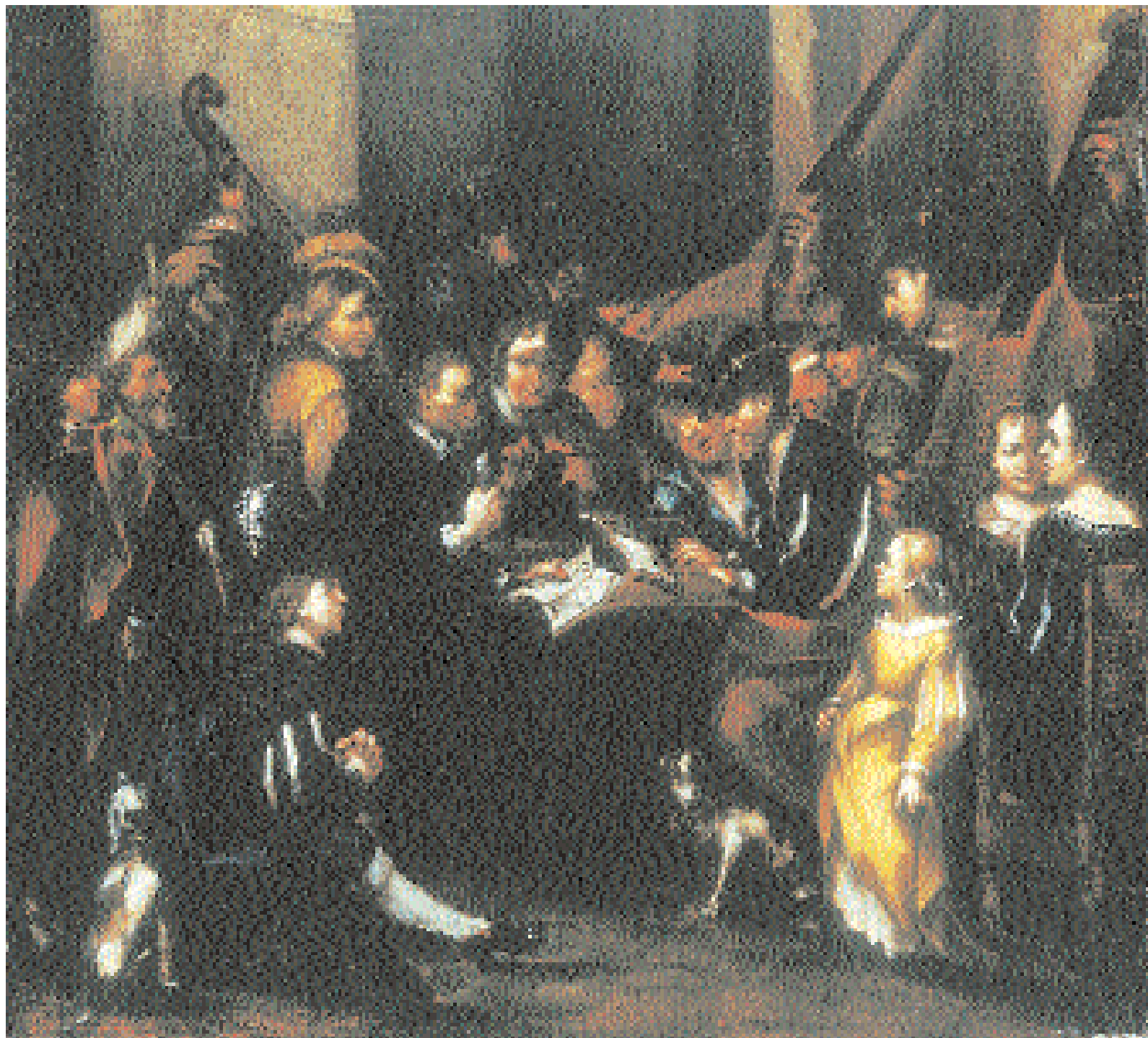
ancora: rassomiglia quest'opera per pennellata e figurazione, ad altro artista e cioè all'affine a Colijn De Coter, che opera per derivazione da Rogier van der Weyden nell'atelier di Colijn De Coter, realizzando opere assonanti con quella che qui si propone. Per questa ipotesi parrebbe propendere il confronto con altre opere attribuite a quest'autore anonimo presenti all'Ermitage, alla Galleria di Wiesbaden e presso il Maagdenhuis di Amsterdam. In altre parole, il problema dell'autografia resta aperto, pur gravitando effettivamente nell'ambito d'azione ed entro le coordinate culturali dell'artista a cui l'opera è stata finora assegnata.

L'elegante *Giovanna d'Arco* attribuita a François Clouet, per più ragioni viene a porsi come intrigante rebus. Alcuni elementi d'essa risultano notevoli: il volto assai ben concepito e ornato da copricapo alla moderna, l'elsa della magnifica spada, la mano che la impugna con posa simbolica e il braccio stesso risultano di notevole qualità rispetto al resto del busto e all'abito della dama, agghindata alla moda, e d'una studiata beltà. Il fatto è che il dipinto ha subito qualche ripulitura antica, che ne ha offuscato l'effetto, pur non dissipando la bella unitarietà d'assieme. La capigliatura della giovane donna sembrerebbe in parte ridipinta in relazione, congetturiamo, a differenti e tutte possibili ipotesi: un ripensamento dell'autore o un rifacimento d'altra mano, che ha voluto aggiornarne l'acconciatura? La figura appare di buona fattura, ed è assegnabile ad un artista che si muove nell'ambito tradizionalmente ascrivito al Clouet. Molti elementi iconografici potrebbero concorrere – dalla foggia dell'abito ai gioielli ecc. – alla datazione precisa dell'opera; altri alla sua ascrizione. Un discorso a sé varrebbe la pena fare in merito ai rimandi ermetici, evidenziati dalla spada e da altri dettagli. Osservando il dipinto sovengono rimandi arcaizzanti sia al padre di François, Jean Clouet, sia ai “peintres rhétoriciens” attivi in

Fiandra attorno al 1530 in connessione con Adriaen Isebrandt e altri autori di Bruges, pensando pure a Lucas de Heere ed Hans Vereycke. Non sono però che spunti, proposte di riflessione. Se, invece, accogliessimo senza riserve l'attribuzione avanzata al Clouet, alla fine assai plausibile, che cosa potremmo dire? Ne discenderebbe comunque un intricato paradigma indiziario che delizierà gli specialisti.

Una delle opere centrali di quest'esposizione è il felice e bellissimo *Concerto*, firmato centralmente da Jan Havickszoon Steen. Quadro ricco di figure che esibiscono un notevole repertorio di gesti e di emozioni, che accompagnano con notevole abilità la musica e ci fanno ben percepire il clima di un'epoca. La *Resurrezione di Lazzaro* potrebbe chiamare in causa oltre a Willem Van Herp anche altri autori, in ogni caso si tratta di un interessante documento pittorico su rame in condizioni più che soddisfacenti. Da opere come questa possono venire utili contributi iconografici in relazione al culto e dunque al sentimento religioso del tempo.

Sembrerebbe corretto ascrivere la *Crocefissione* che si presenta in mostra ad Abraham Van Diepenbeeck, opera non priva di richiami italianizzanti, su cui varrebbe la pena di svolgere una più ampia riflessione e nuove indagini, atte a meglio definire l'ambito culturale da cui è nata questa rappresentazione. Un dipinto complesso e monumentale, ma anche aspro e popolareggiante, è l'inaspettata e attraente *Incredulità di San Tommaso*. Molti e ben definibili sono i rimandi alla cultura coeva e di pochi anni prima di matrice italiana, così come, d'altra parte, gli accenti che ne denunciano il lessico nordico. Molti sono pure i possibili richiami alla scena romana, ma anche ad altre puntuali regioni od aree, che costituiscono microcosmi precisi a cui l'autore dell'opera può aver guardato. La composizione del quadro, con in secondo piano il ritratto d'un probabile committente e nello sfondo l'occhio

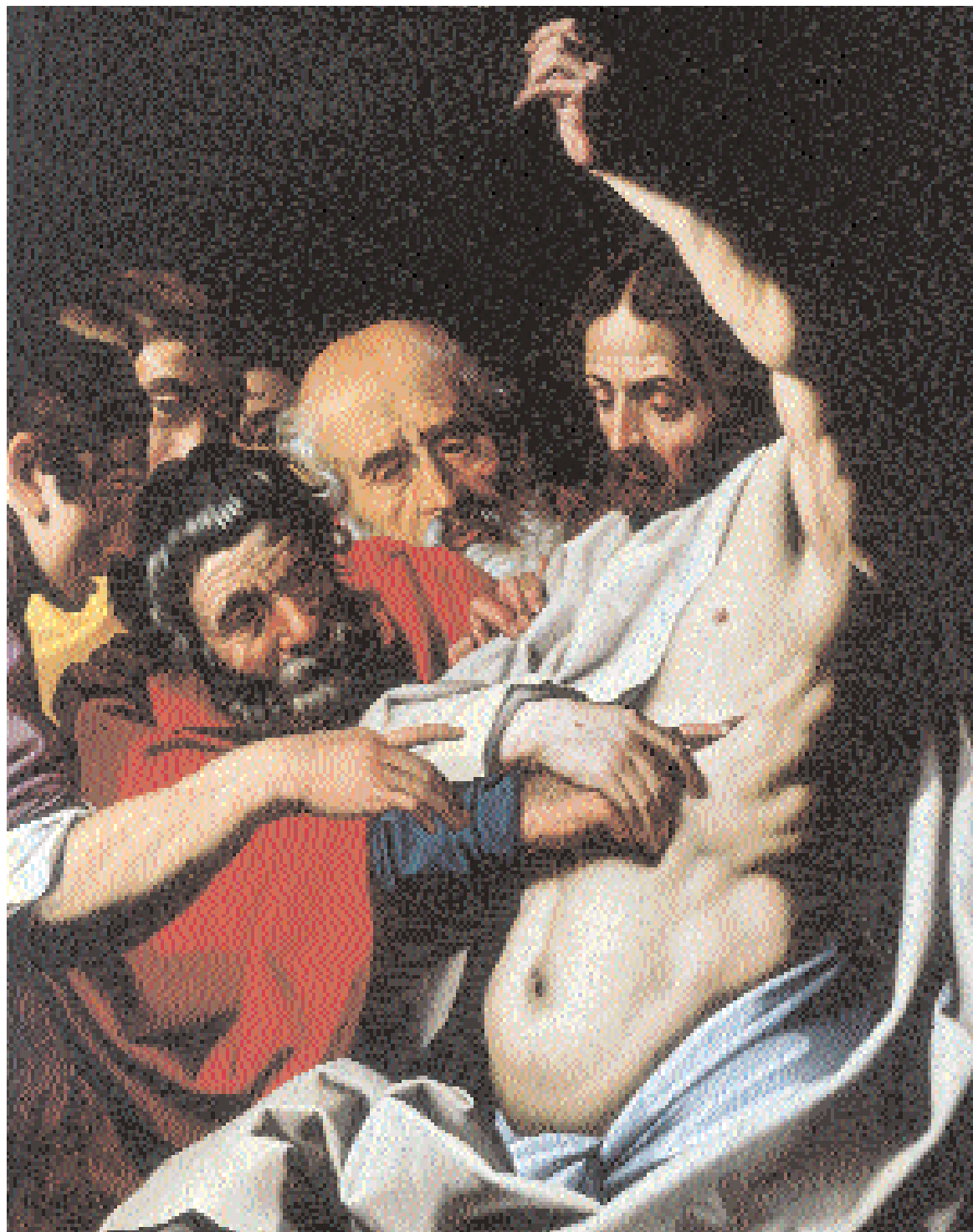


Jan Steen
Il concerto (p. 27)

dell'autore stesso, che si è voluto ritrarre alla Caravaggio, è ricca di suggestioni. Lo stato del film pittorico in ottime condizioni consente una percezione generale in sintonia con l'effetto originario. Si è di fronte ad una tavola che merita di essere osservata a lungo ed è l'alta qualità a lasciar ascrivere l'opera alla mano di Abraham Janssens. Tutte le opere presentate in quest'occasione espositiva, non poche d'indiscutibile qualità, taluna più elevata d'altre, tal'altra offuscata o diminuita dalle vicissitudini storiche che ha dovuto subire, sono state da noi selezionate in tutta libertà e responsabilità. Tutte le opere sono state scelte per il loro indubbio valore, sia storico che artistico, ma fra queste ve n'è comunque una che si presenta come una vera regina. L'assoluto offerto da questo dipinto, la gioia, lo stupore e l'emozione che si prova nell'osservarlo e la necessaria prudenza che ne deriva all'atto della sua presentazione, questa presentazione, tutto ciò induce quasi a cambiare registro, dopo breve pausa di riflessione. L'opera che conclude queste note riconduce alle prime nostre proposizioni, chiamando in causa nientemeno che il nome di Rubens! La vita e l'opera dell'artista sono oggetto di una tal quantità di studi da scoraggiare qualsiasi sintesi. Rischiamo dunque una lettura dell'opera senza appoggiarsi alla biografia e alla storia, che viceversa verranno chiamate in causa, senza alcun dubbio, dagli storici dell'arte. Si possono evocare implicitamente anche le analisi condotte sulla tavola, che ne hanno confermato autografia e datazione, per ricordare un dato interessante: la quercia dalla quale è stato ricavato il supporto risulta essere stata tagliata verso il 1546. L'approccio visivo ci porta a condividere in larga parte l'analisi che ne fa in una sua lettera datata 13 novembre 2001, Didier Bodart, assegnando con enfasi l'opera al Rubens. Sembra anche credibile l'identificazione del collaboratore che ha redatto i festoni con frutta e verdure – decori che

parrebbero richiamarsi a duplice ragione: un addobbo trionfale, un significato simbolico, che potrebbe anche introdurre entro un più segreto e criptico significato nascosto – in Frans Snijders. Così com'è inevitabile il ricorso alla versione, assai vicina, che si conserva all'Ermitage. Il confronto con quest'ultima opera, anzi, è addirittura vincolante. Dunque non si può eludere lo studio condotto da Maria Varshavskaja in differenti occasioni, una prima volta nel 1975, una seconda nel 1989 (M. Varshavskaja, in: *Rubens, Musée de l'Ermitage, Leningrad*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1989, pp.51-58). Validi i riferimenti ad opere come le *Tre Grazie di Glasgow*, *la Vergine e il Bambino* dell'Alte Pinakothek di Monaco, altri soggetti tra cui, per il putto alato così affine a questi paffuti bimbi, *La Toiletta di Venere* della collezione Thyssen-Bornemisza, opera che segue però gli studi compiuti a Madrid nel 1628-29, che ebbero per epicentro Tiziano Vecellio. Ma nell'opera nostra vi è una scioltezza formale e una cromia più ricca e accesa, sostenuta da pennellata dinamica e libera. La statua, l'architettura che la accoglie, potrebbero suggerire un altro sottile collegamento al più tardo e celebrato disegno delle *Tre Grazie* (1635 circa) di Varsavia, a sua volta richiamante il quadro del Prado, nonché l'opera, dipinta nello stesso periodo, *Le conseguenze della guerra* che è nella Galleria Palatina di Firenze. Le ragioni infine che portano Maria Varshavskaja a datare la versione dell'Ermitage al 1615 sono altrettanto valide per la versione qui esposta, che apparendo però, nella parte superiore, meno compiuta, può essere ipotizzata addirittura anteriore alla versione dell'Ermitage. Anche se di entrambe l'attribuzione a Rubens con la collaborazione di Frans Snijders per le ghirlande, sembra acquisita, potendo accostarle in un'occasione di studio o espositiva, si aprirebbero nuove affascinanti prospettive alla ricerca.

Claudio Metzger



Abraham Janssens
Incredulità di San Tommaso
(p. 26)



P.P. Rubens e Frans Snijders
Statua di Ceres (p. 26)



Catalogo delle Opere

Katalog der Werke

Il catalogo che segue ha lo scopo di divulgare le singole opere esposte in mostra e renderle accessibili al pubblico e agli studiosi.

Il catalogo è suddiviso in tre sezioni, secondo la tecnica delle opere: dipinti, disegni e litografie; all'interno di ogni sezione l'ordine di presentazione segue la data di nascita dell'artista.

Le opere sono presentate ognuna con una scheda sintetica indicante l'autore, il titolo oppure il soggetto, la tecnica di esecuzione, le misure (altezza x larghezza, intese senza passepartout e senza cornice), la firma e la datazione, se quest'ultimi sono presenti. A quelle opere pervenuteci senza titolo ne è stato dato uno essenzialmente descrittivo.

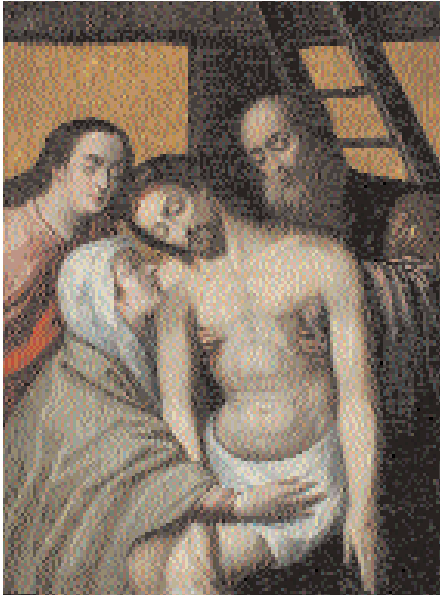
Nella categoria "dipinti" sono indicati sia la tecnica che il supporto, mentre per i "disegni" ci si è limitati a indicare solo la tecnica, poiché il supporto per tutti i disegni di questa collezione è la carta (una eccezione è stata fatta per quelli eseguiti su carta di colore blu).

Dal punto di vista dell'attribuzione tutte le opere che non portano la firma dell'artista sono definite come "attribuite a". Fanno eccezione quelle opere di cui si hanno degli studi che confermano la mano dell'artista, e quelle che stilisticamente sono affini ad altre opere della collezione. Le attribuzioni derivano in primo luogo dalla documentazione della Collezione Beyeler, in cui si trovano diverse *expertises*, e in secondo luogo dalle ricerche da noi avviate.

Infine, si è preferito contrassegnare ulteriormente con un "?" tutte quelle opere che sono attribuite ad un artista, in merito a cui i risultati di diverse ricerche e studi non sono completamente concordi. L'attribuzione di queste opere si è rivelata complessa e necessita di ulteriori studi.

Michèle Andrey

Dipinti/ *Gemälde*



Attribuito a Colijn de Coter ?

(ca. 1455 – ca. 1540)

Deposizione

Olio su tela, 1020 x 745 mm

Colijn de Coter zugeschrieben ?

(um 1455 – um 1540)

Die Kreuzabnahme

Öl auf Leinwand, 1020 x 745 mm



Attribuito a François Clouet ?

(ca. 1515 - 1572)

Giovanna d'Arco

Olio su tela, 1155 x 835 mm

François Clouet zugeschrieben ?

(um 1515 - 1572)

Jeanne d'Arc

Öl auf Leinwand, 1155 x 835 mm



Attribuito ad Abraham Janssens

(ca. 1575 - 1632)

Incredulità di San Tommaso

Olio su tavola, 1125 x 810 mm

Abraham Janssens zugeschrieben

(um 1575 - 1632)

Der ungläubige Thomas

Öl auf Holz, 1125 x 810 mm



Peter Paul Rubens (1577 - 1640)

e Frans Snijders (1579 - 1657)

Statua di Ceres

Olio su tavola di quercia, 910 x 660 mm

Peter Paul Rubens (1577 - 1640)

und Frans Snijders (1579 - 1657)

Statue der Ceres

Öl auf Eichenholz, 910 x 660 mm



Attribuito ad

Abraham van Diepenbeeck

(1596 - 1675)

Crocifissione

Olio su tela, 685 x 1350 mm

Abraham van Diepenbeeck

zugeschrieben

(1596 - 1675)

Die Kreuzaufrichtung

Öl auf Leinwand, 685 x 1350 mm



Attribuito a Willem van Herp

(1614 - 1677)

Resurrezione di Lazzaro

Olio su rame, 488 x 400 mm

Willem van Herp zugeschrieben

(1614 - 1677)

Die Erweckung des Lazarus

Öl auf Kupfer, 488 x 400 mm



Jan Steen

(1626 - 1679)

Il concerto

Olio su tela, 580 x 620 mm

Firmato: JSteen

Jan Steen

(1626 - 1679)

Das Konzert

Öl auf Leinwand, 580 x 620 mm

Signiert: JSteen



Monogramma A.R.(?), attivo nel
17° secolo (Scuola di Claude Lorrain)

Paesaggio con costruzioni
architettoniche e scena pastorale

Olio su tavola, 380 x 450 mm

Firmato: A.R.(?)

Monogrammist A.R.(?), tätig

17. Jb. (Schule des Claude Lorrain)

Landschaft mit architektonischen

Bauten und Hirtenszene

Öl auf Holz, 380 x 450 mm

Signiert: A.R.(?)



Anonimo Olandese, fine 17° secolo

Paesaggio marittimo

Olio su tavola, 332 x 417 mm

Anonym, Holland Ende 17. Jh.

Meereslandschaft

Öl auf Holz, 332 x 417 mm



Albert Anker

(1831 - 1910)

Ritratto di giovane donna, 1865

Tecnica mista su carta,

(ovale) 350 x 300 mm

Firmato e datato: Anker, 1865

Albert Anker

(1831 - 1910)

Porträt einer jungen Frau, 1865

Mischtechnik auf Papier,

(oval) 350 x 300 mm

Signiert und datiert: Anker, 1865



Albert Anker

(1831-1910)

Ritratto di giovane donna

Olio su carta, (ovale) 345 x 295 mm

Albert Anker

(1831-1910)

Porträt einer jungen Frau

Öl auf Papier, (oval) 345 x 295 mm

Disegni/Zeichnungen



Attribuito a Giorgio da Castelfranco
detto Giorgione ?
(ca. 1477 - 1510)

Studio di nudo maschile

China e acquarello su carta blu,
157 x 84 mm

Iscrizione non coeva: zorzo

Giorgio da Castelfranco

gen. Giorgione zugeschrieben ?

(um 1477 - 1510)

Aktstudie

*Federzeichnung auf blauem Papier,
157 x 84 mm*

Später hinzugefügte Bezeichnung: zorzo



Attribuito a Jacopo Carrucci
detto Pontormo
(1494 - 1557)

Studio di figura maschile

Sanguigna, 487 x 324 mm

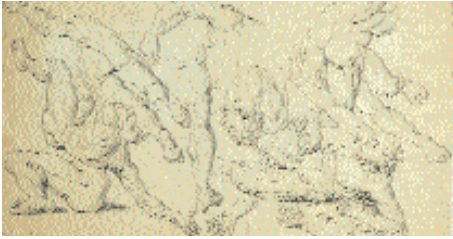
Jacopo Carrucci

gen. Pontormo zugeschrieben

(1494 - 1557)

Studie stehender Mann

Rötel, 487 x 324 mm



Attribuito a Daniele Ricciarelli

detto Daniele da Volterra ?

(1509 - 1566)

Studio di nudo maschile (recto/verso)

China e acquarello,

300 x 530 mm

Daniele Ricciarelli

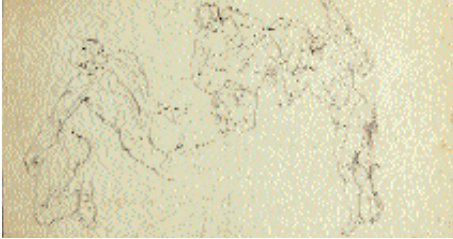
gen. Daniele da Volterra zugeschrieben ?

(1509 - 1566)

Männliche Aktstudie (recto/verso)

Federzeichnung und Lavierung,

300 x 530 mm



Attribuito a Taddeo Zuccaro

(1529 - 1566)

Il passaggio del Mar Rosso

China e acquarello,

425 x 609 mm

Taddeo Zuccaro zugeschrieben

(1529 - 1566)

Die Durchquerung des Roten Meeres

Federzeichnung und Lavierung,

425 x 609 mm



Attribuito a Peter Paul Rubens

(1577 - 1640)

Studio di nudo maschile

Carboncino e biacca, 445 x 295 mm

Peter Paul Rubens zugeschrieben

(1577 - 1640)

Männliche Aktstudie

Kohle, weiss geböht, 445 x 295 mm



Attribuito a Jusepe de Ribera

detto lo Spagnoletto

(1588 - 1656)

Studio per Caino e Abele

Carboncino, 445 x 375 mm

Jusepe de Ribera

gen. lo Spagnoletto zugeschrieben

(1588 - 1656)

Studie zu Kain und Abel

Kohle, 445 x 375 mm



Attribuito a François Perrier

detto le Bourguignon

(ca. 1590 - 1650)

Studio accademico da

una scultura antica

Carboncino su carta blu, 492 x 420 mm

François Perrier

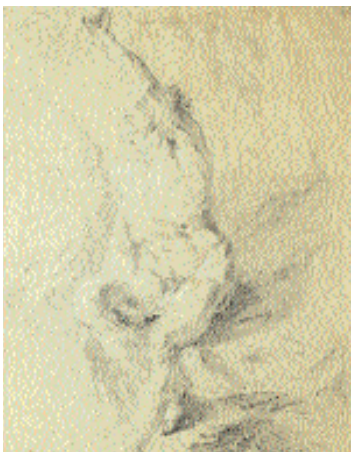
gen. le Bourguignon zugeschrieben

(um 1590 - 1650)

Akademische Studie einer

antiken Skulptur

Kohle auf blauem Papier, 492 x 420 mm



Attribuito ad Anthony van Dyck

(1599 - 1641)

Studio per Adamo

Carboncino e biacca,

515 x 408 mm

Anthony van Dyck zugeschrieben

(1599 - 1641)

Studie zu Adam

Kohlenstiftzeichnung, weiss gehöht,

515 x 408 mm



Anonimo, Scuola italiana

16°-17° secolo

Testa maschile con barba

Sanguigna, 185 x 238 mm

Anonym, Italienische Schule

16.-17. Jh.

Männlicher Kopf mit Bart

Rötel, 185 x 238 mm



Attribuito ad Alonso Cano

(1601 - 1667)

Studio per un altare

China e acquarello,

245 x 165 mm

Alonso Cano zugeschrieben

(1601 - 1667)

Altarstudie

Federzeichnung und Lavierung,

245 x 165 mm



Giovenale Boetto

(ca. 1603 - 1678)

Scenografia di città

China e acquarello,

155 x 210 mm

Firmato: i. boettus f.

Giovenale Boetto

(um 1603 - 1678)

Stadtszene

Federzeichnung und Lavierung,

155 x 210 mm

Signiert: i. boettus f.



Giovenale Boetto

(ca. 1603 - 1678)

Paesaggio alberato con borgata

China e acquarello,

210 x 310 mm

Giovenale Boetto

(um 1603 - 1678)

Waldlandschaft mit Stadtmauer

Federzeichnung und Lavierung,

210 x 310 mm



Giovenale Boetto

(ca. 1603 - 1678)

Paesaggio alberato con villa all'italiana

China e acquarello,

150 x 195 mm

Giovenale Boetto

(um 1603 - 1678)

Waldlandschaft mit italienischer Villa

Federzeichnung und Lavierung,

150 x 195 mm



Giovenale Boetto

(ca. 1603 - 1678)

Paesaggio architettonico

China e acquarello,

210 x 310 mm

Giovenale Boetto

(um 1603 - 1678)

Stadtarchitektur

Federzeichnung und Lavierung,

210 x 310 mm



Giovenale Boetto

(ca. 1603 - 1678)

Paesaggio montano con città

China e acquarello,

155 x 215 mm

Giovenale Boetto

(um 1603 - 1678)

Stadt in Berggegend

Federzeichnung und Lavierung,

155 x 215 mm



Attribuito a Hendrick van Somer ?

(1615 - 1685)

San Gerolamo

Carboncino e biacca, 450 x 350 mm

Iniziali non coeve: C.F.(?)

Hendrick van Somer zugeschrieben ?

(1615 - 1685)

Der Heilige Hieronymus

Koble, weiss gehöht, 450 x 350 mm

Später hinzugefügte Initialen: C.F.(?)



Attribuito a Carlo Maratta

(1625 - 1713)

Studio per il battesimo di Cristo

Carboncino e biacca, 420 x 520 mm

Carlo Maratta zugeschrieben

(1625 - 1713)

Studie zur Taufe Christi

Koble, weiss gehöht, 420 x 520 mm



Anonimo, 17° secolo

(Cerchia Rubensiana)

Diana e Fauno

Sanguigna, 445 x 295 mm

Anonym, 17. Jh.

(Umkreis des Rubens)

Diana und Faun

Rötzel, 445 x 295 mm



Anonimo, Francia 18°-19° secolo

Studio di nudo maschile

Matita, 440 x 285 mm

Anonym, Frankreich 18.-19. Jh.

Männliche Aktstudie

Bleistiftzeichnung, 440 x 285 mm



Constant Troyon

(1810 - 1865)

Paesaggio con bambini che pescano

Carboncino, acquarello e biacca,

355 x 520 mm

Firmato: C. Troyon

Constant Troyon

(1810 - 1865)

Landschaft mit fischenden Kindern

Kohle, laviert und weiss gehöht,

355 x 520 mm

Signiert: C. Troyon



H. Baurlin, 19° secolo

Studio di nudo maschile, 1869

Carboncino, 440 x 510 mm

Datato e firmato:

Paris 1869 / H. Baurlin

H. Baurlin, 19. Jh.

Männliche Aktstudie, 1869

Koble, 440 x 510 mm

Datiert und signiert:

Paris 1869 / H. Baurlin

Litografie/Lithographien



Copia da Salvator Rosa

(1615 - 1673)

Saul e la strega di Endor

Litografia, 350 x 245 mm

Kopie nach Salvator Rosa

(1615 - 1673)

König Saul bei der Hexe von Endor

Lithographie, 350 x 245 mm



ART CENTER ASCONA

si trova ad Ascona in Via Baraggie 4 ed è uno spazio polifunzionale ideale per qualsiasi attività legata all'arte. La gestione è affidata ad Aion Private Art Service & Consulting SA.

Il Centro dispone di spazi espositivi, studi, archivi, biblioteca ed un ampio caveau privo di materiali contaminanti mantenuto a temperatura e umidità costante. L'ART CENTER ASCONA desidera operare in connessione con collezionisti e studiosi, enti ed istituzioni, sia pubbliche che private, al fine di conservare, proteggere, studiare, archiviare, promuovere ed esporre opere d'arte e collezioni altrimenti inaccessibili.

In spazi autonomi sono ospitati il Centro Numismatico Ascona, che dal 1970 si occupa di monete da collezione, A.S. Arte e Scienza SA Ascona, attiva dal 1979 nel campo della ricerca sull'arte e la cultura cinese, Aion Witnesses of Time, che dal 1991 si occupa d'arte antica ed infine la Società Fiduciaria CID SA.

