RIVISTA DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE, S.III, IV, 1981, pp. 279-318.

Ventura Lamberti

PIETRO PETRAROIA

Solo sporadicamente la letteratura artistica degli ultimi decenni si è occupata di Ventura Lamberti da Carpi, tutt'oggi noto soprattutto come maestro del Benefial [1]. Ai suoi tempi tuttavia fu conosciuto ed apprezzato, anzitutto dai suoi conterranei: l'Orlandi e il Maggi [2] stilarono le prime biografie del Lamberti, di cui tornò ad accuparsi qualche anno dopo Nicola Pio [3], esprimendo un benevolo giudizio sulle sue opere romane e lasciandoci di lui l'unico ritratto finora noto, fatto delineare da Pietro de Pietris (fig. 1). Profili biografici più completi ricostruirono il Pascoli [4] e il Tiraboschi [5], al quale, in particolare, va riconosciuto il merito di aver tentato di raccogliere notizie anche su opere del Lamberti eseguite prima del soggiorno romano, di cui si dirà. Di passaggio aveva accennato a Ventura anche la biografia del Benefial, firmata da Giovanni Battista Ponfredi

1) Va precisato che del Lamberti non si sono occupate le maggiori rassegne della pittura emiliana e romana tra Seicento e Settecento. Ad esempio nella mostra *Il Settecento a Roma* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1959) vennero esposte opere del Benefial e del Gramiccia, ma non del loro maestro Lamberti, nominato solo occasionalmente (cfr. pp. 27, 60, 484, 525 del catalogo); d'altra parte la mostra sui *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, tenutasi sempre nel 1959, aveva presentato solo artisti di primissimo livello. Più sorprendente è invece il silenzio del Roli (R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977), replicato nel catalogo della mostra *L'Arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna 1979.

2) P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico* . . . , Bologna 1704, pp. 103-104; G. MAGGI, *Memorie historiche della città di Carpi* . . ., Carpi 1707, V, pp. 198-199.

3) N. PIO, *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti in Compendio* . . ., ms. datato 1724, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, fondo capponiano n. 257, pp. 19, 263, 280. Cfr. l'edizione a cura di C. e R. ENGGASS, Città del Vaticano, 1977, p. 25-26, 188, 199, 249, 305-306, 351, 405. Si veda anche: A. M. CLARK, *The Portraits of Artists drawn for Nicola Pio*, in *Masters Drawings*, V, 1967, n. 1, pp. 21-22, tav. 15.

4) L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1736, II, pp. 331-339.

5) G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti Natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena* . . . ., Modena 1786, pp. 231-234. Il medesimo testo fu pubblicato nello stesso anno anche come parte della *Biblioteca Modenese* . . ., vol. VI, parte II, pp. 443-446.

nella raccolta di lettere del Bottari [6], e ancora in funzione del suo più noto allievo ne parlò il Lanzi [7], richiamando subito il positivo giudizio che anche il Mengs [8] aveva espresso sulla produzione del Lamberti, certo non ricchissima di opere esposte al pubblico — notava il Lanzi —, sebbene, almeno quelle presenti nelle chiese romane, fossero state annotate con sufficiente cura nelle guide [9].

Nato a Carpi il 5 dicembre 1652 (come attesta l'atto di battesimo) e non nel 1651 (come invece spesso si è scritto), Ventura Lamberti visse presumibilmente tutta la sua prima giovinezza nella città natale, poco lontana da Correggio e da Modena. Della famiglia — a parte i nomi dei genitori, Tommaso e Chiara Agazzani, e di un fratello sacerdote, Ippolito — non si sa molto; i documenti ritrovati finora in vari archivi attestano solo che i Lamberti possedevano dei terreni nel contado di Carpi e degli edifici a Modena [10].

Le vicende finora note della vita di Ventura possono essere facilmente riassunte. Andato a Bologna alla scuola di Carlo Cignani, vi rimase, secondo il Tiraboschi, dal 1676 al 1682. Poi fu per qualche anno in altri centri dell'area padana, soprattutto Parma e, probabilmente, Reggio; dopo un problematico — ma comunque significativo —

FIG. 1 - STOCCOLMA, Nationalmuseum: P. DE PIETRIS, Ritratto di Ventura Lamberti (da Clark).

6) G. B. PONFREDI, in G. G. BOTTARI-S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* . . ., Milano 1822, V, pp. 5-39, in part. pp. 7-10. La lettera biografia del Benefial, datata 22 luglio 1764 e indirizzata al conte Nicola Soderini, fu pubblicata per la prima volta nel 1765: cfr. P. PETRAROIA, *Contributi al giovane Benefial*, in *Storia dell'arte*, n. 38-40, 1980, p. 371 nota 4.

7) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* . . ., Bassano 1795-'96, I, pp. 544-545. Nel presente lavoro preferisco rinviare alla preziosa edizione critica curata da M. Capucci sulla seconda edizione bassanese del 1809 (Firenze 1968, I, pp. 404, 405, 639; III, pp. 129, 357).

8) A. R. MENGS, *Opere pubblicate da D. Giuseppe Niccola D'Azara*, Parma 1780, II, p. 124.

9) Cfr.: F. TITI-F. POSTERLA, *Nuovo studio di pittura, scoltura, et architettura Nelle Chiese di Roma* . . ., Roma 1708, pp. 10, 14, 22, 30 della *Nuova aggiunta* . . . redatta dal Posterla e posta in appendice al testo del Titi; F. TITI, *Nuovo studio* . . ., Roma 1721, pp. 107, 156, 311, 384; *Roma sacra, e moderna Già descritta dal Pancirolo Ed accresciuta da Francesco Posterla* . . . *E di nuovo riordinata da Gio: Francesco Cecconi* . . ., Roma 1725, pp. 196, 203, 285, 298, 299; *Roma antica e moderna* . . ., Roma 1745, I, pp. 46, 315; II, p. 202; F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma* . . ., Roma 1763, pp. 14, 156, 295, 364, 464; *Roma antica e moderna* . . ., Roma 1765, I, pp. 58, 63, 96, 334, 717, 650; II, pp. 190, 308.

10) Benché il Lamberti venga menzionato spesso con il nome di Bonaventura (già dal Pascoli, v. *infra*) e non Ventura, ho preferito usare quest'ultima forma del nome in quanto attestata come originale dall'atto di battesimo: « Adì 5. Decembre 1652 / Ventura fig.o di M. Tomaso Lamberti e di Mad. Chiara / Agazzani sua Consorte è stato battezzato per me Pietro / Gio: Bosio Paroco, cô le cerem.e di Santa Chiesa, sono stati / Padrini il s.r Gio: Soleri, et la S.a Lucretia di Marchi, naq. / adi sud.o hor 9 2/1 (*sic*) in Giouedi ». Il documento è presso l'Archivio Parrocchiale di Carpi (« *Libro dei Battezzati* », Vol. XVIII, anno 1652, p. 175, n. 103), ove l'ho rinvenuto col prezioso aiuto di mons. Antonio Bellini, alla cui cortesia sono debitore anche per altre indicazioni relative a manoscritti dell'Archivio Tirelli nel Seminario Vescovile di Carpi. Da notare che l'esatta data di nascita del Lamberti, quale risulta dall'atto di battesimo, era già stata segnalata, sebbene in modo dubitativo, da G. CECI, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XXII, 1928, p. 255.

soggiorno a Venezia [11], protrattosi forse per qualche anno, si trasferì a Roma — passando per Firenze — verso la fine degli anni ottanta [12] ed ivi rimase per il resto della vita, salvo un breve rientro a Carpi dovuto a ragioni di famiglia, forse un'eredità, fra il maggio o giugno 1705 e il marzo 1706 [13]. Abitava in vicolo delle Grotte col suo allievo Lorenzo Gramiccia, quando « assalito da accidente apopletico se ne andò verso le ventiquattr'ore de' 19. di settembre 1721. in Paradiso » (Pascoli) [14].

11) Il viaggio a Venezia è ricordato concordemente da fonti a stampa e manoscritte. Cfr.: G. MAGGI. *Memorie historiche della città di Carpi . . .*, Carpi 1707, p. 198, oltre al Pascoli (*op. cit.*, p. 332) e al Tiraboschi (*op. cit.*, p. 231 sg.); tra le fonti manoscritte cfr.: E. CABASSI, *Notizie degli Artisti carpigiani con le aggiunte di tutto ciò che ritrovasi in Carpi da altri artisti dello stato di Modena* (ms. ottocentesco, copia dell'originale del sec. XVIII; Carpi, palazzo Pio, Archivio Guàitoli, segn. 237.IV). Il Cabassi era corrispondente del Tiraboschi per la raccolta delle notizie concernenti Carpi; nel *ms. cit.* (p. 114) egli menziona dipinti di Ventura non ricordati da altre fonti e fra essi alcuni conservati nella « bella Raccolta di Quadri, e diversi lavori in casa del rinomatissimo Tommaso Bezzi fatta dal già fu Canonico Alberto Pozzuoli . . . », il quale in un « libro bislungo » avrebbe annotato fra l'altro che « Li duoi quadri, che rappresentano l'uno il Sogno di Giuseppe, e l'altro il Jacobe, ed Isacco, ed Esaù furono fatti a Bologna per mano d'un allievo del Cignani (cioè del Lamberti medesimo), e mi costarono L. 200, senza però le cornici, maio (*sic*) li ebbi a buon prezzo per l'amicizia grande, che passava, e poi ancora perché l'autore essendo per pratica per Venezia si trovò in caso di bisogno di denari; ma dopo poi che furono vedutí da altri pittori li stimarono più di dieci doppie di Spagna ». L. TORNINI, *Storia di Carpi* (ms. in Carpi, Archivio del Seminario Vescovile, copia eseguita da d. Ettore Tirelli, Vol. II, p. 523) scrive del Lamberti che « . . . in Venezia pure vi sono sue Opere, e ne fa fede Marco Boschini . . . ». Analoga allusione fa M. ORETTI, *Notizie de' Professori del disegno . . .* (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, manoscritto B. 129, parte VII, p. 400), ma va ricordato che la guida di M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana* fu pubblicata a Venezia nell'anno 1674, quando cioè il Lamberti — se prestiamo fede al Tiraboschi — non doveva ancora essere andato a Bologna né, tanto meno, a Venezia. Ne segue che il « quadretto, con S. Girolamo nell'Eremo bellissimo, di mano del Lamberti » nella sagrestia di S. Giorgio Maggiore (cfr. BOSCHINI, *op. cit.*, Sestier della Croce, p. 56) non può essere ritenuto opera di Ventura.

12) Secondo il Tiraboschi Ventura venne a Roma « circa il 1687 », ma va tenuto conto del fatto che un dipinto carpigiano, il S. Francesco Saverio nella chiesa di S. Ignazio, è incluso in un altare il cui fastigio reca un'iscrizione dedicatoria datata 1689; poiché sembra ragionevole riferire la tela ad una data molto prossima a quella dell'altare e poiché sembra inverosimile — anche per i caratteri dello stile — che il dipinto sia stato eseguito a Roma, si può supporre che il trasferimento del Lamberti in questa città non sia anteriore al 1689.

13) La data del ritorno a Roma è fornita dal Tiraboschi, che presumibilmente la apprese da documenti di famiglia; la partenza per Carpi — ove il Lamberti, secondo il Pascoli, « un anno quasi . . . si trattenne », eseguendovi il ritratto del cavalier Giovanni Morselli (Maggi) — dové essere successiva al 17 maggio 1705, poiché in quel giorno Ventura partecipava ad una seduta dell'Accademia di S. Luca (cfr. ivi: Archivio storico, 'Libro dei Decreti', anni 1700-1717, vol. 46A, f. 44*v*); assente risulta invece in tutte le successive sedute del 1705 e dell'intero 1706. Da notare che fra il 1704 e il 1706 il Lamberti abitava in palazzo Farnese in una stanza « Alli Cornicioni » contrassegnata dal n. 16 (nel 1704 e 1705) o dal n. 11 (nel 1707 e 1708); la notizia si ricava dagli stati d'anime della parrocchia di S. Caterina della Rota, cortesemente segnalatimi da Olivier Michel e conservati presso l'Archivio del Vicariato di Roma: cfr. gli anni 1704 (f. 42), 1705 (f. 46), 1707 (f. 52), 1708 (f. 44), mentre per l'anno 1705 il pittore (evidentemente ancora a Carpi) non risulta censito. Per ciò che riguarda il modo e le ragioni della residenza del Lamberti in palazzo Farnese, va ancora precisato che non risulta in alcun modo che Ventura vi abbia eseguito degli affreschi. È una frase del Pascoli che ha fatto nascere tale supposizione: secondo il biografo, Ventura, tornato a Roma nel 1706, andò « a stare a Monserrato, non lungi dall'abitazione di monsignor Ricci, ed ebbe per maggior comodo di dipingere due stanze in palazzo Farnese ». A mio avviso dovrebbe intendersi che Ventura ebbe in palazzo Farnese l'uso di locali ove istallare con « maggior comodo » il suo studio di pittore. La menzione in questo luogo di documenti in qualche modo connessi alla parentesi carpigiana del Lamberti dopo il suo trasferimento a Roma offre l'occasione per ricordare anche un singolare episodio cui fa cenno il Tiraboschi: prima di tornare a Roma Ventura « volle dare a' suoi Concittadini una bella testimonianza del suo affetto, e unitosi con suo fratello Ippolito Sacerdote con pubblico stromento rogato da Niccolò Camerini il 1. Febbrajo del 1706, ordinò che dopo la morte di amendue » si dovesse dar vita ad un concorso pubblico per giovani carpigiani desiderosi di studiare la pittura. Il premio sarebbe consistito per i due vincitori nell'usufrutto per un decennio di alcuni appezzamenti di terreno con fabbricati, siti nel contado di Carpi; essi però sarebbero stati tenuti, nel periodo di godimento del premio, a trasferirsi a Bologna per studiare presso uno dei migliori pittori che vi fossero al momento. L'atto originale (in Archivio Notarile di Carpi, Not. Nicolò Camerini, anno 1706, Indizione 14a, 1 febbraio, n. 35) fu rogato — come si legge in calce — « in domo dd. DD. Frat.m de Lambertis sita sub Porticu Di / ui Fan.ci et in Camera superiori ab igne respiciente (?) in Cortili / eiusdem Domus ». L'iniziativa di Ventura e del fratello ebbe un seguito; ne sono testimonianza, ad esempio, varii atti a riguardo rogati dal notaio Nicola Pace fu Giacomo di Carpi il 30.XII.1729, il 24.XI.1732, il 28.IX.1733.

14) Il libro di stato d'anime della parrocchia di S. Salvatore in Campo per l'anno 1721, p. 20a non num. (Roma, Archivio del Vicariato), conferma la notizia sull'ultimo domicilio del Lamberti fornita dal Pascoli e rende nota inoltre la coabitazione di Ventura col discepolo « Lorenzo d'Ant. Gramicci » di anni 17. Cfr. anche N. A. MALLORY, *Notizie sulla pittura a Roma nel XVIII secolo* (*1718-1760*), in *Bd'A*, serie V, LXI, 1976, n. 1-2, p. 103.

Le fonti non rivelano il nome del primo maestro di Ventura, ma è evidente che quando andò a Bologna, a ventiquattro anni, doveva già aver ricevuto almeno un primo avvio all'uso dei colori e al disegno [15]. Il Tiraboschi, in una lettera indirizzata da Modena ad Eustachio Cabassi di Carpi (24.VI.1786), esclude che « il Martinelli mettesse in mano il pennello al Lamberti giovinetto, perché sembra che fossero a un dipresso coetanei . . . » [16]. Mancando, dunque, notizie nelle fonti, la formazione dell'artista può essere indagata solo tramite un'analisi delle opere più antiche fra quelle finora rinvenute. Si tratta di alcune tele (menzionate dal Tiraboschi o da documenti d'archivio e tuttora conservate a Carpi) [17], la cui cronologia è in genere difficilmente precisabile. Tra esse in primo luogo va ricordata la Madonna col Bambino e i ss. Bernardino, Carlo Borromeo, Rocco e Filippo Neri (fig. 2), ora al Museo Civico di Carpi, proveniente da S. Maria delle Cappuccine.

Il Garuti, presentandone il restauro, ha indicato nello Stringa un probabile maestro del Lamberti [18]. È difficile tuttavia riconoscere — e ciò vale in particolare per questa Madonna — una precisa e diretta dipenden-

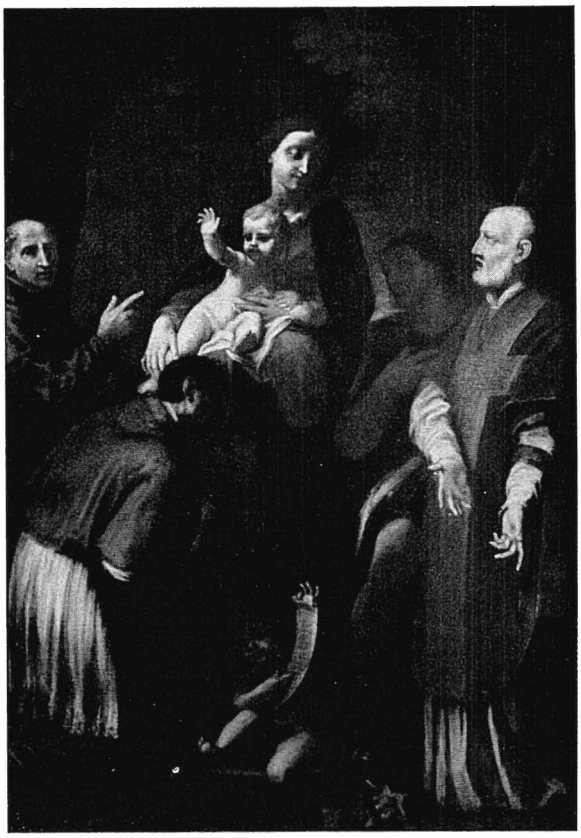


FIG. 2 - CARPI, Museo Civico: V. LAMBERTI, Madonna col Bambino e i ss. Bernardino, Carlo Borromeo, Rocco e Filippo Neri.

15) Cfr. TIRABOSCHI, *op. cit.*, p. 231. In ogni caso è da escludere che gli esordi del Lamberti possano individuarsi nella Deposizione di Cristo dalla Croce (Carpi, Santuario del Crocifisso), ipotesi raccolta — ma senza molta convinzione — dal Tiraboschi e riproposta in qualche modo da M. CASSOLI, *Carpi: gli uomini e le opere nel tempo*, Carpi s. a. (1973), pp. 265 e 286. Tuttavia, poiché tale affresco presenta tracce di una ridipintura a guazzo (A. Garuti, com. orale 1976) sembra possibile attribuire al Lamberti quest'intervento di ripristino, tanto più che la *Descrizione delle pitture di Carpi* (ms. nel menzionato Archivio Guàitoli, filza 123, n. 3) ricorda: « Al Crocifisso / Gesù Cristo deposto dalla croce, opera dipinta a guazzo in nuovo dal Lamberti ». Inoltre il Tiraboschi, riferendosi a una guida di Modena (G. F. PAGANI, *Le pitture e sculture di Modena . . .*, Modena 1770) scrive che il suo autore « annovera trà primi lavori del Lamberti alcune pitture della Chiesa delle Monache di S. Geminiano », andate smarrite; il Pagani, in effetti, afferma (p. 63): « . . . Li Quadri nelle Lunette . . . rappresentanti diversi Santi in mezze figure, sono delle prime opere di Bonaventura Lamberti . . . L'Eterno Padre dipinto frà riminati dell'Altar Maggiore nel quale [è] un Crocifisso di rilievo; del detto Lamberti . . . ». A mio avviso, però, l'espressione « prime opere » usata dal Pagani palesa un apprezzamento positivo sulla qualità dei dipinti e non sull'epoca d'esecuzione di essi.

16) La lettera fu pubblicata nel *Carteggio fra l'Ab. Cav. Girolamo Tiraboschi e l'Avv. Eustachio Cabassi di Carpi pubblicato da Policarpo Guaitoli*, in *Memorie storiche e documenti sulla città e l'antico principato di Carpi. Studi e indagini della Commissione Municipale di Storia Patria e Belle Arti di detta città*, Carpi 1894-1895, VI, p. 194; si vedano nello stesso volume la lettera del Cabassi al Tiraboschi del 19.III.1780, p. 61, e la lettera dell'abate al corrispondente carpigiano del 21. III.1783, p. 125. Il pittore Girolamo Martinelli, allievo del Cignani, cui allude il Tiraboschi è pressoché ignoto alla letteratura artistica recente. Cfr.: THIEME-BECKER, *op. cit.*, XXIV, 1930, p. 165.

17) Esse sono state identificate e schedate per la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena da Alfonso Garuti, direttore del Museo Civico di Carpi, la cui paziente e larga disponibilità è stata per me preziosa soprattutto per la conoscenza delle fonti locali manoscritte. Ringrazio inoltre Mario Cassoli, così cordiale e generoso nel collaborare alla mia ricerca, e Giorgio Bonsanti per avermi consentito di prendere visione della documentazione raccolta presso la Soprintendenza.

18) A. GARUTI, *Mostra opere d'arte restaurate del Museo Civico di Carpi. Catalogo* (= *Quaderni dell'Assessorato ai Servizi Culturali del Comune di Carpi*, 2), Carpi 1976, p. 67.

FIG. 3 - CARPI, Canonica di S. Francesco: Sacra Famiglia con s. Caterina.

za del Lamberti dai modi dello Stringa. Nella pittura modenese del secondo Seicento questi si rivela come l'esponente più noto e valido nel suo tentativo di risalire, oltre il Lana, fino al Guercino stesso, riproponendone il naturalismo in un'accezione più cruda e con tagli di luce dagli effetti più esplicitamente drammatici. Certamente, anche per la sua carica di soprintendente della Galleria Ducale, lo Stringa fu conosciuto e frequentato dal Lamberti, che da lui poté imparare a studiare la luce del Guercino; eppure Ventura rivela in questo dipinto, che ritengo la più antica tra le sue opere note, un proprio e diverso modo di accostare il Guercino e la tradizione che ne dipende, recuperandone il gusto per i severi tagli di luce che accentuano le ombre portate ma non la romantica vena naturalistica: la figura del Borromeo, col volto tutto in ombra, appare rapidamente tratteggiata da veloci pennellate che segnano l'arco della mozzetta e della cotta senza indulgere ad alcun compiacimento descrittivo.

D'altra parte è il dipinto a dire chiaramente che Ventura aveva già avviato i suoi studi a Bologna: se l'ormai evanescente figura di s. Rocco (riassorbita, si direbbe, dalla mestica rosso-bruna) ha qualche debito verso il Tiarini, è però dal Cignani che dipendono gli incarnati soffici del s. Filippo, fermato nella posa più ieratica, o le mani tornite della Vergine; la quale, poi, sotto il duro taglio di luce, lascia tuttavia scoprire un disegno più dolce, un sorriso appena accennato nel volto quasi di fanciulla, per il quale Ventura cercò forse ispirazione persino nei tipi del Correggio. Né ciò deve meravigliare, se solo si consideri che la composizione stessa del dipinto, nel disporre in cerchio i Santi attorno al trono sopraelevato della Vergine, manifesta un richiamo diretto (che è quasi una citazione) alla grande tradizione cinquecentesca, rivelando così uno dei tratti in cui l'opera di Ventura, già in queste sue prime testimonianze, si discosta sensibilmente dal più convinto e ortodosso guercinismo dello Stringa.

Fonti manoscritte riferiscono che Ventura eseguì uno Sposalizio mistico di s. Caterina per la chiesa della sua parrocchia, S. Francesco. Indubbiamente il dipinto con questo soggetto conservato attualmente nella canonica adiacente alla chiesa (fig. 3) presenta molti caratteri prossimi alla pittura del Lamberti, ma è impossibile sostenerne con certezza l'autografia, soprattutto per la inferiorità qualititiva di molti brani rispetto ad opere sicure di Ventura[19]. Il dipinto che

19) Il quadro, ricordato dal CASSOLI, *op. cit.*, pp. 260, 261, è menzionato in una copia di un perduto manoscritto di un cronista settecentesco: MANTOVANI, *Antichità di Carpi. Di me Giuseppe Saltini di Carpi copiate l'anno 1800. 19 Maggio* (Arch. Guàitoli, filza 123, n. 6); *ivi*, a p. 9, a proposito dei dipinti conservati nella chiesa di S. Francesco, è scritto: « 3. La Santa Cattarina dipinta dal Lamberti. Ora si trova in Galleria de' Ser.mi. = copia ». L'ultima parola è un'aggiunta di altra mano; probabilmente è da intendersi che la tela del Lamberti — originariamente nell'ancona del terzo altare di destra della chiesa — fu in epoca imprecisabile, ma entro il sec. XVIII, trasferita nella collezione del duca di Modena e sostituita, nella chiesa, con una copia. A. Garuti (com. orale 1977) ha accertato tuttavia che dell'opera non è traccia alcuna negli inventari ducali. Intorno al 1963 il dipinto in esame (attualmente nella canonica annessa alla chiesa di S. Francesco) fu tolto dall'altare e restaurato dal prof. Romano Pelloni di Carpi: egli con molta cortesia mi ha informato che il dipinto presentava un settore centrale di migliore fattura, fissato ai margini con chiodi su altre parti che furono da lui rimosse. In tale occasione egli eseguì anche una parziale asportazione delle ridipinture che tuttora affliggono la tela, nonché alcuni ritocchi. È difficile, dunque, affermare o negare con certezza l'autografia dell'opera.

ci è conservato (si tratti di un originale ampiamente ridipinto o di una copia più volte ritoccata) appare comunque documento sufficientemente indicativo dei modi del Lamberti negli anni conclusivi del suo tirocinio bolognese.

Pur ispirandosi nel taglio compositivo ad una tela del Guercino con lo stesso soggetto dipinta intorno al 1650 (Modena, Galleria Estense), Ventura apre il fondale su un paesaggio al crepuscolo, inquadrato fra una quinta arborea ed una coppia di colonne: indizio di un interesse, presente anche in questo caso, al recupero di tipologie genericamente riconducibili a quella matrice correggesca di cui può essere esempio la Madonna adorante il Bambino degli Uffizi.

L'opera, che al pari della Madonna e Santi del Museo Civico è difficilmente databile ad annum, ma solo in via d'ipotesi riferibile alla fine degli anni settanta, precede probabilmente di poco la tela centinata con s. Carlo Borromeo, s. Girolamo e s. Filippo Neri (fig. 4) della chiesa di S. Ignazio a Carpi. Collocata dunque tuttora ove le fonti settecentesche la segnalano, l'opera, il cui restauro agevolerebbe la lettura di questa fase del Lamberti, documenta a mio avviso un momento già avanzato della sua formazione bolognese.

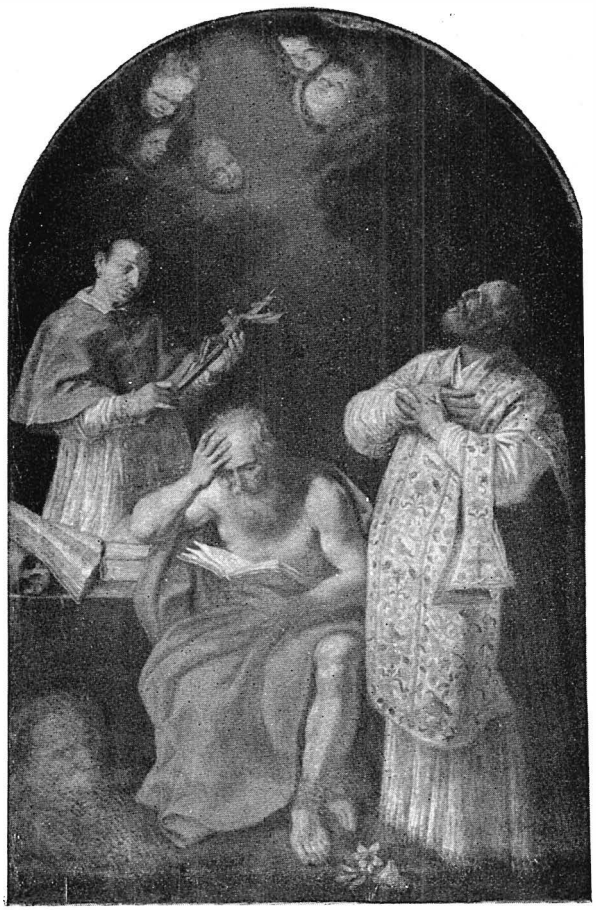


FIG. 4 - CARPI, Chiesa di S. Ignazio: V. LAMBERTI, S. Carlo Borromeo, s. Girolamo, s. Filippo Neri.

Non vi mancano certo manifeste contraddizioni, come quella fra l'incertezza della soluzione compositiva (che rifugge dallo schema della 'sacra conversazione' ed anzi accentua l'isolamento delle singole figure) e la compiaciuta fattura della pianeta di s. Filippo, impreziosita nell'ornato a fiorellini rosa ma alquanto trascurata nella definizione dei volumi. Nel guercinesco s. Girolamo rimangono i brani più convicenti (ispirati comunque all'iconografia più diffusa) nel volto assorto e 'patetico' e nei libri, osservati nelle pagine rigide e rugose, nelle cedevoli legature in pergamena [20].

L'espressione più significativa della formazione emiliana del Lamberti, tra l'attrazione per il Guercino e il momento conclusivo dell'alunnato presso il Cignani, è da riconoscersi nel S. Giovanni Battista e s. Curio (fig. 5), opera eseguita per la Confraternita di S. Pietro Martire a Formigine, presso Modena, già assegnata a Bernardino Cervi (Modena, 1586 c. - 1630) dalla Ghidiglia Quintavalle. Il confronto con altre opere di Ventura e il rinvenimento di documenti inediti relativi ai pagamenti per la pala di Formigine consentono di restituirla al Lamberti degli anni 1681-'82. Vale la pena forse

20) L'opera, ignorata dai biografi del Lamberti, è menzionata in MANTOVANI, *ms. cit.*, in un'aggiunta che fra i dipinti della chiesa di S. Ignazio include il quadro con « S. Filippo Neri, S. Gerolamo, e S. Carlo / Boromeo di Bonaventura Lamberti ».

FIG. 5 - FORMIGINE, Confraternita di S. Pietro Martire: V. LAMBERTI, S. Giovanni Battista appare a s. Curio.

di notare che le stesse carte d'archivio precisano che allora Ventura era ancora operoso nello studio del Cignani. È stata evidentemente la cultura retrodatata del Lamberti, insieme alla scarsa conoscenza che ancora si ha della sua produzione, ad indirizzare al Cervi l'attribuzione del dipinto di Formigine da parte della Ghidiglia Quintavalle, che, nel pubblicare l'opera sotto il titolo di *Noli me tangere,* ha accolto a riguardo un suggerimento del Riccomini, fondato sul raffronto di questa tela con opere del Cervi nel Duomo di Modena [21]. L'importanza dell'opera nel percorso del Lamberti è invece decisiva; ciò non solo per il livello di qualità raggiunto, ma anche perché attesta in modo inequivocabile quanto fallace sia il giudizio critico, pur costantemente riproposto a partire dalle fonti biografiche, secondo cui il Lamberti sarebbe stato, quale allievo del Cignani, erede del più ortodosso classicismo bolognese, anzi persino mediatore di esso per il giovane Marco Benefial [22]. Appare infatti chiaro nella tela di Formigine che, se motivi cignaneschi vi sono, essi rimangono ai margini della cultura del Lamberti, esprimendosi più in dettagli tipologici — soprattutto nella figura del s. Curio — che nella struttura di base del dipinto, impegnata in una meditata ripresa della tradizione guercinesca, peraltro con una misura e una convinzione che difficilmente si ritroveranno nelle opere successive e che sono tanto più indicative della posizione di Ventura in quanto la tela, come i documenti attestano, fu tra le ultime da lui eseguite in Bologna sotto gli occhi del Cignani.

Viene dunque il sospetto che la separazione del Lamberti dal Cignani e l'incoraggiamento ricevuto dal maestro a visitare Venezia, cui il Pascoli fa cenno, trovino spiegazione proprio nel persistente, eccessivo attaccamento di Ventura ai 'tenebrosi' modenesi e reggiani; un vincolo troppo stretto, da cui il Cignani avrebbe volentieri voluto liberare il suo allievo.

Si entra così, dopo quel 18 febbraio 1862 cui risale il pagamento a saldo della pala di Formigine, in un periodo tra i più difficili da ricostruire nella biografia del carpigiano. È probabile che Ventura, uscito dalla scuola

21) *Arte in Emilia terza,* cit., 1967, pp. 85-86, n. 67, fig. 79.

22) Cfr. a riguardo: PETRAROIA, *art. cit.*, p. 371 sgg. Esprimo la più viva gratitudine ad Antonio Lodi di Formigine della Confraternita di S. Pietro Martire, che mi ha facilitato l'esame del dipinto e che ha reperito i documenti che lo riguardano nell'archivio della Confraternita. La trascrizione di essi, curata dallo stesso sig. Lodi, è riportata in appendice. Il dipinto (olio su tela centinata, cm. 272 × 171) si presenta tuttora in cattivo stato di conservazione, nonostante il restauro di cui si dà conto in *Arte in Emilia . . .*, cit. 1967, p. 86).

del Cignani, non sia subito andato a Venezia, trattenendosi per qualche tempo in Emilia e forse soggiornando anche a Reggio: il Tiraboschi accenna infatti a sue lettere conservate a Reggio, dalle quali deduce che l'alunnato del Lamberti presso il Cignani si protrasse dal 1676 al 1682. È possibile dunque supporre che Ventura fosse presente a Reggio quando Orazio Talami (1624-1705) vi eseguiva ed esponeva in Duomo la prima delle sue due grandi tele poste nel presbiterio, datata appunto 1682 e raffigurante Gesù che espelle i mercanti dal Tempio [23]. Echi di queste macchinose invenzioni, dipendenti più dal guercinismo nell'accezione dello Stringa che dalla maniera del Cignani, ma pervase da una più spiccata teatralità nella composizione e nei gesti, sembrano infatti riemergere in opere più tarde del Lamberti, successive all'oscuro periodo veneziano e al suo trasferimento a Roma.

Non mi è stato finora possibile, come ho già accennato, rinvenire opere del Lamberti a Venezia, ove egli probabilmente dedicò molto tempo soprattutto allo studio. È tuttavia possibile cogliere precisi segni di questa esperienza nelle opere successive, soprattutto dei primi anni romani, delle quali si dirà più avanti. È molto probabile che Ventura abbia eseguito copie da Veronese e Tiziano e, tra i pittori a lui più vicini nel tempo, sembra aver trascurato il Loth e il gruppo dei cosiddetti ' tenebrosi ', per volgere piuttosto la sua attenzione a quegli artisti che, come ad esempio il Maffei o il Mazzoni, gli suggerivano esperienze di un colorismo del tutto nuovo rispetto agli indirizzi della scuola bolognese nei suoi aspetti più accademici.

L'estensione nel tempo del viaggio nel Veneto (è probabile infatti che oltre che sulla laguna Ventura abbia soggiornato anche nell'entroterra) può essere definita soltanto in modo molto approssimativo: iniziato sicuramente non prima del 1682 (come attestano i documenti di Formigine) il periodo veneto si protrasse certo non oltre il 1689-'90, momento in cui il Lamberti doveva essere già tornato a Carpi.

Il S. Francesco Saverio che battezza due re (fig. 6) è infatti databile con buona approssimazione al 1689 circa, grazie ad una iscrizione dedicatoria nel fastigio dell'altare con i nomi dei committenti (probabilmente riferibile anche alla tela), i fratelli Giuseppe Maria e Andrea Ferrari [24]. Il recente restauro cui il dipinto è stato sottoposto ha messo meglio in luce come sull'impostazione di base palesemente emiliana si sovrappongono — soprattutto nel trattamento del colore — accenti di tutt'altra matrice, che ritengo possibile far risalire appunto al viaggio nel Veneto, di cui si è detto. Rispetto alla giovanile Madonna del Museo Civico (fig. 2) la gamma cromatica risulta non solo arricchita, ma anche ripensata nel suo ruolo espressivo. Con il solo avvio prettamente emiliano, che nella pala di Formigine trova la sua espressione migliore, Ventura non sarebbe mai pervenuto ai preziosismi cromatici tentati in molti brani del S. Francesco Saverio (soprattutto nella fattura delle vesti), a quelle pennellate corsive, che sperimentano persino la tecnica dei contrasti simultanei o concedono effetti di cangiantismo nei velluti e nelle sete.

Anche tenendo in debito conto i riflessi che l'esperienza di Venezia stessa poté avere sul Lamberti è difficile precisare la dinamica di un mutamento così rilevante, sebbene episodico. Tuttavia il riferimento alla cultura dell'area padana — che attraverso Mantova e l'entroterra veneto era attratta dalla laguna — rimane comunque inevitabile; ba-

23) *Orazio Talami (1624-1705) e la pittura a Reggio nella seconda metà del seicento,* catalogo della mostra di Reggio Emilia dal 2 al 21 dicembre 1978, a cura di Massimo Pirondini, pp. 23, 37, 38; tavv. 15-17.

24) La tela è ricordata dal MAGGI, *op. cit.*, p. 199, e dal TIRABOSCHI, *op. cit.*, p. 232, ma anche da fonti locali: ad esempio la *Descrizione,* cit. a nota 15 (ove è designata quale « Opera di Bonaventura Lamberti figlio di Tommaso Bolognese allievo del Cignani ») e MANTOVANI, *ms. cit.*, p. 9. Da ultimo cfr. CASSOLI, *op. cit.*, p. 263 e fig. p. 284. Cfr. inoltre *supra* nota 12.

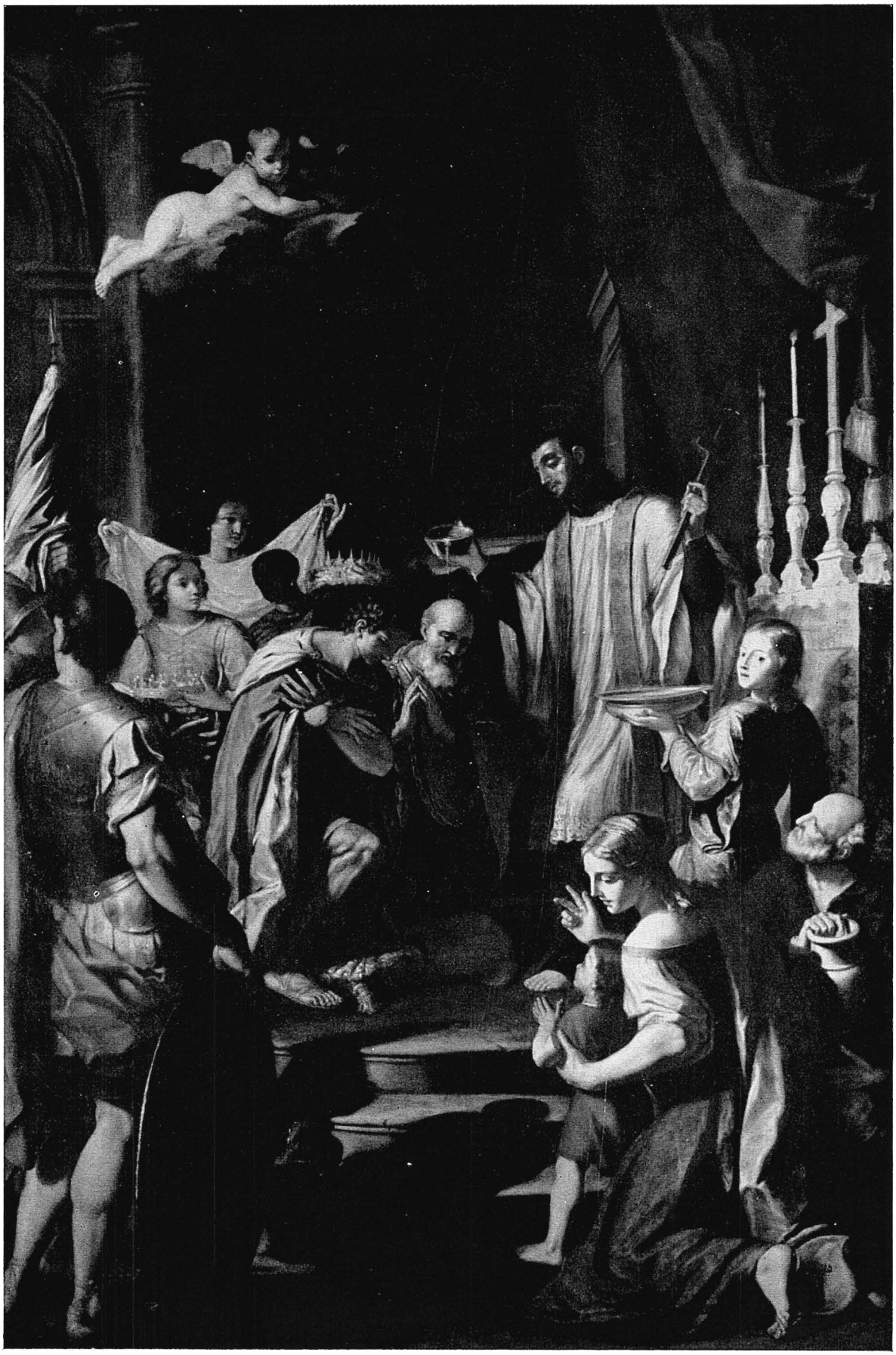


FIG. 6 - CARPI, Chiesa di S. Ignazio: V. LAMBERTI, S. Francesco Saverio battezza due re.

sti pensare al significato di spicco che può aver avuto quella antologia della pittura veneta del Seicento che è la Rotonda di Rovigo [25], sicuramente non rimasta inosservata dal Lamberti e dai pittori bolognesi.

Va tuttavia riconosciuto che la compagine culturale del S. Francesco Saverio rimane infine talmente emiliana, che si potrebbero indicare una serie di brani in cui appare evidente il dissidio tra colorito neoveneto e forme nettamente bloccate da un chiaroscuro severo e talvolta minuzioso. Riferimenti più precisamente bolognesi si avvertono in brani in cui affiorano, tra gli altri ricordi, quello del Cavedoni. Dal suo s. Alò è presa — trasferita in controparte — la figura del vecchio col vaso (a destra), come pure da lui derivano le bianche barbe soffici e spumose o l'incarnato quasi bronzeo del santo missionario, che evocano l'Adorazione dei Magi del sassuolese già nel S. Paolo di Bologna ed ora nella Pinacoteca Nazionale di questa città.

Un altro dipinto che, come il S. Francesco Saverio, ritengo di poco successivo al rientro di Ventura dal Veneto è il Padre Eterno del Museo Civico di Carpi (fig. 7); ridotto in pessime condizioni e in attesa che venga sottoposto a restauro, è attualmente visibile solo nell'unica foto che qui si riproduce. La tela rivela nel volto dell'Eterno una stesura morbida e sfumata che, se era già tentata in brani del s. Filippo della Madonna col Bambino e Santi (fig. 2), ritorna ora in una formulazione del tutto nuova per l'intensità dell'effetto, che giunge al limite della dissoluzione della figura; tuttavia anche qui — come nel S. Francesco Saverio — gli elementi nuovi sono quasi inconsapevolmente mescolati (è il caso del panneggio) ad altri di tradizione 'accademica', senza

FIG. 7 - CARPI, Museo Civico: V. LAMBERTI, Il Padre Eterno.

che l'autore paia avvertire con chiarezza la problematicità del connubio, da cui, tuttavia, altri artisti emiliani si sentivano in quegli anni attratti [26].

È a questo punto che dové maturare nel Lamberti la convinzione di trasferirsi altrove, in particolare a Roma, anche perché la prima attività in patria, a Bologna e soprattutto a Venezia, non gli aveva certo regalato veri successi: ne sono indizio anche le difficoltà economiche cui accennano le fonti d'archivio relative al periodo veneziano [27].

Il Pascoli non riporta dettagli significativi sul viaggio a Roma del Lamberti, salvo un rapido cenno alla sosta d'obbligo, in Firenze.

25) Cfr.: N. IVANOFF, *Pitture e sculture de 'La Rotonda'*, in *La Rotonda di Rovigo*, Vicenza 1967, pp. 73-105.

26) Ignorato dalle fonti a stampa, il dipinto è però ricordato nella *Descrizione*, cit. a nota 15: «In casa Meloni. Un quadro in cui si rappresenta il P. Eterno con varj angeli intorno, opera del Lamberti». Attualmente è al Museo Civico di Carpi, cui è pervenuto per il dono di Antonio Meloni (1920). Non è possibile riprendere foto del dipinto per le attuali precarie condizioni di conservazione; l'unica riproduzione a me nota è presentata in queste pagine (Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena, vol. V, n. 257).

27) Cfr. la precedente nota 11.

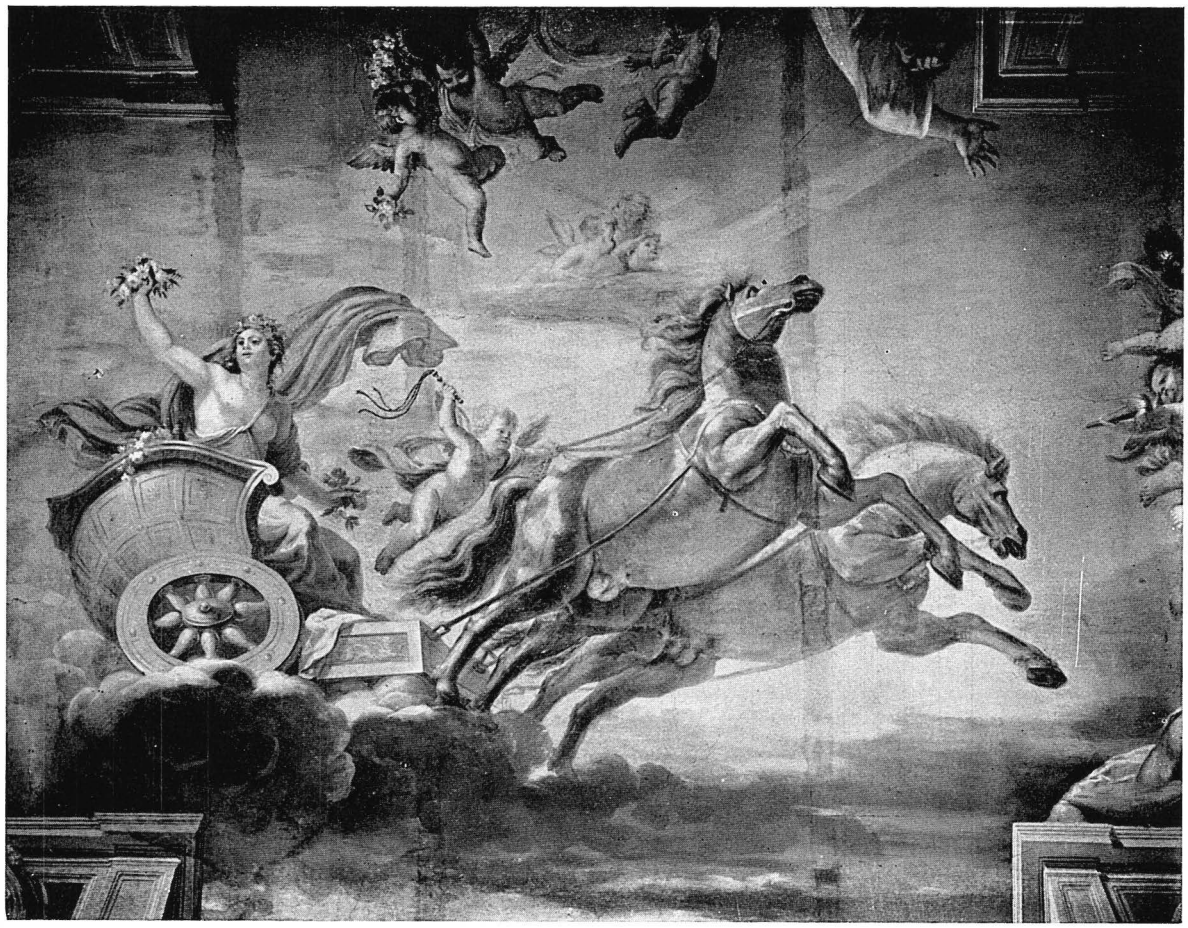


FIG. 8 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Aurora (part.).

Peraltro la sua relazione sull'attività romana del pittore appare ben circostanziata e, derivando verosimilmente anche da notizie raccolte quando Ventura ancora viveva, può ritenersi, in prima approssimazione, sufficientemente attendibile [28].

Seguendo il biografo si è indotti a ritenere che Ventura — così come forse era avvenuto anche a Venezia — dedicò alcuni mesi esclusivamente allo studio delle ricche collezioni d'arte che la città già allora offriva alla pubblica vista nelle chiese. Solo dopo aver conosciuto la città e la sua arte, che per il Seicento molto doveva anche alla sua terra, il Lamberti volle impegnarsi in un complesso lavoro offertogli dal ricco curiale Pietro Gabrielli e consistente nella decorazione dell'appartamento al piano nobile del palazzo detto di Monte Giordano, rimasto per secoli in proprietà degli Orsini: si trattava di eseguire una serie di dipinti su tela e murali, in conseguenza del totale rinnovo degli interni promosso dal nuovo proprietario.

Va infatti precisato che, sebbene il 2 luglio 1688 fosse stato rogato il contratto di vendita dagli Orsini ad Antonio e Pietro Ga-

28) Sono particolarmente grato ad Anna Maria Patella per avermi consentito con amichevole cortesia di consultare la parte della sua tesi di laurea dedicata alle opere romane del Lamberti: *Pittori della scuola bolognese a Roma fra il '600 e il '700: Bonaventura Lamberti - Domenico Maria Muratori* (Università di Roma, 1971-'72, relatore il prof. L. Grassi).

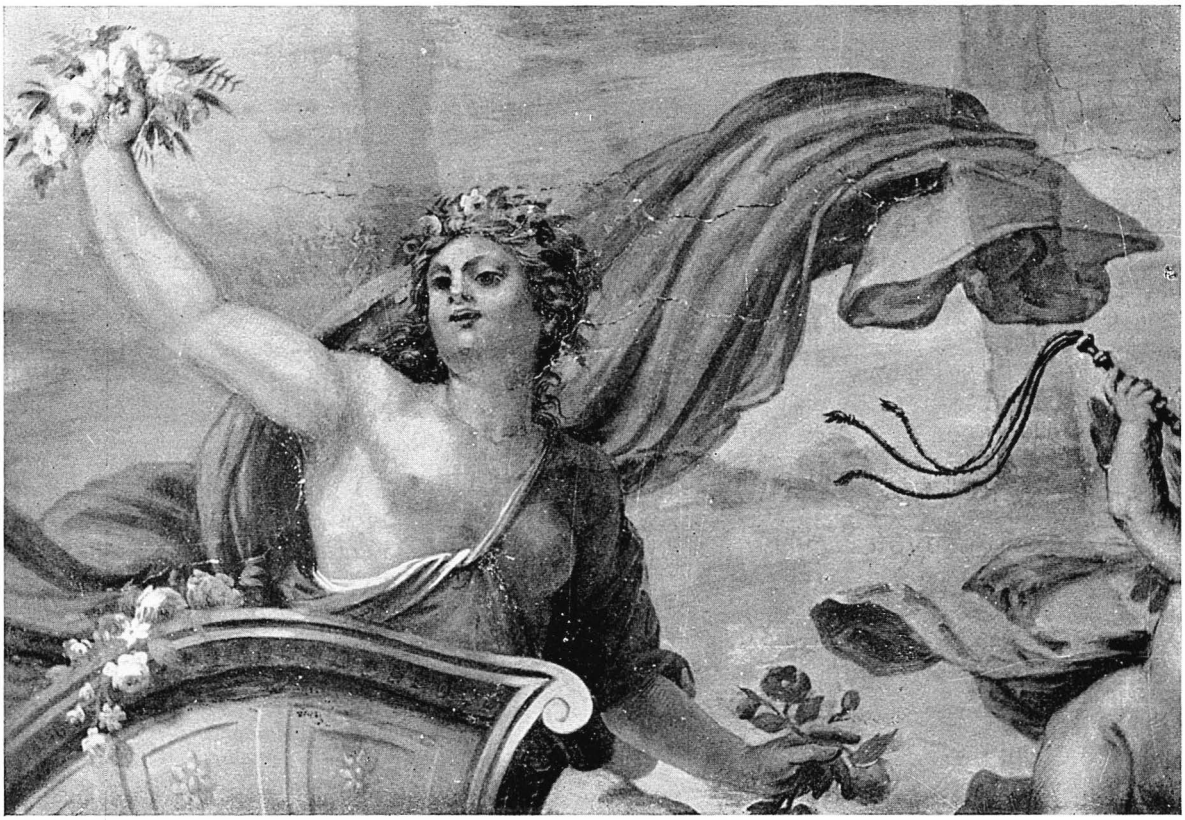


FIG. 9 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Aurora (part.).

brielli, presto era sorto un contenzioso tra i due fratelli acquirenti per la spartizione dell'edificio e la lite si protrasse a lungo, per risolversi infine dopo l'intervento di un prelato della curia. Fu Pietro a vincere la causa e così a lui andò il piano nobile del palazzo, del quale egli fece eseguire una radicale ristrutturazione. Solo al termine di questi lavori, evidentemente, ebbe inizio l'ampio intervento di Ventura Lamberti, che non sembra, dunque, potersi ritenere anteriore al 1690 circa [29].

A seguito della nuova sistemazione, il piano nobile del palazzo perse del tutto — negli interni — l'aspetto che aveva all'epoca degli Orsini, per acquistare, specialmente in alcuni ambienti, i caratteri tipici di un appartamento gentilizio tardobarocco [30]. La decorazione fu ideata dallo stesso marchese Gabrielli; lo attesta il Pascoli, che, a proposito delle commissioni al Lamberti — il dipinto nella volta della galleria e quattordici o quindici tele, non tutte pervenuteci [31] e di cui dirò più oltre —, racconta: « Gli fe

29) Lo studio di P. PECCHIAI, *Palazzo Taverna a Monte Giordano*, Roma 1963, è frutto anche di ricerche d'archivio che non ho potuto ripercorrere né sottoporre a verifica personale per l'impossibilità di accedere a fonti documentarie di proprietà privata, conosciute ma non sempre esplicitamente menzionate dall'autore. Peraltro desidero ringraziare la marchesa Taverna Gallarati Scotti, che mi ha liberalmente consentito di esaminare dipinti e documenti in suo possesso.

30) Cfr. PECCHIAI, *op. cit.*, p. 59; cfr. anche nota seguente.

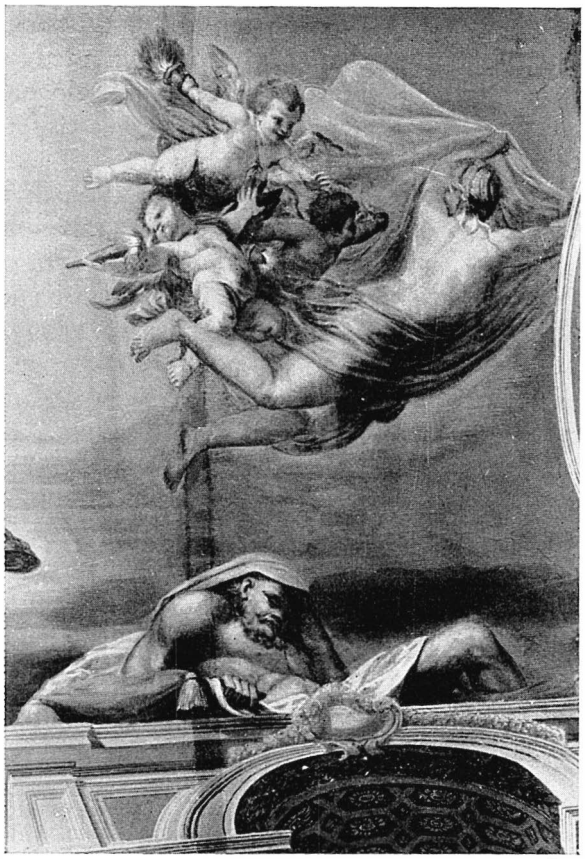
31) Vanno tolti al Lamberti i dipinti a olio su muro nella volta della cappellina, la cui maniera è manifestamente assai diversa da quella del carpigiano; di parere diverso è la PATELLA, *op. cit.*, p. 30 sgg., che accoglie l'attribuzione asserita inizialmente dal PECCHIAI, *op. cit.*, p. 63, ma derivata presumibilmente da una errata lettura di quel passo della biografia in cui il Pa-

prender la misura de' quadri, che voleva allogarvi, gliene diede i soggetti, gli provvide le tele; e perché non si spaventasse della vastità del lavoro l'animò con la borsa ». In effetti gli ambienti che oggi più fedelmente conservano la sistemazione voluta dal Gabrielli sono proprio la galleria e la cosiddetta sala quadrata, nel cui assetto decorativo, rimasto sostanzialmente immutato, la presenza dei dipinti del Lamberti ha tuttora un ruolo preciso.

Nell'impossibilità di definire per via di documenti la successione e la cronologia degli interventi di Ventura nella decorazione dell'appartamento, proporrei di riconoscer-

FIG. 10 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Aurora (part. con le Ore del giorno).

FIG. 11 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Aurora (part. con la Notte fuggente).



scoli scrive che il marchese Gabrielli, dopo aver « adornato l'appartamento, e la galleria volle ancora adornar la cappella, che aveva nella chiesa della Minerva . . » (cfr. *infra*, a proposito del Martirio di s. Pietro da Verona). Quanto poi alle tele effettivamente eseguite per il Gabrielli ma non pervenuteci, se ne può formulare un elenco abbastanza attendibile mettendo a confronto le informazioni desunte dal Maggi e dal Pascoli con la buona descrizione del palazzo fornita nella guida *Roma Sacra, e moderna*, cit., p. 298 sg. Risulterebbero sicuramente mancanti l'ovale con Ercole e Cerbero, una storia di Venere, Diana ed Endimione, una storia di Psiche (pendant del precedente, dunque, con ogni probabilità, Amore e Psiche), la Menzogna scoperta dal Tempo, la « Calunnia ch'introduce l'Innocenza al trono di Mida, la Fortuna che abbraccia la Gioventù cieca e calpesta l'Uomo dotto » (identificabile forse con il quadro « di 16. palmi per ogni verso quantità di figure . . . ed una cogli occhi bendati », ricordato dal Pascoli), una Cleopatra, un Silvio, un Dorindo. Queste ultime tre opere sono le uniche chiaramente non menzionate né dal Pascoli né dal Maggi ed è molto probabile che l'attribuzione di esse al Lamberti, data dalla guida, sia erronea; le rimanenti — sommate alle otto tele pervenuteci — raggiungono il numero di quindici, mentre il Pascoli (che non fa cenno della Calunnia, ricordata però dal Maggi, oltre che dalla guida) afferma che Ventura oltre i due quadri della galleria « ne colorì altri dodici », per un totale dunque di quattordici.

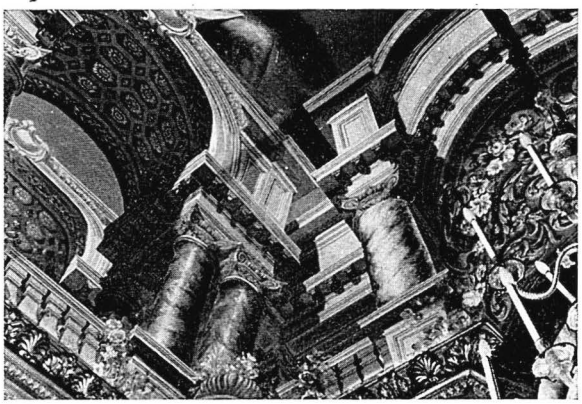


FIG. 12 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Aurora (part. con quadrature architettoniche).

FIG. 13 - ROMA, Palazzo Taverna: part. della Galleria.

ne l'inizio nel dipinto della volta della galleria, espressione del momento in cui le suggestioni neovenete, qui ancora manifeste, cominciano a subire una sorta di riassorbimento, mentre (come testimoniano le altre tele per il palazzo Gabrielli) l'impatto con Roma sembra favorire piuttosto un recupero, lento, della cultura assimilata a Bologna, riproposta ora anche in forme inedite rispetto alle opere eseguite in Emilia.

La volta della galleria (che in realtà è un piccolo ambiente di passaggio) raffigura « l'aurora, che spargendo nembi di rose fuga la notte che scuopre all'incontro », nonché « ben intese architetture, e figure grandi, e piccole da per tutto »[32] (figg. 8-13). Il modello, seguito fino in molti dettagli, è l'Aurora del Guercino nel Casino Ludovisi. Ma realizzare uno sfondato architettonico in un ambiente così piccolo e per di più con un soffitto relativamente basso era un'impresa eccessivamente ambiziosa. Benché il Lamberti si riveli più aggiornato del prevedibile sugli sviluppi della pittura emiliana di quadratura, essa è qui riproposta in forme contratte e appesantite così che gli scorci rimangono troppo faticosi.

È interessante rilevare in quest'opera il ritorno del Lamberti ad una gamma cromatica in cui i toni fra l'ocra e il bruno sono la nota dominante; tuttavia, rispetto alle opere ancora vicine all'avvio modenese, il trattamento del colore è notevolmente mutato, né solo per diversità di tecnica. Appare infatti una più accentuata luminosità e, soprattutto, una stesura meno impegnata nella definizione netta dei volumi e dei contorni: ciò vale soprattutto per le figure delle Ore che volteggiano dietro e sotto il carro, le quali, anziché fare schermo ai raggi del giorno incipiente, ne vengono come attraversate e disfatte, quasi fossero della stessa materia di cui son fatti i veli che le fasciano. Ma l'esecuzione rimane stentata e le tinte terrose faticano a congiungersi con i ricordi delle esperienze venete, forse per esempio di un Maffei. È un esito simile, in parte, a quello raggiunto nel Padre Eterno di Carpi (fig. 7), eseguito forse nemmeno un anno prima: e qui, come in quel caso, si scopre un Lamberti intento ad assimilare ecletticamente alla sua cultura sollecitazioni di segno opposto: an-

32) Cfr. PASCOLI, *op. cit.*, p. 332; v. anche J. DANIELS, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano, 1976, p. 123.

FIG. 14 - ROMA, Chiesa di S. Maria sopra Minerva: V. LAMBERTI, Martirio di s. Pietro da Verona.

che sul piano tipologico, al venetismo neocinquecentesco che impronta la figura della Notte, fa riscontro un riemergere manifesto di cultura emiliana nell'Aurora. Il prototipo guerciniano è rivisto del resto con gli occhi di chi, conosciuti ed apprezzati i primi capolavori del Franceschini, doveva essere rimasto sedotto dalle sue forme molli e turgide a un tempo, ritrovate poi — in qualche modo — nei tipi femminili di Pietro Liberi; ma un gusto severo (destinato ad emergere sempre più con gli anni) impedì a Ventura di assimilare anche l'elegia frivola — e già rocaille — che animava quella pittura, sicché persino lo svolazzo del panneggio della sua Aurora resta solidificato nella posa come fosse di cartapesta (figg. 8-9).

Sicuramente entro il 1693 Ventura pubblicava, sempre su commissione del Gabriel-

FIG. 15 - ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe: N. DORIGNY (da V. Lamberti), Martirio di s. Pietro da Verona).

li, la sua prima opera in una chiesa romana: la pala con il Martirio di s. Pietro da Verona (fig. 14), tuttora presente nella cappella Gabrielli di S. Maria sopra Minerva, che il

FIG. 16 - EDIMBURGO, National Gallery: J.-L. DAVID (da V. Lamberti), Martirio di s. Pietro da Verona (da Sérullaz).

Dorigny riproduceva al bulino appunto in quell'anno, forse non molto dopo la sua esecuzione (fig. 15). Benché il Pascoli induca a credere che l'opera sia l'ultima eseguita da Ventura per il Gabrielli, il gusto veneteggiante che ancora ne contrassegna la stesura è indizio di vicinanza alla volta della galleria di Montegiordano e impone una collocazione cronologica non troppo distante dal soggiorno lagunare: basti un confronto tra gli angeli che porgono la palma del martirio al domenicano colpito a morte e le immagini delle Ore che seguono il carro dell'Aurora (fig. 10) [33].

Sicuramente a quest'opera si riferisce il disegno (fig. 16) recentemente pubblicato dalla Sérullaz in occasione della mostra su David e Roma (conservato a Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D. 4826) [34] anche se la terminazione a centina del dipinto non vi è riportata.

Il distacco dalle esperienze venete ed il recupero della solida e meglio assimilata tradizione emiliana tenne tuttavia seguito ben presto, come accennavo, a questa fase, conclusa forse entro il 1693-'95. È singolare che di contro al lento consolidarsi dei rapporti di Ventura con l'ambiente romano (ove solo nel 1697 egli sarà ufficialmente accettato nel novero degli artisti che contano, con l'ammissione all'Accademia di S. Luca) il carpigiano abbia presto intessuto una fitta maglia di rapporti con la colonia di artisti stranieri che in quello scorcio di secolo godeva di maggior fortuna a Roma: i Francesi.

A suffragare il riconoscimento di questa circostanza non c'è solo la già ricordata incisione, firmata con orgoglio nazionale da « Nicolaus Dorigny Gallus », ma c'è anche, e in primo luogo, l'esplicito accenno del Pascoli ad una « intrinseca amizia con Teodone scultore ».

Con lui Ventura andò ad abitare in una casa in via della Lungara, quando gli sembrò il momento di rinunciare all'ospitalità che Pietro Gabrielli gli aveva offerto [35]: e Jean-

33) Il soggetto del dipinto indica chiaramente che Pietro Gabrielli considerò santo eponimo il martire domenicano piuttosto che il principe degli apostoli. Un esemplare dell'incisione del Dorigny — di cui parla anche il Tiraboschi — è conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (Gabinetto delle Stampe), Fondo Corsini. 9984, vol. 27.M.13 (B). A proposito della datazione del dipinto è opportuno precisare che il 1688 indicato dal Berthier come anno di esecuzione appare troppo precoce per le ragioni che si sono dette (cfr. J. J. BERTHIER, *L'église de la Minerve,* Roma 1910, p. 80).

34) *David e Roma*, catalogo della mostra in Villa Medici, dicembre 1981 - febbraio 1982, Roma 1981, p. 60, nota 20 e p. 61 fig. 28.

35) Cfr. PASCOLI, *op. cit.*, p. 334. Purtroppo non ho rintracciato all'archivio del Vicariato di Roma i libri degli stati d'anime, da cui si sarebbe potuto desumere abbastanza esattamente l'arco di tempo in cui Ventura ebbe alloggio nel palazzo di Monte Giordano, nelle stanze che, diceva il Pascoli, « sono quell'istesse che abita di presente Manglar famoso pittore di marine »; neppure della coabitazione col Théodon in via della Lun-

FIG. 17 - ROMA, Convento di S. Luigi dei Francesi: V. LAMBERTI, Annunciazione (prima del restauro).

FIG. 18 - ROMA, Convento di S. Luigi dei Francesi: V. LAMBERTI, Annunciazione (part. dopo il restauro).

Baptiste Théodon [36] era perfettamente in grado, quale ex professore dell'Accademia Reale, di introdurlo bene nella sua comunità nazionale, che spesso si ritrovava nella chiesa di S. Luigi IX presso piazza Navona, detta appunto 'dei Francesi'; anzi, fu probabilmente proprio in quest'ambiente che Ventura poté stringere amicizia con Arcangelo Corelli, a quell'epoca direttore degli archi dell'orchestra di S. Luigi.

È anche in riferimento a questo contesto che ritengo possibile datare ai primi anni romani — probabilmente subito dopo l'Aurora e il S. Pietro Martire — la pala con l'Annunciazione (figg. 17-18) dipinta per S. Ivo dei Brettoni [37], poi conservata nel con-

gara o dintorni sono riuscito a trovare conferma negli stati d'anime. (Cfr. PETRAROIA, *art. cit.*, p. 372).

Verso il 1695 i due amici dovevano essere già ad abitare insieme, e, comunque, è certo che fossero ormai in rapporti assai stretti. Lo attesta un documento pubblicato dal Pecchiai, consistente in una dichiarazione comune datata 19.V.1695, nel quale Lamberti e Théodon manifestano la loro preferenza per il modello di Andrea Pozzo rispetto agli altri presentati dal Cipriani e dall'Origone in vista della sistemazione dell'altare di S. Ignazio al Gesù. Cfr. P. PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, Roma 1952, p. 156 sg.

36) Sul Théodon e i suoi rapporti con gli artisti francesi a Roma si veda R. ENGGASS, *Early eighteenth-century sculpture in Rome*, University Park and London s. a. (1976), pp. 63-72, tavv. 2-14, con bibliografia.

37) Ringrazio Olivier Michel, che mi ha segnalato l'esistenza del quadro nel convento di S. Luigi dei Francesi, ove fu trasportato a seguito della distruzione degli interni della chiesa di S. Ivo dei Brettoni; qui la tela del Lamberti era posta « nell'Altare dalla parte dell'Evangelo » (cfr.: *Roma Sacra, e moderna*, cit., p. 285; A. MONTI, *La chiesa di S. Ivo*, in *Il Buonarroti*, X, 1875, quaderno V, p. 168). Recentemente l'opera ha subito un restauro, eseguito da Jacques Hourrière e Dominique Le Marrois in Villa Medici; sono grato a Georges Brunel dell'Accademia di Francia, che mi ha consentito cortesemente di esaminare l'opera.

FIG. 19 - CARPI, Museo Civico: V. LAMBERTI, Susanna e i vecchioni.

FIG. 20 - CARPI, Museo Civico: V. LAMBERTI, Ritrovamento di Mosè.

vento di S. Luigi dei Francesi, commissione verosimilmente ottenuta dal Lamberti per i buoni uffici del Théodon (come il Pascoli lascia intuire), dopo che Ventura ebbe lasciato il palazzo di Montegiordano.

L'accostamento cronologico dell'Annunciazione e dell'Aurora Gabrielli è del resto suggerito dal permanere, nell'impianto formale sempre emiliano, di deboli accenti ancora riconducibili agli studi sul luminismo dei Veneti presenti nella figura di Gabriele, nel colorito caldo delle sue vesti e dell'emanazione luminosa che da tergo e dall'alto ne avvolge la figura. Persino in alcune soluzioni tipologiche viene allora spontaneo l'accostamento alle coeve ricerche espressive di Lorenzo Pasinelli, alla cui pittura il Lamberti avrebbe potuto accostarsi facilmente negli anni bolognesi [38], se allora la sua attenzione non fosse stata rivolta ancora in modo pressoché esclusivo alla più tipica tradizione emiliana, indagata persino nelle sua manifestazioni cinquecentesche.

È proprio in questo momento, del resto, che l'incontro con i Francesi e l'accento classicista del loro approccio al barocco romano — nelle espressioni diverse ma sostanzialmente parallele dei creati del Bernini — incoraggia Ventura a ricostruire le sue certezze sulle componenti più sostanziose e inequivoche della sua formazione. Proprio in quegli anni il Re Sole ed i suoi emissari miravano con più convinta determinazione ad accreditare in Roma una ' scuola francese ' da contrapporre in pittura all'interpretazione bolognese-romana dell'ideale classico e in scultura alla scuola del Bernini; e se per la scultura il compito era complesso e di esito incerto, per la pittura bastava attizzare ancora la mitizzazione di Poussin (suffragata per giunta dagli elogi del Bernini), per disporre di un caposcuola abbastanza autorevole da contrapporre ai Caracci. Anche per questo il Re Sole mostrava particolare interesse alla tesaurizzazione di opere poussiniane, del cui reperimento in Roma l'Académie Royale doveva occuparsi. Era inevitabile che Ventura, frequentando il Théodon e, molto probabilmente, il circolo francese di S. Luigi, venisse coinvolto da questa operazione e toccato dalla moda del classicismo arcadico alla Poussin: ma si trattava di una dimensione di cultura a lui estranea, a meno che non la avvicinasse, paradossalmente, proprio tramite la sua conoscenza della pittura carraccesca, certo studiata da giovane alla scuola del Cignani, ma rimasta allora ai margini dei suoi

38) Cfr. ROLI, *op. cit.*, p. 93 sg.

FIG 21 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, « Favola curiosa ».

interessi e senza echi nella sua produzione. Di qui il prodursi di un momento critico, alla ricerca di un nuovo difficile compromesso, e lo sforzo di una riconversione culturale dagli esiti discontinui, in cui tuttavia la viva impressione tratta dalla produzione di Poussin — quella tarda, soprattutto — si avverte sempre più chiaramente, nonostante un innegabile impoverimento della sua già debole vena. Mi riferisco, per cominciare, agli sfondi di paese delle due storiette bibliche ora nel Museo Civico di Carpi, eseguite a Roma: Susanna e i vecchioni (fig. 19) e il Ritrovamento di Mosè (fig. 20) (entrambi tuttavia difficilmente leggibili anche dopo il restauro) [39]: considerati i precedenti, ben diversi, del Lamberti e, d'altro lato, l'ambiente che egli a Roma frequentava, non è proprio da escludere in queste tele un riflesso opaco di tipologie e motivi poussiniani, variamente mediati da riproduzioni grafiche e pittoriche e forse dai molti falsi che allora dovevano

39) I due dipinti, di eguali misure, sono stati pubblicati dal GARUTI, *op. cit.*, p. 74 sg., nrr. 29 e 30, come « opera di un medesimo pittore di formazione locale, sui modi di un Bonaventura Lamberti e appartenente alla maniera bolognese cignanesca, verso la seconda metà del sec. XVII ». Il CABASSI, *ms. cit.*, oltre al brano già riportato, trascrive un altro passo dal perduto « libro bislungo » con note autografe del canonico Pozzoli scritte nel 1705, ove si parlava, a carta 305, di « due quadri che rappresentano ... l'uno Susanna, l'altro Lot sono due quadri fatti a Roma dal Sgn Bonaventura Lamberti, e mi furono come donati, ma furono stimati da Pittori doppie n. 60, mi costarono solamente L. 250 per molti servizi fatti da me al suddetto Lamberti ». Per via di eredità le opere passarono da casa Pozzoli ad Alberto Pio di Savoia, finendo, con i beni di questi, nel patrimonio civico. Almeno uno dei due quadri dell'inventario Pozzoli è identifcabile con la Susanna e i vecchioni del Museo Civico di Carpi; quanto all'altro — evidentemente il pendant — è probabile che una errata indicazione del soggetto si sia trasmessa da un inventario all'altro. Si può supporre che le due tele siano state portate a Carpi dal Lamberti stesso nel suo viaggio del 1705.

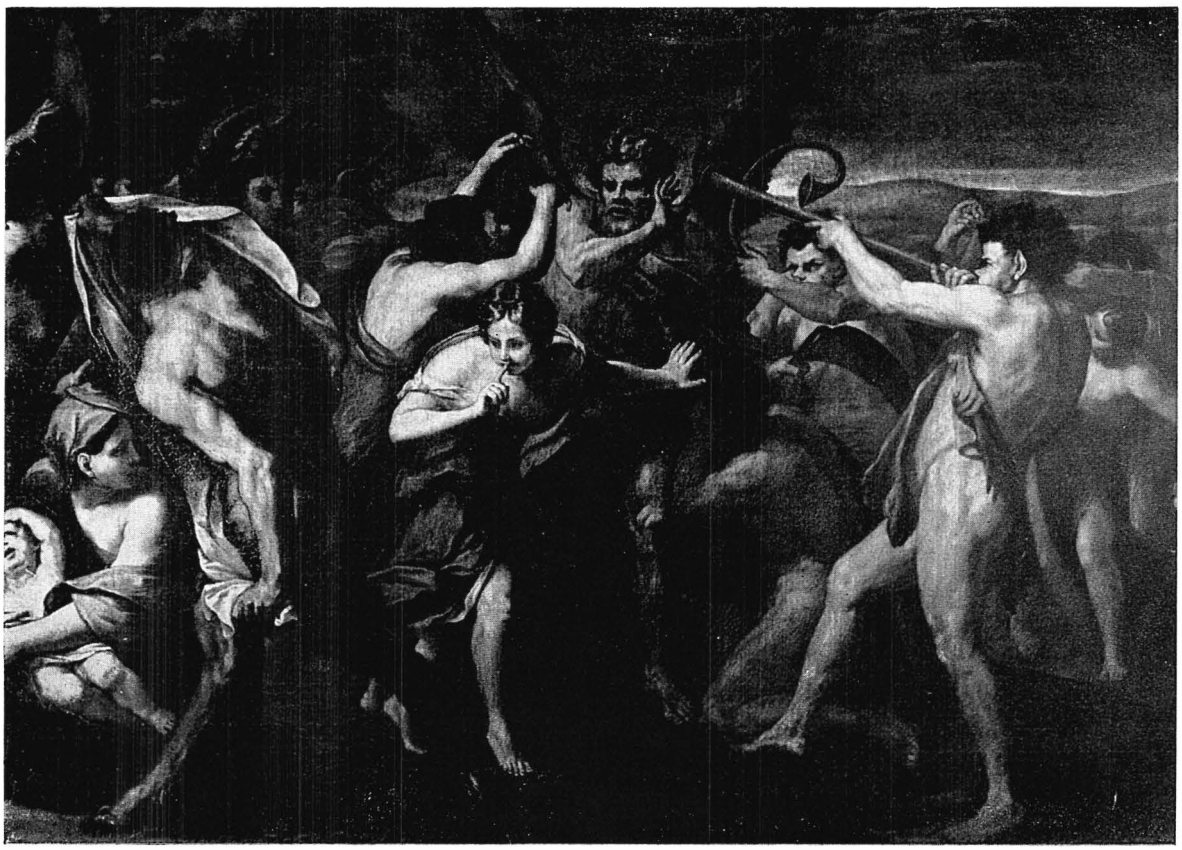
FIG. 22 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Ratto d'Europa.

essere sul mercato romano. D'altra parte il Ritrovamento di Mosè (che ripete un soggetto tra i più cari a Poussin) presenta strette affinità tipologiche, negli atti e nei panni delle figure, con la tela di incerto tema menzionata dal Pascoli come « favola curiosa »[40] (fig. 21) nella galleria di palazzo Gabrielli, ora Taverna (ove è collocato anche il Ratto d'Europa, fig. 22) così da suggerire posizioni cronologiche assai ravvicinate per le due opere.

Quanto alle tele per il Gabrielli, più sopra già in parte ricordate, le riprese da Poussin (dirette o mediate) si fanno ancora più scoperte, mercè una qualità più sostenuta, nel Trionfo di Bacco (fig. 23) e nell'Allegoria del Tempo (fig. 24) di palazzo Taverna: si tratta qui di un repertorio cui Ventura attinge a piene mani, cercando talvolta di far propri non solo gli elementi tipologici o iconografici, ma persino la gamma cromatica, con i tipici, metallici azzurri[41]. Tuttavia la

40) Il soggetto di questo dipinto non è chiaro. Il PECCHIAI, *op. cit.*, p. 64, nota 27, propone di interpretarlo come « una riconcezione accademica del noto quadro del toscano Giovanni Mannozzi da San Giovanni . . . *La prima notte di matrimonio* (Firenze, Galleria dell'Accademia) ». Secondo la PATELLA, *op. cit.*, p. 36 sg., questa « *favola curiosa* può far pensare ad un giuoco di pastori e di ninfe, vista l'espressione lieta che aleggia sui volti dei personaggi ». Per mio conto, non concordando con queste interpretazioni, e benché non sia in grado di proporre una mia esegesi, ritengo che vada tenuto in conto il fatto che i soggetti per le tele furono scelti da Pietro Gabrielli; è probabile perciò che la raffigurazione abbia un significato allegorico molto preciso e peregrino, al pari di alcuni dei dipinti perduti citati alla nota 31 (in particolare quello in cui compare la Gioventù cieca).

41) Per fare solo qualche esempio: la baccante stesa in terra accanto ad un satiro sembra una rielaborazione del gruppo in primo piano del Trionfo di Flora (Louvre), acquistato quasi sicuramente a Roma per Luigi XIV nel 1684-'85; un motivo tipicamente poussiniano può dirsi anche il panneggio della giovane che danza nel Trionfo di Bacco del Lamberti, come pure, sempre nel medesimo quadro, l'episodio dei flaccidi satirelli che si disputano la ciotola di vino.



FIGG. 23-24 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Trionfo di Bacco; Allegoria del Tempo.

misura intellettuale del Poussin, l'atmosfera così rarefatta delle sue *historie* e dei suoi paesaggi gli rimane del tutto estranea, e lo spazio risulta nuovamente gremito di figure in primo piano, diseguali nella fattura, specialmente nell'Allegoria del Tempo: più articolato appare invece il Trionfo di Bacco, ove i tasselli poussiniani si connettono in un taglio compositivo che talora sembra tener conto persino delle omologhe figurazioni cortonesche.

Collocati ancora nei luoghi originari della sala quadrata, il Bacco e il Tempo, tra i quali è una preziosa cornice ovale che in origine includeva una tela con Ercole (ricordata dal Pascoli), sostituita, forse nel secondo quarto del Settecento, da una Diana cacciatrice opera di un seguace di Sebastiano Ricci, hanno tre pendants sulla parete di fronte: al centro l'ovale con Narciso al fonte e ai lati di esso la Maledizione di Atteone e la Cacciata di Callisto, soggetti tratti tutti e tre dalle Metamorfosi di Ovidio. Pietro Gabrielli, quale committente, scelse nel mito della vergine Diana due episodi analoghi per significato morale e allegorico, evidenziando in entrambi i casi il momento della scoperta e della punizione di un atto di audace presunzione.

Il Lamberti, affinché l'osservatore cogliesse immediatamente il parallelismo tra i due episodi, si è preoccupato di far convergere verso un centro ideale — supposto intermedio alle due scene — l'indice punitore che in ciascuno dei quadri la dea punta contro il colpevole. Peraltro Ventura sembra aver voluto sottolineare un qualche parallelismo tematico anche tra il Bacco e il Tempo [42], ponendo specularmente, ai lati esterni delle scene, due figure di satiri che suonano danzando.

A questa organicità di concezione tematica e compositiva non corrisponde tuttavia un'omogeneità di stile: nelle storie di Diana le suggestioni da Poussin — così vive nel Trionfo di Bacco e nell'Allegoria del Tempo - sembrano svanire e si assiste piuttosto ad un recupero della cultura emiliana già assimilata nell'ambiente del Cignani, con un cammino a ritroso che non compare qui per l'ultima volta.

Le storie di Diana possono ritenersi il più avanzato tentativo compiuto dal carpigiano in questa direzione, senza peraltro approdare ad alcuna forma di neocarraccismo (almeno nel senso in cui questo termine può applicarsi, qualche lustro più in là, ad Aureliano Milani): per la Maledizione di Atteone (fig. 25) lo schema compositivo è desunto dall'omologo quadro dell'Albani, che all'epoca era ancora a Modena nella collezione ducale [43], così come nella Cacciata di Callisto (fig. 26) si possono cogliere numerosi riferimenti al Cignani (se ne veda per esempio il Ratto d'Europa in collezione privata a Roma) [44] e soprattutto al Franceschini, cui rinvia la carnosa ninfa che si toglie il sandalo, rielaborazione di una ben più briosa e svelta figura della Caccia di Diana del Domenichino. Tuttavia, nonostante questo genere di recuperi, simili opere danno la misura di quanto distante, al di là di certe tangenze, restasse il Lamberti da quella pittura tardobarocca — sospesa tra classicismo e rococò — che proprio nel Franceschini, suo condiscepolo, trovava in quegli anni in Emilia un esponente di successo. Una riprova è fornita dal Ratto d'Europa (fig. 22), che nella galleria dell'Aurora fa da pendant alla « favola curiosa » (fig. 21): relegati i residui poussiniani nella tipologia, le protagoniste di questa *comédie lar-*

42) Può essere sottointesa un'allusione moraleggiante alla caducità dei piaceri (Bacco), destinati ad essere travolti dal trascorre del Tempo, così crudele da voler divorare persino i propri figli: in effetti, il soggetto descritto dal Pascoli come « il tempo trattenuto da diverse baccanti » è meglio precisato dal Maggi, che parla di « Giove Nascente » e dalla guida *Roma Sacra, e moderna*, cit., che scrive, ancora più esattamente, « Giove salvato da Coribanti ».

43) Cfr.: *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, I, Berlin-Dresden 1929, p. 159, fig. 339.

44) Cfr.: A. GRISERI, *Due nuove opere del Cignani*, in *Paragone*, XI, 125, maggio 1960, p. 35, tav. 16.

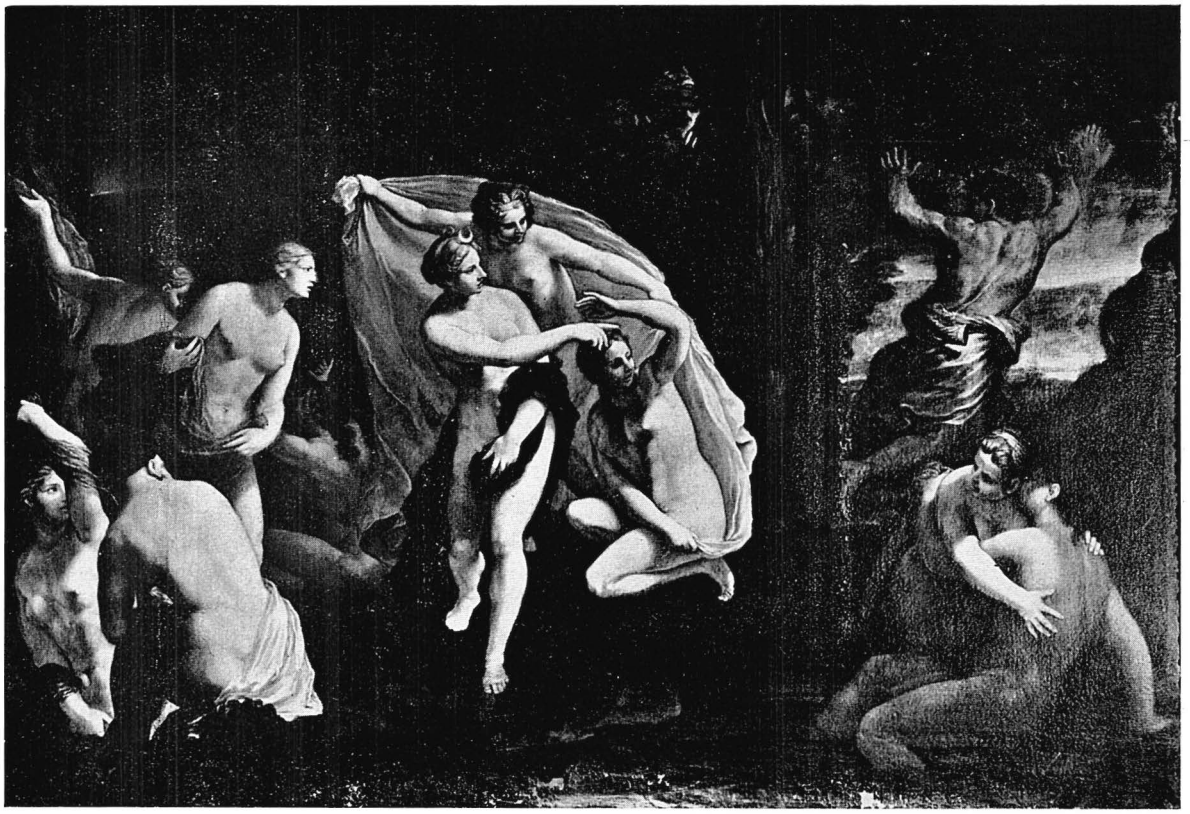


FIG. 25 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Maledizione di Atteone.

FIG. 26 - ROMA. Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Cacciata di Callisto.

FIG. 27 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Narciso al fonte.

moyante si accampano nel dipinto con una consistenza ponderale così compiaciuta, da volger quasi in chiave monumentale un soggetto che un allievo del Cignani poteva ben interpretare come una scena di melodramma.

Nell'ovale col Narciso (fig. 27) — per tornare alle tele della sala quadrata — il protagonista è solo con la sua immagine riflessa, e, con un procedimento paragonabile a quello adottato nel gruppo centrale della Maledizione di Atteone, la figura illuminata del giovane viene incastonata nel fondo scuro. Nella ricercata e alquanto macchinosa posizione delle membra, che trae spunto dal testo ovidiano (*Met.*, III, 406 sgg.), è un tentativo di definire tutti e tre gli assi spaziali dell'immagine avvalendosi del solo corpo di Narciso. Un corrusco manto rosso violaceo affiora dall'ombra compatta con creste illuminate, gonfiandosi alle spalle del giovane: la disposizione a vortice delle pieghe frena con dignitoso virtuosismo il protendersi dalle membra di Narciso e ricolloca la spazialità della figura entro l'ovale della tela. Qui i riferimenti di cultura manifestano il recupero di due filoni: uno è decisamente emiliano e sembra fondere certi modi di Michele Rocca con soluzioni tipologiche vicine al modenese Lodovico Lana (se ne veda l'incisione con S. Sebastiano) [45]; l'altro filone è forse più prossimo all'area lombarda, e taluni brani del Narciso sembrano rivelare nostalgie per una pittura alla Procaccini, soprattutto Giulio Cesare: esempio ulteriore della costante propensione del Lamberti a richiamare all'attualità — dalla memoria di esperienze passate — spunti per una pittura che in verità sembra già in queste opere (pur tra le migliori della sua produzione) destinata a soffrire di una mancata identità culturale.

La tela con Venere che piange Adone (fig. 28), attualmente nel grande salone d'ingresso di palazzo Taverna al piano nobile, non è ricordata con questo specifico titolo dal Pascoli, che si limita a far menzione di « due Veneri » di eguali misure. Tuttavia l'attribuzione del quadro al Lamberti pare avvalorata dal confronto con le altre sue tele nell'appartamento, benché qui manchino quelle esplicite riprese dal Franceschini, da Poussin o dall'Albani — che in alternanza contrassegnano le altre opere — a vantaggio di reminescenze emiliano-lombarde in una formulazione, i cui esiti però (nei grafismi delle pieghe, nei gesti composti e leziosi, enfatici e raggelati a un tempo) paiono singolarmente anticipare soluzioni tipiche di Domenico Maria Muratori, ad esempio nei due quadri della Galleria Spada in Roma. Motivi tipici del Lamberti si colgono comunque nel caratteristico gestire delle mani, nello sfondo scuro che respinge le figure ad affollarsi in primo piano, mentre il modulo così longilineo di Venere e

45) Cfr.: G. G. BERTELÀ - S. FERRARA, *Incisori bolognesi ed emiliani del sec.* XVII, Bologna 1973, tav. 733.

FIG. 28 - ROMA, Palazzo Taverna: V. LAMBERTI, Venere che piange Adone.

della ninfa di destra ha riscontro in qualche figura della « favola curiosa ».

Non distante per epoca di esecuzione, eppure ben diversa da tutte le opere di casa Gabrielli, è un'altra tela del Lamberti, la Madonna col Bambino e i Santi Carlo e Liborio. Di proprietà (almeno nel 1976) della Cassa di Risparmio di Viterbo, che non mi consentì di averne una riproduzione fotografica, fu ripresa a bulino nel 1693 dal Dorigny (fig. 29) [46] e, come attesta la didascalia della stampa stessa, era in origine nella cappella Fani in S. Maria Nuova di Viterbo [47].

L'interesse della tela, che mi duole non far conoscere, non è nella qualità dell'esecuzione, certo non entusiasmante, quanto nel-

46) Due esemplari dell'incisione che la riproduce sono visibili al Gab. Naz. delle Stampe, Fondo Corsini n. 9971 (primo stato, presumibilmente) e n. 9972 (secondo stato), entrambi nel Vol. 27.M.13 (B). Un'ulteriore incisione del Dorigny (fig. 30) di soggetto imprecisato e senza data, è tratta da un modello (un disegno o, più probabilmente, un dipinto) di Ventura Lamberti (Gab. Naz. delle Stampe, Fondo Corsini n. 10000, Vol. 27.M. 13.B); raffigura un cavaliere con armatura e mantello inginocchiato davanti a papa Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700), identificabile per lo stemma che compare sul palazzo nello sfondo, e che è indicato dalla figura allegorica della Fede, cui è accanto la Speranza; all'altro fianco del papa, in primo piano, è la Religione che abbatte l'Eresia, la cui iconografia è singolarmente vicina a quella dell'analogo gruppo marmoreo di Pierre Legros per l'altare di S. Ignazio al Gesù, al quale lavorò anche il Théodon.

47) L'opera, rintracciata e segnalatami dalla Patella, fu probabilmente rimossa dalla sua sede originaria nel 1912 o comunque in occasione dell'intervento del Muñoz; cfr.: A. MUÑOZ, *Il ripristino di S. Maria Nuova di Viterbo e il S. Francesco di Vetralla,* Roma 1912.

FIG. 29 - ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe: N. DORIGNY (da V. Lamberti), Madonna col Bambino e i ss. Carlo Borromeo, e Liborio vescovo.

l'essere documento di un'attività del Lamberti non legata ai Gabrielli, benché — e la data dell'incisione lo attesta — si tratti di opera eseguita entro il 1693. Altro motivo di interesse è poi nel processo ideativo della composizione. La tradizionale, quasi neocinquecentesca, articolazione piramidale si presenta come una riedizione della tela del Museo Civico di Carpi raffigurante la Madonna col Bambino, s. Carlo e altri santi: a documentare una prima fase di rielaborazione, ancora molto vicina al modello carpigiano, è il bozzetto per questa pala viterbese, che mi pare possibile riconoscere in una piccola tela della Pinacoteca Comunale di Ravenna (fig. 31), ove soprattutto il s. Carlo e il fondale architettonico sembrano riproporre fedelmente gli schemi tipologici già adottati nel menzionato dipinto di Carpi [48].

Nulla rimane della « volta d'una cappella in S. Maria a campitelli », cui accenna il Pascoli, dipinta forse intorno al 1695. A qualche anno più tardi si può invece ascrivere l'affresco con S. Giuseppe in gloria (fig. 32) visibile

FIG. 30 - ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe: N. DORIGNY, (da V. Lamberti), Omaggio di un cavaliere a Papa Innocenzo XII.

nella volta della cappella Capocaccia (poi Carpegna) nella chiesa di S. Maria della Vittoria, posta dirimpetto alla berniniana cappella Cornaro. Nella *Vita* del Gaulli il Pascoli

48) Il bozzetto misura cm. 38,1 × 25,9. Ringrazio Patrizia Poggi per l'aiuto ricevuto nel reperimento della riproduzione fotografica.

racconta che Luca Capocaccia [49] avrebbe affidato al genovese la decorazione della volta della cappella, ma, sorta una controversia sul compenso per il bozzetto che il pittore voleva pagato a parte e il Capocaccia riteneva incluso nel prezzo convenuto per l'opera, « Gio. Battista divenuto una furia lo caricò di mille male parole, diede di piè al cavalletto, sfondò la tela, e non volle più dipinger la volta ». Mancano precisi riferimenti cronologici per l'episodio, che molto probabilmente avveniva negli anni di trapasso al nuovo secolo. Del resto i bassorilievi del Monnot alle pareti della cappella recano la data 1699, offrendo un indizio di massima utile a datare l'intervento decorativo della cappella. Ritengo infatti che il passaggio della commissione dall'esponente più geniale della corrente berniniana in pittura ad un artista di valore ben più marginale non potesse avvenire se non per la mediazione degli scultori altrettanto prestigiosi già operanti per il Capocaccia, che, non a caso, erano il francese Pierre Etienne Monnot ed un personaggio come Domenico Guidi, che da quasi trent'anni favoriva con impegno indefesso l'affermarsi a Roma dei colleghi francesi e, di conseguenza, un'interpretazione in chiave classicista della maniera grande del Bernini [50]; né da questa linea doveva dissentire certo Giovan Battista Contini, l'architetto cui si deve il progetto della cappella, uomo di salde convinzioni classiciste: il Pascoli, anzi, nel porre proprio la sua biografia a suggello delle *Vite*„ gli affidò il compito di farsi portavoce della stessa poetica classicista che egli, nel quarto decennio del Settecento, tentava vivacemente di opporre alle recenti manifestazioni rococò dell'architettura romana di un Raguzzini [51].

La realizzazione della cappella Capocaccia, fisicamente ed idealmente posta a confronto con la cappella Cornaro, risulta essere dunque tra gli esempi più singolari, ma finora meno considerati, di un fenomeno già ben noto agli studiosi della scultura barocca: l'affermazione prepotente dei Francesi e del loro gusto a Roma negli anni che vanno all'incirca dalla morte del Bernini alla serie degli Apostoli della Basilica lateranense. Lo stesso Théodon, ora meglio conosciuto grazie alle ricerche dell'Enggass, fu tra i protagonisti di questa vicenda, riuscendo nel 1692, con l'appoggio del cardinale d'Estrées, ad occu-

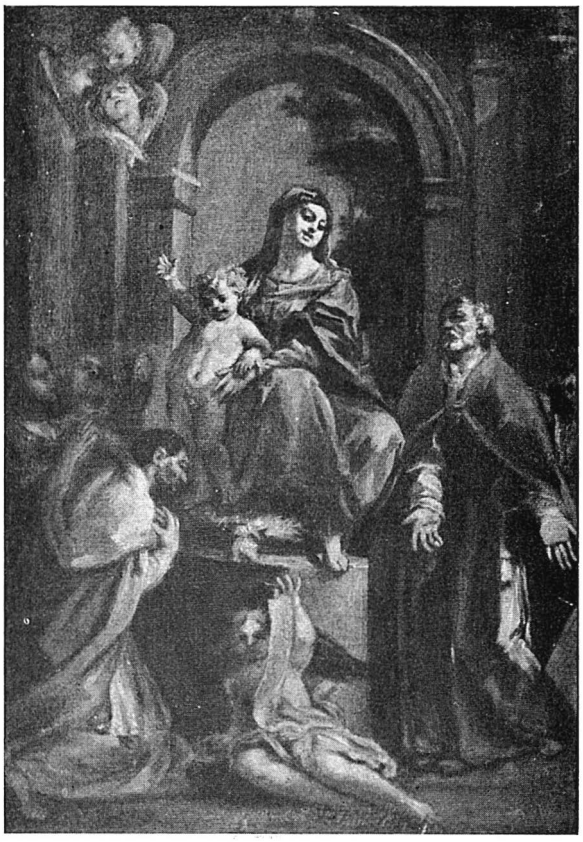


FIG. 31 - RAVENNA, Pinacoteca Comunale: V. LAMBERTI, Madonna col Bambino e i ss. Carlo Borromeo e Liborio Vescovo.

49) È molto probabile che il Pascoli abbia errato menzionando il nome del committente della cappella come Luca anziché Giuseppe: che quest'ultimo sia il nome esatto è suggerito dall'iconografia della decorazione sia plastica che pittorica della cappella. È certo poi che al 1695 risale la concessione della cappella al mercante romano Giuseppe Capocaccia (cfr.: G. MATTHIAE, *S. Maria della Vittoria*, Roma 1965, n. 22; ENGGASS, *op. cit.*, pp. 79, 82). Per la primitiva commissione al Baciccia cfr. PASCOLI, *op. cit.*, I, pp. 204-205.

50) R. WITTKOVER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1971, pp. 382-383. Cfr. ID., *Domenico Guidi and French Classicism*, in *J.W.I.*, II, 1938, n. 2, pp. 188-190.

51) PASCOLI, *op. cit.*, II, pp. 556 sgg.

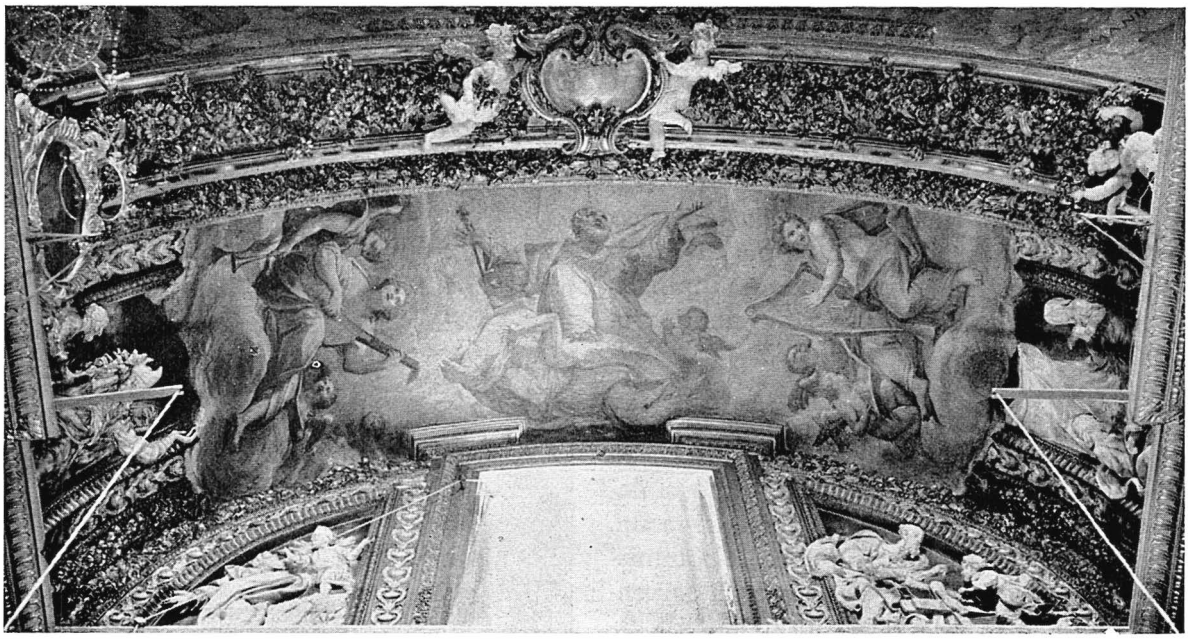


FIG. 32 - ROMA, Chiesa di S. Maria delle Vittoria: V. LAMBERTI, S. Giuseppe in gloria.

pare l'*hastelier* già del Bernini presso S. Pietro, sottraendolo a Lorenzo Ottoni.

Il gemellaggio tra l'Accademia di S. Luca, allora sotto l'egemonia del Maratti, e l'Académie Royale non era però ancora giunto a piena maturazione nel primo lustro del Settecento: la circostanza può in parte giustificare la scelta di Ventura Lamberti, già legato ai Francesi, anziché di un allievo del Maratti, per eseguire l'affresco della cappella Capocaccia. Ciò non toglie che Ventura abbia assunto con zelo e convinzione il suo ruolo, che era quello di rimettere in discussione, da pittore, il bel composto delle tre arti, proclamato mezzo secolo prima dal Bernini nella cappella di fronte. Ventura s'industriò infatti a mostrare come la Gloria di s. Giuseppe potesse raccogliersi in una raffigurazione dai contorni ben netti, senza bisogno alcuno di mescolarsi ai partiti decorativi dell'architettura o ai rilievi degli scultori, senza tuttavia rinunciare agli ingredienti d'obbligo: il sottinsù e lo sfavillìo luminoso che avvolge il santo risucchiandolo tra le nubi. Ma i solidi corpi degli angeli musicanti, con il liuto, l'arpa ed i fiati, sono delineati con accurato chiaroscuro, la diligenza delle ombre portate rende ancora più salda e tangibile la consistenza delle membra, degli strumenti e dei panneggi, circoscrive i gruppi, solidifica i fiocchi di nubi, converte la luce teofanica della gloria in una sorgente luminosa così individuata negli effetti d'ombra da farla supporre vicina e quasi riconoscibile: restano così, alle estremità inferiori dell'arcone, due riquadri disponibili per la raffigurazione in stucco di due scene della vita di s. Giuseppe, di cui meglio non si sarebbe potuto sottolineare l'estraneità strutturale rispetto alla Gloria dipinta.

Di quegli stessi anni, probabilmente i primissimi del nuovo secolo, possono essere i due laterali della cappella Torre alla Maddalena (figg. 33 e 34), che il Pascoli colloca prima del breve rientro di Ventura a Carpi (1705-1706), ma che le ricerche della Mortari sulle vicende costruttive della cappella potrebbero anche far ritenere eseguite entro il

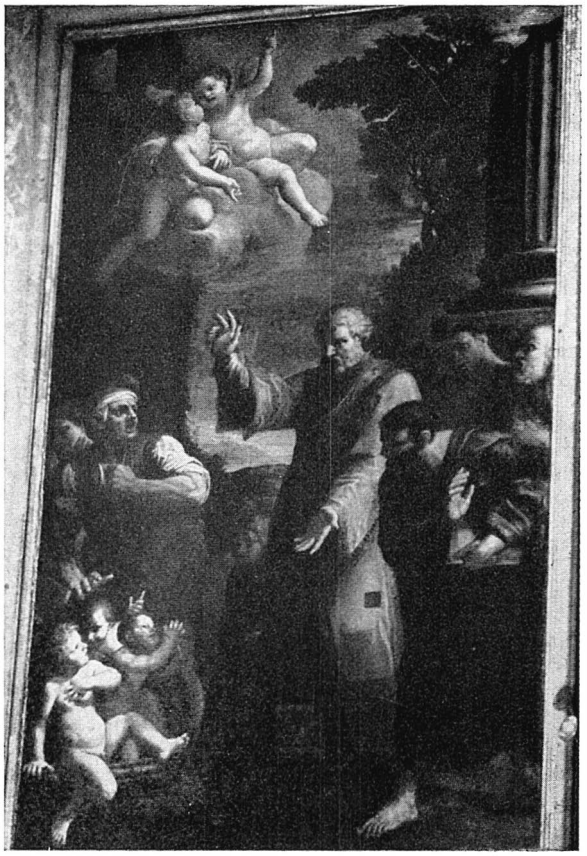


FIG. 34 - ROMA, Chiesa di S. Maria Maddalena: V. LAMBERTI, S. Nicola risuscita tre fanciulli.

FIG. 33 - ROMA, Chiesa di S. Maria Maddalena: V. LAMBERTI, S. Nicola e il miracolo del vaso prezioso (da Mortari).

1699 [52], alla stessa epoca cioè della pala del Gaulli nella stessa cappella. I dipinti, che sono tra le poche opere romane già note del Lamberti, presentano in alcuni dettagli affinità col Miracolo di s. Francesco da Paola (fig. 35), eseguito di sicuro entro il 1705 [53],

52) Ricerche d'archivio (per le quali cfr.: L. MORTARI, *S. Maria Maddalena*, Roma 1969, p. 64) consentono di stabilire che nel 1699 si concluse una prima fase di lavori nella decorazione della cappella, cui fecero seguito ulteriori interventi nel 1706 e nel 1709. Le due tele con storie di s. Nicola sono state pubblicate dalla Mortari, nel catalogo della *Mostra dei restauri 1969, Roma, Palazzo Venezia*, Roma 1970, p. 34 e tav. 43a, 43b.

53) Il dipinto, firmato VENT. LAM. P. SVA DEVOTION sul rocchio di colonna in basso a sinistra, è tra i più noti del Lamberti. Il Frey ne trasse un'incisione (fig. 37), di cui un esemplare si conserva al Gab. Naz. delle Stampe (Fondo Corsini n. 9796, Vol. 27.M.11). Lo SCHMIDT, *Bonaventura Lamberti... A miracle of St. Francis of Paola*, in *Old Masters Drawings*, XIII, 49, 1938, p. 12, tav. 11 (cfr. anche *Italieniska Barocktecningar*, catalogo di mostra, Stockholm, Nationalmuseum, giugno - agosto 1965, p. 9), nel pubblicare un disegno relativo al quadro in esame ne collocava l'esecuzione nel 1721 (Berlino, Gabinetto delle stampe, inv. n. 16385, mm. 464 × 265) (fig. 38). In effetti nell'edizione del *Nuovo studio di pittura* del Titi pubblicato in quell'anno si scrive (p. 107) che « con Architettura del Cavalier Carlo Fontana, è stata rinovata tutta questa chiesa, ed in specie l'Altar Maggiore, siccome tutte l'altre Cappelle..., in una delle quali si porrà un Quadro rappresentante S. Francesco di Paola, opera spiritosa del celebre Ventura Lamberti, detto il Bolognese »; tuttavia si tratta solo di una trascrizione di quanto già scriveva il Posterla a p. 10 della *Nuova Aggiunta* in appendice al Titi del 1708 (*op. cit.*, v. *supra* a nota 6). Ma il dipinto può essere datato con certezza ad un momento tra l'erezione delle cappelle (1702-5) e il viaggio del Lamberti a Carpi, poiché nel 1707 il MAGGI (*op. cit.*, p. 199), avendo verosimilmente attinto informazioni dal diretto interessato (in patria dal 1705) ricorda che Ventura eseguì a Roma un'opera nella chiesa « dello Spirito Santo »: può essere pertanto meglio precisata la datazione della tela, che il Salerno aveva posto fra il 1690 e il 1713 (cfr.: L. SALERNO - L. SPEZZAFERRO - M. TAFURI, *Via Giulia. Una*

e di cui si dirà, differendone però nella concezione d'insieme.

Se infatti nel motivo dello sfondo di paese col cielo oscuro inquadrato da quinte arboree o architettoniche si ritrova una sigla costantemente ripetuta dal Lamberti fin dal perio-

FIG. 35 - ROMA, Chiesa di S. Spirito dei Napoletani: V. LAMBERTI, Miracolo di s. Francesco da Paola.

do modenese-reggiano, va riconosciuta peraltro nelle tele della Maddalena — e sopratutto nel S. Nicola e il miracolo del vaso prezioso — una più esplicita ricerca di effetti drammatici, prodotti da una luce che giungendo

FIG. 36 - ROMA, Collezione privata: V. LAMBERTI, S. Nicola e il miracolo del vaso prezioso.

quasi in parallelo al piano del dipinto — come se provenisse dalle finestre della navata — coglie di striscio o da tergo le figure, fermando sul fondo oscuro i gesti caricati delle stupite comparse o quelli solenni del santo benedicente. Il ricordo lontano del Talami e dello Stringa si lega qui al riemergere delle propensioni arcaizzanti del Lamberti, al suo latente gusto per una pittura del tenebroso, con accenni di notazioni realistiche, ma accademicamente formulate, che si colgono nel primo piano di un piede, nei nerboruti popolani, nel *topos* dello storpio.

Del S. Nicola e il miracolo del vaso prezioso (fig. 33) credo utile presentare anche uno schizzo preparatorio in collezione privata di Roma (fig. 36), di particolare interesse

utopia urbanistica del '500, Roma 1973, pp. 194, 402 sg.; v. anche A. BRAHAM - H. HAGER, *Carlo Fontana: The Drawings at Windsor Castle*, London, 1977, p. 72, 77 n. 128).

FIG. 37 - ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe: J. FREY (da V. Lamberti), Miracolo di s. Francesco da Paola.

FIG. 38 - BERLINO, Kupferstichkabinett: V. LAMBERTI, Miracolo di s. Francesco da Paola (da Schmidt).

anche quale rara testimonianza dell'attività grafica del Lamberti. Si tratta di una sanguigna su carta bianca che tratteggia con segno veloce ma non ingenuo una prima idea per la composizione del quadro. L'impostazione in diagonale — resa sensibile dall'assenza delle pesanti figure di armigeri — risolve il problema compositivo con una scioltezza e una vivacità che il dipinto della Maddalena non lascerebbe supporre, manifestando esso una più accademica preoccupazione di bilanciamento che conferisce anche una più pesante solennità alla posa del santo. Né va trascurato nel disegno — per aprirsi uno spiraglio sui procedimenti del Lamberti — il tentativo di inventare un estroso abbigliamento esotico per il re pagano, che nel laterale della cappella Torre indossa invece un anonimo manto antichizzante. Gli studi del nudo (alcuni dei quali chiaroscurati con inchiostro dato a penna e pennello) che compaiono sul verso dello stesso foglio (fig. 39) non sono che accademie difficilmente riferibili ad opere note; sebbene palesamente ese-

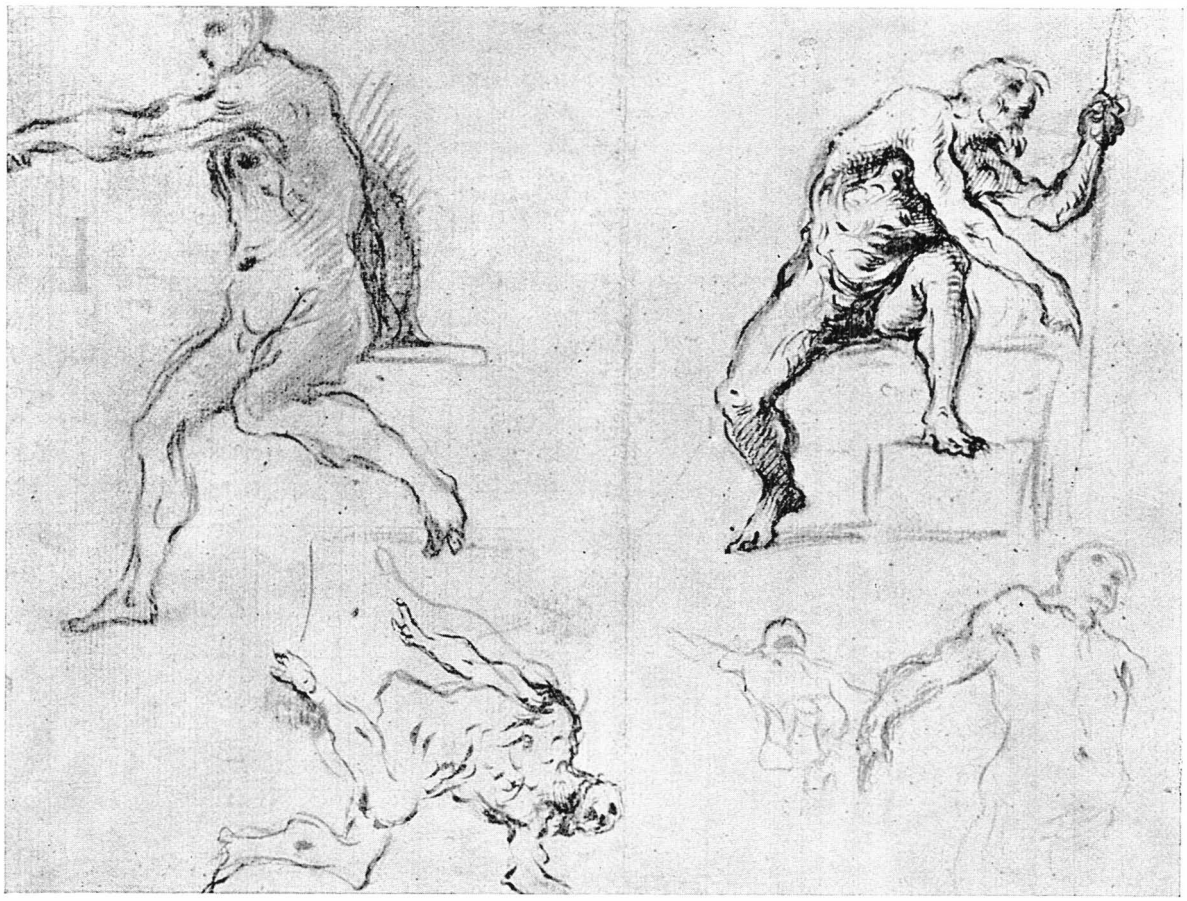


FIG. 39 - ROMA, Collezione privata: V. LAMBERTI, Studi di figura.

guite in presenza del modello, non appare in esse un interesse per la delineazione minuziosa dell'anatomia, ma piuttosto un segno nervoso che ricerca (ai limiti di quello che il Benefial di Ponfredi avrebbe definito 'manierismo') pose e gesti carichi di espressività: ben databili pertanto, questi schizzi, alla stessa epoca dei quadri della Maddalena, in cui, più che altrove, le comparse hanno appunto il ruolo di far coro in pose enfatiche all'evento miracoloso; e se la figura col bastone richiama lo storpio nel quadro con S. Francesco da Paola (fig. 35), non si ha che un altro indizio per l'accostamento anche cronologico di quest'opera alle storie di s. Nicola.

Il S. Francesco da Paola, sito nella chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani (in origine sul terzo altare a destra ora sul primo) è fra le prove più significative di Ventura dopo la serie di tele eseguite per Pietro Gabrielli. Le componenti stilistiche proprie del Lamberti, elaborate a partire dagli anni bolognesi, vengono qui ripresentate in una rassegna sistematica: nel fondale, che ripropone lo schema di fronde arboree e classicheggianti colonne, nel gruppo che si affolla attorno ai protagonisti dell'evento miracoloso (i cui gesti carichi di stupore ricordano la Venere di palazzo Taverna), persino nella gamma cromatica, modulata tutta su tonalità rossobrune quasi alla Stringa, ma ora incupita da vernici scurite e depositi di polvere. La popolana in primo piano interpreta poi in termini schiettamente cignaneschi un motivo che al-

meno dal Reni in poi è tipico per i pittori di tradizione bolognese.

Ventura, che eseguì il quadro per proprio atto di devozione, finì dunque con l'offrire qui quasi una sintesi dei modi a lui più congeniali e di tutte le fonti della sua formazione (escluse solo quelle venete), benché in una formulazione più nobile e sicura che in passato; considerando che l'opera è certamente posteriore — e già di qualche anno — alla spettacolare pala di Luca Giordano col Martirio di s. Gennaro, posta sul terzo altare di sinistra, si ha modo di misurare tutta la distanza che Ventura mise tra sé e quella pittura così estroversa e nuova, anticipatrice forse del rococò ma senza uscire dal Seicento. Né meno significativo è che la pala del Lamberti sia posta a riscontro del Miracolo di s. Tommaso d'Aquino del Muratori, eseguito qualche lustro più tardi (ma ricordato dal Pio nel 1724): il confronto attesta al meglio affinità e divergenze nel tentativo, riproposto in contesti culturali ancora assai vicini, di riaffermare il valore e l'attualità della tradizione bolognese.

Con l'inoltrarsi nel nuovo secolo la produzione di Ventura sembra diradarsi sempre più, di pari passo con l'accentuarsi di una chiusura, che ha sapore di autoesclusione, da quanto avviene attorno a lui. Un documento impressionante di questo isolamento in un'arte che davvero potrebbe dirsi senza tempo è la Sacra Famiglia con s. Anna (fig. 40) della chiesa di S. Filippo ad Osimo [54]. La tela, afflitta ora da un intenso ingiallimento delle vernici, sembra risalire a ritroso gli esempi romani di pittura sacra fino al più devozionale manierismo controriformato. Né può dirsi questo un evento marginale o casuale nel percorso di Ventura, se egli lasciò

FIG. 40 - OSIMO, Chiesa di S. Filippo: V. LAMBERTI, Sacra Famiglia con s. Anna.

che il quadro venisse pubblicato da un bulino del Frezza (fig. 41), noto in due stati [55]; è perciò legittimo supporre in questa come nelle scarse opere tarde del Lamberti, che ripropongono le stesse scelte di stile, non solo un impoverimento della vena pittorica dell'artista (mai particolarmente vivace) ma soprattutto la polemica perdente di un isolato contro il gusto rococò che, sia pure fra

54) Ringrazio Dante Bernini e Luciano Arcangeli per aver fatto fotografare il dipinto ed averne consentita la riproduzione; particolarmente grato sono anche al personale del Comune di Osimo, che si è prodigato per consentirmi di vedere l'opera.

55) Nel Gab. Naz. delle Stampe si hanno due esemplari di diverso stato della medesima incisione (Fondo Corsini, n. 116640 e n. 116641, Vol. 57.N.18). Nelle collezioni dello stesso Istituto si conserva inoltre un disegno, gentilmente segnalatomi da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (fig. 42), tratto verosimilmente dall'incisione e non dal quadro: matita su carta bianca, mm. 446 × 286, Fondo Pio, vol. 27 (XXX dell'antica numerazione), n. 9183 (già 38432); databile entro il 1724 circa.

FIG. 41 - ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe: G. FREZZA (da V. Lamberti), Sacra Famiglia con s. Anna.

contrasti, trovava in quegli anni spazio persino tra i maratteschi. È un fatto tuttavia che il periodo successivo al suo breve ritorno a Carpi rimanga il più ostico a conoscersi, perché documentato da pochissime opere e da scarse notizie biografiche. Ciò resta vero anche se i verbali delle congregazioni dell'Accademia di S. Luca (in cui il carpigiano era entrato il 4 ottobre 1697 insieme a Francesco Trevisani e Giuseppe Chiari) registrano una sua partecipazione particolarmente attiva alla vita del sodalizio solo a partire dal 1711 [56]: ed è singolare coincidenza che con quest'anno abbia inizio un periodo di forte ascendenza francese sull'accademia romana, visto che nel giro di pochi mesi e col favore di Clemente XI il direttore dell'Académie Royale, Charles François Poerson, diviene — in deroga agli statuti — dapprima accademico di merito e poi viceprincipe, succedendo due anni più tardi al defunto Maratti nella prestigiosa carica di principe. Si dà il caso che proprio il Poerson nel gennaio 1682 fosse stato accolto all'Académie presentando una tela, oggi al Musée de l'Histoire de France (Versailles), raffigurante

FIG. 42 - ROMA, Gabinetto Nazionale delle Stampe: IGNOTO (da V. Lamberti), Sacra Famiglia con s. Anna.

56) Fra il 21.VI.1711 e il 9.VIII.1716 la congregazione accademica fu 'intimata' 43 volte e il Lamberti fu assente a sole sei sedute; invece nel periodo compreso fra la sua ammissione all'Accademia e l'ingresso in carica (il 'possesso') del Poerson egli aveva partecipato solamente a 48 sedute su 152.

l'Unione dell'Accademia Reale di Parigi con l'Accademia di S. Luca di Roma.

Proprio in quel 1713 veniva a mancare anche Arcangelo Corelli, di cui si è ricordata l'amicizia con il Lamberti; se — come risulta da un documento pubblicato dal Cametti — fu Ventura ad esporre al notaio, che stese l'inventario dei beni del Corelli, il soggetto ed i nomi degli autori dei centoquarantadue quadri che il musicista possedeva nel palazzetto Ermini al Tritone, v'è ragione di credere che il pittore dovesse aver stretto con lui una trama di quotidiani e fraterni rapporti [57]. Può ritenersi dunque fondata l'affermazione del Pascoli, secondo cui la morte dell'amico « assai assai lo disturbò, e non poco dal lavoro lo distolse ».

Nel corso del secondo decennio un'ulteriore triste vicenda venne certamente a turbare l'attività del carpigiano: l'imprevedibile quanto repentina espulsione dall'Accademia di S. Luca. Il provvedimento, di eccezionale gravità, lo colpì tra l'agosto e il settembre 1716, quando egli si schierò pubblicamente dalla parte degli artisti non accademici attivi a Roma in una controversia sorta tra costoro e i ' professori ' di S. Luca: questi ultimi, infatti, per mezzo dei nuovi statuti approvati con breve pontificio nel novembre del precedente anno, si erano attribuiti in sostanza il monopolio delle pubbliche commissioni di opere d'arte [58]. Certamente l'episodio accen-

FIG. 43 - ROMA, Palazzo della Cancelleria, sala Riaria: M. FRANCESCHINI, Santi adoranti, e V. LAMBERTI, Angeli musicanti.

57) A. CAMETTI, *Arcangelo Corelli. I suoi quadri e i suoi violini*, in *Roma*, V, 9, 1927, pp. 413, 416, 418, 420. Dal documento risulta che il musicista romagnolo possedeva tre opere del Lamberti: « ... Altri due quadretti da testa p. traverso rappr. uno un Baccanale e l'altro Diana con Calisto gravida... » (probabilmente bozzetti per gli omologhi quadri eseguiti per Pietro Gabrielli), e «... Un quadretto da testa p. alto rappr. La Madonna opera del d.o Ventura Lamberti ». A proposito dei quadri del carpigiano posseduti dal Corelli va considerato anche il seguente passo del Pascoli: « Aveva allora ... Arcangelo ricevuta una Madonna dal Cignani, ed era certo delle più belle, divote, e nobili che avesse fatte, e Bonaventura, che al pari d'ogni altro la conosceva far ne volle due copie, una per ritenerne per se, e l'altra per regalarne a lui, giacché sapeva, che l'originale doveva essere da lui altresì regalato »; tuttavia nel documento pubblicato dal Cametti una « Madonna con il bambino in braccio, copia del Cignani » viene indicata come eseguita dal Trevisani e non dal Lamberti.

58) Cfr.: Libro dei Decreti dell'Accademia di S. Luca, Vol. 46A, congregazione del 9.X.1716 ai ff. 218v e 219r, ove si accenna a « trasgressi » di Ventura Lamberti, a causa dei quali egli non sarebbe stato invitato « nella presente e nella passata congregazione » (tenutasi cinque giorni prima, per chiedere al cardinale Barberini un intervento contro le proteste sollevatesi subito dopo la diffusione di copie a stampa dei nuovi statuti). Nei verbali non si chiarisce la natura di tali « trasgressi », ma si può rilevare con chiarezza la coincidenza della prima mancata convocazione del Lamberti con la « nova lite » sollevata dagli artisti non accademici; inoltre il decreto postumo di riabilitazione chiarisce in modo inequivocabile che l'espulsione era avvenuta per la presa di posizione di Ventura a fianco dei non accademici (cfr.: M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823, p. 198 sg.). È noto poi che nella biografia di Marco Benefial il Ponfredi scrive che i non accademici nelle loro protesta « ricorsero a Benefial, che non era accademico, e, d'altro canto, un accreditato professore, e lo fecero capo del loro reclamo presso il Papa, al quale fu più volte introdotto

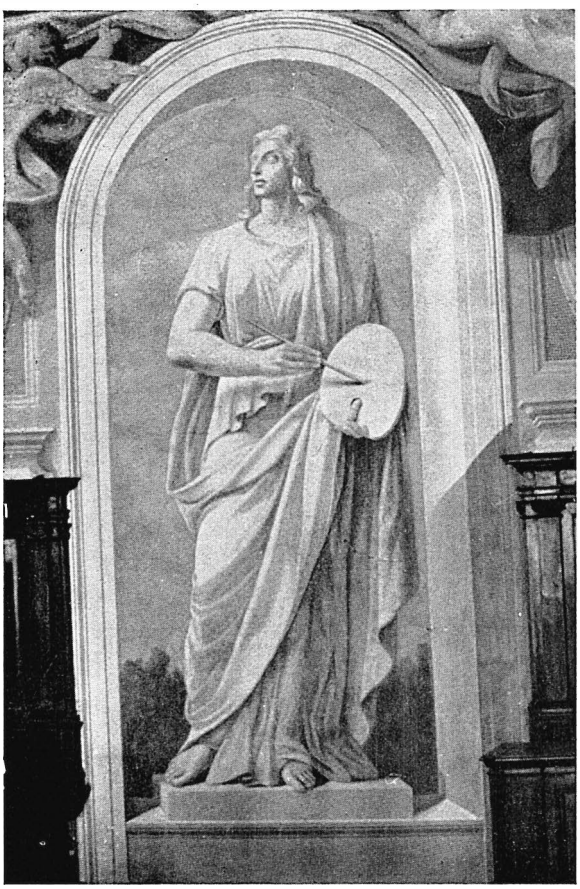


FIG. 44 - ROMA, Palazzo della Cancelleria, sala Riaria: V. LAMBERTI (attrib.), Allegoria della Pittura.

tuò l'isolamento di Ventura e amareggiò i cinque anni che gli rimanevano da vivere. Nondimeno si ha notizia di qualche sua opera tarda: tra esse va segnalata la partecipazione del Lamberti ai lavori volti a trasformare in una serie di quadri per la Sala Grande della Cancelleria il cartone eseguito dal Franceschini nel 1711-'12 per la cupola del vestibolo della cappella del Coro nella Basilica Vaticana; nella stessa sala (detta anche Riaria) Ventura eseguì poi altre opere cui il Pascoli accenna appena senza indicarle [59], e al cui riguardo si proporrà più oltre un'ipotesi.

Per un sensibile atteggiamento — ispirato forse dallo stesso pontefice Clemente XI —, che riconosceva nei cartoni prodotti per i mosaici di S. Pietro opere originali da conservarsi con ogni cura e non semplici modelli per i mosaicisti, i dipinti su carta del Franceschini furono trasferiti al palazzo della Cancelleria e destinati a decorarne la Sala Grande, completamente rinnovata tra il febbraio e l'estate 1718 [60]. La relazione suoi lavori, scritta e pubblicata da Ludovico Sergardi, curatore delle opere per incarico di Clemente XI, indica con precisione la natura dell'intervento del Lamberti. I cartoni, nell'assetto originario, seguivano la curva della cupola del vestibolo della cappella del Coro in S. Pietro; una volta riportati in piano e ritagliati per essere riutilizzati entro cornici rettangolari di eguale altezza, risultavano evidentemente bisognosi di integrazioni pittoriche per adeguarsi alle nuove forme e dimensioni. Il lavoro di Ventura consisté in queste integrazioni e inoltre anche in alcune figure aggiunte nell'opera del Franceschini (mi scuso della cattiva riproduzione, fig. 43) e fu molto lodato dal Sergardi, che si compiacque dell'accortezza avuta nello scegliere un pittore « che fu condiscepolo di

da monsignor Maggiordomo . . . » (BOTTARI - TICOZZI, *op. cit.*, p. 30). L'annotazione del biografo rivela che maestro e allievo si trovarono schierati dalla stessa parte della barricata in quella controversia così lunga e senza esclusione di colpi. Tuttavia il racconto del Ponfredi va ridimensionato: le fonti d'archivio presso l'Accademia di S. Luca non citano mai il Benefial fra i capi della protesta (forse ebbe solo un ruolo molto informale di mediatore); inoltre egli nel 1716-'18 eseguiva il Giona per S. Giovanni in Laterano, nel contesto di una commissione pubblica di indubbio prestigio che lo vedeva collega di Benedetto Luti (impegnato, invece, contro i non accademici) e che gli procurò il titolo di cavaliere.

59) Pascoli, *op. cit.*, II, p. 335.

60) Sulla decorazione della sala Riaria cfr.: S. RUDOLPH, *The 'Gran Sala' in the Cancelleria Apostolica: A Homage to the Artistic Patronage of Clement XI*, in *Burl Mag.*, CXX, 1978, n. 906, pp. 593-601. Cfr. inoltre: C. PERICOLI RIDOLFINI, *Guide rionali di Roma. Rione VI - Parione*, fasc. 16, Roma 1971, p. 94. L'intervento del Lamberti sui cartoni del Franceschini non è invece segnalato da F.R. DI FEDERICO, *The Mosaic Decorations for the Chapel of the Choir in Saint Peter's*, in *Storia dell'arte*, 32, 1978, pp. 71-81; cfr. in partic. la fig. 7. Le fonti più importanti sul nuovo allestimento della Sala Riaria sono comunque menzionate nel saggio della Rudolph, al quale rinvio.

FIG. 45 - ROMA, Basilica di S. Pietro in Vaticano: V. LAMBERTI (copia in mosaico da), Elia e l'angelo.

FIG. 46 - ROMA, Basilica di S. Pietro in Vaticano: V. LAMBERTI (copia in mosaico da), Tobia e l'angelo.

Franceschini nella rinomata scuola di Carlo Cignani» , e pertanto il più idoneo ad accordare lo stile delle integrazioni con quello delle parti originali. Non risulta tuttavia chiarito dalla relazione del Sergardi in cosa consistesse l'ulteriore e certo più limitato intervento del Lamberti nella Sala Grande della Cancelleria, lavoro cui il Pascoli stesso accenna appena. Benché i restauri subiti dalla sala, come giustamente ha lamentato la Rudolph, abbiano notevolmente compromesso la leggibilità dei dipinti, ritengo tuttavia possibile supporre che una delle tre Allegorie delle Arti sia stata eseguita dal Lamberti: si tratta dell'Allegoria della Pittura (fig. 44), che rispetto alle altre (palesemente segnate dalla maniera del Nasini) ostenta una imitazione dell'antico in forme davvero statuine e di gusto così arcaizzante da non poter essere derivate neppure da un cartone del senese; mentre un'attribuzione al Lamberti potrebbe essere avallata dal confronto con qualche sua opera, come la citata tela di Osimo che manifesta, lo si è visto, analoghe tendenze [61].

A partire dall'antivigilia di Natale del 1719 iniziarono i pagamenti « a buon conto » al Lamberti per i cartoni dei mosaici da porsi nei sordini della cappella degli Angeli e di S. Petronilla in S. Pietro. I documenti conservati presso l'Archivio della Reverenda Fabbrica (già in gran parte visti dalla Patella) [62] consentono di attribuire interamente a Ventura due delle quattro tele (finora non reperite) in origine commissionate al carpigiano, cioè Elia e l'angelo (fig. 45) e Tobia e l'angelo (fig. 46); il cartone per il S. Pietro che battezza s. Petronilla (fig. 47) fu completato da Lorenzo Gramiccia (cui andarono i tre quarti dei 200 scudi stanziati per l'opera), mentre il quarto della serie (S. Nicodemo comunica s. Petronilla) fu eseguito da Marco Benefial, che fino alla fine della vita era restato legato al suo maestro, curandone anche il solenne

61) Un elemento curioso ravvisabile in questa figura è che il busto di essa sembra esplicitamente prendere a modello un autoritratto del Maratti (conosciuto in più versioni, di cui una a Bruxelles), naturalmente rielaborato tramite una spersonalizzazione dei tratti fisionomici.

62) I documenti in questione smentiscono l'affermazione del Pascoli secondo cui la morte del Corelli (anteriore di ben sei anni al primo pagamento per i sordini) avrebbe rallentato l'esecuzione dei cartoni. Cfr. Appendice II.

FIG. 47 - ROMA, Basilica di S. Pietro in Vaticano: V. LAMBERTI e L. GRAMICCIA (copia in mosaico da), S. Pietro battezza s. Petronilla).

funerale, quasi in luogo di un parente prossimo [63].

Difficili da vedere (e ancor più da fotografare) per la loro posizione in controluce, ai lati di finestre così in alto, i tre sordini ripropongono i modi più tipici del Lamberti in una sede, quella della Basilica Vaticana, il cui prestigio sembra dovesse ripagare Ventura delle angustie sofferte con l'espulsione dall'Accademia di S. Luca [64]. Poco prima però i pittori ritenuti a Roma più importanti avevano dato la loro opera per gli ovali dei Profeti nella Basilica Lateranense. Tra essi il Lamberti non era stato chiamato, benché l'ancor giovane suo allievo Benefial proprio in quell'occasione ricevesse l'ordine di cavaliere: un episodio che quasi riassume la vicenda del carpigiano e ne suggerisce un bilancio.

Rimasto costantemente diffidente verso le grazie facili del rococò, aveva ritenuto più giusto interpretare in Roma il ruolo di tenace difensore della ' buona tradizione ', della quale i suoi quadri riproposero spesso quasi un manifesto. Il Pio, il Pascoli, il Ponfredi e gli stessi documenti d'archivio lasciano intendere che ne derivò uno spiccato interesse didattico, in cui Ventura espresse forse il meglio di sé. La sua figura si lascia dunque riconoscere come un complemento necessario delle altrui posizioni nella pittura romana sotto il pontificato di Clemente XI; e se certo egli segna la strada, e in parte si affianca, al Muratori, allo Zoboli e allo stesso Milani nel proporre un'alternativa tutta emiliana al rococò di un Trevisani e di un Luti (che Ventura conobbe molto da vicino, come attestano i documenti d'archivio), egli ben si distingue da questi suoi conterranei per un più esplicito radicalismo, che, se in qualche modo lo rende vicino alle correnti scissioniste dell'Arcadia romana (di cui fu membro col nome di Polisto) guidate dal

63) L'episodio è illuminato da una distinta delle spese per il funerale (Vaticano, Arch. della Rev. Fabbrica di S. Pietro, ' Liste mestrue . . . ', piano II, serie 4, Vol. 61, f. 480*r-v*); il rendiconto fu presentato da Clemente Rossi, parroco di S. Salvatore in Campo (ove il Lamberti fu sepolto), che intendeva con ciò fornire giustificazione dell'importo per il quale chiedeva risarcimento. Naturalmente gli eredi del pittore, cioè i suoi nipoti Giacomo Federzoni e Diamante Lamberti, coniugi di Carpi, tramite il loro procuratore a Roma (l'abate Blesij) girarono la richiesta di risarcimento alla Fabbrica di S. Pietro, che era rimasta debitrice verso il Lamberti; analogo fu il modo in cui vennero pagati i medici (Gennaro Giannelli e G. B. De Bonis) che avevano assistito il pittore nei suoi ultimi momenti. Quanto alla « Nota delle spese fatte da D. Clemente Rossi », l'intestazione di essa precisa che fu redatta « con intesa dal Sig.r Abb.e Blesi . . . e del Sig.r Marco Benifiano . . . » e nell'elencazione delle varie voci (da cui si apprende che al funerale intervenne la congregazione dei Virtuosi al Pantheon, cui Ventura apparteneva dal 12.I.1698) si accenna a una spesa di ottanta baiocchi « Per un paro di scarpe noue ordinato dal sudto S.r Marco ».

64) Tutti e quattro i cartoni per la cappella di S. Petronilla sono ricordati ad Urbino, ove erano posti nei sordini delle due testate del transetto nella chiesa cattedrale: cfr. A. LAZZARI, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino 1801, pp. 16 e 24; ivi l'autore, a proposito del quarto cartone, scambia Nicodemo con s. Girolamo. Forse le tele pervennero alla cattedrale tramite gli Albani: il cardinale Annibale fece del resto numerosi doni alla città (un elenco dei quali è reperibile in: L. BRAMANTE, *Il cardinale Annibale Albani*, in *Urbinum*, I, 1, 1936, p. 8 sg. dell'estratto). Il 12.I.1789 andò in rovina la cupola della cattedrale, ma il transetto non ebbe danni; la scomparsa delle tele sembra tuttavia risalire a un periodo prossimo al restauro dell'edificio; esse pertanto potrebbero essere state vendute, al pari di altra suppellettile, per far fronte alle spese. Ringrazio il canonico d. Franco Negroni per le preziose indicazioni fornitemi.

Gravina, lo indusse peraltro fin dal suo primo impatto col mondo artistico romano a cercare fra stranieri — i Francesi — un ambiente più congeniale ai suoi intendimenti. Un simile vigile scetticismo, a lui certo connaturato, lo aveva spinto a saggiare anche vie diverse (come quella veneta) e a ritornare poi sui suoi propri passi senza temere di isolarsi. Questa stessa attitudine autocritica, da coscienzioso pedagogo, fu tuttavia la sua più vera e personale eredità, che il Benefial raccolse e coltivò fin da giovane, trovando in essa impulso sufficiente a cercare vie nuove senza temere polemiche [65].

65) Mentre il presente articolo va in stampa desidero segnalare, sul Lamberti, il recente apporto di O. MICHEL, *L'« Accademia », in* AA.VV., *Le Palais Farnèse*, Rome, I, 2, 1981, pp. 587-589, 596.

APPENDICE

Archivio della Confraternita di S. Pietro Martire in Formigine (Modena).

Vol. segnato LXX dal titolo: ' Libro de' debiti e crediti del tesoriero (1680-1760) ', a carte 10 *r*:
« Adì 18 detto (maggio) 1681
n. 19 - Si è pagato un mandato al sig. don Gio. Battista Giovanardi di L. ducento per altretante da quello pagate al sig. Bon/ra Lamberti in conto del quadro di S. Curio e S. Gio. Battista che si fa fare, come da mandato in filza n. 19 ..... L. 200 ».

Ibidem, a carte 14 *r*:
« Adì 18 febbr. 1682
n. 49 - Si è pagato al sig. Bonaventura Lamberto per un'ancona fatta di S. Curio e S. Gio. Battista per l'altare da farsi per legato del fu sig. Piacentini, come da mandato in filza n. 48; L. 460 ».

Vol. segnato LXXI dal titolo: ' Libro del computista (1680-1730) ', a carte 12 *v* - 13 *r*:
« Adì 18 maggio 1681
n. 19 - Si dà credito al sig.Gandino medesimo di lire ducento moneta modenese per altre tante rimborsate al sig. dott. Gio. Battista Giovanardi pagate al sig. Bartolomeo (*sic*) Lamberti per una icona o quadro ch'esso signore fa fare a Bologna ad instanza delli confratelli di S. Pietro M. di Formigine come da ricevuta in filza n. 17, dico ..... L. 200 ».

Ibidem, a carte 18 *v*:
« Adì 15 febbraio 1682
n. 48 - Si dà credito all'istesso sig. Gandino di lire quattrocento sessanta moneta modenese per altre tante pagate al sig. Bonaventura Lamberti, pittore sotto il sig. Cignano in Bologna, per l'intiero del prezzo dell'icona o quadro dei Santi Gio. Battista e Curio Martiri concordato in lire 600 pure moneta modenese dai sigg. officiali e da esporsi nell'altare dei detti Santi ordinato da farsi dal fu sig. Piacentini nell'oratorio della B.V. del Ponte e come da ricevuta in filza n. 43, dico L. 460 ».

Filza LII dal titolo: ' Mandati dell'anno 1681 a tutto il 1690 '.

n. 19 - « Adì 18 maggio 1681. Signor dott. Andrea Gandino tesoriero della Ven.le Confr.ta di S. Pietro M. di Formigine. Si compiacerà V.S. di rimborsare e pagare lire duecento moneta modenese al sig. don Gio. Battista Giovanardi d'altre tante da esso pagate per un'icona o quadro al sig. Bartolomeo (*sic*) Lamberti, quale fa fare a Bologna ad instanza de' confratelli di S. Pietro M., come da ricevuta filza n. 17, dico .... L. 200 don Gio. Lodovico Ferrari computista della suddetta Confraternita ».

n. 43 - « Adì 18 febb. 1682. Signor dottore Andrea Gandino tesoriero della Ven.le Confr.ta di S. Pietro M. di Formigine. Si compiacerà V.S. di pagare lire quattrocento moneta modenese al sig. Bonaventura Lamberti pittore sotto il sig. Cignano in Bologna per l'intiero del prezzo dell'icona o quadro dei Santi Gio. Battista e Curio Martiri, concordato in lire seicento sessanta pure moneta modenese dai signori officiali e da esporsi nell'altare ordinato da farsi dal fu sig. Piacentino nell'oratorio della B.V. del Ponte come da commissione de' signori fabricieri e ricevuta filza dico ..... L. 460. don Gio. Lodovico Ferrari computista della suddetta Confraternita ».

(I mandati sono foglietti volanti suddivisi per anno. Sono numerati progressivamente ma con lacune).

Archivio della Rev.da Fabbrica di S. Pietro in Vaticano.

Si dà a p. 318 un indice dei pagamenti per i cartoni dei mosaici nei sordini della cappella degli Angeli e di S. Petronilla nella Basilica Vaticana. I documenti relativi sono conservati, come si è detto, nell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano; qui l'accuratissima opera di riordinamento e schedatura attuata da padre Cipriano Cipriani — cui esprimo la più viva riconoscenza — mi ha consentito di accertare la successione e l'entità dei pagamenti. Ne risulta che ognuno dei quattro cartoni per i sordini venne pagato 200 scudi; poiché il Lamberti aveva iniziato già il terzo cartone, furono complessivamente pagati a lui ed ai suoi eredi (o, per essi, ai loro creditori) 450 scudi, mentre al Gramiccia andò — per il completamento del terzo cartone — la differenza di 150 scudi. Per intero (e con unica soluzione) fu naturalmente pagato al Benefial il quarto ed ultimo dei cartoni.

La documentazione è contenuta in varie serie di volumi, ma credo utile dare indicazioni dettagliate solo per le due fonti principali: il ' Registro di ordini al Bancho fori di lista ' (primo piano, serie armadi, Vol. 411) e le ' Liste mestrue ... e Giustificazioni delle medeme ... ' (secondo piano, serie 4, Voll. 61, 62, 63); tralascio sia il ' Giornale dal 1717 al 1757 ' (primo piano, serie armadi, Vol. 412, ove i pagamenti sono riportati fra le pp. 285 e 360), sia altri documenti di minore interesse (' Registro delle liste ' e ' Libro de' Manuali '). Si noti che per ottenere la liquidazione del credito fu presentata alla computisteria della Fabbrica una copia (autenticata da Nicola Orsini notaio capitolino in data 5.XII.1721) del testamento di Ventura (redatto il 14.V. 1717), l'atto di procura all'abate Blesij e copia dell'atto di morte del Lamberti stesso (piano II, serie 10, Vol. 15, ff. 809-818). Tali documenti — di cui non è indispensabile dare in questa sede la trascrizione — rendono noto sia un legato pio del Lamberti sia gli estremi dell'inventario dei beni del pittore, redatto sotto la data 18 settembre 1721 dal notaio Orsini, già menzionato e trascritto da A. M. Patella (*op. cit.*, p. 107 sgg.); cfr. Roma, Archivio di Stato, Istrumenti del Notaio F. N. Orsini, Vol. 322, ff. 291-295.

Percettore	Somma in scudi	« Registro di ordini al Bancho fori di lista » Data del pagamento	f.	« Liste mestrue e Giustificazione delle medeme » f. lista	f. giust.
		Pagamenti per opere del Lamberti			
		Vol. 411		Vol. 61	
V. Lamberti	25	23.XII.1719	22r	50r	62r
»	100	30.IX.1720	27r	260v	274v
				Vol. 62	
»	60	14.I.1721	29r	46v	54v
»	50	21.V.1721	31r	164v-165r	192v
C. Rossi	63: 84	27.IX.1721	33r	416r-v	429v
				Vol. 63	
G. Giannelli	40	16.I.1722	35r	4r-v	28r
G. Federzoni	111: 16	7.II.1722	36r	6r-v	29v
		Pagamenti a Lorenzo Gramiccia			
		Vol. 411		Vol. 62	
L. Gramiccia	25	15.XI.1721	34r	417r	430v
»	25	24.XI.1721	34v	417r	430v
				Vol. 63	
»	20	20.XII.1721	34v	3v-4r	28r
»	10	4.II.1722	35v	5v	29r
»	20	23.III.1722	36v	7v	30r
»	20	5.VI.1722	38r	50v	76v
»	30	11.VII.1722	39r	50v	78r
		Pagamento a Marco Benefial			
		Vol. 411		Vol. 63	
M. Benefial	200	30.X.1722	43r	237r	379v

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (G.F.N.): 8, 13, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32 - Foto Grafica di G. Guidotti (Roma): 34, 35, 45, 46, 47 - Gasparini (Carpi): 3,4 - Museo Civico di Carpi: 2, 19, 20 - Soprintendenza per i beni artistici e storici di Modena: 5, 6, 7 - Petraroia: 9, 10, 11, 12, 18, 36, 39, 43, 44 - Istiuto Nazionale per la Grafica (Gabinetto Nazionale delle Stampe): 15, 29, 30, 37, 41, 42 - École Française (Roma): 17 - Pinacoteca Comunale di Ravenna: 31 - Soprintendenza per i beni artistici e storici per le Marche: 40.