

Roma, 27 marzo 1991

Alla Dott.ssa Roswitta Juffinger

Direttrice della RESIDENZGALERIE

Salisburgo

Alla Dott.ssa Annamaria Petrioli Tofani

Direttrice della Galleria degli Uffizi

Firenze

Al Dr Jean Marie Drot

Direttore dell'Accademia di Francia

Roma

Al Prof. Federico Zeri

Mentana

(Roma)

Al Prof. Maurizio Calvesi

Via de' Pettinari, 84

Roma

→ Al Prof. Giuliano Briganti

presso "La Repubblica"

Piazza Indipendenza, 11/b

Roma

Nel 1975 visitai la grande mostra di Federico Barocci allestita in Bologna.

Ricordo che subito, al mio primo entrare nelle sale dell'Archiginnasio, scorsi — ritrovandolo come un vecchio amico — l'autoritratto della Residenzgalerie, che avevo più

volte lungamente ammirato durante un mio soggiorno a Salisburgo. Accanto, un altro quadro, ad esso simile... Una copia? No: secondo il catalogo, l'originale! e conservato agli Uffizi! Allora osservai, confrontai, e...

Sono passati molti anni da allora. La freschezza delle prime impressioni si è alquanto appannata; e certo qualcosa non ricordo più affatto. Ma dopo aver rivisto qui a Roma, in Villa Medici, ancor oggi presentato come un capolavoro, il dipinto di Firenze, sento il dovere di render manifeste quelle mie osservazioni. E dirò senza ambagi, pur col timore d'apparir malcauto o di riuscire irritante, che la conclusione cui pervenni in quel lontano 1975, avendo sott'occhio entrambi i quadri in questione, è che di essi l'originale (e unico autografo!) è quello della Residenzgalerie, mentre l'altro non è che una copia, e anzi, quasi certamente, un falso. Un'affermazione così recisa può sembrare arrischiata; ma essa semplicemente enuncia una di quelle verità che, una volta dette, s'impongono con la tranquilla forza dell'evidenza.

Espongo qui di seguito le ragioni del mio giudizio.

1) Innanzitutto, la qualità della pittura. Questa è straordinaria nel ritratto ora a Salisburgo, e di pregio di gran lunga inferiore in quello agli Uffizi. Nel primo, la pungente delicatezza del disegno e del colore, l'incisiva sicurezza delle pennellate mai gratuite ma ognuna indispensabile a definire un tratto del viso, a cogliere un aspetto del carattere; i trapassi e gli accostamenti dei toni sempre preziosi e luminosi, nuovi ogni volta; la nettezza dei particolari resi con felice immediatezza; l'indagine psicologica acuta e dolorosa, che condensa in breve spazio la storia d'un lungo travaglio segreto e di una quotidiana strenua costanza: tutti questi elementi,

"naturalmente" fusi insieme, concorrono a formare un'opera di singolare e rara bellezza.

Il quadro di Firenze è lavoro condotto con buon mestiere; e aggiungo che la forza del modello originale è tale che ha inevitabilmente lasciato anche qui la sua impronta e qualcosa del suo fascino. Ma la mano, pur esperta, non giunge alla maestria, e nemmeno si cura di farsi diligente, ché anzi è palese una vera trascuratezza d'esecuzione.

Il principale tratto distintivo di questo dipinto è la generale intonazione brunastra che immerge il soggetto in un'atmosfera densa, brumosa, in cui lo sfoca. La gamma dei colori è assai diversa da quella (ricca, sottile, e, a quanto rammento, più luminosa e più fredda) dell'altro dipinto. La pittura ha, per lo più, un che d'approssimativo. I particolari appaiono mal definiti. Quasi ogni punto del quadro si presta a istruttivi raffronti: a titolo d'esempio richiamo l'attenzione sull'occhio destro e le sue palpebre, o sulle orecchie (e quella sinistra quasi non c'è!).

Anche la distribuzione delle ombre appare incerta, o vaga, come ben si può vedere sul lato sinistro del gran collare a lattughe. Ma dappertutto, l'ombra, che nel primo quadro ha un'importante funzione plastica ed espressiva, sembra qui servire a nascondere più che a modellare!

La stessa struttura ossea del capo risulta incerta laddove nel primo quadro essa è tutt'uno con il proteso affiorare dello sguardo ansioso. Sminuita, e generica, la fisionomia.

Parimenti inadeguata e spenta la resa della barba.

E dov'è il vivo arricciolarsi della gorgiera, con le sue minute piegoline, che son così nitide, pur se solo accennate con rapidità, nel dipinto di Salisburgo? Si guardi, tanto per fermarsi a un dettaglio, all'orlo della gorgiera sulla sinistra di chi guarda. Nel quadro di Firenze tutto è risolto

con una gran diagonale non riscattata dai segnacci che vorrebbero fingere l'arricciatura. Quei segnacci grossolani sono cosa aggiunta, posticcia; non nascono dallo studio diretto del vero, ma dalle scorciatoie d'un copista sbrigativo; e il risultato si vede: il collare non poggia sulla veste, il bianco e il nero rimangono estranei, separati, e unicamente accostati l'uno all'altro.

E infine, debbo ripeterlo: del tacito dramma solitario così intensamente specchiato nel quadro ora a Salisburgo, qui non resta che un riflesso smorzato e soffocato.

2) Che un pittore replichi di sua mano, e senza varianti, taluna delle proprie opere è accaduto sovente. Che la replica venga condotta esattamente allo stesso punto di elaborazione dell'originale, e anche là dov'esso è rimasto allo stato di abbozzo: pure questo è possibile, e tuttavia meno probabile. Che però un pittore - e non un pittore qualunque, sì un grande - s'induca a ricopiare pedissequamente le proprie pennellate, ebbene, questo no, non è credibile. Ogni pennellata è per sua natura un fatto unico e irripetibile, e ciò un pittore lo sa bene. Di imitare le pennellate, di provarsi a riprodurle, può tentare un copista che sia obbligato a farlo; s'ingegnerà di contraffarle un falsario; ma mai penserà di ritrovarle lo stesso autore, franco da vincoli. Se s'osservano certe pennellate caratteristiche dell'autoritratto di cui si sta parlando, si noterà che esse nell'opera ora a Salisburgo sono sicure, fulminee, taglienti, quali appunto posson venire dalla mano di chi, in un processo creativo, è non solamente signore dei propri mezzi espressivi ma soprattutto libero di scegliere i modi che meglio lo secondano nel suo intento. Nell'opera di Firenze, invece, codeste medesime pennellate così caratteristiche, appaiono fiacche, o peritose, esitanti,

se non addirittura tremulanti. Si guardi per esempio la sottile pennellata bianca lungo il margine palpebrale inferiore dell'occhio destro (a sinistra di chi guarda), che serve a renderlo lacrimoso; o l'altra nell'occhio sinistro.

Si ha pure l'impressione che a volte l'autore del dipinto di Firenze abbia creduto di poter riuscire a certi tratti di pennello mimando in sé un atteggiamento di appassionata sicurezza e scioltezza: ma ne sortiscono segni vuoti e sciatti: così, per esempio, quelli apposti sulla gorgiera, a destra guardando il quadro.

Si può notare come dei particolari segni che, nel quadro di Salisburgo, si dimostrano spontaneo e quasi inevitabile prodotto del dipingere, perché scaturiti e veramente "nati" dal fare di chi scruta e ri-crea una forma, appaiano invece, nell'altro quadro, riprodotti faticosamente e rozzamente, privi, come sono, di una reale relazione con la forma rappresentata. Si è pur dovuto riprodurli, quei segni, che son così caratteristici, che son quasi il suggello di quest'autoritratto! Ma lo si è fatto alla meglio, senza comprensione né interesse; e senza la necessaria abilità (né d'altronde abilità alcuna sarebbe bastata!). A rendersene conto si esamini il margine del collare qual esso appare nei due dipinti (soprattutto sulla sinistra; e nella parte inferiore, dove spicca una singolare e irripetibile /O/!). Si confrontino le pennellate e, più, il modo in cui le forme son costruite... In verità "costruire" è parola che mal si attaglia al quadro di Firenze!...

Penso che tutto quanto sin qui esposto possa quanto meno servir a stabilire quale dei due quadri sia l'originale, e quale la copia.

3) Ma c'è dell'altro.

Credo di poter segnalare un particolare di forse

decisiva importanza.

Il quadro di Salisburgo è dipinto su carta preparata con un'imprimitura di color rossiccio; in alcuni punti la carta così preparata è rimasta scoperta sì che si vedono, tra una pennellata e l'altra, delle piccole macchie rossicce. Ebbene, le stesse macchie (o meglio: corrispondenti zone di ugual colore) sono presenti anche nel quadro di Firenze: ma qui esse sono ottenute non già lasciando scoperta la mestica d'imprimitura, bensì applicando, su quelli precedenti, un ultimo strato di colore!!!

Non posso purtroppo indicare con precisione i punti ove ciò si riscontra. Dell'autoritratto ora a Salisburgo non ho a mia disposizione altro che una cartolina in bianco e nero. Tuttavia, procedendo a ritroso, e cioè dall'esame del quadro di Firenze (ed augurandomi che questo non sia stato di recente restaurato in modo troppo drastico!), credo di poter dire che le piccole zone del fondo rimaste scoperte dovrebbero trovarsi nell'occhio e nell'arcata sopracciliare, e forse sulla tempia, se non anche altrove.

4) Non è strano che il Barocci abbia voluto dipingere due volte il medesimo soggetto scegliendo, contro il suo costume, entrambe le volte, lo stesso tipo di supporto (la carta) e lo stesso formato? (E qual soggetto poi!: non un'immagine sacra, o una scena devozionale, o un ritratto, di cui potesse essergli venuta richiesta: ma la replica d'un autoritratto...)

Com'è che stavolta egli mette da canto tutte le sue abitudini e i suoi collaudati metodi di lavoro? Non si spiegano meglio, codeste anomalie, con la deliberata volontà d'inganno d'un falsario?

Sorprende anche, nel dipinto agli Uffizi, l'incuria dell'inquadratura: la testa, più piccola che nel dipinto

della Residenzgalerie, è mal centrata, spostata in basso e da un lato. Tale impaginazione ha poi messo il copista a mal partito, facendolo trovare a corto di spazio al momento di dipingere la parte inferiore e la parte sinistra della gorgiera: le quali sono state, perciò, rispettivamente, tagliata la prima, e malamente ristretta la seconda. Anche l'accorciamento della mascella destra sembra dovuto alla stessa causa. È evidente che il copista (o meglio, diciamolo pure: il falsario) si è preoccupato solo della rispondenza esteriore degli elementi materiali del quadro: dimensioni compatibili con quelle della cornice originale, carta incollata su tela, riproduzione approssimativa dell'immagine; e di null'altro.

5) È molto probabile che la sostituzione del dipinto originale con un falso sia avvenuta tra il 1799 e il 1815, e cioè in occasione delle spoliazioni napoleoniche. All'autore del falso il disordine di quegli anni di guerre, di sovvertimenti e di rapine dové assicurare una relativa certezza d'impunità. E successivamente, i documenti, gli antichi e tranquillanti inventarî, hanno provveduto a serrare gli occhi a tutti fino ai giorni nostri.

Io mi auguro che questa lettera possa avviare una discussione sul caso che denuncio, e giovare a risolverlo. Son certo che ulteriori studi confermeranno le mie osservazioni.

Spero che il dipinto della Residenzgalerie, che, nonostante quanto se ne asseriva nel catalogo della mostra bolognese del 1975, vidi allora in buono stato di conservazione, non abbia nel frattempo dovuto patire l'ingiuria delle consuete moderne scorticature e che

l'esser creduto una copia, ancorché autografa, sia valso a preservarlo dai dissennati "restauri" oggi in voga. Poiché quel piccolo autoritratto segna uno dei momenti più alti di tutta la pittura del Barocci.

Vogliano gradire i miei migliori saluti



(Antonio Marinaro)

Via di Santa Maria dell'Anima, 45

00186 Roma