

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/1 (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Francesca Guidolin

LA *DILIGENTIA* PROSPETTICA DEGLI SCORCI DIPINTI
DA «CARLO VENETIANO»:
SUGGERZIONI E CONFERME NELLA LETTERATURA
ARTISTICA DEL SEICENTO

*Au bord de cette mer, & près du Mont Pelore,
La belle Galathée & son aimable Acis,
Sur un tapis de fleurs s'entretiennent assis,
Et font voir en leur yeux, qu'elle aime & qu'il adore.*
("Galathée, Poliphème et Acis de la main de Charles Venetien",
GEORGES DE SCUDÉRY, *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Paris 1646)

Il pittore Carlo Saraceni, nato a Venezia intorno al 1579¹, è da annoverare tra i nomi dei più interessanti interpreti della tematica paesaggistica del Seicento. Uno dei raggiungimenti più alti della sua indagine paesistica è il modo in cui traduce l'effetto della "lontananza", illusione che ci introduce nella fondamentale questione prospettica del "dipingere paesi"². A partire dalla rilettura di alcune pagine della letteratura artistica del Seicento, sono stati esaminati i paesaggi che consentono di valutare l'abilità prospettica del pittore e le implicazioni che questa ha avuto sulla ricerca naturalistica da lui condotta, soprattutto quando si rivolge allo studio del colore e della luce nelle apparenze atmosferiche. Considerando la padronanza nell'accordare i principi della prospettiva lineare con quelli della pro-

¹ Per la data di nascita di Carlo Saraceni e quella del suo trasferimento a Roma, cfr. VALENTINO MARTINELLI, *Le date di nascita e dell'arrivo a Roma di Carlo Saraceni, pittore veneziano*, «Studi Romani», VII (1959), pp. 679-684. Le ricerche sugli archivi veneziani sono state proseguite da MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Carlo Saraceni, un Veneziano a Roma*, in *Caravaggio e il Caravaggismo. Dal corso di storia dell'arte moderna I tenuto da Silvia Danesi Squarzina*, a cura di Giovanna Capitelli, Caterina Volpi, Roma, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 1995, pp. 117-118.

² Per il dibattito sul concetto di "lontananza" fra teoria e pratica prospettica nella pittura di paesaggio tra Cinquecento e Seicento, restano fondamentali gli studi di FRANCESCA CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma (1580-1630)*, Roma, Ugo Bozzi, 2006, pp. 167-173.

spettiva colorata, si osserva come la lodata «diligentia di far scorciare le figure» venga sfruttata al fine di bilanciare l'interazione tra primo piano e sfondo, rafforzando così l'impressione di spazialità di paesaggi che sfondano illusionisticamente le ridotte dimensioni del supporto in rame.

Il giovane Saraceni, «con principij appresi in Venetia sua patria»³, si trasferì a Roma intorno al 1598⁴ sotto la guida dello scultore, architetto e pittore vicentino Camillo Mariani (1567-1611)⁵. Fu probabilmente il legame con Mariani a offrirgli l'occasione di conoscere Matteo Zaccolini (1574-1630)⁶, quel giovane pittore e intendente di prospettiva che, trasferitosi da Cesena a Roma, venne accolto in casa dello scultore nel 1601⁷. I possibili contatti tra i due artisti, accumulati da una forte attrazione per lo studio dei valori cromatici, atmosferici e luministici del paesaggio, potrebbero assumere una particolare rilevanza visto che fu proprio Zaccolini a sperimentare un metodo per poter riprodurre le apparenze cromatiche della natura, affrontando nello specifico il problema della resa atmosferica della lontananza⁸.

La Città Eterna fu per Saraceni non solo la «patria di adozione», ma il luogo in cui trovò gli impulsi necessari per sviluppare le sue ricerche sulla base degli orientamenti estetici che animarono il panorama artistico e culturale di «quella Roma fervosa»⁹ in cui i giovani «prima di orientarsi decisamente, sperimentavano»¹⁰. In effetti, le difficoltà nel delineare l'itinerario artistico del pittore¹¹, riflettono il de-

³ GIULIO MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (1614-1621 circa), a cura di Adriana Marucchini, Luigi Salerno, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1956-1957, p. 254.

⁴ MARTINELLI, *Le date di nascita*, pp. 679-680.

⁵ Su Camillo Mariani, cfr. MARIA TERESA DE LOTTO, *Camillo Mariani*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXII (2008), pp. 21-223.

⁶ Per la biografia di Matteo Zaccolini e per una lettura critica dei suoi trattati, cfr. JANIS BELL, *Color and Theory in Seicento Art: Zaccolini's "Prospettiva del colore" and the Heritage of Leonardo*. Ph.D. Dissertation, Arti History (tutor prof. Juergen Schulz) Brown University 1983.

⁷ DE LOTTO, *Camillo Mariani*, p. 25.

⁸ La teoria prospettica elaborata da Zaccolini costituisce il tema della ricerca di dottorato condotta dalla scrivente.

⁹ FRANCESCO ARCANGELI, *Una gloriosa gara* (II), «Arte Antica e moderna», 4 (1958), p. 359.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ L'opera del Saraceni è attualmente in corso di studio grazie alla ricerca di dottorato della dott.ssa Chiara Marin, in co-tutela presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'École Pratique des Hautes Etudes di Parigi. La monografia pubblicata nel 1968 da Anna Ottani Cavina (ANNA OT-

siderio di sperimentare la sua l'innata sensibilità naturalistica nei diversi generi e soggetti, coniugando maniere pittoriche e utilizzando supporti, formati e tecniche differenti: le pale d'altare e gli affreschi delle grandi commissioni pubbliche si affiancano così ai piccoli dipinti su rame, "quadretti" che celebrano l'emblema della concezione paesaggistica da lui elaborata. Non a caso Roberto Longhi, già nel pionieristico saggio scritto nel 1917 ma pubblicato solamente nel 1995¹², percepiva la carica poliedrica della pittura di Saraceni come quel fattore che avrebbe qualificato e, nel contempo, complicato lo studio del catalogo. Avvertiva perciò di

non credere troppo semplicisticamente che Saraceni un bel giorno sia passato dalle piccole composizioni su rame, alle grandi tele; e che questo passaggio coincida con il suo transito dallo stile veneto-elsheimeriano a quello caravaggesco. [...] Ci dobbiamo immaginare Carletto lavorare in un atelier molto variopinto dove il rametto stava non finito accanto alla grande tela, divagando argutamente verso vie diverse quasi per celia [...] sicché nulla di strano che Saraceni si proponesse, fatta un'opericciola ben finita su rame, di renderla più libera di tocco in una grande tela. Saraceni, come molti altri dei seicenteschi ebbero vivo gusto di «variare» un motivo, un tema fondamentale¹³.

TANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, Milano, Mario Spagnol, 1968) costituisce ancora oggi il riferimento principale da cui ha preso avvio lo studio sul pittore. Oltre ai contributi critici citati in questo scritto, si vedano: MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Precisazioni per Carlo Saraceni*, «Arte Documento», 6 (1992), pp. 285-292; EAD., *Addenda et corrigenda a Saraceni*, «Arte Documento», 8 (1994), pp. 185-190; ANNA OTTANI CAVINA, *Saraceni e Bassetti: problemi di grafica*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate, Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro, Meridiana libri, 1995, pp. 189-192; LAURA TESTA, *Novità su Carlo Saraceni: la committenza Aldobrandini e la prima attività romana*, «Dialoghi di Storia dell'Arte», 7 (1998), pp. 130-137; EAD., *Carlo Saraceni: Nuovi documenti per una rilettura della biografia del Baglione, Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di Stefania Macioce, Roma, Lithos, 2002, pp. 160-183; MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Saraceni 1608: un significativo patto con gli spagnoli*, «Paragone», 43 (2002), pp. 81-94; MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Ancora per Carlo Saraceni*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Roberto Campari, Massimo Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 491-195; EAD., *Saraceni, il Tago e il Mincio*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Roma, Campisano, 2011, pp. 185-192; EAD., *Saraceni (e la scuola) da "ritrovare"*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630*, a cura di Rosella Vodret, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 16 novembre 2011-5 febbraio 2012), Milano, Skira, 2012, pp. 299-233.

¹² ROBERTO LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di Francesco Frangi, Cristina Montagnani, Milano, Electa, 1995, pp. 95-167.

¹³ Ivi, p. 110.

In questa sua disposizione al “variare”, la presenza sempre più marcata del paesaggio testimonia l’attitudine del pittore verso un tema che, proprio in quegli anni, confermava il proprio successo¹⁴. “La pittura di paese”, nata dall’incontro della tradizione nordica e veneziana con quella romana e bolognese, ben si rispecchia nella figura di Saraceni: associando elementi e forme manieriste con l’influenza del naturalismo caravaggesco, l’artista si rivolse allo studio analitico della natura come insegnavano i maestri nordici per poi giungere all’equilibrio compositivo di matrice bolognese secondo una dimensione cromatica di origine tipicamente veneta¹⁵. Ma il merito più grande che si riconosce al Veneziano è quello di aver intuito la portata innovativa delle ricerche atmosferiche e luministiche condotte da Adam Elsheimer (1578-1610)¹⁶, sostenendo quella che è stata definita la «declinazione del paesaggio secondo natura»¹⁷.

Sono i paesaggi a testimoniare in modo del tutto originale l’abilità

¹⁴ Per la storia della pittura di paesaggio a Roma nel Seicento, cfr. LUIGI SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma. Landscape painters of the Seventeenth Century in Rome*, Roma, Ugo Bozzi, 1977-1978; BERT W. MEIJER, *Sull’origine e mutamenti dei generi*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Erich Schleier, Milano, Electa, 1989, II, pp. 585-586; *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di Ludovica Trezzani, Milano, Electa, 2004; MARIA GRAZIA BERNARDINI, *La pittura di paesaggio a Roma nei primi anni del Seicento*, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, a cura di Patrizia Cavazzini, catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 19 giugno-21 settembre 2008), Roma, Iride per il Terzo Millennio, 2008, pp. 99-108; FRANCESCA CAPPELLETTI, *Dipingere e apprendere paesi e fiori e frutta, a Roma nel primo Seicento*, in *Roma al tempo*, pp. 417-431.

¹⁵ Per lo studio dei paesaggi attribuiti a Carlo Saraceni, cfr. ANNA OTTANI CAVINA, *Per il primo tempo del Saraceni*, «Arte Veneta», XXI (1967), pp. 218-223; EGIDIO MARTINI, *Un dipinto ritrovato di Carlo Saraceni*, «Arte Documento», 6 (1992), pp. 293-296; SABRINA DE VITO, *Carlo Saraceni: i paesaggi in alcune fonti seicentesche*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Ancona, Il lavoro editoriale, 1993, pp. 375-378; MAURIZIO MARINI, *Gli esordi di Carlo Saraceni e la “sua maniera un poco fiacca” tra colore e natura*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, «Arte Documento», *Liber extra*, 6 (1999), pp. 94-104; ID., *L’incoronazione di Maria di Carlo Saraceni: un contributo e alcune questioni filologiche*, «Arte Documento», 13 (1999) p. 219. ID., *Carlo Saraceni “Venetiano” e la sua aderenza alla riforma cattolica: “Seguitando in parte la maniera del Caravaggio”*, in *Per l’arte. Da Venezia all’Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2001, 1, pp. 263-267; AURIGEMMA, *Ancora per Carlo*, pp. 491-195.

¹⁶ *Adam Elsheimer in Rom: Werk, Kontext, Wirkung*, Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana (Roma, 26-27 Febbraio 2004), herausgegeben von Andreas Thielemann e Stefan Gronert, München, Hirmer, 2008. Sul rapporto Elsheimer-Saraceni e per una ricostruzione del dibattito storiografico, cfr. AURIGEMMA, *Ancora per Carlo*, pp. 491-492.

¹⁷ MARINI, *L’incoronazione di Maria*, p. 219.

prospettica del pittore soprattutto quando, affrontando il problema di come descrivere la densità dell'aria e gli effetti di questa in relazione alla distanza, sottopone i principi teorici della prospettiva allo studio e all'osservazione diretta della natura. In queste opere si riconosce la capacità sempre più affinata nel diminuire progressivamente la nitidezza delle immagini passando, in pochi centimetri di spazio, dai contorni precisi delle figure scorciate nei primissimi piani all'indeterminatezza dello sfondo in cui linee e colori sembrano ormai sciogliersi nelle morbide sfumature. Certo è che se queste immagini vengono presentate attraverso le parole di un esperto pittore e teorico di prospettiva del suo tempo, la discussione non può che diventare ancora più interessante sotto il profilo storiografico.

A introdurre il tema sarà Marco Boschini il quale sceglie proprio il pittore per ribadire la superiorità della pittura veneziana rispetto a quella romana nello scorciare le figure in prospettiva¹⁸. Nella celebre *Carta del Navegar Pitoresco* (Venezia, 1660)¹⁹, Boschini interpella Saraceni per fargli elogiare gli scorci eseguiti da Paolo Veronese nel *Trionfo di Venezia* (Sala del Maggior Consiglio, palazzo Ducale):

Un Carlo Saraceni valoroso, | Che aveva fato in Roma uno studio grande, |
Disse: questo xe un | quadro sì amirando, | Che tra i più beli el stimo el più
famoso. | Anzi el disse un conceto de sta sorte: | Prima che vegna un Paulo
Veronese | Pitura averà fin, co le so imprese, | E Paulo viverà dopo la morte.
| E quando che s'ha dito tuto quanto, | Bisogna po saver che l'è in sofito, |
Che de pitura xe'l mazor profito²⁰.

Boschini non dimentica e forse non perdona al Saraceni il fatto di aver “tradito” la sua terra natale trasferendosi a Roma e convertendosi alla maniera caravaggesca; così, con il solito tono acuto e sagace, decide

¹⁸ DEBORAH MARCHIORO, *Manieristi e Naturalisti: le memorie di Baglione sui pittori veneti attivi a Roma, i giudizi di Boschini e alcuni appunti di Lanzi*, in *Giovanni Baglione (1566-1644)*, pp. 130-133.

¹⁹ MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar Pitoresco. Dialogo tra un Senator Venetian Diletante, e un Professor de Pitura, soto nome d'Eccellenza, e de Compare. Compartì in oto Venti con i quali la Nave Veneziana vien condotta in alto Mar dela Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita*, Venetia, Per Libaba, 1660.

²⁰ ID., *La Carta del Navegar Pitoresco*, a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1966, p. 646.

di “riportarlo in vita” solo per fargli confessare il primato indiscusso della pittura veneziana, nonostante “lo studio grando” da lui condotto nella Città Eterna. Le lodi calate nella bocca del pittore diventano un originale *incipit* per presentare una pagina in cui, questa volta, vengono celebrate proprio le competenze prospettiche di Carlo Saraceni.

Il nome del “Veneziano” è stato infatti ritrovato nel Trattato di Prospettiva di Filippo Gagliardi (Roma 1606-1614 ca.-1659)²¹, redatto presumibilmente dopo il 1641 e conservato manoscritto presso l’Archivio storico dell’Accademia di San Luca²². Alla luce delle ipotesi avanzate inizialmente, non appare di secondaria importanza rilevare l’identità del “dottissimo precettore” che avvicinò l’autore del trattato alla disciplina prospettica: si tratta di “fra Matteo”, ovvero Matteo Zaccolini, il fratello laico teatino legato in gioventù allo stesso referente del Saraceni e che, in pochi anni, divenne uno dei più stimati maestri e consulenti di prospettiva e ottica di numerosi artisti, tra i quali, appunto, il pittore e architetto Filippo Gagliardi.

“Filippo delle Prospettive”, così soprannominato, dedica questo scritto ai giovani artisti nel tentativo di fornire loro uno strumento utile per affrontare lo studio della prospettiva: degli 80 capitoli che compongono le sue “lezioni di prospettiva”, i primi sei si riferiscono alla costruzione prospettica delle figure geometriche, mentre i restanti sono dedicati alla delucidazione dei precetti necessari per lo scorcio delle figure solide²³. Dal punto di vista critico, il manoscritto è considerato una fonte indispensabile per studiare la didattica della prospettiva e per valutare l’influenza della teoria düreriana nella formazione accademica²⁴. In effetti, è proprio in uno dei passi in cui Filippo Gagliardi

²¹ Su Filippo Gagliardi (Roma 1606-1614 ca.-1659), cfr. MARICA MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi: disegnatore, pittore, architetto e prospettico nella Roma del XVII secolo*, «Unione della Storia ed Arte», 96 (2004), pp. 30-31; GRAZIA GERONE, *ad vocem*, in *DBI*, LI, Roma 1998, pp. 268-270. Per un catalogo delle opere a lui attribuite, cfr. DAVID RYLEY MARSHALL, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Roma, Jandi Sapi, 1993, pp. 519-555.

²² ROMA, *Archivio storico dell’Accademia Nazionale di San Luca* (d’ora in poi ASANSL), “ms. Filippo Gagliardi”. Per approfondimenti sul contenuto del manoscritto e sulla proposta di datazione, cfr. MARICA MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi e la didattica della Prospettiva*, in *L’artiste et l’oeuvre à l’épreuve de la perspective*, Actes du Colloque (École française de Rome 19-21 settembre 2006), sous la direction de Marianne Cojannot-Le Blanc, Marisa Dalai Emiliani et Pascal Dubourg Glatigny, Roma, École française de Rome, 2006, pp. 166-177.

²³ MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi e la didattica*, p. 171.

si riferisce al trattato di Albrecht Dürer che troviamo menzionato Carlo Saraceni: nel capitolo XIV, dopo aver dimostrato il procedimento necessario per «tirare in prospettiva qualsivoglia figura Solida Regolare o Irregolare quanto Animate quanto Exanimate»²⁵, vengono celebrati alcuni tra i più insigni accademici che, secondo l'autore, hanno mostrato «questa diligenza di far scorciare le figure Animate» come «lo mostra Alberto Durero al ultimo del suo libro di Simmetria de' corpi humani»²⁶. Pur dichiarando la complessità «non solo de intenderlo ma di operararlo»²⁷, Gagliardi ricorda che tale libro²⁸ «l'hanno osservato li Carracci che se ne sono molto bene serviti però quelli loro moti di figure sono così admirabili come anchora doppi li Carracci se ne sono serviti il Civoli BORGIANI et Carlo Venetiano Domenico Zampieri come si vede nelle loro Opere che sono molto bene aggiustate in questo particolare del che hanno lasciato fama Eterna di Prestantissimi Pittori»²⁹. Il teorico romano, mentre riconosce le difficoltà riscontrate nel comprendere e applicare il metodo dureriano, loda chi lo ha saputo sfruttare nel tentativo di raggiungere quella che lo stesso Dürer definisce «una certa libertà infallibile»³⁰ nell'atto creativo³¹. Ma per cogliere il senso più pro-

²⁴ PIETRO ROCCASECCA, *Il ruolo della teoria dureriana nella formazione degli artisti nell'Accademia del Disegno di Roma*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Kristina Herrmann-Fiore, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2011, p. 95.

²⁵ ASANSL, "ms. Filippo Gagliardi", c. 35v.

²⁶ Il Trattato sulle Proporzioni dei corpi umani di Albrecht Dürer (pubblicato postumo a Norimberga nel 1528) venne tradotto in italiano da Giovanni Paolo Gallucci e pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1591 con il titolo *Della Simmetria dei Corpi Humani, di Alberto Dürero pittore e geometra clarissimo. Nuovamente tradotto dalla lingua Latina all'italiana da M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano, ed accresciuto nel libro V nel quale si tratta in quali modi possono i pittori e scultori mostrar la diversità della natura degli uomini e delle donne*, Venetia, presso Domenico Nicolini, 1591, cfr. MARCELLO PEZZA, *Albrecht Dürer e la Teoria delle Proporzioni dei corpi umani*, Roma, Gangemi, 2007.

²⁷ ASANSL, "ms. Filippo Gagliardi", c. 35v.

²⁸ Il contenuto del IV libro *Della Simmetria dei Corpi Humani*, si riferisce allo studio delle forme anatomiche in relazione ai diversi movimenti del corpo umano. Attraverso esempi di geometria piana ed esemplificazioni schematiche, vengono illustrati i modi per mettere in prospettiva la figura umana al fine di rappresentare correttamente il movimento e la proiezione ortogonale (pianta, prospetto e proiezione laterale) della figura stereometrica, cfr. PEZZA, *Albrecht Dürer e la Teoria*, pp. 134-140.

²⁹ ASANSL, "ms. Filippo Gagliardi", c. 35v.

³⁰ *Della Simmetria dei Corpi Humani, di Alberto Dürero pittore e geometra carissimo*, c. 103v, in PEZZA, *Albrecht Dürer e la Teoria*, p. 232.

³¹ ROCCASECCA, *Il ruolo della teoria dureriana*, p. 95.

fondo del passo, conviene riflettere sulle conclusioni tratte da Kristina Herrmann-Fiore³² in merito all'eredità delle invenzioni düreriane nella pittura del Seicento a Roma. La studiosa giunge a dimostrare come queste servissero in realtà al pittore per ottenere «soluzioni, dal punto di vista tecnico-artistico, che catturassero di colpo l'attenzione dell'osservatore nell'inquadratura, nella tridimensionalità e qualità delle superfici, nella regia di luce e tenebre, nel campo delle proporzioni della figura umana³³».

Il breve ma significativo riferimento al Saraceni costituisce in questo contesto un'interessante chiave di lettura per poter esaminare quei dipinti che, sulla base dello stesso formato, genere e tecnica, mostrano nel primo piano corpi visti di scorcio che richiamano l'attenzione dell'osservatore per la resa degli effetti di tridimensionalità. Quindi, tra le opere che risultano essere “bene aggiustate” nei diversi “moti di figure”, va menzionato il celebre paesaggio con la *Caduta di Icaro* (olio su rame, 40x52,5 cm) (fig. 1), rame della fortunata serie mitologica del Museo di Capodimonte. I sei quadretti ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio, precedentemente attribuiti ad Adam Elsheimer, vennero restituiti al Saraceni da Roberto Longhi nel 1913³⁴ e datati da Anna Ottani Cavina entro un arco di tempo anteriore al 1608³⁵. Tale limite cronologico è stato meglio precisato da Maria Giulia Aurigemma la quale ha indagato, per la prima volta, l'immagine del “sole oscurato” come un riferimento astronomico alla nota eclissi solare del 12 ottobre 1605³⁶. Ed è proprio nel cielo luminoso che sovrasta la veduta fluviale che Saraceni descrive il momento più tragico dell'episodio ovidiano, ovvero l'istante in cui Dedalo, voltandosi, vede il figlio cadere mentre le piume delle ali ormai sciolte si perdono con la brezza che gli avrebbe donato la libertà. Le figure, poste in alto rispetto la linea dell'orizzonte, lasciano intravedere un ampio paesaggio segnato nella distanza dal-

³² KRISTINA HERRMANN-FIORE, *Dürer - fonte di ispirazione per i Carracci, il Caravaggismo e i maestri del Seicento*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, p. 151.

³³ *Ibid.*

³⁴ ROBERTO LONGHI, *Due opere di Caravaggio* (1913), in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, I, pp. 26-27.

³⁵ OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, p. 109. Per una ricostruzione completa della vicenda attributiva della serie si rimanda al contributo di AURIGEMMA, *Ancora per Carlo*, pp. 491-492 e nn. 16-17.

³⁶ *Ivi*, p. 492.

l'andamento sinuoso del fiume. Oltre che dall'elemento paesaggistico, il senso di profondità prospettica risulta accentuato proprio dal corpo di Icaro che, agitandosi durante la caduta, viene ritratto nel primissimo piano e fermato nell'istante in cui mostra la sua gamba vista di scorcio proprio in posizione frontale rispetto all'osservatore. Il contrasto visivo tra l'immagine nitida dello scorcio e le forme sfuocate del litorale, rende percettibile la notevole distanza che separa il primo piano dallo sfondo. La sensibilità dell'artista nel regolare la dissolvenza dell'immagine in lontananza è uno degli aspetti più originali della sua indagine paesaggistica. Illuminante, in questo senso, ciò che fa intendere il contratto stipulato nel 1608 per una tela "designata e dipinta" da Saraceni per due chierici spagnoli: i committenti impongono con una certa insistenza che il pittore, oltre a raffigurare le storie dei Santi Martino e Francesco ai lati di una Gloria celeste, arricchisca l'opera con una delle sue «città figurante da lontano»³⁷. Come sottolinea Maria Cristina Terzaghi³⁸, Saraceni è pronto a soddisfare una richiesta che, già a questa data, attesta la sua buona reputazione "nel fingere paesi".

Il secondo rame da valutare è certamente uno dei risultati più significativi dell'indagine paesaggistica saraceniiana: si tratta del *Buon Samaritano* (olio su rame, 40,5x53 cm) (fig. 2) conservato nel Museum der bildenden Künste di Lipsia. In un primo momento, la qualità pittorica dello sfondo naturale venne giudicata talmente elevata da confondere nuovamente il nome di Saraceni con il collega tedesco, il più influente pittore di paesaggi dell'epoca. Successivamente, si ipotizzò che il dipinto fosse il frutto della collaborazione tra i due, ma non appena venne riconosciuto l'apporto del "Veneziano" alla pittura di paesaggio, il rame tornò definitivamente sotto il suo nome³⁹. Il dipinto, datato tra il primo e il secondo decennio del Seicento, segna una svolta nella maturazione pittorica del "Saraceni paesaggista": il risultato di quello che è definito «a renewed study of nature»⁴⁰ si spiega nella resa naturalistica dell'orizzonte che, sempre più sfuocato

³⁷ Il documento è stato pubblicato da TERZAGHI, *Saraceni 1608*, pp. 87-88.

³⁸ Ivi, p. 82.

³⁹ OTTANI CAVINA, *Per il primo tempo*, pp. 218-223; EAD., *Carlo Saraceni*, pp. 28-29 e scheda n. 23 p. 103.

⁴⁰ MALCOLM R. WADDINGHAM, *A Landscape Masterpiece by Saraceni*, «The Burlington Magazine», CXIV (1972), p. 159.

nella densità atmosferica, sembra essere il soggetto centrale dell'opera e il fine ultimo della sua ricerca. Oltre a dimostrare come i precetti della prospettiva colorata siano suscettibili di volta in volta al grado di incidenza della luce del sole e alla presenza dell'umidità nell'aria, il pittore sfrutta il posizionamento e l'orientamento degli elementi paesaggistici al fine di "accelerare" lo sguardo sino al punto più lontano: nel ricercare la profondità, i contorni e i colori della natura vengono sfumati e diluiti con una delicatezza tale da rendere percettibile la consistenza velata della nebbia che esala dalla valle, presenza che condiziona profondamente l'uso della prospettiva colorata. Ma ancora una volta, l'opera apre il primo piano con l'immagine di una figura sapientemente scorciata, quella cioè del povero viandante. Considerando il punto di vista leggermente rialzato, Saraceni riesce a "sfondare" il campo attraverso la rappresentazione dello scorcio che rafforza l'impressione di spazialità: tale soluzione permette al pittore di "guadagnare" lo spazio necessario per collocare il tempio antico dietro al quale si intravede la valle illuminata nella vaporosa atmosfera. Nonostante la presenza umana sia ormai assoggettata al paesaggio, protagonista indiscusso in questa sua parentesi di *petit maître*, l'equilibrio tra figura e contesto paesistico non viene mai trascurato. E la "diligenza" con cui Saraceni scorcia le figure introducendoci nella distanza ne è prova evidente.

Letto e interpretato in questo modo, il rame appena esaminato impone il confronto diretto con il paesaggio in cui si riconosce Noè, caduto a terra completamente ubriaco accanto ai figli Sem, Jafet e Cam (fig. 3). Il rame (olio su rame, 40,6 × 54,8 cm) venne segnalato e attribuito al Saraceni da Malcolm R. Waddingham nel 1972, nonostante un'iscrizione più tarda, apposta nel retro della tavola, lo riferisce ad Adam Elsheimer⁴¹. L'opera, appartenente a una collezione privata svedese, richiama il *Buon Samaritano* di Lipsia nella resa del paesaggio e, soprattutto, nella disposizione dei personaggi: i corpi così scorciati, entrambi a terra con una gamba distesa e una ripiegata, non lasciano alcun dubbio. Ciò che cambia è proprio l'asse di orientamento della figura scorciata, nel primo caso proiettato verso sinistra e nel secondo verso destra, ovvero verso l'interno della vallata. Con-

⁴¹ *Ibid.*

siderando pertanto l'impaginazione dell'opera, è possibile intuire il motivo di tale preferenza: il corpo di Noè, disteso diagonalmente verso destra, bilancia l'equilibrio compositivo conferendo una maggior profondità prospettica alla distesa pianeggiante che si espande ai piedi del colle. Così facendo, il pittore mette l'accento sulla diagonale segnata dalla gamba in modo tale che lo sguardo dell'osservatore possa ricadere sui pastori che, ritratti così in piccolo, suggeriscono la notevole distanza rispetto al primo piano.

In conclusione, i casi studio individuati e proposti sulla base delle suggestioni e delle conferme ritrovate in queste pagine della letteratura artistica del Seicento, mostrano come le figure scorciate che animano i paesaggi di Saraceni intervengano nel sostenere e valorizzare l'illusoria profondità del paesaggio lontano, oggetto principale della sua indagine. La necessità di equilibrare l'elemento figurale con l'ambientazione naturale entro lo spazio limitato del supporto, mette continuamente alla prova la padronanza prospettica dell'artista che, nel restituire gli effetti della "lontananza", si affida sempre di più all'osservazione diretta dei fenomeni naturali. Il modo in cui Boschini ricorda il Veneziano e l'elogio della sua arte lasciato scritto da Filippo Gagliardi nel suo Trattato di Prospettiva, hanno permesso di riportare l'attenzione sui "quadretti" che esaltano la sensibilità prospettica di colui che la storiografia contemporanea definisce un originale interprete della tematica paesaggistica del Seicento.



1. Carlo Saraceni, *Caduta di Icaro*,
olio su rame, 40 × 52,5 cm,
Napoli, Museo e Gallerie
Nazionali di Capodimonte



2. Carlo Saraceni,
Il Buon Samaritano, olio su rame,
40,5 × 53 cm, Lipsia, Museum
der bildenden Künste.
(Immagine riprodotta per gentile
concessione del Duca
di Buccleuch e Queensberry,
KBE)



3. Carlo Saraceni, *L'ebbrezza
di Noè*, olio su rame, 40,6 × 54,8
cm, Svezia, collezione privata.
(Malcolm R. Waddingham,
*A Landscape Masterpiece by Sara-
ceni*, «The Burlington Magazine»,
CXIV (March 1972), p. 159)