

Estratto

da

ARTE | Documento |

Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali

direttore

Giuseppe Maria Pilo

26

MARCIANUM PRESS



Era il mercoledì santo del 1667, il 6 aprile, quando al mattino poco prima delle nove, a Ragusa (l'odierna Dubrovnik) si sentì un terribile boato provenire dalle viscere della terra. In un attimo, ossia nel lasso di tempo nel quale un frate del convento francescano dei Minori dell'antica Ragusa, durante il servizio mattutino liturgico, poteva pronunciare "Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum ...", il terremoto cambiò per sempre il volto della città. Per la metà dei circa seimila abitanti, venne distrutta la maggior parte delle chiese e dei conventi, compresa la cattedrale, come pure dei palazzi pubblici e delle case private. Persero la vita quasi tutti i canonici, gran parte dell'aristocrazia, tutti i membri del Piccolo Consiglio e tutti i giudici, il Rettore Simone Ghetaldi (Šimun Getaldić) con la sua famiglia. Subito dopo la scossa tellurica scoppiò un incendio, ulteriormente alimentato da un forte vento che devastò la città per i successivi venti giorni. Una gigantesca ondata di riflusso distrusse la maggior

parte della flotta ancorata nel porto e la città fu così in preda alla più completa anarchia. Venne saccheggiata dai banditi, ma anche dai suoi abitanti sconvolti. Tale tragico evento compromise la stessa sopravvivenza di Ragusa quale agglomerato urbano e con essa quella della Repubblica marinara¹.

La protogotica chiesa conventuale di San Francesco, sorta nel XIV secolo nel nucleo antico della città di Ragusa presso la porta occidentale, Porta Pile, venne distrutta dall'incendio conseguente al terremoto, come pure il suo ricco patrimonio di opere d'arte. Le cronache riferiscono che dalla chiesa in fiamme si riversavano sullo Stradun, la via principale della città, l'oro e l'argento fusi². La ricostruzione sullo stesso luogo avvenne però in tempi brevi. Nel frattempo le funzioni erano officiate presso il Capitolo del convento e nel 1684 la chiesa era nuovamente aperta. Le cronache più antiche riferiscono che il vecchio edificio sacro aveva addirittura 21 altari, ma dopo il terremoto ne vennero eretti solo otto. La costruzione del primo altare in marmo terminò con la ricostruzione della chiesa: si tratta di quello intitolato all'Immacolata Concezione posto alla parete destra prima del presbiterio³. Esso venne fatto erigere dall'omonima confraternita⁴. La congregazione corredò con profusione l'altare di oggetti preziosi, dei più magnifici argenti e paramenti rispetto a tutti gli altri altari della chiesa⁵.

Per questo altare vennero pagati il 6 dicembre 1684 ben 1600 ducati, il che fa ipotizzare che in tale periodo il manufatto fosse terminato o anche consegnato. Nei documenti che riguardano la sua costruzione non viene menzionato l'autore, ma in base al carteggio tra Giovanni Vincenti e Mario Generini che si riferisce all'altare in San Francesco posto di fronte a quello dell'Immacolata Concezione, si evince che l'autore è Giuseppe Sardi (Venezia 1631-1699)⁶. Il Vincenti, in qualità di procuratore dei frati francescani di Ra-



gusa a Venezia, in una lettera datata 1 ottobre 1685 scrive al padre provinciale Generini: «Ho poi oggi stabilito con Iseppo Sardi la fabrica dell'altare di Marmo fino giusto al disegno dell'altro della Ssma Concezione con suo parapetto pur di marmo rimesso, che non è in quello, con le casse a sue spese»⁷. Per la definizione della data di realizzazione della pala dell'altare dell'Immacolata Concezione, risulta molto importante la notizia del 18 gennaio 1686 che riferisce come l'arcivescovo di Ragusa Pietro abbia permesso la vendita degli oggetti preziosi di proprietà della confraternita per un importo di 250 ducati. Il ricavato sarebbe servito a commissionare la pala del nuovo altare, in quanto la congregazione aveva già esaurito i mezzi finanziari per l'altare del Sardi che era appena stato terminato⁸. È lecito ipotizzare che proprio il Sardi abbia suggerito ai committenti, ossia al loro rappresentante, a quale pittore rivolgersi per il dipinto. Infatti un anno prima, nel 1685, Sardi stipulò un contratto con la badessa del convento agostiniano femminile dello Spirito Santo alle Zattere a Venezia per la costruzione



2. Johann Carl Loth, altare dell'Immacolata Concezione, 1684. Ragusa (Dubrovnik), chiesa conventuale di San Francesco.

3. Johann Carl Loth, Immacolata Concezione, 1686 ca. Ragusa (Dubrovnik), chiesa conventuale di San Francesco.



dell'altare del Rosario, la cui pala venne eseguita da Johann Carl Loth⁹.

È proprio il dipinto di Ragusa, in precedenza attribuito a Carlo Maratta, presenta tutte le caratteristiche stilistiche, tipologiche e cromatiche della fase matura della carriera del Loth¹⁰. Di recente, scrivendo a proposito del *Martirio di san Bartolomeo* di San Felice del Benaco, datato sul retro al 1685, Andrea Piai sottolineava come in tale periodo, nonostante i momentanei ritorni al linguaggio dei tenebrosi, Loth tenda sempre più all'evocazione dei suoi modelli giovanili, quali Pietro da Cortona, Ciro Ferri e altri¹¹. Che il pittore di origini bavaresi nel periodo della realizzazione della pala di Dubrovnik volgesse lo sguardo in modo più forte alle sue radici pittoriche romane, è testimoniato dal fatto che, come modello per l'impianto compositivo, ha utilizzato in modo libero la stampa con la raffigurazione dell'*Immacolata Concezione* di François Spierre (1639-1681), incisa per il messale di papa Alessandro VII stampato nel 1662. Tale stampa venne a sua volta eseguita sulla base del dipinto della chiesa di San Filippo a Perugia cominciato da Pietro da Cortona e terminato da Ciro Ferri nel 1661¹². La stesura pittorica della pala ragusea presenta la maggiore prossimità con



4. Johann Carl Loth, *Immacolata Concezione*, 1686 ca., particolare. Ragusa (Dubrovnik), chiesa conventuale di San Francesco.

5. Johann Carl Loth, *Immacolata Concezione*, 1686 ca., particolare. Ragusa (Dubrovnik), chiesa conventuale di San Francesco.

quella del *Miracolo di san Valentino* della chiesa veneziana di San Luca. Gerhard Ewald, in base allo stile, data quest'opera in modo convincente alla seconda metà degli anni ottanta del Seicento, collegandola ai dipinti del duomo di Trento realizzati tra il 1685 e il 1687; Filippo Pedrocchio invece la colloca proprio alla fine della carriera di Loth, accanto al molto più freddo, accademico *Martirio di sant'Eugenio* di Santa Maria del Giglio, caratterizzato da una stesura più leggera¹³. Le ampie pennellate di colore estremamente pastoso del dipinto della chiesa di San Francesco di Dubrovnik sono condotte in una direzione omogenea; il tratto è quasi abbozzato. Con tali particolarità, i volumi semplificati e le forme risolte risultano analoghi a quelli del dipinto del Loth della chiesa di San Luca. Il colorito particolarmente caldo, quasi fiammeggiante dello sfondo dell'opera ragusea, rimanda a quello della *Resurrezione di Cristo* di Trento. Le trasparenze e i cangiantismi, come pure le ombre accese e il riverbero delle superfici dal colorito intenso che Andrea Piai rileva nel *Martirio di san Bartolomeo*,¹⁴ sono presenti anche nell'*Immacolata Concezione* di Ragusa.

Nella pala in oggetto il tratto è completamente fluido e sommario, mentre il pennello è utilizzato assai vigorosamente in modo quasi espressionistico, e mancano del tutto i passaggi intermedi del chiaroscuro. La superficie pittorica dell'opera ragusea si presenta in uno stato di conservazione relativamente buono e non presenta tracce di significative ridipinture¹⁵, pertanto si può ipotizzare che si tratti di un'opera uscita dalla bottega del Loth prima che venissero realizzate le ultime finiture. Per tale aspetto essa è molto interessante per stabilire il contributo della bottega nella fase matura di attività dell'artista¹⁶. Pare che in questo caso l'apporto dei collaboratori si sia limitato allo sfondo popolato da teste di cherubini e forse alle porzioni marginali dei panneggi, mentre per esempio il busto di Dio Padre e la testa del drago nella parte inferiore della composizione rappresentano alcuni dei più vigorosi e drammatici passaggi della pittura di Carl Loth del nono e decimo decennio del Seicento.

Traduzione dal croato di Rosalba Molesi



¹ S. Krasić, *Treće ustanovljenje Dubrovnika, ponavlja li se povijest?*, in *Dubrovnik u ratu*, Dubrovnik 1993, pp. 271-285.

² J. V. Velnić, *Samostan Male braće u Dubrovniku - povijesni prikaz života i djelatnosti*, in J. V. Velnić (a cura di), *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Dubrovnik e Zagreb 1985, p. 111.

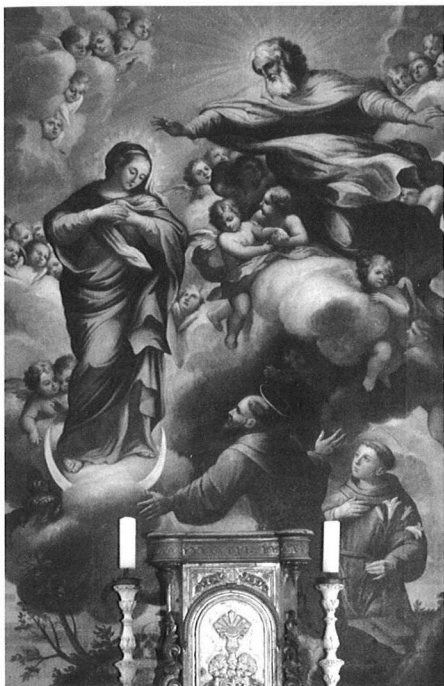
³ Oggi terzo altare destro.

⁴ J. V. Velnić, *Samostan Male braće...* cit., p. 124.

⁵ In questa chiesa l'Immacolata Concezione si celebra in modo solenne fin dal 5 dicembre 1413, quando il governo raguseo decise che tutto il clero e il popolo devono osservare tale ricorrenza come festività. Cfr. J. V. Velnić, *Samostan Male braće...* cit., p. 163.

⁶ Giuseppe Sardi è menzionato nel manoscritto *Chronicon necnon Decreta et Acta Capitulum ab An. 1649.-1713. Prov. Ragusinae* del frate francescano Vitale Andriassius (Vital Andrijašević), che si conserva nella Biblioteca del convento di Dubrovnik. Da questo manoscritto Kruno Prijatelj ha attinto molte informazioni e ha ampiamente scritto su addirittura cinque altari marmorei che l'architetto veneziano e la sua bottega hanno realizzato per la chiesa conventuale francescana. Cfr. K. Prijatelj, *Doprinosi o baroknoj skulpturi u Dubrovniku (i. oltari Giuseppa Sardija)*, in *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb 1975, pp. 87-92; Idem, *Neki problemi o slikama i oltarima u samostanu Male braće u Dubrovniku*, in J. V. Velnić (a cura di), *Samostan Male braće ... cit.*, 1985, pp. 504-506. Su questi altari si veda inoltre C. Palumbo Fossati, *Gli architetti del Seicento Antonio e Giuseppe Sardi e il loro ambiente*, Bellinzona 1988, pp. 106-108. Quest'ultimo studioso ritiene però che l'altare dell'Immacolata Concezione sia stato eretto attorno al 1683, prendendo a riprova la lettera di Giovanni Vicenti al guardiano del convento di Ragusa del 6 dicembre 1684 in cui si legge che il manufatto è stato realizzato «qualche anno prima». Sull'altare hanno scritto inoltre R. Tomić (*Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb 1995, p. 51).

6. François Spierre, *Immacolata Concezione*, 1662, messale di papa Alessandro VII.



e P. Piffaretti (*Giuseppe Sardi architetto ticinese nella Venezia del Seicento*, Bellinzona 1996, p. 43).

⁷ K. Prijatelj, *Neki problemi o slikama...* cit., p. 505. In questa lettera Vicenti esprime la propria speranza che l'altare venga terminato entro la fine del carnevale ed è fiducioso che «riesca d'ogni bellezza e perfezione [...] perché l'Architetto che lo fa è il primo e [...] ha fatto opere lodatissime, onde non potrà fallare». I mezzi finanziari per la costruzione dell'altare dedicato a San Francesco vennero assicurati dall'aristocratica Jelena Zamanja.

I frati francescani di Ragusa dovettero essere soddisfatti degli altari di Sardi, in quanto ne commissionarono allo stesso architetto, ossia alla sua bottega, altri tre: quello della Santa Croce del 1686-1687, quello di Sant'Antonio del 1691 e infine quello di San Giuseppe del 1696. Tutti gli altari del Sardi che si trovano a Ragusa (Dubrovnik) sono molto simili tra loro, presentano una combinazione di marmo bianco e nero, i dossali sono riccamente decorati da intarsi, l'alzata reca due coppie di colonne nere che concludono la cornice centrale rettangolare per la pala, sormontate da un frontone arcato. L'impianto architettonico dell'altare dell'Immacolata Concezione di Dubrovnik si collega direttamente a quelli laterali del Sardi nella chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti e a quelli posti nella prima cappella a destra e nella prima cappella a sinistra nella chiesa di Santa Maria del Giglio. Essendo quello dell'Immacolata Concezione l'unico altare nella chiesa di San Francesco a Dubrovnik ad avere una scultura lignea sul frontone, è possibile che questa sia stata posta in un periodo successivo. La scultura dell'angelo a sinistra potrebbe, per la sua alta qualità d'esecuzione, essere accostata alla cerchia di Giacomo Piazzetta o al maestro che, con Francesco Bernardoni, fece gli angeli lignei sulla cimasa dell'altare nella cappella di San Domenico nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.

⁸ J. V. Velnić, *Samostan Male braće...* cit., p. 124, n. 177.

⁹ G. Vio, *Inediti su artisti nella chiesa veneziana del-*

lo Spirito Santo, in "Ateneo Veneto" x, 1972, pp. 243-244.

¹⁰ K. Prijatelj, *Una proposta per Carlo Maratti a Dubrovnik (Ragusa)*, in *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona 1993, pp. 453-454; Idem, *Prijedlog za Carla Marattija u Dubrovniku*, in "Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru" 37, 1995, pp. 369-377. È interessante che nella prima nota dell'articolo nella versione in croato Prijatelj ringrazia Stella Rudolph, la studiosa del Maratta, cui aveva scritto in una lettera della propria proposta attribuita. La Rudolph nella sua risposta del 6 giugno 1992 replica che essa stessa nel 1987 durante una sua visita a Dubrovnik aveva annotato nei propri appunti a proposito della pala dell'altare dell'Immacolata Concezione: «Maratti? Forse con qualche appoggio a Venezia, alla Langetti». Cfr. inoltre R. Tomić, *Slikarska djela u Dalmaciji nastala prema grafičkim predlošcima*, in M. Pelc (a cura di), *Klovičev zbornik*, Zagreb 2001, p. 168, nota 28.

La proposta attribuita a Carl Loth è stata presentata per la prima volta da chi scrive al convegno intitolato *Patrimonio culturale veneziano sull'alto Adriatico: contatti artistici fra Terraferma, Istria e Dalmazia nel Sei e Settecento*, che si è svolto a Isola d'Istria e Pirano (Slovenia) dal 9 al 11 ottobre del 2009 e di cui non sono stati ancora pubblicati gli Atti. In tale occasione anche Višnja Bralić ha esposto la medesima ipotesi nella propria relazione, proponendo una datazione di qualche anno anteriore. A. Rizzi (*Guida della Dalmazia. Arte Storia Portolano, II, Dalmazia Settentrionale e Meridionale*, Trieste, finito di stampare nel mese di marzo 2010, p. 560) altresì ascrive al Loth il dipinto e lo intitola *Padre Eterno e Immacolata Concezione*, sottolineando «attribuito al Maratta ma riconoscibile come bellissimo lavoro del bavarese venezianizzato Carlo Loth».

¹¹ A. Piai, in *Capolavori sacri sul Garda tra Sei e Settecento* a cura di M. Botteri Ottaviani, S. Marinelli, M. Olivari, Riva del Garda 2009, p. 124, scheda 20.

Per quanto attiene alla pala con il *Cristo deposto con l'apostolo san Bartolomeo e santa Caterina d'Alessandria* della chiesa di Santa Maria dei Derelitti, detta dell'Ospedaletto, eseguita molto verosimilmente nel 1680, già G. M. Pilo (*La chiesa dello 'Spedaletto' in Venezia*, Venezia 1985, p. 150, cat. 11, con bibliografia precedente) osserva che «accenti di barocchetto precoce cominciano ad avere decisamente il sopravvento sul 'naturalismo' di base che il Loth aveva mutuato dalla suggestione del Langetti». Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*Tre disegni di Johann Carl Loth e un'ipotesi per Daniele Seiter*, in "Antologia di Belle Arti" 7/8, 1978, p. 284) osserva nelle opere del Loth risalenti al nono decennio del Seicento, in particolare nelle pale, l'influsso di Giovanni Battista Gaulli (Genova 1639 - Roma 1709).

Allo stesso anno a cui risale la pala di San Felice del Benaco, è datato anche il *Transito di San Giuseppe* della chiesa di San Giovanni Grisostomo di Venezia che Gerhard Ewald (*Loth a Venezia. Le pale d'altare*, "La Critica d'Arte" 1, 1959, p. 47; Idem, *Johann Carl Loth, 1632-1698*, Amsterdam 1965, p. 95, cat. 315) ritiene essere per gran parte opera di numerosi collaboratori del Loth.

¹² Su questa incisione, come pure sul frontespizio del messale con la rappresentazione della *Trinità con l'arcangelo Michele che vince il drago*, si legge "pietro da cortona pinxit" e "Fr. Spierre del et sculp". Dieter Graf (*Disegni di Pietro da Cortona e della sua*

scuola per il Missale Romanum del 1662, in C. L. Frommel e S. Schütze (a cura di), *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale, Roma e Firenze 12-15 novembre 1997, Milano 1998, p. 203) suppone che l'incisore abbia dovuto in tutti e due i casi prendere come punto di riferimento i dipinti già esistenti di Pietro da Cortona.

Nel contesto dell'uso dei modelli del Cortona va qui menzionata la pala dell'altare maggiore della chiesa francescana di Ombla (Rijeka Dubrovačka, cittadina che dista 7 chilometri da Dubrovnik), realizzata nel 1713. Si tratta di una composizione che nella parte superiore ripete testualmente la pala del Cortona e del Ferri di Perugia. Riguardo l'autore di questo dipinto di intonazione gergale si sa solo che era un frate dell'ordine di nome Josip, cioè Giuseppe. Eppure, quest'opera dagli esiti mediocri non replica la stampa di François Spierre, né ripete l'impianto della pala del Loth di Dubrovnik, in quanto il frate-pittore riprende letteralmente tutti i gruppi di piccoli angeli che si trovano nella pala eseguita da Cortona e da Ferri a Perugia, persino quelli che mancano nella stampa dell'incisore francese. Fra Josip si basa sull'originale del Cortona, usando persino una simile gamma di colori pastello. Poiché si tratta di un artista fortemente influenzato dal più importante pittore raguseo Petar Mattei (Ragusa, 1670-1726) di quei tempi, si può ipotizzare che attraverso quest'ultimo sia giunto a un modello disegnato o abbozzato del famoso dipinto perugino. Sul dipinto di Rijeka Dubrovačka si veda R. Tomić, *Slikarska djela...* cit., pp. 167, 168, nota 28.

¹³ G. Ewald, *Loth a Venezia...* cit., pp. 47-48; F. Pedrocchi, *Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano 2000, I p. 68; N. Roio, *Loth Johann Carl*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano 2001, II p. 846-847.

¹⁴ A. Piai, in *Capolavori sacri...* cit., p. 124, scheda 20.

¹⁵ Si ringrazia tutto il personale dell'Istituto croato di restauro, Dipartimento di Dubrovnik, per il materiale fotografico e la documentazione riguardante il restauro effettuato nel 1995 che ci è stato messo a disposizione.

¹⁶ Sulla questione si veda M. Lux, *L'inventario di Johann Carl Loth*, in "Arte Veneta" 54, 1999, p. 150.



1. Gregorio Lazzarini, *La Carità di Lorenzo Giustiniani*, 1691, particolare: il ritratto di Antonio Bellucci e l'autoritratto di Gregorio Lazzarini. Venezia, chiesa concattedrale di San Pietro di Castello, presbiterio.