

Pinacoteca
Nazionale
di Bologna

**CATALOGO
GENERALE**

4. Seicento e Settecento

a cura di

Jadranka Bentini

Gian Piero Cammarota

Angelo Mazza

Daniela Scaglietti Kelescian

Anna Stanzani

Marsilio

in copertina:

*Giuseppe Maria Crespi, La famiglia
di Zanobio Troni, part., Bologna,
Pinacoteca Nazionale (scheda n. 86)*

Progetto grafico
Tapiro, Venezia

© 2011 by Ministero per i Beni
e le Attività Culturali - Soprintendenza
per i Beni Storici, Artistici
ed Etnoantropologici per le Province
di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena,
Ravenna, Rimini

© 2011 by Marsilio Editori* s.p.a.
in Venezia

Prima edizione: aprile 2011

ISBN 978-88-317-9917

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione
è vietata la riproduzione, anche parziale
o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia



[227.]

destro del transetto; Luca Giordano, Roma, Santa Maria in Campitelli, cappella di Sant'Anna. In queste versioni compaiono le figure dell'Eterno e di San Gioacchino). Vi è rappresentata Maria bambina offerta da sant'Anna a Dio Padre, simboleggiato dal fascio di luce che occupa parte del cielo di sfondo sulla destra e verso il quale entrambe le figure rivolgono il loro sguardo. Sul lato opposto la composizione è chiusa da un'architettura e un tendaggio rosso. Il paesaggio alle spalle della Vergine è reso attraverso delicati effetti luministici, e così pure i panneggi che avvolgono le figure e il tendaggio rosso sono dipinti con notevole finezza di tocco.

Attribuito a Corrado Giaquinto al momento della donazione da parte di Antonio Boschetto, il rame non sembra presentare affinità particolarmente stringenti con lo stile del pittore pugliese (appare tutt'al più avvicinabile ai suoi esiti più precoci, quali gli affreschi della cupola di San Nicola dei Lorenesi a Roma), pur trovando senza dubbio le sue radici in un contesto artistico meridionale. In sottofondo si legge ancora una lontana eco giordanesca.

Bibliografia: A. Volpe, in *Doni* 1997, pp. 72-73, n. 16.

ELENA FUMAGALLI

227.

Pittore napoletano della prima metà del XVIII secolo

Figura allegorica e tre putti

tela, cm 60 × 48; cornice, cm 71 × 58
inv. 136 (cat. n. 796)

Provenienza: acquistato nel 1904
(*Fonti* 2004, p. 568)

Cataloghi: Guadagnini 1906, p. 119, n. 796 (S. Ricci); Mauceri 1935, p. 165 (scuola napoletana primi XVIII secolo); Rodriquez 1957, p. 116 (F. Solimena)

Restauri: 1970 (GRS)

Nella tela è rappresentata una figura femminile assisa fra le nubi, con uno scettro nella mano destra e la sinistra levata in alto, verso il cielo, dove è indirizzato anche lo sguardo. La donna, vestita di un abito dai toni verde

e rosso scuri e di un mantello azzurro – sul quale insiste molto forte la luce –, è accompagnata da tre putti: è molto probabile che si tratti dell'allegoria di una virtù, tuttavia la genericità dell'unico attributo che la caratterizza, un bastone, non ne consente un'identificazione più precisa.

Stilisticamente il dipinto appare prossimo ai modi di Francesco Solimena intorno al terzo decennio: si confronti la figura femminile con quella nell'*Educazione della Vergine* di raccolta privata napoletana (*Settecento napoletano* 1994, p. 263) e dell'*Assunzione* di una collezione di Freeport, Bahamas (*ibidem*, p. 265), dove ritorna molto simile anche la posa del putto sdraiato sulle nuvole. Si possono riscontrare affinità anche con le opere coeve di Nicola Maria Rossi, che in quello stesso momento si esprimeva attraverso schemi compositivi e soluzioni formali di evidente derivazione solimenesca.

Bibliografia: citato nei cataloghi.

ELENA FUMAGALLI

228.

Nicolò Cassana e bottega

(Genova o Venezia, 1659 - Londra, 1714)

Vecchio capitano da Mar

1690/1710

tela, cm 89 × 67; cornice, cm 98 × 78
inv. 785 (cat. n. 644)

Provenienza: collezione Zambecconi, 1883

(*Fonti* 2000, pp. 300, n. 98; 403, n. 347)

Cataloghi: Catalogo 1894, p. 55, n. 644

(F. Barocci); Malaguzzi Valeri 1928, p. 193

(seguace di F. Barocci); Mauceri 1935,

p. 165, n. 644 (scuola veneta XVII secolo);

Catalogo 1969, p. 173

Restauri: 2000 (D. De Angelis)

Il dipinto, in base alle notizie fornite dall'inventario del 1796 della galleria Zambecconi e all'effettiva omogeneità dimensionale, fungeva da "compagno" a un'altra opera cassanesca, la *Vecchia con le mani sovrapposte* (scheda n. 231), trattando il medesimo tema dell'età senile con una divagazione, però, nella sfera militaresca. La stima della collezione bolognese compilata nel 1871 da Cesa-

re Masini metteva in dubbio, per questa immagine di «guerriero», l'improbabile attribuzione a Federico Barocci di qualche anno anteriore, constatandone la malafede e definendo la tela, forse con troppa severità di giudizio, «cosa di un pittore mediocre qualunque», peraltro in stato conservativo non ottimale (*Fonti* 2000). Malaguzzi Valeri (1928) gravitava ancora intorno al nome del maestro urbinato, per proporre l'assegnazione a un anonimo seguace, mentre Maucceri (1935) giungeva finalmente al suo corretto collocamento nell'ambito veneto, ribadito in ultimo nel catalogo del 1969.

Lo sguardo vivo, eppure fisso in direzione di un punto lontano, accentua l'espressività del volto maturo e rubizzo, con la fronte ampia per il diradarsi dei capelli, solcata dai segni del tempo, la barba invece folta e bianchissima, altrettanto canuti i lunghi mustacchi. Le mani sovrapposte poggiano con fare orgoglioso su un bastone del comando che rammenta l'alto grado di cui il soldato è investito: una carica imprecisabile dal momento che l'opera non appartiene al genere ritrattistico, bensì si concentra sulla descrizione di un "carattere", di un'epoca dell'esistenza umana, la tarda età nel caso del nucleo pittorico cassanese proveniente dalla raccolta Zambecconi. La coerenza della figurazione, nella quale gli estensori dell'inventario del 1796 hanno riconosciuto un «generale», è comunque assicurata dall'armatura che il personaggio indossa sotto il manto di porpora, da sempre colore distintivo dei massimi uffici di governo. Lo spiraglio paesistico che il braccio appena alzato rivela in basso a destra, uno specchio d'acqua con una nave sospinta dal vento, svolge poi una funzione connotante, suggerendo di riconoscere nel militare un glorioso "capitano da Mar".

Nella tela in Pinacoteca, certe durezza di segno, certe pennellate stanche e rigide palesano il cospicuo intervento della bottega, tanto da rendere plausibile l'ipotesi dell'esistenza di un prototipo, autografo *in toto*, non ancora rintracciato. Benché le vele candide e gonfie dell'imbarcazione compaiano, similari, nello sfondo del *Ritratto di Angela Biondi*, nana al servizio della principessa Violante di Baviera, eseguito da Nicolò Cassana nel 1707 e oggi nei depositi di Palazzo Pitti (Chiarini 1974, p. 238), l'opera sembra piuttosto riferibile alla decade estrema del Seicento, a giudicare almeno dalle tinte forti, dall'ambientazione



[228.]



[229.]

contro un cielo percorso da nuvole plumbee che appena si dileguano in prossimità dell'orizzonte e, in misura maggiore, dal raffronto con alcuni dipinti commissionati dalla corte fiorentina al chiudersi del secolo. Va menzionato, ad esempio, il cosiddetto *Soldato alemanno*, a Palazzo Pitti dal 1691 (M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 116, n. 168), particolarmente affine nella resa dei bagliori che lampeggiano sulle superfici metalliche, né può mancare un cenno a una prova di poco successiva, il *Ritratto del gran principe Ferdinando de' Medici* appartenente alla stessa sede museale (M. Chiarini, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 200-202, n. 112), che immortalava l'aristocratico con una corazza quasi identica nella foggia e nella stesura dei colpi di luce, rapidi tocchi di bianco puro, a quella del vecchio capitano di Bologna.

Bibliografia: citato nei cataloghi.

PAOLO DELORENZI

229.

Nicolò Cassana e bottega
(Genova o Venezia, 1659 - Londra, 1714)
Vecchio con bambino in braccio
1690/1710

tela, cm 82 × 64,5; cornice, cm 101 × 84
inv. 828

Provenienza: collezione Zambeccari, 1883
(*Fonti* 2000, pp. 301, n. 100; 387, n. 86;
430, n. 33)

Cataloghi: mai citato

Restauri: 1974 (P. Degli Esposti)

Il soggetto della tela, mai esposta in Pinacoteca, è correttamente descritto nell'inventario della raccolta Zambeccari datato 1796 come «Un vecchio con un puttino in braccio del Cassana» (*Fonti* 2000). Riferita alla scuola bolognese del XVIII secolo dagli estensori dell'inventario museale del 1917, l'opera è stata in seguito riscoperta da Franca Zava Boccazzi (1984), che vi ha scorto, per la particolare tematica emotiva, un legame con la vicenda biografica dell'autore, fissandone la datazione al principio della nona decade del Seicento. Il bambino in fasce altri non sarebbe che il piccolo Vincenzo, secondogenito di

Nicolò, scomparso all'età di appena due anni nel luglio del 1685, ritratto a fianco del nonno materno Vincenzo Miel, la cui morte risale invece al 1688: una vera e propria "istantanea familiare", nella quale perfino la crocetta d'oro in bella vista corrisponderebbe a un prezioso gioiello che, stando ai documenti d'archivio, l'artista realmente possedeva. A ulteriore conferma di questa ipotesi, la studiosa faceva in seguito conoscere un dipinto di collezione privata parigina pressoché coincidente nell'iconografia, fatta eccezione per l'aspetto e l'identità degli effigiati, la neonata Paolina Francesca, venuta al mondo nel marzo del 1682, e un ignoto «amico di famiglia, un buontempone, arzillo e ben nutrito, che poteva certo trovarsi tra i frequentatori di casa Cassana, e le cui fattezze molto caratterizzate dovevano ben attrarre le attenzioni del pittore» (Zava Boccazzi 1999, p. 229).

Se Nicoletto, nel ricreare una scena intrisa di domestica affabilità, ha indubbiamente attinto al reale, alla sfera delle frequentazioni quotidiane, come peraltro dimostra l'esistenza di più tele con il sembiante dell'attentata *Vecchia con le mani sovrapposte* (scheda n. 231), non si deve tuttavia scordare che il senso precipuo di tali figurazioni risiede nella descrizione di un'indole, di un "tipo" fisiognomico non necessariamente insolito o eccezionale, ma semplicemente ricco di spirito, comunicativo, in grado di coinvolgere l'osservatore. Il dipinto in Pinacoteca è un quadro di genere, fors'anche investito di finalità ritrattistiche, e ci mostra un soggetto all'occorrenza replicabile: non stupisce, dunque, che i depositi del Museo di Castelvecchio a Verona ne custodiscano una versione identica, per la quale resta da valutare il rapporto di dipendenza con l'esemplare bolognese (ringrazio Francesca Rossi per avermi anticipato la conoscenza dell'opera, di prossima pubblicazione). La stesura pittorica che definisce i lineamenti giovanili dell'anziano personaggio e le stoffe bruno-amaranto dell'abito si conforma ai modi impiegati da Cassana nell'esecuzione di un *Vecchio con spartito musicale* già sul mercato antiquario romano (Zava Boccazzi 1999, p. 230), prova appartenente a un nucleo omogeneo, insieme al *Vecchio con bambina* di Parigi, distante per stile dalle pochissime tele del nono decennio a oggi rintracciate (Delorenzi 2009, pp. 147-149). A ben valutare la rapidità di tocco, la scioltezza del ductus pienamente disinvolto dell'artista, non sembra azzardato

proporre una cronologia più avanti nel tempo, a cavallo dei due secoli. L'accostamento tra immagini virili e infanti, del resto, era all'epoca particolarmente gradito, tanto che un ovale raffigurante «un huomo armato con un putino», registrato nel 1712 nella raccolta veneziana di Giovanni Castelli, «fu ammirato da tutta la città per opera insigne» (Zava Boccazzi 1984, p. 105).

Bibliografia: Zava Boccazzi 1984, p. 102; Zava Boccazzi 1999, p. 229.

PAOLO DELORENZI

230.
Nicolò Cassana e bottega
(Genova o Venezia, 1659 - Londra, 1714)
Vecchio schiavone
1700/1710

tela, cm 73,5 × 57; cornice, cm 91 × 77,5
inv. 162 (cat. n. 725)

Provenienza: collezione Zambeccari, 1883
(*Fonti* 2000, pp. 299, n. 87; 386, n. 84)
Cataloghi: Catalogo 1894, p. 66, n. 725
(ignoto); Guadagnini 1906, p. 129, n. 725

In origine nella collezione Zambeccari, l'opera faceva serie con altre quattro tele assegnate a Nicolò Cassana, di cui tre soltanto si conservano ancora oggi presso la Pinacoteca. Priva di attribuzione nei vecchi cataloghi a stampa, nel 1871 era stata valutata da Cesare Masini quale «debole pittura tiepolesca», essendosi persa la memoria della corretta autografia, peraltro registrata nell'inventario della cospicua raccolta nobiliare bolognese del 1796 e in un opuscolo descrittivo della galleria del marchese don Camillo Zambeccari, di poco posteriore al 1849 (*Fonti* 2000).

Esempio di un genere già diffuso in Veneto nel XVII secolo, ma destinato a incontrare grandissima fortuna nel Settecento, il dipinto rientra a pieno titolo nel vasto repertorio delle "teste di carattere" e, adottando la terminologia impiegata da Pietro Longhi nel descrivere due opere del nostro un tempo nel palazzo veneziano dei Sagredo, potrebbe altresì definirsi «ritratto capriccioso» (C. Mazza 2004, p. 171). Come ritrattista Nicolò Cassana raccolse il generale apprezzamento della nobiltà della



[230.]



[231.]

Serenissima e della corte medicea, in particolare del gran principe Ferdinando, senza per questo disdegnare, stando alle numerose prove pittoriche superstiti e alle menzioni documentarie, di metter mano a mezzi busti di giovani e vecchi colti in pose svariate, con occhio attento al dato naturalistico.

Un quadro con l'immagine di «un vecchio barbuto schiavone» presente a Venezia nel 1712 nella collezione di Giovanni Castelli, reso noto da Franca Zava Boccazzi (1984, pp. 102, 105), e in seguito transitato sul mercato antiquario lombardo (Christie's, Milano, 7 giugno 2006, lotto 121), è fuor di dubbio il modello da cui deriva la tela in esame, una replica pressoché identica per dimensioni (l'originale, infatti, misura cm 75 × 57,5) e condotta pittorica, sebbene sia possibile riscontrare, in special modo nella resa dell'abito e dell'elsa della spada, un intervento circoscritto della bottega.

Il confronto con l'effigie cassanesca del bailo Giovanni Battista Donà al Museo Correr di Venezia, datata 1682 (Delorenzi 2009, pp. 147-148), e con altri «ritratti» di vecchi barbuti risalenti a quello stesso periodo (Ruggeri 1996, p. 78; Zava Boccazzi 1999, pp. 229-231), permette di cogliere, nella comune ispirazione strozzesca, evidenti corrispondenze stilistiche, ma induce, nel contempo, a formulare una cronologia ben più avanzata, che del resto trova conferma nel riferimento delle tele già Castelli a un momento prossimo al 1704 (Zava Boccazzi 1984, p. 97). Al medesimo frangente, ovvero agli anni tra il 1701 e il 1706, appartengono alcune grandiose immagini di procuratori di San Marco, solo recentemente individuate, che, insieme al *Ritratto del bailo Lorenzo Soranzo*, ora nei depositi della Soprintendenza veneziana (Delorenzi 2009, pp. 150-152), palesano nella stesura fluida del pigmento, nelle pennellate sciolte a evocare gli «sfregazzi» luminosi di Tintoretto, nell'acutezza dell'indagine fisionomica, i riscontri più puntuali con il *Vecchio schiavone*: i segni dell'età, la barba canuta e lanosa caratterizzano il volto, morbidi al tatto paiono i velluti blu e purpurei degli abiti, l'impugnatura dell'arma riluce di bagliori metallici, ogni elemento è vero e naturale.

L'inventario Zambecari del 1796 pone a *pendant* dell'opera una «mezza figura di un vecchio del Cassana», poi descritta, dopo l'ingresso in Pinacoteca (inv. 827), come immagine di «marinaio» o «fumatore con la pi-

pa in bocca» (Fonti 2000, p. 298, n. 86); la tela è irreperibile, distolta nel primo ventennio del Novecento da Francesco Malaguzzi Valeri, ma doveva accostarsi nell'iconografia a un dipinto sicuro di Cassana, un *Giovane uomo che fuma una pipa*, venduto all'asta con la generica assegnazione a scuola veneziana del XVIII secolo e, singolarmente, quasi identico nel formato, cm 75 × 56, al *Vecchio schiavone* di Bologna (Firenze, Sotheby's, 24 maggio 1973, lotto 251).

Bibliografia: citato nei cataloghi.

PAOLO DELORENZI

231.

Nicolò Cassana, bottega di
(Genova o Venezia, 1659 - Londra, 1714)
Vecchia con le mani sovrapposte
1700/1710

tela, cm 89,5 × 71; cornice, cm 129 × 110
inv. 339 (cat. n. 734)

Provenienza: collezione Zambecari, 1883
(Fonti 2000, pp. 300, n. 97; 386, n. 83)
Cataloghi: Catalogo 1894, p. 67, n. 734
(G. Reni); Malaguzzi Valeri 1928,
pp. 175-176 (attribuito a G. Reni); Mauceri
1931, p. 20, n. 734 (G. Reni?); Rodriquez
1957, p. 107 (scuola veneta XVII secolo);
Catalogo 1969, pp. 168, 173 (scuola
bolognese o scuola veneta XVII secolo)
Restauro: 1990 (P. Cantelli)

Particolarmente complessa la vicenda critica di questo dipinto, incluso in una serie di cinque «teste a capriccio» raccolte, forse già nel primissimo Settecento, dal marchese Camillo Zambecari. Segnalato come prova certa di Nicolò Cassana fino alla metà del XIX secolo, ha poi registrato un'inverosimile attribuzione a Guido Reni, benché già nel 1871 Cesare Masini avesse fatto seguire al nome dell'artista ben due punti interrogativi, proseguendo: «Non vi è l'ombra della maniera di questo soave pittore: è un ritratto con difetti di disegno e fortemente annerito. Non però dispregevole» (Fonti 2000). Ignorando tale indicazione, i cataloghi della Pinacoteca hanno a lungo sostenuto l'autografia reniana, giungendo pure a identificare

nella tela il ritratto della «balia di Guido». Immagine di «rara bellezza», «magistrale figura degna veramente di Rubens, nella tavolozza calda e robusta, nella esecuzione delle carni ancor sode e abbondanti, ma di tonalità luminose e di esecuzione accurata, caratteristiche del bolognese», esclamava Malaguzzi Valeri (1929); di lì a poco sarebbe stato contestato da Mauceri (1931), che vi rilevava un'impronta veneta, scuola cui fu riferita da Rodriguez (1957) e dal successivo catalogo del 1969, dove tuttavia compare, per sbaglio, anche tra le opere di ambito felsineo del XVII secolo. Frattanto erano emersi ulteriori, erronei riferimenti, su base stilistica, ad Antonio Carneo o a un veneto a lui vicino (Arslan 1931b e 1934, che accoglie un precedente parere di Giuseppe Fiocco) e a Domenico Fetti, con una datazione alla seconda decade del Seicento (Riccoboni 1948).

L'individuazione in raccolta privata, tra i quadri provenienti dalla collezione veneziana di Giovanni Castelli e menzionati nell'inventario della medesima del 1712, di un mezzo busto di «vecchia con le mani una sopra l'altra fatto dal Cassana» ha permesso a Franca Zava Boccazzi (1984, pp. 100-101, 105) di determinare un rapporto di dipendenza da quest'ultimo per il dipinto in Pinacoteca, qualificabile allora come «diligente copia, eseguita con ogni probabilità nella bottega del Cassana», in ragione di «una generale opacità cromatica e durezza di stesura formale»: un confronto serrato induce ad assegnare l'opera pressoché *in toto* agli aiuti dell'artista, alla cui scuola si erano formati pittori di diversa fama, da Nicola Grassi a Fortunato Pasquetti e Giovanni Vicentini (Delorenzi 2009, pp. 158-160, 179-185).

Il «tipo» dell'anziana donna è desunzione quasi letterale dalla figura mediana della celebre *Vanitas* di Bernardo Strozzi al Museo Puskin di Mosca (Mortari 1995, pp. 168-169, n. 389), un soggetto che Cassana, tuttavia, svincola da gran parte dei significati allegorici e simbolici in precedenza connessi, ad esempio nelle tele di Pietro Bellotti, alla rappresentazione della senilità decrepita. Il pittore, nel tentativo apparente di raggiungere un'immagine ideale della vecchiezza, ripropone in più occasioni la fisionomia reale di un'attempata popolana (Zava Boccazzi 1984, pp. 97-98, 101; Ruggeri 1996, pp. 77-78) e insieme accentua gli aspetti decorativi, con tinte forti e calligrafismi minuziosi, così da

preludere alla «testa di carattere», opera dal contenuto «tenue e leggiadro», secondo le parole di Francesco Algarotti (cfr. Mazza Boccazzi 2001, p. 72). Nella raccolta formata sul principio del secolo da Giovanni Castelli, del resto, i volti rugosi si alternavano ai freschi sembianti di ragazzi e fanciulle (Zava Boccazzi 1984, p. 105), e una giovane donna, rivestita peraltro dei medesimi abiti della nostra anziana modella, ugualmente con un fiore al petto, è la protagonista di una tela oggi agli Uffizi, *La cuoca*, eseguita da Nicolò con la probabile collaborazione del fratello Giovanni Agostino intorno al 1707 (S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, p. 210); una cronologia che ben si adatta anche all'originale della *Vecchia con le mani sovrapposte* e alla sua copia in Pinacoteca, da ritenersi anteriore alla partenza di Cassana per l'Inghilterra (1711).

Bibliografia: Malaguzzi Valeri 1919b, p. 15; Malaguzzi Valeri 1929, pp. 23-24, 52; Arslan 1931b, p. 22; Arslan 1934, p. 32; Riccoboni 1948; Emiliani 1973, pp. 104-105; Zava Boccazzi 1984, p. 100.

PAOLO DELORENZI

232.

Alessandro Campi

(notizie dal 1688 al 1712)

Alessandro davanti al corpo morto di Dario

1710 circa

tela, cm 160 x 177; cornice, cm 180 x 197
inv. 807

Provenienza: collezione Zambeccari, 1883

(*Fonti* 2000, pp. 288, n. 24; 387, n. 91)

Cataloghi: mai citato

In deposito a Roma, Camera dei Deputati, dal 1927

La tela, proveniente dalla collezione Zambeccari, che raccoglie la più parte dei veneti della Pinacoteca, è riferita, in un verbale del 1884, ad Andrea Celesti: «24. Un quadro per traverso d'istoria profana rapp.te un Guerriero con Dario morto steso su d'un carro del Cavalier Celesti [...] £ 40». Nell'in-

ventario del 1917 l'opera è stata poi promossa all'attribuzione a Paolo Veronese e dal 1927 è depositata a Roma, al Parlamento, sfuggendo così di fatto, anche per essere rimasta inedita, a ogni ripensamento critico. Si può comprendere come la poca gradevolezza psicologica dell'immagine abbia giocato nella logica del deposito, in funzione di arredo, salvando dallo stesso destino altri dipinti di più facile lettura critica e di aspetto più accattivante.

Benché il dipinto non sembri appartenere con evidenza a nessuna scuola, l'attribuzione a Celesti, non facile a formulare nel 1884, non pare infondata e ci si domanda se non arrivi anzi da una tradizione più antica. In effetti l'impianto compositivo ricalca in parte un noto schema del veneziano, impiegato a rappresentare un'altra storia, *Il sacrificio della figlia di Jefte*, noto in almeno due versioni, nella Galleria Tosio Martinengo e in collezione privata. La figlia di Jefte sacrificata è nella stessa posa, col braccio disteso, del cadavere di Dario. Ma se l'insieme in astratto funziona, non funziona più per il riferimento la pittura compatta, che sembra abbia poco a che vedere con gli spugnosi sfrangiamenti di quella di Celesti. Anche le tipologie lasciano dubbi. Se la testa del presunto Alessandro ricorda Celesti perché arriva a caricaturarlo in un'espressione beota fino al punto che il maestro non ha mai effettivamente raggiunto, quella del soldato che con lui dialoga sul cadavere presenta una puntigliosa resa naturalistica ancor più sconcertante. La composizione comunque non è di per sé banale, come un dialogo filosofico alla fine sulla vanità della vita, della gloria e del potere. Uno scettro e un elmo prezioso a terra in primo piano, sotto le ginocchia d'Alessandro, ma forse già appartenuti a Dario, che li indica ancora col gesto irrigidito del cadavere, siglano il significato dell'immagine. Nell'angolo dietro al braccio declamante di Alessandro s'intravede uno scorcio dell'esercito in sosta, con vessilli e cavalieri. Il cielo è quasi tutto coperto da una grande nuvola bianca che qui, contrapposta al bianco cadaverico di Dario, assume un significato, forse involontario o inconscio, di grande, incombente drappo funebre, sospeso sull'impressionante colata accesa di rosso del lenzuolo e della veste del guerriero vincitore. C'è tutto l'armamentario sapienziale del tenebrismo veneto e si di-