

UN'OPERA IGNORATA DI ALESSANDRO ALGARDI.



RA le opere d'arte originali di cui è depositario il R. Istituto delle Belle Arti di Bologna, fino a ieri è stato oggetto di curiosità insoddisfatta un busto d'autore ignoto e di provenienza del pari ignota, da attribuire a mano maestra del secolo XVII. Le ricerche fatte nei vecchi inventarii non avevano consentita veruna attribuzione probabile, poichè esso vi è annotato con queste sole parole: « ritratto d'un capitano d'armi »; e tale menzione, posta tra gli elenchi di cose già possedute dall'Accademia Clementina, faceva ritenere che esso dovesse essere considerato quale uno dei doni fatti all'Accademia, con manifesto riconoscimento del suo pregio artistico.

Però il non incerto riferimento al secolo XVII pareva escludere che fosse opera d'un accademico clementino, dacchè l'istituzione, promossa da Luigi Ferdinando Marsili e da Giampietro Zanotti, ebbe corpo soltanto nel 1709; perciò appariva più da accettarsi che un intelligente e liberale donatore avesse arricchito le nascenti collezioni della neonata Accademia con un'opera di artista celebrato, probabilmente bolognese: dono da ritenere fatto con una certa solennità e con annotazione nelle memorie dell'archivio accademico.

Sventuratamente quando l'Accademia Clementina fu disciolta da Napoleone Bonaparte, per ricostituirla nel 1803 col nome di Accademia Nazionale, trasportandola dal Palazzo dell'Istituto delle Scienze al soppresso Noviziato dei Gesuiti, non tutto il vario materiale fu trasferito; buona quantità de' libri, delle stampe, delle suppellettili ed anche delle carte restarono all'Università, e l'archivio clementino, consegnato alla nuova Accademia, è giunto a noi con molte e lamentevoli lacune; nel quale stato si trova presso il R. Istituto delle Belle Arti sotto oculata tutela. Si spiegano così le indicazioni manchevoli intorno al busto nominato e la monca annotazione inventariale riportata, alla quale non soccorre veruna indicazione nell'Università.

Oggi però, ad un tratto, tutte le oscurità si sono dileguate ed è consentito assegnare la terracotta innominata al bolognese Alessandro Algardi, emulo in Roma del Bernini, e riconoscere nel « capitano d'armi » l'effigie di Muzio Frangipani, della nota ed antica famiglia romana.

Causa precipua dell'identificazione è stato lo studio intorno all'Algardi, letto dal prof. Antonio Muñoz alla R. Accademia di San Luca ed inserito negli « Atti e Memorie dell'Accademia medesima, Annuario del 1912 », pubblicato nel decorso anno. In questo studio, tra le varie opere del bolognese, sono ricordati tre busti da lui eseguiti per la chiesa di San Marcello in Roma, dove sono tuttavia, che raffigurano altrettanti fratelli Frangipani, dei quali nel fascicolo è riprodotto quello di Muzio.

Il riconoscimento fu immediato, poichè tra il busto marmoreo di Roma e la terracotta bolognese non può sorgere dubbio, sia per la fisionomia come per l'atteggiamento ed i particolari. Ma mi si presentarono alla mente alcune interrogazioni: la terracotta è un calco sul marmo, o uno studio preliminare, ovvero il modello che servì alla traduzione?

L'esame particolareggiato della tecnica mi fece tosto negare che si tratti d'un calco, essendo troppo palese il tocco fresco della stecca e del modellato digitale, senza indizio di parti ottenute con lo scalpello ed il trapano. Inoltre nell'insieme mi si mostrarono, lievi sì, ma non dubbie differenze di atteggiamento



Muzio Frangipani — Terracotta di A. Algardi
Bologna, R. Istituto delle Belle Arti.

mento e di forma, che soltanto un riscontro metrico poteva esattamente determinare. Debbo alla cortesia dell'arch. prof. Raffaele Ogetti il riscontro delle misure da me indicate, quali risultano dagli schemi (fig. 1, 2, 3, 4). Mercè di queste divisai d'avere due termini di confronto: uno rivolto ad ottenere le lunghezze diametrali col compasso a branche (fig. 1, 2) l'altro per la misurazione superficiale col nastro metrico (fig. 3, 4). Quantunque soltanto di quest'ultimo abbia potuto conoscere il riscontro sul marmo, esso è sufficiente a dimostrare che la terracotta ed il marmo hanno misure uguali, salvo quella dall'occipite alla fossa intercigliare, che nel marmo è più scarsa di tre cent. (fig. 4) e ciò si deve alla frequente consuetudine di scemare il volume posteriore delle sculture destinate alla collocazione entro una nicchia.

Misure dei diametri col compasso a branche, prese sulla terracotta.

Fig. 1^a Diametro da zigomo a zigomo, cm. 16.

» Altezza facciale dalla linea terminale dei capelli al mento, cm. 20.

Fig. 2^a Dal sommo del cranio al mento, cm. 27.

» Dalla fossa intercigliare all'occipite, cm. 21 1/2.

Misure superficiali col nastro metrico, prese sulla terracotta e sul marmo:

Fig. 3^a Da orecchio ad orecchio passando su gli occhi, cm. 29.

» Altezza facciale dalla linea dei capelli al mento, cm. 21.

Fig. 4^a Dal sommo del cranio al mento, cm. 34.

» Dalla fossa intercigliare all'occipite, cm. 26 nel marmo
cm. 29 nella terracotta.

Da questo riscontro si dimostra che la terracotta fu eseguita prima del marmo e che quella generò questo; dacchè è noto come l'argilla, per effetto dell'essiccazione e della cottura, si restringa sensibilmente (da un sesto ad un



Muzio Frangipani — Busto in marmo di A. Algardi.
Roma, S. Marcello.

settimo del volume); perciò, data la concordanza delle misure, non può ritenersi che la terracotta non abbia la priorità sul marmo, ed invece questo sia stato dedotto da quella.

A credere che la terracotta abbia servito di modello al traduttore può affacciarsi un dubbio, mancando in essa qualsiasi punto di misura. Ma due risposte possono cancellare il dubbio; e cioè: che sulla terracotta può essere stata fatta una forma a tasselli di creta assodata per averne un cavo in gesso su cui fissare i punti per la traduzione in marmo; ovvero che la traduzione può essere stata fatta, invece che col sistema dei tre compassi a branche, già in uso al tempo dell'Algardi, coll'altro sistema più antico, allora tuttavia adoperato, del telaio reticolato, che si fissava orizzontalmente sopra il modello, dal quale lo sbizzatore abbassava i piombi, occorrenti a prendere i raccordi verticali, non che gli orizzontali col compasso. Questa seconda supposizione, la quale risparmiava il segno dei punti di misura sull'originale, mi sembra da preferire, perchè se il marmo fosse stato tradotto da un calco in gesso apposito, non vi si riscontrerebbero le differenze palesi fra le due opere, le quali differenze erano forzatamente implicite talvolta, data la scarsa esattezza del procedimento col telaio reticolato.

Infatti un raffronto diligente mette in chiaro queste constatazioni. Il marmo ha la testa eretta sul collo con maggiore rigidezza, per la quale le linee della bocca e degli occhi assumono la direzione orizzontale; l'insieme della testa è più oblungo, le fattezze sono meno paffute e meno giovanili, gli orecchi sono assai meno fini e carnososi. Le altre differenze sono da attribuire soltanto alla tecnica diversa ed alla mano del traduttore, che appare espertissima e di già vincolata ad una gustosità individuale nell'interpretazione delle parti. Tali tracce sono nella diversa modellazione della bocca e della superficie sottoma-

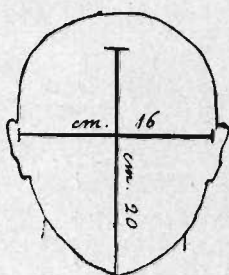


Fig. 1ª.

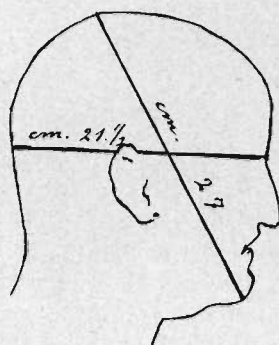


Fig. 2ª.

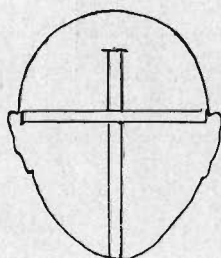


Fig. 3ª.

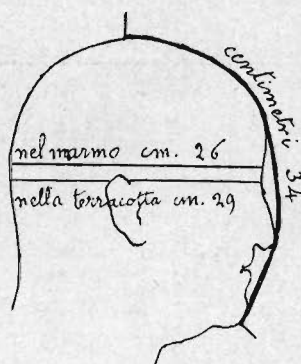


Fig. 4ª.

scellare, nel pizzo sporgente dal mento, nel sentimento delle pieghe sovrapposte alla corazza, nella linea del collare cavalleresco.

L'obiettività scrupolosa che guidò l'Algardi nell'esecuzione della terracotta si rileva nel confronto col marmo, osservando come in questo siano non poche concessioni allo stilismo tecnico del secolo XVII, il quale ha sempre alcun che di ridondante e di artificioso nel confronto col vero, ed è dovuto anche alle esigenze del sentimento decorativo proprio di tale periodo artistico. Al contrario la terracotta mostra tutta l'ingenuità dell'osservazione, propria di chi, in un ritratto, volle sopra tutto raggiungere la verosimiglianza fedelissima, senza subire l'azione dello stilismo. Infatti chi riguardi la testa isolandola dal torace, non ha più elementi per assegnarla ad un periodo stilistico determinato; e sarebbe possibile riferirla anche ad un quattrocentista. In quest'opera l'Algardi scopre il procedimento cauto e sistematico dedotto dal sapere tecnico e dalla sincerità dell'osservazione. Profondamente compresa vi è la sottostruttura ossea,

e sopra vi si plasmano i tessuti molli con rigore anatomico e coi minutissimi accenni delle lievi dissimmetrie, che hanno tanta parte nel carattere fisionomico. Ma non meno castigata è la parte inferiore, nella quale l'armatura ed il panneggiato insinuano la traccia stilistica. La corazza fu modellata sopra la salda impostazione del torace, di poi egli applicò gli spallacci e la gorgiera sul pettorale, plasmando queste parti in subordinazione di ciò che sta sotto, e ciò è evidentissimo, perchè si veggono gli interstizi della semi-aderenza fra le due superfici. Similmente le pieghe del mantello furono girate sull'armatura con l'intendimento di vestire un corpo, anzi che cercare un piacente insieme di luci e d'ombre d'effetto decorativo.

Nel marmo è evidente la deduzione dalla terracotta; ma tutto vi appare accarezzato dalla disinvoltura di una tecnica, la quale non è diversa soltanto a cagione della materia, bensì perchè un sentimento speciale ha disseminato gli accenti per i quali si diffonde lo stilismo secentesco. Pertanto come nella terracotta la testa è verosimile senza precisa accentuazione stilistica, nel marmo le stigme secentesche salgono dal torace alla testa per effetto della tecnica, sovrappostasi all'obbiettività rappresentativa.

Questo confronto mi sembra che sia dimostrativo oltre l'identificazione della terracotta fino a ieri innominata. E cioè che esso palesi, come anche nel secolo XVII l'artista, posto davanti alla semplicità della natura, fosse tuttavia libero di osservarla e di riprodurla quale si offriva, e che l'accentuazione stilistica, più che sentimento connaturato e perciò attraversante l'osservazione e la tecnica fino dai primi tratti, si facesse largo più propriamente quando la verosimiglianza sincera non era lo scopo; ovvero quando questa si riguardava qual mezzo idoneo a svolgere uno speciale sentimento decorativo, riconosciuto necessario quante volte l'opera scultoria era subordinata ad un complesso monumentale.

ANGELO GATTI.