



RICCHE MINERE

n. 3 - primo semestre 2015

Claudia Kryza-Gersch

The Production of Multiple Small Bronzes in the Italian Renaissance: When, Where and Why (II)

Riassunto

Il saggio completa lo studio sulla storia del bronzetto rinascimentale e della produzione di repliche, iniziato nel primo numero di Ricche Minere. Particolare attenzione è riservata alla Firenze del Cinquecento, dove l'esecuzione dei bronzetti fu pressoché totalmente assente nella prima metà del secolo, nonostante il fatto che in questa città Bertoldo di Giovanni, negli anni Settanta del Quattrocento, avesse inventato tale genere. La principale ragione di questa pausa è da ricercarsi nella dominante personalità artistica di Michelangelo Buonarroti, il quale, benché fosse stato allievo di Bertoldo, non si occupò con questo genere artistico. Solo verso la metà del sedicesimo secolo, con le statuette di bronzo ideate da Benvenuto Cellini per il piedistallo del Perseo, si sviluppò nuovamente un certo interesse. In quella fase, non furono fatti bronzetti nel senso stretto del termine ma piuttosto piccole figure di bronzo per decorare ambienti architettonici, basti ricordare lo studiolo di Francesco I, oppure mobili come lo stipo Pitigliano. Bronzetti veri e propri, apprezzati per se stessi, come creazione artistica indipendente, furono eseguiti solo molto raramente e per ragioni non sempre chiare: ne sono un esempio quelli esaminati di Baccio Bandinelli, che servivano soprattutto per conservare dei modelli fatti in materiale fragile. Per di più, i pochissimi bronzetti creati, erano prodotti con un getto solo.

Quasi cent'anni dopo i primi bronzetti fusi da Bertoldo a Firenze, fu Giambologna a capire il potenziale di tale genere, collaborando tra il 1573 e il 1574 con gli stessi maestri che lavoravano al postumo Nettuno di Bandinelli, utilizzando il modello in cera. Forse, ad accendere l'interesse del fiammingo, ci fu la possibilità di dividere e delegare il lavoro, permettendo così allo scultore di creare il modello in cera o creta, che era poi tradotto in bronzo da abili formatori, fonditori e cesellatori. D'altra parte, proprio in questo periodo, Giambologna cominciò a lavorare con gli orefici, grandi esperti della lavorazione del metallo con gli stampi, rendendosi così conto che, con il metodo della fusione indiretta, sarebbe stato possibile gettare più di una versione dallo stesso modello. Con la collaborazione di Antonio Susini, e di altri, a partire degli anni ottanta, la bottega di Giambologna iniziò la produzione di repliche di bronzetti, veri e propri multipli. La domanda per tali repliche di altissima qualità crebbe rapidamente, e più ancora dopo la morte di Giambologna, avvenuta nel 1608. A questo punto il bronzetto fiorentino non era più un'opera d'arte singola, preziosa perché rara, ma divenne un oggetto collezionato preferibilmente assieme ad un intero gruppo di opere del famoso fiammingo, come si può vedere in un dipinto di Willem van Haecht del 1628. Com'è ben noto, la scuola di Giambologna fu continuata da scultori fiorentini, come Giovanni Battista Foggini e Massimiliano Soldani: in tal modo il bronzetto, inventato nel Quattrocento come veicolo per scultura sperimentale all'antica, divenne un vero e proprio genere d'arte, con un successo quasi ininterrotto fino ad oggi.

Kristin Huffman Lanzoni

“To the Glory of God”? The Decorative Enterprise at the *Scuola dei Mercanti* in Venice

Riassunto

La commissione artistica più ambiziosa dei Mercanti di Venezia per la propria Scuola Piccola furono i novantadue dipinti fatti eseguire tra il 1575 e il 1623 circa. L'ampia estensione del complesso pittorico, assieme alla coesione visiva e tematica, rendeva chiaro come i cittadini, abitanti con definiti privilegi sociali, esprimessero la loro magnificenza e importanza nella Repubblica di Venezia in modo collettivo. Inoltre, il ricorso alla ritrattistica – di gran lunga maggiore che in ogni altra confraternita laica – nei tre ambienti di rappresentanza dell'edificio promuoveva membri d'élite che avevano diretto attivamente la progettazione e la realizzazione dell'insieme.

A causa della distruzione da parte dell'esercito napoleonico, il complesso decorativo dei Mercanti è sempre stato sottovalutato dagli studiosi. Nonostante la gran parte del vasto programma sia andato perduto, Marco Boschini ne documentò i contenuti, ed il numero di dipinti catalogati – novantadue – coincide con il numero di quelli rimossi durante l'occupazione francese. Facendo uso del lavoro di Boschini, il testo ricostruisce tutti i sei cicli – compresi i soffitti e i muri di ognuna delle tre stanze – per rivelare la modalità sofisticata attraverso cui essi, pur nella loro autonomia iconografica, erano collegati l'uno all'altro tematicamente e visivamente, attraverso lo spazio. Soprattutto, si vuole dimostrare come il programma attingesse consciamente ai metodi diagrammatici sviluppati in precedenza nella sala superiore della Scuola Grande di San Rocco, al fine di connettere l'immaginario da una stanza all'altra e creare strati di significato, in particolare nel rappresentare la relazione reciproca tra temi dell'Antico e del Nuovo Testamento. La contiguità tra i membri della Scuola e gli artisti chiamati a decorarla assicurò che il progetto fosse realizzato con la massima attenzione: muovendosi tra le varie sale ricche di dipinti, i Mercanti potevano, in ogni occasione, evocare e comprendere dette relazioni. La ricchezza del vasto complesso illustrava il valore e l'importanza della confraternita, mentre la continuità stilistica del progetto ne facilitava l'interpretazione logica. Ogni stanza – dalla sala terrena-androne al piano inferiore alla sala superiore e albergo al piano superiore – rendeva omaggio a uno dei tre principali protettori della scuola: Gesù Cristo e san Cristoforo al piano inferiore, la Vergine al piano superiore. Allo stesso tempo, l'iconografia di tutte e tre le stanze stabiliva un tema logico che connetteva tematicamente gli spazi, ponendo enfasi sulla salvezza finale dei membri della scuola. Una caratteristica unica del programma dei Mercanti era l'inclusione, piuttosto inusuale nella sua abbondanza, di ritratti. Questo fatto testimonia la volontà di celebrazione delle persone raffigurate e la rivendicazione della loro importanza nella società veneziana. Certamente, oltre all'affermazione dei singoli individui ritratti, questi cicli di pitture celebravano l'importanza collettiva della classe dei cittadini nella Repubblica di San Marco in un periodo chiave della storia veneziana.

Stefano Pierguidi

Attraverso gli occhi di Bellori: la rivalità tra Maratti e Brandi

Abstract

According to an anecdote recalled in Lione Pascoli's biography of Niccolò Berrettoni, Carlo Maratti (Berrettoni's master) would have “stolen” his pupil the commission for the frescoes of the vaulted ceiling of the Roman Church of San Silvestro in Capite (1680), in order to favour Giacinto Brandi. The account of the San Silvestro in Capite fresco commission can only be correctly understood if set within the context of the strong enmity between Maratti and Brandi, as well as the rather unenthusiastic response the public had accorded to Maratti's *Trionfo della Clemenza* in Palazzo Altieri (1674-1675). To his partial failure Maratti responded abandoning forever fresco painting, considered of less importance in comparison to the so called history painting. In order to keep for himself the revenge over his rival Brandi, and not to leave such honor to his pupil Berrettoni, Maratti painted the colossal altarpiece for the high altar of the Church of Santi Ambrogio e Carlo al Corso (1685-1690). Maratti, using the technique of oil paint, executed a huge “macchina” (that is to say a complex and composite work made of several parts) for that same church for which Brandi had extensively worked as fresco painter. It is Giovanni Pietro Bellori's biography of Maratti that allows us to understand this crucial period in Maratti's career, that coincides with a period in which in Rome the popularity of fresco decoration was besieging the classicizing tradition of which Maratti was the most important representative.

Giuseppe Pavanello

Gli stucchi veneziani del Settecento: le fonti e le opere (II)

Abstract

This is the second part of a study on eighteenth-century Venetian stucco decoration (the first part was published in "Riche Minere", 2, 2014). The article discloses the existence of Orazio Stazio, a hitherto unknown member of the Stazio family of stucco artists, and focuses on a group of stucco cycles, some unpublished, from a number of Venetian palaces. They are attributed to the workshop of Abbondio Stazio and Carpofofo Mazzetti Tencalla, and Carpofofo Mazzetti Tencalla junior. The analysis begins from ca' Foscari, the current seat of the University of Venice, which preserves overdoors in stucco of exceptional grandeur and a magnificent late-Baroque apparatus in a hall designed as a picture gallery of the illustrious members of the family. The article continues with the examination of the stuccoed interiors of two Giustiniani buildings, adjoining ca' Foscari. Inside, the author identifies for the first time paintings by Francesco Migliori, Jacopo Marieschi and Francesco Zanchi, and stuccoes of Carpofofo Mazzetti Tencalla junior. Among the novelties is the precise chronology of the so-called stucco alcove in palazzo Widmann, a famous work that can be attributed to the Stazio-Mazzetti Tencalla duo, together with the stucco decorations from the Bollani, Gussoni and Pezzana palaces. In the latter building, a room with an alcove can be counted among the masterpieces of eighteenth-century Venetian stucco decoration. Frescoes by Gaspare Diziani are preserved in the same location.

Nico Stringa

Venezia 1907: Alfredo Melani e il caso Medardo Rosso (con una nota sul *Bambino ebreo* "Marinoni")

Abstract

1907, february, two years before "Il caso Medardo Rosso" published by Ardengo Soffici, in Florence, Alfredo Melani, the most important italian modernist in architecture and decorative arts, published in a venetian newspaper an article, until now forgotten, in wich he emphasized the uncredible silence about the italian sculptor; five years later Melani placed Medardo Rosso, in the first history of italian sculpture (1912, by Hoepli in Milan), at the top of modernity. Here is made known, also, the *Enfant juive*, in wax, that was in venetian collection of Mario Marinoni.

Alessandro Botta

Fonti visive per Luigi Russolo incisore 1908-1910

Abstract

Among the first wave of Italian Futurist artists, Luigi Russolo's work was present at the first exhibitions of the artistic avant-garde. Soon after, Russolo expanded his creative activity to music composition, an endeavor destined to become prevalent in later years. During his Pre-Futurist years, Russolo was devoted to the intaglio technique with some series of works, which represent the only evidence of figurative art by Russolo, who embraces painting only in 1910 (with the exception of an isolated episode in 1908). Closer to certain experiments of European symbolism, these irreverent and unexpected engravings have been interpreted by several art historians and critics as symptomatic episodes for later developments of Futurism, as well as witnesses of a very precise visual culture present in Italy at the beginning of the century. In this period in Italy, the diffusion of illustrated magazines allowed artists to access to the most advanced research in the artistic and figurative fields, as well as representing a useful aid for artists shaping their own aesthetic culture. Russolo, similarly to other artists, was no stranger to this interest that was spreading through the Italian and European press of the time.

This contribution intends to verify and inspect the relationships between the graphic work of Russolo and the other artistic manifestations that could be found in magazines and periodicals that were available in Italy in those years.