

Federico Berti

Non capita raramente di imbattersi, nelle collezioni di musei esteri, in opere fiorentine del XVII o XVIII secolo in attesa di essere riscoperte, talvolta credute appartenere a scuole diverse o mantenute nel limbo dell'anonimato. Se la conoscenza dei dipinti dei secoli precedenti, per quello che riguarda Firenze, ha da tempo raggiunto anche fuori dai confini nazionali una ragguardevole precisione, il periodo barocco, fatta eccezione per i casi dei pochi pittori affermati a livello internazionale, del calibro di Francesco Furini o di Carlo Dolci, presenta ancora numerose personalità di grande valore note solamente a pochi specialisti e appassionati. Tra queste si deve annoverare l'autore del dipinto in questione, a dispetto della sua limitata fama odierna da considerarsi uno dei massimi protagonisti della gloriosa scuola toscana, Alessandro Gherardini (1655-1726).

Sicuramente il più talentuoso pittore fiorentino a cavallo tra Seicento e Settecento, carattere difficile e litigioso, Gherardini, dopo aver lasciato la bottega di un altro spirito bizzarro, Alessandro Rosi, del quale Francesco Saverio Baldinucci ricorda le notti passate a bisbocciare all'osteria, si iscrisse alla fiorentina Accademia del Disegno nel 1676. L'attività nella città natale fu interrotta da un lungo soggiorno a Pontremoli, in Lunigiana, città con la quale l'artista rimase in stretto rapporto, e da viaggi di studio in Lombardia e Veneto. Sospeso il suo vagabondaggio intorno al 1688, il pittore tornerà a Firenze forse in occasione delle nozze tra Violante di Baviera e il Gran Principe Ferdinando de' Medici. Quest'ultimo gli commissionò la decorazione di una cappella a Palazzo Pitti ma, secondo il resoconto offertoci dal Baldinucci, ruppe il rapporto sdegnato dalle stranezze comportamentali dell'artista.

Il coinvolgimento a fine Seicento nella decorazione di Palazzo Corsini, evento artistico capitale della fine del Seicento a Firenze, celebrò l'ingresso di Gherardini tra i protagonisti della pittura dell'epoca e inaugura il confronto con Anton Domenico Gabbiani, rappresentante in città della compassata tendenza romana di impronta classicista basata sul disegno, opposta alle peripezie coloristiche venate di bizzarrie ed eccentricità tipicamente fiorentine del nostro artista. Attivo in varie imprese decorative sia per chiese che per palazzi privati delle maggiori famiglie, non solo locali, negli ultimi tempi il pittore lascerà la città natale per Livorno, dove eseguì vari lavori e si spense nel 1726, lo stesso anno della morte del rivale Gabbiani.

La tela in esame^[1], raffigurante Santa Caterina d'Alessandria a

fig. 1
Alessandro Gherardini, *Santa
Caterina d'Alessandria*, Tokyo,
National Museum of Western Art



mezza figura di profilo (fig.1), riconoscibile per la presenza della consueta ruota dentata e dell'altrettanto immancabile palma del martirio, fece la sua apparizione al Metropolitan Museum di New York come prestito agli inizi degli anni Settanta ^[2] del Novecento, comparando negli annali del museo statunitense come opera di Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), artista veneziano di primissimo piano, allievo di un astro della pittura europea del periodo, Sebastiano Ricci.

Il dipinto rimase al Metropolitan Museum fino al 1978, come apprendiamo dal catalogo d'asta dove, a dieci anni di distanza, fu presentato con la medesima attribuzione e una notevole stima consona al nome del presunto autore ^[3].

Sarà la monografia del 1995 di George Knox a respingere perentoriamente la nostra tela dal catalogo autografo del pittore veneziano, con un lapidario "not Pellegrini" che sembra lasciar trasparire, oltre all'assoluta convinzione dello studioso, anche la mancanza di riferimenti per un'alternativa ^[4].

Acquisita dal National Museum of Western Art di Tokyo da una collezione privata giapponese, la nostra *Santa Caterina d'Alessandria* è stata infine presentata, nel Bollettino edito dallo stesso museo, da una esaustiva scheda di Mitsumasa Takanashi ^[5] che manteneva con riserva l'ormai decaduta attribuzione al veneziano.

Nella descrizione, lo studioso ripercorreva i tratti salienti del Pellegrini, autore cui l'opera in mancanza di alternative rimaneva riferita, ricordando i suoi rapporti stilistici con Luca Giordano, da cui l'artista veneto "was heavily influenced", e con il maestro Sebastiano Ricci.

I due pittori appena ricordati, tra i più autorevoli a cavallo tra Sei e Settecento, lasciarono anche a Firenze, dove furono entrambi per un certo periodo, una profonda impressione. Il primo, come noto, giunse nella capitale del Granducato nel 1682, ove realizzò due capolavori del Barocco, la decorazione ad affresco della cupola della cappella Corsini al Carmine e la superba galleria di Palazzo Medici Riccardi ^[6] (fig.2).

Il complesso stile sviluppato da Gherardini, ricco di suggestioni e svariate influenze assorbite durante i suoi viaggi di studio e il suo peregrinare in Italia Settentrionale, trae forse la sua componente più vistosa dall'arte del napoletano, come ravvisato sin dagli studi primo novecenteschi di Matteo Marangoni, convinto estimatore del Nostro ^[7], fino a Mina Gregori, che definì il pittore fiorentino "il vero erede di Luca Giordano a Firenze" ^[8].

Al grande maestro barocco rimanda nella tela in esame il profilo paffuto 'neo-veronesiano' della bionda fanciulla e il voluminoso panneggio, ma soprattutto il convivere di virtuosismo e baldanza pittorica con un certo tenebrismo, celebrata ricetta del Giordano, che a sua volta aveva desunto forti contrasti e sadico naturalismo dal venerato Ribera, fonte di ispirazione soprattutto del periodo giovanile, dal quale l'artista partenopeo, almeno su tela, non si distanzierà mai totalmente.

Sebbene si possa ravvisare una marcata componente veneta nel dipinto in oggetto, questa non sembra discendere direttamente da Sebastiano Ricci, che fu a Firenze in un determinante soggiorno tra 1706 e 1707, anni dopo la probabile data di esecuzione della tela. Gherardini, che comunque avrà conosciuto l'opera del quasi coetaneo artista bellunese durante il suo determinante soggiorno in "Lombardia" – termine che in antico includeva anche l'odierno Veneto – menzionato dal proprio biografo Francesco Saverio Baldinucci ^[9], sembra però qui più vicino ai 'tenebrosi' attivi in quegli anni in Laguna: Giovan Battista Langetti, Carl Loth e Antonio Zanchi tra i nomi più celebri. Del primo peraltro, significativamente, il fiorentino possedeva un "bellissimo quadro" che, secondo il colorito resoconto del Baldinucci *junior*, l'artista tentò di vendere nel 1709 al re di Danimarca Federico IV ^[10].

Proprio quella certa affinità stilistica del dipinto con le opere dei pittori veneziani 'a tinte forti', come riconosceva Takanashi nella sua



fig. 2
Luca Giordano, decorazione della volta della galleria, 1665, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, part.

scheda, era un elemento difficilmente associabile al Pellegrini, del quale “there are no works, such as the NMWA [National Museum of Western Art] painting, which reveal a striking use of the tenebroso style of Venice in the latter half of the 17th century”^[11].

Se gli affocati colori e i vigorosi, drammatici contrasti luce e ombra inscenati sulla nostra tela risultano estranei alla serena pittura del Pellegrini, queste stesse caratteristiche sono al contrario facilmente ritrovabili tra le opere note del Gherardini.

La stessa formula di tenebrismi settentrionali e giordanismo la troviamo ad esempio in una concitata *Annunciazione* trascorsa qualche anno fa sul mercato antiquario^[12], verosimilmente collocabile nella prima maturità del pittore, tra nono e ultimo decennio del secolo (fig.3).

La composizione, dinamicamente compressa entro i limiti della tela come in un Rosso Fiorentino, mostra varie consonanze con il quadro in esame, in particolare nella tavolozza calda e contrastata e nella figura dell'angelo annunziante speculare alla nostra Santa Caterina. Il voluminoso panneggio a tortuosi meandri ed estese concavità sulla spalla di quest'ultima si ritrova nel messaggero celeste, così come ritorna la predilezione per i volti in parziale ombra dei protagonisti, presente in entrambi i dipinti. La forza bruta e immatura espressa in

fig. 3
Alessandro Gherardini,
Annunciazione, già Londra,
Christie's © Christie's Images
Limited 2017



fig. 4
Alessandro Gherardini,
Annunciazione, 1709, Houston
(Texas), Sir Mark Fehrs Haukohl
collection



queste tele dal pittore fiorentino dimostra chiaramente la distanza dalla successiva *Annunciazione* in collezione Haukohl a Houston ^[13] (fig.4), capolavoro del pittore datato 1709, caratterizzata da una eterea eleganza ormai settecentesca che converte la solidità dell'esempio più antico in sublimi arabeschi colorati. L'influsso giordanesco, che ancora prevale nella tela in oggetto, è superato nel dipinto statunitense sulla scia dell'esempio di Sebastiano Ricci, passato a Firenze pochi anni prima, mostrando inoltre quella tendenza verso un recupero delle estenuate raffinatezze del Manierismo che coinvolge vari artisti operanti nel nuovo secolo. Sintomatico è il confronto della nostra rubiconda Santa Caterina con il più tardo *Matrimonio mistico* della stessa santa di collezione privata fiorentina, presentato non molti anni fa in occasione della mostra degli Uffizi sul Settecento fiorentino ^[14] (fig.5), nel quale la tavolozza è diventata più fredda e preziosa e la celeste protagonista si è sfinata, assumendo forme nobili e delicate che ricordano la grazia ricercata del Parmigianino.



fig. 5
Alessandro Gherardini,
*Matrimonio mistico di Santa
Caterina d'Alessandria*, Firenze,
collezione privata

[1] Cm 99x72.

[2] The Metropolitan Museum of Art, *Annual Report 1971-1972*, p.42. Il prestito al museo fu concesso da Mrs. Anita Muller.

[3] Sotheby's, New York, Old Master paintings, 3 giugno 1988, n.97. Il lotto fu stimato tra i 60 e gli 80.000 USD, circa tre volte di più del quadro di Carlo Dolci raffigurante la *Fuga in Egitto* presente nella stessa asta (ora Roma, collezione Ducrot).

[4] G. Knox, *Antonio Pellegrini, 1675-1741*, Oxford, 1995, P.319, p.249.

[5] M. Takanashi in "Annual Bulletin of the National Museum of Western Art", 40, April 2005 – March 2006, pp.31-33.

[6] Vedi il recente contributo di E. Fumagalli, *Luca Giordano a Firenze: dipinti e macchie*, in *Gli Uffizi e il territorio; bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*, cat. della mostra a cura di A. Griffo, M. Simari, Firenze, 2017, pp.13-29.

[7] "Quanto però a colore il Gherardini a mio vedere supera forse il Giordano in armonia e distinzione"; M. Marangoni, *La pittura fiorentina nel "Settecento"*, in "Rivista d'Arte", VIII, 3-4, 1912, pp.61-102, p.73.

[8] M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Seicento*, in *La pittura in Italia; il Seicento*, 2 voll., Milano, 1989, I, pp.279-324, p.324.

[9] F.S. Baldinucci in *Zibaldone baldinucciano* [sec. XVIII], a cura di B. Santi, 2 voll., Firenze, 1980-1981, II, 1981, p.496.

[10] Sulla vicenda oltre alla citata biografia settecentesca (in particolare p.505) vedi S. Meloni Trkulja, *Alessandro Gherardini in Danimarca*, in "Antichità viva", 1995, 5/6, pp. 70-74.

[11] M. Takanashi in "Annual Bulletin of the National Museum of Western Art", 40, April 2005 – March 2006, pp.31-33, p.33.

[12] Christie's, Londra, 9 dicembre 2009, n.253; olio su tela, cm 189,3x233,1.

[13] La tela, cm 90,2x154, è stata pubblicata la prima volta in S. Meloni Trkulja, *Alessandro Gherardini in Danimarca*, in "Antichità viva", 1995, 5/6, pp.70-74.

[14] R. Spinelli in *Il fasto e la ragione; arte del Settecento a Firenze*, cat. dalla mostra a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze, 2009, n.12, pp.86-87.

フェデリコ・ベルティ

イタリア外の美術館において、17・18世紀フィレンツェ美術の作品が別の流派に帰属されたり作者不詳とされることは、しばしば見うけられる。16世紀までの美術に比べるとフィレンツェのバロック美術の画家たちの多くは、その高い質にもかかわらず一般に知られていない。その一人に、本稿で論じる絵の作者でトスカーナ画派を代表する画家のひとりとなしうる、アレッサンドロ・ゲラルディーニ(1655-1726)がいる。

ゲラルディーニはアレッサンドロ・ロージの工房で学んだ後、1676年にフィレンツェのアカデミア・デル・ディセーニョに登録した。生地フィレンツェのほかにはルニジャーナー帯のポントレモリに長く滞在し、またロンバルディア地方やヴェネト地方に旅行して学んだが、1688年のトスカーナ大公子フェルディナンド・デ・メディチとバイエルンのヴィオランテ・ベアトリッチェとの婚礼の機会にフィレンツェへ戻ったらしい。フェルディナンドはゲラルディーニにピッツェイ宮にある礼拝堂のひとつの装飾を依頼したが、バルディヌッチによれば画家の言動に怒って関係は破綻したという。

17世紀末のフィレンツェ美術の大事業であったコルシーニ宮の装飾に関わったことで、ゲラルディーニは一流画家の仲間入りを果たし、それによってアントン・ドメニコ・ガッピアーニと対比されることとなった。ガッピアーニはディセーニョに基礎を置いたローマの古典主義をフィレンツェに持ち込んだ代表的な画家であり、ゲラルディーニの見せるフィレンツェ的な奇抜なほどに絢爛な色彩とは、正反対の作風だったのである。ゲラルディーニは聖堂や重要な家門を含む個人の邸の装飾をフィレンツェ内外で行ったが、晩年はリヴォルノに移り、ガッピアーニと同じ1726年に歿した。

アレクサンドリアの聖カタリナの半身像をプロフィールで描いた国立西洋美術館の作品 (fig.1) は、1970年代初頭にメトロポリタン美術館に寄託されたことで存在が知られ、同美術館の年報ではジョヴァンニ・アントニオ・ベッレグリーニ(1675-1741)の作とされた。ベッレグリーニは当時のヨーロッパ画壇のスター、セバスティアノ・リッチの弟子であり、ヴェネツィアの第一級の画家であった。本作は1978年まで同美術館にあり、その10年後にベッレグリーニの作としてオークションに出品された。

1995年、ジョージ・ノックスによるベッレグリーニのモノグラフにおいて本作はこの画家の作から外されたが、代わりの作者名は示されなかった。日本の個人コレクションから国立西洋美術館が取得した後、本作がその年報で紹介された折には、著者の高梨光正氏は留保つきでベッレグリーニへの帰属を残した。高梨氏はルカ・ジョルダノおよびセバスティアノ・リッチとの様式的な関係を記述しながら、ベッレグリーニの様式上の特徴について記している。

17世紀末から18世紀初めにかけて最も名声のあったルカ・ジョルダノとセバスティアノ・リッチは、どちらもフィレンツェに滞在し、深い痕跡を残した。ジョルダノは1682年にフィレンツェにやってきて、バロック美術の代表作をふたつ制作した。すなわちサンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂コルシーニ礼拝堂のクーボラ装飾と、メディチ・リッカルディ宮のガレリア装飾 (fig.2) である。北イタリア旅行を通じ多様な影響を被ったゲラルディーニの複雑な様式のうち、最も際立つ部分はおそらくジョルダノから受け継いだものであり、そのことは20世紀初頭のマッテオ・マランゴニ以来、「フィレンツェにおけるルカ・ジョルダノの正統な後継者」と評したミーナ・グレゴリーに至るまでが指摘している。

本作がジョルダノに負っているものとしては、ブロンドの少女の「ヴェロネーゼを復活させた」ふくよかな横顔、量感のある衣裝、そしてとりわけ、名人芸や大胆さとテネブリズムが同時に画面に存在することである。この最後のものはジョルダノの描画法として名高いものであるが、ジョルダノは強いコントラストや赤裸々なまでの自然主義を、特に若い頃に傾倒したりベラから学んだのであった。

本作には明らかにヴェネツィア的な要素が認められるとはいえ、それはセバスティアーノ・リッチから直接受け継いだものとは思えない。セバスティアーノはフィレンツェには1706-07年に限定的な滞在をしたのみであり、この時期は本作が描かれたと考えられる時期よりも後だからだ。ゲラルディーニは北イタリア旅行中にセバスティアーノの作品を見ただろうが、本作の表現はヴェネツィアの町で活動した強い明暗表現を見せる画家たち、ジョヴァンニ・パティスタ・ランゲッティ、カール・ロト、アントニオ・ザンキらにより近い。このうちランゲッティについては、ゲラルディーニがこの画家による大変美しい絵を所有していて、それをデンマーク王フレデリク4世に売りつけようとしたという、やや脚色された記録がある。

そして高梨氏も認めているように、これらヴェネツィアの画家たちの作品と本作の様式的な類似こそ、ペレグリーノと関連づけることが難しい要素なのである。本作の輝かしい色彩、そして活気とドラマティックなコントラストを見せる陰影がペレグリーニの穏やかな絵画と関係ない一方で、これらの特徴はゲラルディーニの作品に容易に見て取ることができる。

北イタリアのテネブリズムとジョルダノ風描画法という本作と同じ表現法を見せる作品としては、たとえば数年前に美術マーケットに出たゲラルディーニの最初の成熟期すなわち1680-1700年の作品《受胎告知》がある (fig.3)。

ロッソ・フィオレンティーノの作品のようにカンヴァスの枠内にダイナミックに押し込められた構図には国立西洋美術館の作品と共通する点がいくつもあり、とりわけ鮮烈でコントラストの激しい色彩や、カタリナとは左右反転した天使像は類似している。カタリナの絵に見られる、曲がりくねって肩のところに広い凹みを作る量感あふれる衣裝表現は天使像にも認められ、主要人物の顔を部分的に陰に隠れさせることも繰り返されている。両作に見られる荒々しく成熟していない力強さは、1709年に描かれたゲラルディーニの代表作であるヒューストンのホール・コレクションの《受胎告知》(fig.4)とは明らかに一線を画すものだ。このヒューストンの作品はすでに18世紀的な天上の優雅さを持ち、以前の作品に見られる硬さを色彩の気高いアラベスクへと変容させている。カタリナの絵をいまだ支配しているジョルダノの影響は、ヒューストンの作品では数年前にフィレンツェにやってきたセバスティアーノ・リッチを手本にして凌駕されており、それどころか、この絵は18世紀の多くの画家を巻き込んだ、マニエリスムの洗練さの復活へと向かう傾向すら示している。国立西洋美術館の絵を後期の作品《聖カタリナの神秘の結婚》(fig.5)と比較することは意義深い。この絵では色彩が冷たく気取ったものとなり、さらにカタリナの体つきはほっそりし、パルミジャーノが探求した優雅さを思わせる、高貴で繊細なフォルムを持つこととなる。

[抄訳：渡辺晋輔]