

La calligrafia del disegno pretiano

Riflessioni, confronti e piste inedite

SANDRO DEBONO

STORICO DELL'ARTE

CURATORE CAPO DEL MUSEO NAZIONALE DI BELLE ARTI DI LA VALLETTA

1. MOTIVAZIONE

PER MATTIA PRETI IL DISEGNO È IL PUNTO CARDINE DI TUTTA LA SUA PRODUZIONE ARTISTICA. CE NE DÀ TESTIMONIANZA IL BIOGRAFO PER ECCELLENZA DELL'ARTISTA, OVVERO BERNARDO DE DOMINICI CHE DESCRIVE L'IMPEGNO DELL'ARTISTA NELL'APPLICARSI AL DISEGNO¹. LA PRODUZIONE GRAFICA DI PRETI È STATA INOLTRE AMPLIAMENTE DISCUSSA IN PUBBLICAZIONI DI STAMPO ANTOLOGICO, che costituiscono tutt'ora la lettura fondamentale per la conoscenza della produzione grafica dell'artista.² Gli studi sui disegni pretiani vengono da tempo condotti quasi esclusivamente nel contesto del confronto con l'opera pittorica. E' un confronto volutamente cercato e motivato dalla ricerca dell'autenticità attribuzionistica, forse anche dettato da esigenze del mercato dell'arte³. Il corpus grafico risulta comunque in crescita e l'anno pretiano non ha mancato di portare alla luce disegni inediti da aggiungere al repertorio conosciuto⁴.

Questo saggio parte proprio dalla conoscenza e dall'aggiornamento del serbatoio del disegno pretiano. E' un compendio di riflessioni che prendono spunto da quella metodologia fondamentale per la lettura della produzione grafica promossa da Luigi Tassoni e da studi recenti che riguardano il confronto tra conoscenza dell'opera d'arte e la neuroscienza⁵. Oltre alla lettura del disegno come segno che concepisce la narrazione pretiana, questo saggio propone una lettura del disegno come evidenza di una calligrafia del pensiero del Cavalier calabrese, proponendo nuove ipotesi per una comprensione più completa del suo lavoro grafico.

2. LA CALLIGRAFIA VARIABILE DEL DISEGNO PRETIANO

La critica di solito indica puntualmente il tracciato del disegno pretiano, con le sue svariate sfumature nell'acquarello, nell'esecuzione a sanguigna e a penna, come evidenza del percorso creativo dell'artista che riconosceva nel disegno, come ben rimarca il biografo Bernardo De Dominici, un passaggio fondamentale dell'essere pittore.⁶ Il disegno porta anche l'emotività del momento, che nel caso di Mattia Preti è spesso l'evidenza di un artista sperimentatore⁷. In tal senso alcuni studiosi propongono una lettura cronologica partendo dal primo pensiero con, a seguire, i vari studi ed approfondimenti dell'impostazione finale prima della definitiva versione nell'opera stessa⁸. A questo percorso corrisponde gran parte della produzione grafica dell'artista. Il corpus grafico del Preti è inoltre un percorso di rielaborazione dello stesso concetto con più di una versione sia grafica che pittorica. E' questo il caso della figura del Padre Eterno proposta in un primo disegno per la cupola di Modena (Louvre, 1651), e successivamente elaborata in ulteriori fogli⁹. Le svariate versioni grafiche della stessa tipologia hanno un sequitur pittorico in due versioni per l'abside e per la volta della Co-Cattedrale di San Giovanni a Malta.

La lettura della calligrafia, intesa come qualità e come metodo per annotare idee e definire l'opera, indicherebbe il pensiero creativo dell'artista. E' un confronto di stampo tecnico a collegare il tracciato calligrafico del disegno con l'opera dipinta,

Fig. 1. Studio di angelo con spada e di santo vescovo (Palazzo Abatellis, Palermo)



inteso come simbolo di un concetto, e di recente proposto come pista da approfondire nell'apposita sezione allestita nell'ambito della mostra *Mattia Preti. Della Fede e Umanità* a Valletta (Malta)¹⁰. Preti indubbiamente riconosce la finalità logica del disegno e il suo utilizzo, anche se il disegno diventa in casi particolari un'opera d'arte in se stessa. Ciò spiega la forza della linea come elemento fondamentale in alcuni disegni per il progetto degli affreschi per la peste, eseguiti sulle porte della città di Napoli come nel caso del soggetto di un angelo che porta la spada di fuoco (Palazzo Abatellis, Palermo, *fig. 1.*), e il volto di San Gennaro (Ashmolean, Oxford), dove l'artista mostra maggior interesse per la linea grafica. In altri casi Preti si impegna nello studio della dialettica tra luce e ombra, come nel caso di un disegno per un San Girolamo (Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze) e della figura di uomo che porta un barilotto (Londra, British Museum). Una tale esecuzione riguarda pure i disegni ad acquarello, come avviene nel caso di vari disegni di angeli (Collezione Cavalier Bonello, Malta; Hessisches Landes Museum, Darmstadt). Ciò fa della tecnica uno strumento, un tramite per definire l'opera e finalizzare il giusto metodo.

3. LA PROGETTAZIONE E IL DISEGNO

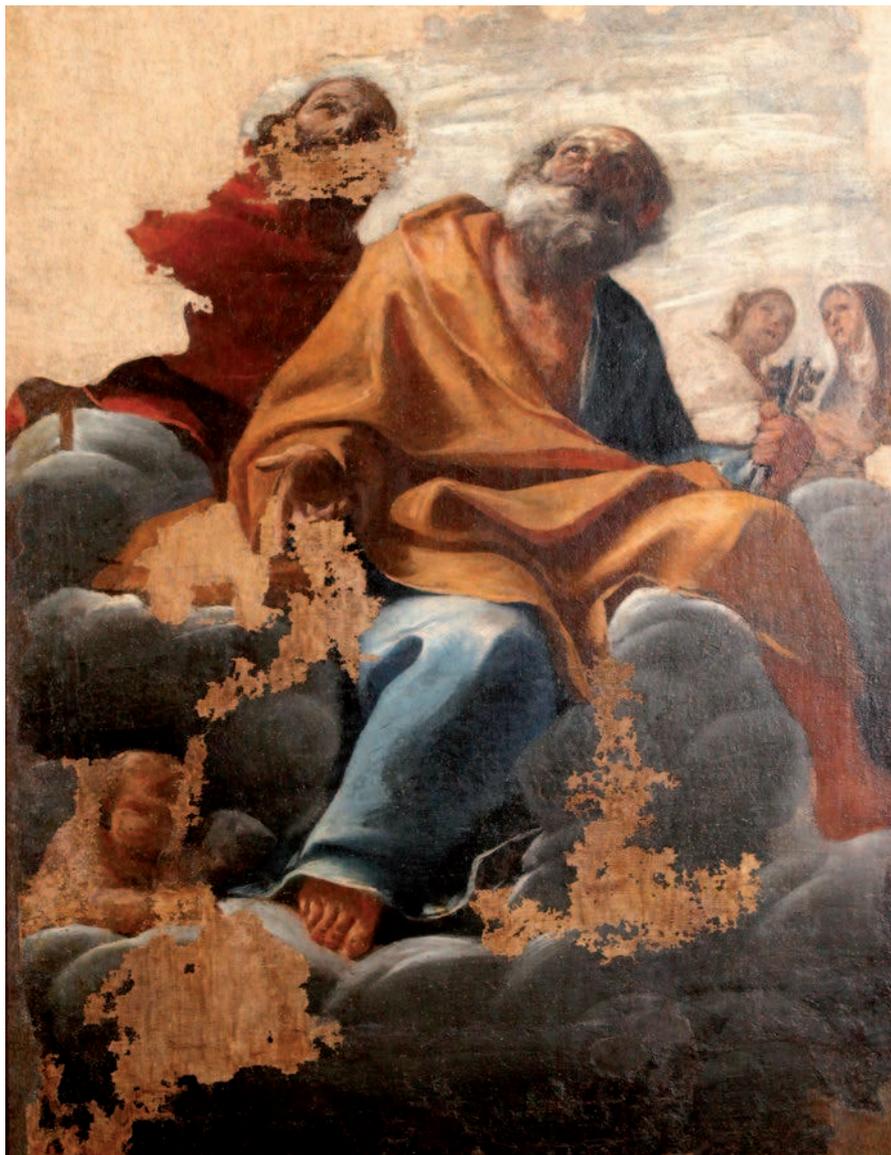
La produzione grafica acquista la massima rilevanza nella progettazione delle opere pretiane nei primi anni del periodo maltese. La lettura del singolo disegno nel contesto della progettazione dell'opera indicherebbe una scelta motivata anche dalla tecnica pittorica che, nel caso della volta della Cattedrale di San Giovanni (Valletta), riguarda l'applicazione dei pigmenti direttamente sulla pietra maltese con una preparazione impregnante ad olio di lino invece della rigorosa metodica dell'affresco. La volta è dunque una tela di vaste dimensioni dove un Mattia Preti sperimentatore è sempre pronto a rivedere la sua invenzione, e finalmente libero da ogni vincolo di tecnica che il rigore dell'esecuzione dell'affresco richiede, come nel caso degli affreschi che Preti dipinge a Roma e Modena.

I disegni preparativi dei tre affreschi per San Andrea della Valle (1650–1651) e quelli per la cupola della chiesa di San Biagio a Modena (1651–52) rappresentano una miscelanea svariata di studi grafici e pittorici. Nel caso dell'abside di San Andrea della Valle, l'interdipendenza tra il disegno a penna della figura crocifissa di San Andrea (Hessisches Landes Museum, Darmstadt) e il bozzetto pittorico (Museo di Rende, oggi coperto dalla rifoderatura) si può comprendere chiaramente nella versione finale affrescata. Nel caso del San Andrea legato alla croce, il disegno (Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Firenze) indicherebbe uno studio che parte proprio dalla figura del Santo appesa alla croce. Preti studia l'impostazione della figura crocifissa del santo e il manigoldo che lo regge sulle spalle nei termini di un unità, un raggruppamento di figure che insieme formano un passaggio ben definito della stessa composizione. Si tratta di due percorsi calligrafici diversi, uno a penna e l'altro a sanguigna. Lo schema finale della Deposizione di San Andrea Apostolo è invece definito con un bozzetto pittorico (Museo Civico di Rende). Il confronto con il bozzetto per la Crocifissione di San Andrea sul retro di quest'ul-

timo indicherebbe che il bozzetto può essere comunque considerato un ulteriore passaggio nel definire la composizione ancora da approfondire.

Sarebbe invece da confrontare il progetto per la cupola di San Biagio con un corpus di disegni che attestano l'intensa preparazione dell'artista. L'abbinamento

Fig. 2. bozzetto per le figure di San Pietro e Paolo per la cupola di Modena (Museo Civico di Taverna).



tra scelta di metodo di studio e tecnica esecutiva ripropone l'utilizzo del bozzetto a colori che, in questo caso, riguarda tasselli specifici dello schema generale: vedi l'impostazione dei Santi San Pietro e Paolo (Museo Civico di Taverna, *fig. 2*) e ulteriori bozzetti a colori per un gruppo di Santi (Collezione Privata, Napoli)¹¹ e per i santi Evangelisti Marco e Giovanni¹². Sarebbe utile a questo punto soffermarsi sulla radice iconografica di questi due ultimi personaggi già collegati con la Fontana del Bernini per Piazza Navona, inaugurata nel giugno del 1651¹³. Il disegno può in tal senso definire il passaggio tra ispirazione e primo pensiero, oltre agli ulteriori abbinamenti con opere del Bernini che studi recenti hanno proposto¹⁴. Sarebbe da chiarire subito che Preti non copia il Bernini. Si ispira invece alla progettazione concettuale della fontana berniniana come se lo schema delle quattro lunette della cupola si intendesse come rappresentazione dei quattro canti della fontana. Il dinamismo berniniano si nota già negli schizzi preparatori (Museo di Capodimonte, Napoli, *fig. 3*.), come se Preti riprendesse dalla memoria lo schema concettuale del progetto di Bernini e lo sovrapponesse al progetto modenese.

Il confronto con la volta della Cattedrale di San Giovanni a La Valletta di quasi un decennio dopo indica una approccio diverso (1661–1666). Nel caso del progetto più impegnativo che l'artista abbia mai intrapreso, mancano tutt'ora i bozzetti a colori, ed è proprio la produzione grafica, incluso l'acquarello, che diventa quasi l'esclusivo metodo scelto per definire i vari tasselli di un'opera così complessa. Oltre ad una prima proposta dello schema generale per la volta nel disegno ad acquarello (Cooper Hewitt Museum of Design, New York) radicalmente riveduta nell'esecuzione, lo studio dello schema architettonico, e qui parliamo di elementi architettonici più che di uno schema generale, è conosciuto tramite due disegni (Museo di Capodimonte, Napoli). La restante produzione grafica di schizzi e studi dettagliati è un percorso nella mente creativa dell'artista là dove la scelta tecnica abilita l'artista a comprendere l'essenziale di ogni singolo dettaglio compositivo.

La calligrafia veloce del corpus grafico appartiene a un artista ben preparato, con un repertorio importante di figure, personaggi e schemi compositivi alle spalle. Non è invece il caso della schiera di santi ed eroi dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, dipinti da Preti su ogni lato delle finestre ovali della volta. E' probabile che l'artista non avesse conoscenza dei soggetti ritratti prima di questo progetto. Ciò indicherebbe la necessità da parte dell'artista di un'interpretazione iconografica del soggetto oltre allo studio dell'impostazione finale della figura in confronto allo schema generale. I disegni conosciuti sono forse tra i più dettagliati di tutto il corpus grafico confrontabile con la volta della Cattedrale, con pochi ripensamenti tecnici ma importanti aggiustamenti formali in alcuni casi. E' pure difficile confermare che le varie postazioni scelte per ciascun personaggio furono concepite in un primo momento come parte di uno schema generale. L'ipotetico uso di questi disegni sarebbe quello di presentare come possibile la postura, che doveva essere poi confermata come corretta interpretazione del personaggio scelto.



Fig. 3. Studi per gli evangelisti del progetto della cupola della chiesa di San Biagio, Modena (Museo di Capodimonte, Napoli).

4. MISCELLANEA DELL'OPERA GRAFICA PRETIANA

Il disegno pretiano è una raccolta di idee e pensieri svariati stesi su un unico foglio di carta, che varia secondo le specificità del caso, come una pensiero messo per iscritto in un diario per non essere dimenticato. In alcuni casi sono frammenti di pensiero non sempre collegati ad un unico progetto, e in tal senso vanno proposti come miscellanea di appunti, e indicherebbero il modo con il quale Preti concepiva le sue opere, spesso simultaneamente. Disegno e bozzetto, e pure i pentimenti che molte opere di Preti portano in evidenza, sono parte integrante dello stesso processo creativo. Questo corpus di disegni-appunti, da comprendere come una miscellanea della grafica pretiana, ci offre l'opportunità di un approfondimento non solo del confronto con l'opera ma anche del confronto con il metodo d'esecuzione dell'opera stessa. L'impostazione di svariati dettagli sullo stesso foglio, anche se da definire come frammenti collegabili ad un'unica composizione, indicherebbe un tratto specifico del processo creativo dell'artista.

La produzione grafica per la volta della Co-Cattedrale ci fornisce alcuni esempi preziosi attraverso i fogli della nostra miscellanea. Il disegno di un cane e due piedi (Ashmolean di Oxford, fig. 4.), già confrontato dalla critica con la scena del Banchetto di Erode e con la prospettiva frontale della *Decollazione del Battista*, è un esemplare d'interesse particolare. Preti prepara dunque due studi di due frammenti compositivi diversi. I piedi, riconducibili ad uno dei carnefici che assiste al martirio del santo, sono una componente essenziale nella struttura compositiva dell'opera. Il cane 'alla Veronese' è invece un'aggiunta finale al banchetto di stampo rubensiano, come se l'artista tentasse di stabilire un mancato equilibrio finale. La sovrapposizione dei due disegni indicherebbe che lo studio del cane sia stato disegnato in un secondo momento, sicuramente dopo il primo studio per i piedi del carnefice. La sovrapposizione dei due disegni indicherebbe un ultimo ripensamento per la scena del banchetto nella fase preparatoria o nei primi passaggi della *Decollazione del Battista*. Ciò rivela il metodo d'esecuzione dell'opera con i suoi pentimenti e ripensamenti che in questo caso necessitavano di un supporto grafico di riferimento.

Il metodo d'esecuzione della volta e il modo di definire la concettualità compositiva dei vari componenti della volta riguardano un altro foglio della miscellanea grafica, quello raffigurante Studi di Angeli (Collezione Privata, Malta) per l'abside centrale della volta della Cattedrale di San Giovanni (Valletta)¹⁵. E' pure questa una sovrapposizione di almeno tre passaggi della composizione finale con una terza destinazione (l'angelo che porta un cartiglio svolazzando, ancora non correttamente confrontato). Sono questi degli elementi non fondamentali per la composizione, ma necessariamente da aggiungersi come arricchimento o elaborazione secentesca nella ricerca della modulazione barocca e dell'armonia compositiva. Il tratteggio denota la sensibilità della linea grafica che rende conto di tre momenti distinti anche se collegati alla stessa progettazione. Il disegno è l'evidenza della progettazione pretiana e della continua sperimentazione nel definire le strategie utili a che la composizione, di cui il pittore necessiterebbe, regga pittoricamente.

*Fig. 4. Studi per un cane e due piedi per la volta della
Cattedrale di San Giovanni, Valletta, Malta (Ashmolean, Oxford)*



Il discorso sulla miscellanea nel repertorio grafico pretiano rimane ancora da approfondire. Non riguarda solo il confronto fra schizzo e opera, ma si propone come studio delle varie versioni finali intese qui come plurime versioni dello stesso concetto anche se in svariati mutamenti. Il disegno pretiano va letto implicitamente proprio come evidenza di questi costanti mutamenti nel processo inventivo. E' questo il caso di un disegno preparatorio per l'angelo che conforta nel Martirio della ruota di Santa Caterina di Alessandria (Collezione Privata, Malta, *fig. 5.*), pub-

Fig. 5. Studio per l'angelo nel martirio di Santa Caterina, Chiesa parrocchiale, Zurrieq (Collezione privata, Malta)



blicato di recente¹⁶. Il confronto è chiaro, e l'esistenza di un disegno preparatorio indicherebbe un'opera ben meditata. Più che uno studio preparatorio per questo angelo, il disegno è l'approfondimento della relazione con l'immediato contesto, anche grazie all'inserimento di un putto svolazzante sul fondo ravvicinato. Il putto verrà mutato in una versione più idonea alla composizione scelta, anche se nel di-

Fig. 6. Dettaglio del martirio della ruota di Santa Caterina di Alessandria, Zurrieq, Malta.



segno preparatorio il putto sembra comunque una versione concettualmente identica a quello che si intravede svolazzante accanto alle nubi che sostengono l'Assunta (Chiesa Parrocchiale di San Andrea, Luqa, Malta, 1665, *fig. 6*). Il mutamento formale e il continuo sperimentare nel corso del concepimento delle tele pretiane fa sì che l'invenzione per una tela precedente diventi poi nella versione finale del Martirio di Santa Caterina un putto che assiste la Santa (*fig. 7*).

Fig. 7. Dettaglio del quadro dell'Assunta, Luqa, Malta



5. LA BOTTEGA E LA PRODUZIONE GRAFICA PRETIANA

Il disegno fu certamente uno strumento di grande utilità nel lavoro di bottega, ovvero un metodo sicuro per la trasmissione di invenzioni iconografiche che facilitassero la stessa esecuzione indotta o seguita dall'artista nel proprio laboratorio, ma non solo. Il Padre Eterno raffigurato nell'icona di Modena, produzione della bottega pretiana, ripreso dal disegno omonimo per la cupola di San Biagio a Modena (Louvre, Parigi), è un chiaro esempio dell'utilizzo dell'invenzione pretiana a bottega. Oltre al disegno serviva il cartone che in modo particolare facilitava la riproduzione delle svariate copie di figure e invenzioni di successo del collaudato repertorio pretiano, come nel caso del Martirio di Santa Caterina d'Alessandria (Chiesa di Santa Caterina d'Italia, Valletta), e nelle tre versioni di bottega e seguaci, che una ricerca ha di recente confermato essere state dipinte con l'utilizzo di un cartone identico¹⁷.

Sarebbe comunque ancora da stabilire il ruolo della bottega nella produzione delle numerose versioni delle opere di successo, e in tal senso distinguere la produzione grafica dell'artista da quella della bottega. La corrispondenza con il mecenate Antonio Ruffo conferma la prassi degli aiutanti in bottega impegnati a preparare disegni allo scopo di una mostra, anche se sotto la guida sapiente del maestro¹⁸. La scarsità di questi disegni di bottega rende difficile un primo confronto, e non sarebbe da escludere che alcuni fogli siano tutt'ora riconosciuti come di mano del Preti. La complessità di tali studi ci è confermata da un disegno finora poco conosciuto, anche se esposto a Malta di recente (National Museum of Fine Arts, Malta), da confrontare con una parte della composizione del quadro *Davide che suona l'arpa davanti a Re Saul* (Asta Sotheby's, gennaio 2008)¹⁹. Il tracciato preciso della sanguigna la propone come copia diretta del quadro con lo scopo di servire da guida per ulteriori copie o versioni della stessa opera. La composizione è codificata con l'inserimento delle lettere T (per terra) e G (per giallo). Più che la calligrafia del maestro, è ravvisabile quella di un allievo di talento o di un artista imitatore che sceglie l'opera di Mattia Preti come soggetto di studio. Questo esemplare può essere considerato una copia, anche se tecnicamente buona, in quanto non mostra le caratteristiche della mano pretiana nel tracciato della sanguigna e nei colpi di penna.

NOTE

¹ Bernardo de Dominicis, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, Malta, 1864.

² Vedi Luigi Tassoni, *Mattia Preti e il senso del disegno*, Moretti e Vitali, 1990; Erminia Corace, *Mattia Preti – dal segno al colore*, Erminia Corace, 1995; Claudio Strinati, Maurizio Marini, Carolina Ippoliti, *Mattia Preti – Disegno e Colore*, Abramo, 1991.

³ Sarebbe qui da ricordare la inter-dipendenza tra storia dell'arte e mercato proposta in alcuni studi. Vedi Ivan Gaskell, 'Tradesmen as Scholars' in Elisabeth Mansfield (Ed.), *Art History and its Institutions – Foundations of a Discipline*, Routledge, 2002, pp. 146–162.

⁴ Disegni finora inediti sono stati pubblicati di recente in Keith Sciberras, *Mattia Preti – The Triumphant Manner*, Midseabooks, Malta, 2012.

- ⁵ Vedi Luigi Tassoni, *L'Interpretazione*, Rubettino, 1997. Il capitolo intitolato ' Il gioco dei Tre Referenti ' cita come esemplari le opere di Mattia Preti. Per la conoscenza dell'opera dell'arte e la neuroscienza vedi gli studi recenti di Jan de Maere, *Neuroscience and Connoisseurship. La physiologie neuronale du Beau et l' attribution des tableaux anciens*, Università di Gent, Dottorato di ricerca, 2011.
- ⁶ Vedi Bernardo de Dominici, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, 1864.
- ⁷ La sperimentazione come caratteristica dell'opera pretiana è stata proposta da Luigi Tassoni e successivamente da John Thomas Spike e Mariella Utili. Un'ulteriore lettura è stata proposta in Sandro Debono, 'Mattia Preti Sperimentatore?', Galleria Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo, 2013, in stampa.
- ⁸ Lo espone Mariella Utili, Scheda di catalogo per *Bozzetto per San Marco evangelista e Bozzetto di Santi in San Biagio a Modena* in Vari Autori, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo Mostra, Electa, Napoli, 1999, pg. 121.
- ⁹ Luigi Tassoni, 'Mattia Preti – A Continuum of Sense' in Dominic Cutajar (Ed.), '*L'Idea del Soggetto' – Drawings by Mattia Preti*, Catalogo Mostra, National Museum of Fine Arts, Malta, 1999, pp. 5–9.
- ¹⁰ Sandro Debono, Giuseppe Valentino, *Mattia Preti – Faith and Humanity*, Midseabooks, 2013, pp. 235–267.
- ¹¹ Vedi la foto del bozzetto pubblicata da Mariella Utili in Vari Autori, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo Mostra, Electa, Napoli, 1999, p. 116.
- ¹² John T. Spike, *Mattia Preti – Catalogo ragionato dei dipinti*, Museo Civico di Taverna – Centro Di, 1999, pp. 261–267.
- ¹³ Mariella Utili in Vari Autori, *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo Mostra, Electa, Napoli, 1999, pg. 121.
- ¹⁴ Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubbettino Editore, 2013, scheda 30, pp. 116–122.
- ¹⁵ Mariella Utili, 'Lo 'Stile Plasticoluminoso', eclettico, di Mattia Preti' in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, 1999, p. 38.
- ¹⁶ Devin Therien, 'Sculpture and the Art of Mattia Preti'; Craig Felton, 'Mattia Preti – Faith and Humanity' in Debono, Valentino, *Mattia Preti – Faith and Humanity*, 2013, pp. 101–108; pp. 26–28.
- ¹⁷ Dominic Cutajar (Ed.), '*L'Idea del Soggetto' – Drawings by Mattia Preti*, Catalogo Mostra, National Museum of Fine Arts, Malta, 1999, p. 19.
- ¹⁸ Sciberras, *Mattia Preti – The Triumphant Manner*, 2012, p. 55.
- ¹⁹ Salvo Di Luca, Laura Petralia, Keith Sciberras, *Mattia Preti ripete se stesso*, Pubblicazione Centro Storico Pedara, 2010.
- ²⁰ John T. Spike (Ed.), *Mattia Preti – I Documenti*, Pubblicazione Centro Di, 1999, pp. 168–9. Preti cita disegni eseguiti dalla bottega nelle lettere datate 30 ottobre e 11 Dicembre 1663, e spedite da Malta al mecenate Don Antonio Ruffo.
- ²¹ Sandro Debono, *The Artist at Work – drawings and bozzetti from the national collection*, Catalogo mostra, Banca Guratale, Gozo (Malta), 2009.