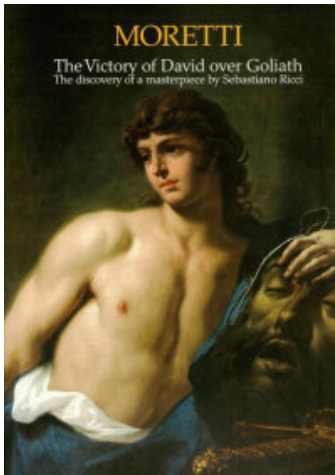


Recensione del libro:

MORETTI , La Vittoria di David su Golia (Centro Di Edifim - Firenze 2013)  
 di Francesca Baldassari

## SCOPERTO UN CAPOLAVORO DI SEBASTIANO RICCI

Una scoperta dell'antiquario fiorentino Fabrizio Moretti



di Pietro di Loreto

Il catalogo dei dipinti di Sebastiano Ricci ( fig 1- Belluno 1659 – Venezia 1734) si arricchisce di un'altra affascinante opera, riemersa grazie all'intuito e alla passione dell'antiquario fiorentino Fabrizio Moretti, nome assai noto fra gli addetti ai lavori per la sua competenza nel campo dei dipinti antichi.

Il quadro, che verrà presentato ed esposto dal prossimo 7 maggio fino al giungo successivo in una apposita esibizione a New York ( insieme con una notevole scultura (fig 2) anch'essa inedita di Antonio Corradini, scultore settecentesco veneziano di fama europea) raffigura *La vittoria di Davide su Golia*, un tema che Moretti dichiara essere tra quelli “che ho sempre più ammirato nella storia dell'arte”.



L'attribuzione, assolutamente certa, al prestigioso pittore bellunese, si deve allo studio completo ed esauriente che accompagna l'opera e su cui torneremo, firmato da Francesca Baldassari, conosciutissima storica dell'arte che dimostra ancora una volta -seppure ce ne fosse stato bisogno- come le sue ragguardevoli capacità e conoscenze spazino a trecentosessanta gradi nel campo dei dipinti antichi, ben oltre gli artisti del seicento fiorentino e toscano, dove pure, com'è noto, la sua preparazione primeggia.



Si sa come la storiografia artistica abbia più volte analizzato -tramite studi, ricerche, mostre, pubblicazioni anche molto recenti- il percorso di un maestro come Sebastiano Ricci, tra i massimi esponenti veneziani della pittura settecentesca, proprio in ragione dell'importanza che ebbe per l'affermazione a livello internazionale di un determinato gusto pittorico e figurativo.

Va detto peraltro che a questa affermazione contribuì molto il successo della nuova classe di finanzieri banchieri uomini d'affari che andavano rendendo sempre più prospera l'economia d'oltralpe in Francia, in Inghilterra e non solo.

Infatti, la prosperità della classe alto-borghese rendeva i suoi membri inclini anche al patrocinio delle arti, perché ciò non solo garantiva prestigio personale ma poteva altresì aprire le porte della buona società; non è quindi un caso che questi nuovi mecenati, ben poco contigui al senso estetico ancora in buona parte dominante ed amanti invece delle novità, contribuissero non poco al superamento dell'arte barocca e al tendenziale sviluppo del nuovo stile rococò.

Sebastiano Ricci fu un artista internazionale che percepì e visse proprio questo momento di passaggio, quando insomma il mercato cominciava a mostrarsi pronto per recepire un'arte di carattere meno dichiaratamente assertivo, collegata ad un'estetica sì raffinata ed elegante, ma non altrettanto didatticamente insistente.

Egli fu tra coloro che si dimostrarono maggiormente pronti e preparati a capire i mutamenti in corso e a farsene interprete; quando era a Londra già all'apice della gloria, in un periodo di tempo durato cinque anni, dal 1711 al 1716, il suo soggiorno, nota la Baldassari "fu fitto di opere mitologiche e di dipinti da cavalletto a destinazione privata", tanto che non si esagera oggi quando si afferma che il suo catalogo appare composto da oltre cinquecento dipinti.

La cosa è tanto più significativa se si tiene conto dell'arco di tempo non certo esagerato che ebbe a disposizione per una produzione così vasta; in effetti, secondo quanto almeno ufficialmente si conosce ed è documentato, solo al 1682 risale il suo primo lavoro, cioè la commissione ottenuta per la realizzazione di una pala d'altare per l'Oratorio della veneziana Confraternità di San Giovanni dei Fiorentini, raffigurante la *Decollazione di San Giovanni Battista*, ora perduta ma testimoniata da due incisioni (fig. 3).



Del resto la vita dell'artista fu assolutamente movimentata; in un mondo in cui, di lì a poco, le occupazioni giovanili avrebbero avuto come sterile riferimento quelle vacue e insulse del 'giovine signore', mirabilmente descritte da Giuseppe Parini ne "il Giorno", le conosciutissime vicende biografiche del Ricci, riproposte in breve dalla Baldassari nel catalogo, più che al 'cicisbeo' pariniano fanno in realtà venire alla mente le avventure di Casanova.

I numerosi spostamenti di città in città delineano in effetti una personalità straripante, con le fughe spericolate, le passioni amorose travolgenti, spesso tanto sfrenate da condurlo perfino alla condanna a morte per essere fuggito da Bologna, dove pure era già sposato e padre, a Torino, dopo aver sedotto e rapito una giovane tra l'altro figlia dell'amico e collega Anton Francesco Peruzzini, noto specialista in paesaggi.



Arrestato e accusato di rapimento e bigamia, l'artista potè sfuggire al suo destino solo grazie all'intervento del duca di Parma, Ranuccio II Farnese, che era interessato ad accaparrarsene i servigi e per il quale in effetti il Ricci realizzò una serie di dipinti ora esposti al Museo civico di Piacenza (foto 4) celebrativi delle 'imprese' di Papa Paolo III, il fondatore della dinastia dei Farnese di Parma.

Va detto che proprio in questa città, per una sorta di eterogenesi dei fini, Ricci avrebbe sposato una ex prostituta d'alto bordo con cui visse per il resto dei suoi giorni, mettendo fine alla sua carriera di libertino.

Sui suoi numerosi spostamenti in tutte le principali città e corti d'Italia, sulle opere dei grandi artisti del passato e del presente che potè conoscere e studiare dal vivo, da Bologna a Parma, da Roma a Milano, da Firenze a Venezia (i Carracci, Guido Reni, Guido Cagnacci, Carlo Cignani, Alessandro Magnasco ecc) e sulle suggestioni che ne trasse, molto è stato scritto e ne riferisce con ricchezza di dati e allo stesso tempo con concisione la Baldassari, che ne sottolinea però in particolare l'attrazione verso l'opera di Luca Giordano: "fu colpito soprattutto dalla pittura di tocco di Luca Giordano che già dal 1664 era in laguna e che in quegli anni andava schiarendo la propria tavolozza".

In ogni momento di questa “vita erratica” come la definisce la studiosa, Ricci ebbe certamente presenti proprio gli insegnamenti che trasse particolarmente dall’incontro con l’arte del pittore napoletano, un artista con cui il bellunese non soltanto condivise molti luoghi della sua carriera artistica, ma soprattutto, riguardo al quale “d’impatto si coglie l’ascendenza diretta dalle figure solari e di grande effetto emotivo ed emozionale”.



E, non a caso, per la figura del David del dipinto-Moretti il riferimento che viene immediato è precisamente quello giordanesco, per “la combinazione perfettamente riuscita tra la correttezza del disegno e la vivacità della pennellata ricca di materia” come nota bene ancora l’autrice che riporta come esempio una tela del partenopeo dove si evidenzia una “trattazione altrettanto sensuale per non dire erotica” (fig 5).

Ma entrando più nell’esegesi dell’opera *sub iudice*, oltre ad insistere su “la nobiltà classica e sensuale del modello” del David, la studiosa sottolinea il debito nei confronti della “tradizione classica emiliana” e non tanto, a suo parere, nei confronti di Guido Reni, quanto in particolare verso Guido Cagnacci, autore di una delle “tre strepitose versioni” oggi al Columbia Museum in South Carolina (fig 6) ma a suo tempo nel palazzo romano dei Colonna, dove intorno al 1691 il Ricci poté osservarla avendovi soggiornato, e dove peraltro lasciò lo straordinario affresco della *Glorificazione di Marcantonio Colonna*, nella sala detta degli Scrigni.



L’esempio in effetti calza a pennello e tuttavia qualcosa va aggiunto. Certamente la Baldassari, da studiosa attenta com’è, conosce bene le note del *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* pubblicato da Filippo Baldinucci a Firenze nel 1681, in particolare laddove viene messo in evidenza il rapporto che intercorre tra colore e luce: un dettaglio che contornerebbe molto bene lo studio della pittura di Sebastiano Ricci, capace di condensare la luce ottenendo effetti veramente eccezionali.

Lo dimostra, a nostro parere proprio il David in questione. La composizione in effetti riflette eleganza e vigore coloristico ma la forza del moto sembra estinguersi –come diremo meglio più avanti- divenendo mera componente dell’ordine formale.

Insomma è la lezione di Guido Reni che, a nostro parere, fa più breccia nel bagaglio del bellunese e in ogni caso sicuramente essa contribuì a trasformarne il *modus operandi*.



Ma come nota ancora con acume la Baldassari, probabilmente non fu neppure estraneo al portato erotico che promana dalla tela-Moretti il fascino che il Ricci poté provare durante il suo soggiorno a Firenze, nei primi anni del Settecento, davanti ai dipinti dello stesso soggetto opera di artisti quali Francesco Furini (fig 7) o Giovan Battista Vanni o altri ancora.

E tuttavia “quale che sia stata la fonte di ispirazione il pittore l’ha trasfigurata ... secondo modi propri originalissimi”, scrive la studiosa, la quale, a dimostrazione della piena autografia del dipinto, cita a confronto un *Ercole al bivio* (fig. 8) oggi al Museo civico di Belluno, o anche un affascinante *Giudizio di Paride* (fig 9) in collezione privata, e perfino un corrispettivo femminile, cioè l’*Aurora* oggi nelle collezioni reali inglesi ad Hampton Court a

Londra.



Siamo insomma di fronte ad una vera e propria “dichiarazione terrena e profana del bello offerto dalla natura” laddove misurandosi con un soggetto tanto particolare “tradotto in sculture e pitture che sono ... vere e proprie icone della storia dell’arte, Ricci supera brillantemente la prova”.

Poco importa, vien fatto di dire, a questo punto stabilire con esattezza quando l’artista abbia realizzato questo capolavoro, anche se la Baldassari sembra propendere per una datazione ‘tarda’, a ridosso o durante gli anni del soggiorno londinese.

Più intrigante invece ci pare cercare di definire ancor più a fondo l’immaginazione e il criterio da cui esso è scaturito. Occorre, insomma, per quanto possibile in questa sede, ritornare a ragionare con gli strumenti e secondo la logica della critica d’arte.

Non sappiamo in effetti se Sebastiano Ricci credesse in un’arte didattica; tutto lascia credere che i suoi quadri non avessero l’ambizione di spiegare, bensì piuttosto di suggerire.

Si veda proprio il David-Moretti: la perfezione elegante della linea, la meticolosità della pennellata, il nitore formale, la precisione dei particolari conferiscono al quadro un ritmo ipnotico, ma non c’è movimento dinamismo furore.

Secondo la Baldassari il dipinto tramanda “l’immagine di un David sottilmente pensieroso”; “si coglie un accento di malinconia nei suoi grandi occhi smarriti – insiste la studiosa- come se si fossero fermati a commiserare il presuntuoso filisteo”.

E tuttavia, a ben vedere, il pittore sembra voler trasmettere, a nostro parere, un’immagine in cui del tutto assente è il senso del dramma appena trascorso, dove la composizione è come cristallizzata in un’immobilità onirica.

Vero è che il David -in posa proprio come una statua greca sul suo piedistallo- ci offre la splendida visione di un nudo che, pur ricoperto da una immacolata camicia bianca arrotolata in vita e da un panno blu oltremare, appare di certo uno dei più sensuali che si ricordi.

Ma in questo caso il titolo sembra contrastare con l’immagine: l’efebico David di Ricci sembra perfino inadeguato, se si può dire, al suo ruolo, e nulla suggerirebbe che avrebbe invece ucciso il gigante e compiuto così il suo destino.

Così come viene raffigurato peraltro, l’eroe non sembra affatto uscito da un duello che si

presentava impari; il suo viso non mostra alcuna traccia della fatica, non compare sudore, né segni di trascorso timore, e neppure di soddisfazione per la vittoria (fig 10); è come se il giovanissimo combattente venisse proiettato addirittura fuori dalla storia e dalla realtà, come fosse ormai un mito, dal momento che l'eroe, come il mito, è appunto a-storico, cioè è *sempre*.



Egli volge il viso androgino a destra, verso non sappiamo chi; non fosse per la spada 'magica' posata sotto la grande testa decapitata, e per la fionda ancora nella mano sinistra, faremmo fatica a riconoscere il giustiziere di Golia.

Inoltre non c'è paesaggio; l'ambiente è ridotto a pochi elementi descrittivi: solo un piano roccioso dove poggiano l'enorme testa decapitata e l'elsa dorata della grande spada, offerta ora in primissimo piano allo sguardo, ma fors'anche alla mano dello spettatore, come una sorta di invito perché possa quasi afferrarla.

Ed è qui evidentemente l'esemplificazione visiva di un messaggio: ognuno di noi, proprio come David, è chiamato a compiere il proprio destino e a compierlo con le proprie mani.

Ci si può domandare, naturalmente, se Sebastiano Ricci fosse pienamente consapevole delle problematiche e soprattutto delle novità che avrebbero aperto i suoi dipinti anche su soggetti già ampiamente celebrati come nel nostro caso : dobbiamo dire che si può essere innovatori forse senza saperlo, forse perfino senza volerlo, anche perseguendo una pittura oltremodo raffinata e perfino estetizzante, capace però di aprire spazi di infinità libertà creativa.

Sebastiano Ricci morì praticamente nel pieno del suo lavoro; la sua ultima opera, cioè l' *Assunzione* per la KarlsKirche di Vienna (fig 11 ) commissionatagli dall'imperatore Carlo VI "... vista l'età avanzata e il 'mal della pietra' che lo tormentava ormai da tempo ( la ) consegnò servendosi di aiuti poco prima della sua scomparsa" avvenuta a Venezia il 15 maggio 1734.

