

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO

Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 **Fulvio Cervini**
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 **Elena Mazza**
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 **Chiara Corsi**
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 **Giulia Spina**
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 **Federica Ambrusiano**
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 **Elizabeth Dester**
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 **Elena Cencetti**
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 **Benedetta Bonfigli**
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 **Isabella Pileio**
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Isabella Pileio

«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

Fra coloro che si celarono silenziosamente tra le pieghe della storia artistica lucchese della prima metà dell'Ottocento, rimanendo fino a oggi nell'ombra, vi è il pittore Raffaele Giovannetti. Giovane e intraprendente artista, assai quotato per l'epoca, ricercato a corte, sostenuto da una piena fiducia nei propri maestri e cresciuto con la convinzione di vivere d'arte.

Dopo un'esaltazione sancita da parte della critica a lui contemporanea e immediatamente successiva, testimoniata dagli scritti di Tommaso Trenta del 1822¹, dall'appassionato *Necrologio* del 1855², dal *Compendio biografico dei pittori e scultori lucchesi* di Nicolao Cerù del 1893³ e confermata da *Glorie lucchesi* di Ottorino Modugno del 1907, che lo legge come «filosofo e storico»⁴, le tracce del pittore quasi scompaiono almeno fino agli anni settanta del Novecento, periodo in cui la sua memoria si riaffaccia, seppur marginalmente.

Occorre infatti attendere il 1973 affinché Giovannetti riemerge dall'oblio per approdare sulle pagine delle riviste d'arte; in particolare, si deve a Sandra Pinto⁵ il merito di avere nuovamente focalizzato l'attenzione della critica sulla figura del pittore lucchese, analizzandone i rapporti con le committenze ufficiali e gli stili prodotti a corte nel periodo della Restaurazione, il tutto reso in parallelo con le opere di Camuccini e Benvenuti.

Nel 1981 Roberto Paolo Ciardi, sulla base di documenti fondamentali, sottolineò la stima di cui godette Giovannetti come professore di disegno e deputato della Commissione Onoraria di Incoraggiamento delle belle arti, arti e manifatture, ruoli che lo introdussero attivamente nell'ambiente artistico⁶. Tuttavia, la ricollocazione del pittore entro il suo contesto di appartenenza si deve, soprattutto, al prezioso contributo del 1984 di Roberto Giovannelli⁷, il quale lo inserisce tra i coetanei, anno più anno meno, del collega Giuseppe Bertini, ricordan-

Desidero ringraziare sentitamente i professori Cristiano Giometti e Antonio Pinelli, le dottoresse Antonia d'Aniello, Silvia Nutini, Valentina Balzarotti, Giulia Altissimo e il dottor Claudio Casini.

¹ T. TRENTA, *Notizie di pittori, scultori, e architetti lucchesi per servire alla storia delle belle arti ne' secoli XVII, e XVIII*, in *Memorie e documenti per servire all'Istoria del Ducato di Lucca*, VIII, Lucca 1822, pp. 87-194, in part. 187.

² *Necrologia. Raffaello Giovannetti pittore lucchese*, s.l. 1855, pp. 3-12.

³ Archivio di Stato di Lucca (d'ora in poi ASL), *Legato Cerù* 193, c. 53.a

⁴ O. MODUGNO, *Glorie lucchesi*, Lucca 1907, p. 111.

⁵ S. PINTO, *Quadri neoclassici a Lucca e a Racconigi*, "Arte illustrata", VI, 1973, 55-56, pp. 393-397.

⁶ R.P. CIARDI, *Il principe incostante: storia di un sovrano, di una commissione e di una collezione nella Lucca del primo Ottocento*, "Actum Luce", X, 1981, 1-2, pp. 19-45, in part. 23, 28-29, 37-38.

⁷ R. GIOVANNELLI, *Giuseppe Bertini lucchese, voce sconosciuta al Thieme-Becker*, "Labyrinthos", III, 1984, 5-6, pp. 121-141, in part. 121, 123, 136.

do di entrambi la formazione presso Tofanelli. Cinque anni dopo, Alessandro Tosi⁸ lo aggiunge all'elenco dei romantici lucchesi, legato all'accademismo e intriso di manierismi derivati da David, Camuccini, Palagi e dall'ambiente fiorentino. Nel 1994 nuovamente Ciardi propone un *corpus* inedito di opere grafiche del pittore conservato nel fondo Disegni e Stampe dei Musei Nazionali lucchesi⁹, raccolta già segnalata da Giovannelli in nota a un articolo del 1993¹⁰, e approfondita successivamente anche da Veronica Neri nel 2013¹¹.

Un'ulteriore integrazione ci è offerta nel 2000 da Maria Teresa Filieri, la quale annovera Giovannetti tra i pittori «moderni» collezionati dal duca Carlo Ludovico di Borbone¹², e, alcuni anni dopo, Alessandra Nannini¹³ di nuovo ricorda Raffaele tra gli artisti dell'entourage del sovrano.

Purtroppo tali pionieristici studi, sebbene fondamentali ai fini di questa ricerca, non sono mai confluiti in un'approfondita analisi monografica sull'autore. Vero è che l'esiguità dei dati d'archivio e la dispersione di una parte importante della produzione, disseminata tra mercati antiquari, case d'asta e collezioni private sul territorio locale, nazionale e straniero¹⁴, ha probabilmente dissuaso da ogni tentativo di ricostruzione.

Raffaele era nato a Lucca nell'ultimo decennio del Settecento da una famiglia di umili origini: il padre cuoco e la madre lavandaia vivevano a pigione tra le tortuose vie di assetto medievale del centro¹⁵. Giovannetti studiò all'Accademia lucchese con Stefano Tofanelli¹⁶, da poco rientrato da Roma su invito di Elisa Baciocchi. Nel 1813 prese la via, non facile ma necessaria, per l'Urbe¹⁷, là dove si sarebbe consumata la sua formazione, partendo alle prime

⁸ A. TOSI, *Pietro Nocchi*, in «*Recensir col tratto*». *Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, catalogo della mostra, a cura di R.P. Ciardi, A. Tosi, Lucca 1989, pp. 73-105, in part. 90.

⁹ R.P. CIARDI, *Lucca, Museo di Villa Guinigi*, in *Il Disegno, le collezioni pubbliche italiane*, 2 voll., a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valentino Rodinò, G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo 1994, II, pp. 59-60, in part. 60.

¹⁰ R. GIOVANNELLI, *Spigolature al seguito di Bernardino Nocchi*, «*Labyrinthos*», XI-XII, 1992-1993, 21-24, pp. 253-304, in part. 301 nota 139.

¹¹ V. NERI, *Segni da svelare. Le collezioni di grafica a Lucca*, Pontedera 2013, pp. 65-73.

¹² M.T. FILIERI, *Progetti per un museo a Lucca: da Stefano Tofanelli a Michele Ridolfi*, «*Actum Luce*», XXVIII, 2000, 1-2, pp. 107-129, in part. 121.

¹³ A. NANNINI, *La Quadreria di Carlo di Borbone Duca di Lucca*, Lucca 2005, pp. 49, 57.

¹⁴ «In età provetta dipinse quadri storici di grande composizione che furono lodati e dipinse anche molti quadri di soggetto sacro. Le sue opere sono sparse, oltre che a Lucca e in altre parti d'Italia, anche in grandi città straniere come Vienna, Madrid, Dresda e Londra» (G. SARDINI, *L'istituto lucchese di Belle Arti dal principio del secolo fino ai di nostri. Lettura del socio ordinario conte Giacomo Sardini, 18 dicembre 1891*, «*Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*», XXVI, 1892, pp. 165-197, in part. 179).

¹⁵ Il nucleo familiare era composto dal padre Carlo, cuoco di professione, e dalla madre Maria Giuseppa Achilla, «lavandara». Dallo *Stato delle anime* del 1823 risulta che, in quella data, Giovannetti fosse coniugato con Teresa Castelletti di anni ventiquattro, e vivesse con i genitori, con il primogenito Achille di anni cinque e la cognata Angela di anni ventisei. Poco dopo, nel 1825, evidentemente la situazione economica si consolidò e il pittore riuscì a traslocare in via Santa Croce, alle Case Nuove, primo piano, con la famiglia, alla quale si aggiungevano il figlio Carlo Ludovico di anni due e una seconda donna di nome Caterina di Nicolao Pera di Sant'Andrea in Caprile, di anni diciannove. Cfr. Archivio Storico Diocesano di Lucca, *Atti parrocchiali di Santa Maria Forisportam, Stato delle anime*, 1823, 1825.

¹⁶ *Necrologia ... cit.*, p. 2; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53.

¹⁷ M. RIDOLFI, *Scritti d'arte e d'antichità [...]*, a cura di E. Ridolfi, Firenze 1879, p. XII; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53.



Fig. 1. Raffaele Giovannetti, *Pirro che parte per Troia*, 1822, Lucca, Palazzo Ducale.

luci dell'alba assieme all'amico Michele Ridolfi. Qui entrò in contatto con Vincenzo Camuccini¹⁸ e l'Accademia di San Luca, esercitandosi su Raffaello e sulle sculture capitoline, conversando con Canova e Minardi e soprattutto arricchendosi degli innumerevoli stimoli dei quali la città, culla della civiltà antica, pullulava. Tornato a Lucca, in ormai consolidato clima borbonico, si divise tra gli impegni ufficiali di professore di disegno al Liceo Reale, quelli di deputato della Commissione d'Incoraggiamento, e quelli di pittore. Nel 1845 fu nominato Ispettore degli oggetti di Belle Arti del Ducato¹⁹ e dieci anni dopo, poco prima di morire, Conservatore delle Belle Arti di Lucca²⁰.

Il percorso artistico di Giovannetti cavalca, come quello di molti suoi coetanei, il contesto storico in cui si materializza, adattandosi al gusto e mutando la sua poetica nel tempo: il giovanissimo Raffaele sposa il Neoclassicismo, una nuova sensibilità di gusto che imponeva si anelasse verso un mondo di armonia e di bellezza, fondato sull'esposizione di *exempla virtutis*²¹. Intorno al secondo quarto del secolo il lucchese abbraccia, seguendo l'archetipo proposto da Hayez, la temperie romantica, abbandonandosi a elucubrazioni patriottiche sulla scia del *revival* medioevale. Nell'ultima parte della sua vita, contaminato da Michele Ridolfi e sedotto dal Purismo, rivolge le proprie attenzioni verso un processo di astrazione e di semplificazione primitivista.

Nel tentativo di delinearne il percorso, occorre prendere in esame i pochi dipinti conosciuti, custoditi nella città natale. Il periodo più fecondo, che lo promuove come artista pro-

¹⁸ Biblioteca Statale di Lucca (d'ora in poi BSL), ms. 2791, *Carteggio Nocchi*, 1° giugno 1813; RIDOLFI, *Scritti* ... cit., p. XII; R. GIOVANNELLI, *Nuovi contributi per Bernardino Nocchi*, "Labyrinthos", IV, 1985, 7-8, pp. 119-199, in part. 127; TOSI, *Pietro Nocchi* ... cit., p. 99 nota 30; NERI, *Segni* ... cit., p. 66.

¹⁹ ASL, *Reale Intima Segreteria* 439, 755, cc. 27-36.

²⁰ *Necrologia* ... cit., p. 12; E. LAZZARESCHI, *L'Istituto d'Arte "Augusto Passaglia"*, Lucca 1940, p. 20.

²¹ R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 2002, p. 66.



Fig. 2. Vincenzo Camuccini, *Cornelia madre dei Gracchi*, 1810, Lucca, Palazzo Ducale.

fondamente impegnato nel dibattito sull'antico, è incentrato negli anni venti del XIX secolo, fase legata ai rapporti romani, alle stringenti amicizie con i personaggi dell'Accademia di San Luca, con Camuccini, Canova²², Minardi, agli studi nei grandi musei archeologici e dei maestri stranieri, alla scoperta di nuovi parametri, di composizioni sperimentali e cromatismi d'effetto.

La prima opera nota che Raffaele dipinse a Roma, nella sua fase neoclassica, oggi collocata nella sala dei Ministri di Palazzo Ducale a Lucca, è intitolata *Pirro che parte per Troia*²³ (fig. 1), un dipinto che ottenne notevole successo tra i contemporanei²⁴, firmato e datato sulla lettera sinistra «RAPHAEL GIOVANNETTI LUCENSIS FACIEBAT 1822». L'opera era stata commissionata da Maria Luisa di Borbone con l'intento di realizzare il *pendant* della *Cornelia madre dei Gracchi* (fig. 2) eseguita da Vincenzo Camuccini nel 1810²⁵. Infatti, entrambe le tele si richiamano per dimensione e per supporto, oltre che per l'implicito ma eloquente

²² Pietro Nocchi a Roma accoglie Ridolfi e Giovannetti giunti da Lucca e nel suo carteggio chiarisce: «li ho raccomandati a Canova» (BSL, ms. 2791, *Carteggio Nocchi*, 1° giugno 1813). Sappiamo inoltre che Canova, all'Accademia di San Luca, ebbe modo di visionare di persona i disegni di Giovannetti. Esiste infatti, sul fondo del disegno preparatorio di *Pirro che parte per Troia*, una nota autografa del pittore lucchese, nella quale egli ricorda un pentimento corretto grazie a un saggio consiglio di Canova. Cfr. Musei Nazionali lucchesi (d'ora in poi MNLu), Inv. 279, VII, 74.

²³ *Necrologia ... cit.*, p. 4; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53; MODUGNO, *Glorie ... cit.*, p. 112; LAZZARESCHI, *L'Istituto ... cit.*, p. 20; Tosi, *Pietro Nocchi ... cit.*, p. 82; G. MOROLLI, *Percorsi nel Palazzo Pubblico di Lucca. Tempi, forme, strutture*, Lucca 2002, p. 123.

²⁴ «il suo *Pirro* fu lodatissimo, per tacere di altri da Canova, da Landi, e quel che più conta dallo stesso Camuccini» e anche Bartolini, comparando i lavori di Giovannetti e Camuccini, sostiene di averlo «preferito sopra tutti i rapporti dell'arte» (*Necrologia ... cit.*, p. 5).

²⁵ *Pirro che parte per Troia* compare, assieme alla *Cornelia madre dei Gracchi*, nell'inventario del Palazzo Reale di Lucca del 1835; successivamente se ne fa menzione come *Pirro e Andromaca* nell'inventario del 1848. Cfr. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Imperiale e Reale corte lorenese, Inventario generale dei mobili di S. A. R. il Duca di Lucca, formato il dì 31 dicembre 1835*, c. 108, in PINTO, *Quadri ... cit.*, pp. 394, 396 nota 10.



Fig. 3. François-Xavier Fabre, *Odisseo e Neottolema prendono le armi di Ercole da Filottete*, 1800, Montpellier, Museo Fabre.

messaggio allegorico e politico che lasciavano intuire. Se Cornelia, dietro la cui figura si cela la sovrana, rappresenta il paradigma delle virtù morali, Pirro incarna l'eroe Carlo Ludovico, figlio di Maria Luisa, colui che avrebbe dovuto difendere la patria contro ogni avversità e rovescio della fortuna (anche se, nella realtà dei fatti, questi intenti furono poi traditi dal corso della storia, che assunse tutt'altri contorni).

Il tema è desunto dal Ciclo Troiano della *Piccola Iliade*²⁶; sono raffigurati a sinistra Pirro, figlio di Achille, istigato da Diomede e Ulisse a lasciare la casa materna per andare a combattere la guerra di Troia, e a destra la madre Deidamia che, nell'apprendere la notizia, cade in deliquio.

Il dipinto ci mostra un Giovannetti perfettamente consapevole dei propri mezzi: un'elaborazione con note spiccate di classicismo, maestosa, monumentale, con volti maschili severi e panneggi tattili, da consumato maestro. Una scenografia spoglia, dai sapori davidiani, che inserisce in chiave speculare il paravento ligneo della *Cornelia* di Camuccini, e un'azione che si sviluppa in modo semantico da destra verso sinistra, funzionale all'uscita di scena del protagonista, con uno stile deciso, conciso ed energico da una parte, e afflosciato, curvante dall'altra. Su un fondo cupo spiccano cromatismi squillanti e ben ponderati: gli accordi dei bruni, lo scintillio dei gialli, degli ocri, del vivace arancio, del verde oliva, dei blu oltremare, del lilla, e infine la scala cromatica composta dai toni argentei cangianti degli elmi fino al candido bianco della trasparente veste di Deidamia. La regina è rappresentata spossata, svenuta su di un seggio, la testa coronata reclinata sulla spalla e le braccia abbandonate lungo il corpo. Essa sostiene il soverchiante peso della sopportazione per mezzo di una sofferenza dignitosamente composta, così come il gruppo delle donne dolenti de *Il giuramento degli*

²⁶ La storia di Pirro, figlio di Achille, è narrata nel libro VI e VII della *Piccola Iliade*. Cfr. *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, VI. *L'Iliade di Omero*, t. 1, Pisa 1814, p. 91.

Orazi realizzato da David nel 1784 e la madre addolorata del *Compianto della Contessa di Haro*²⁷ di Canova, con le cui opere Giovannetti pare dialogare. Nella contrapposizione imposta dal Neoclassicismo tra amor patrio e amore familiare²⁸, le donne diventano eroine silenziose celebrate come icone di sofferenza²⁹.

In questo periodo il pittore lucchese assimila un sostrato linguistico multiforme, acquisito nel prolungato soggiorno romano, un crocevia di esperienze figurative e di fermenti provenienti dall'Accademia e di nutrimenti percepiti dai grandi francesi passati per Roma. L'iconografia del monumentale Pirro risulta di fatto debitrice della figura, riproposta in senso opposto, del Coriolano di Giovanni Silvagni, vincitore del concorso Canova a San Luca nel 1817 con appunto l'opera *Partenza di Coriolano*, tratta dalla storia romana³⁰; ma appare più diligentemente mutuata dall'immagine del Pirro/Neottolemo di *Odisseo e Neottolemo prendono le armi di Ercole da Filottete*³¹ di François-Xavier Fabre (fig. 3), allievo di David da cui il pittore lucchese recupera posa e medesimi accordi cromatici.

La corte borbonica aveva affidato a Giovannetti diversi incarichi pubblici e ritratti ufficiali³², tanto che Maria Luisa da principio e Carlo Ludovico successivamente possono essere ritenuti i più proficui mecenati dell'artista.

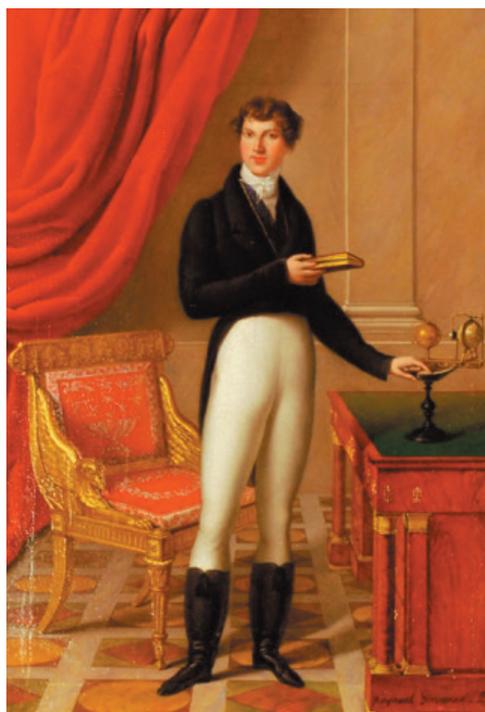


Fig. 4. Raffaele Giovannetti, *Ritratto del duca Carlo Ludovico di Borbone nel Palazzo Ducale di Lucca*, 1823, Firenze, Villa medicea La Petraia.

²⁷ La scultura de *Il Compianto della Contessa di Haro* fu commissionata a Canova dal padre della defunta, ciambellano di Giuseppe Bonaparte, e venne eseguita tra il 1806 e il 1808; una volta che la famiglia De Haro cadde in disgrazia l'opera rimase incompiuta e nello studio di Canova. Cfr. M.F. APOLLONI, *Canova*, Firenze 1992 (Art e dossier, 68), p. 24.

²⁸ A. PINELLI, *Gli "Orazi" e il "Bruto" di David: simmetrie e ribaltamenti*, "Critica d'arte", s. 6, LVI, 1991, 5-6, pp. 136-140, in part. 136.

²⁹ ROSENBLUM, *Trasformazioni ... cit.*, pp. 77-83.

³⁰ F. BELLONZI, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano 1967, p. 16; A. CESAREO, *Antonio Canova e l'Accademia di San Luca*, Perugia 2012, p. 57.

³¹ Di quest'opera esistono il bozzetto conservato al Museo Fabre a Montpellier e l'opera definitiva, custodita al Museo del Louvre di Parigi. Cfr. *François-Xavier Fabre (1766-1837) de Florence à Montpellier*, catalogo della mostra, a cura di L. Pellicer, Paris 2008, pp. 226-227.

³² Si è a conoscenza di un secondo ritratto firmato da Giovannetti, copiato da un'opera del 1806 di Pietro Benvenuti: *La Regina d'Etruria con i figli Carlo Ludovico e Luisa Carlotta tenente in mano il ritratto del padre Ludovico I*. Il dipinto venne commissionato da Maria Luisa, e poi regalato dall'Infanta Luisa Carlotta a Camilla Biancalana, dama di corte, con la mediazione di Pellegrino Baroni. Cfr. Archivio Dinucci, *Attestazione della Donazione*, 12 maggio 1857. Risulta inoltre che il pittore, in una missiva scritta di suo pugno, fosse impegnato a eseguire un Ritratto di «S.A.R. Maria Luisa» e di non poter, per questo, recarsi a visionare i quadri accolti nelle Reali stanze. Cfr. ASL, *Commissione sopra le Belle Arti (1819-1849)* 5, 21 ottobre 1823.



Fig. 5. Raffaele Giovannetti, *L'Asia*, 1822 ca, Lucca, Prefettura.

Risulta ricomparso in mostra a Roma nel 2015 il piccolo *Ritratto del duca Carlo Ludovico di Borbone nel Palazzo Ducale di Lucca*³³ (fig. 4), firmato e datato al 1823, e approdato nel 2006 a Villa medicea La Petraia come acquisizione dell'allora MiBAC³⁴. Spetta a González-Palacios averlo scovato: dopo la primitiva destinazione lucchese se n'erano perdute le tracce fino all'anno 1986, quando lo studioso ne scorge la presenza a una mostra della Chaucer Fine Arts di Londra³⁵. Non si hanno notizie della travagliata storia dell'opera sul mercato antiquario fino al 2005, anno in cui sbarca a Milano all'asta della Casa Porro & C.³⁶; la scheda inerente descrive il dipinto eseguito a olio su tela e lo qualifica come appartenente alla Collezione di Villa Fontanelle di Gianni Versace.

Il ventiquattrenne Ludovico, inserito in una corposa cornice dorata, appare in piedi, tra una monumentale scrivania in stile impero³⁷ e una sedia dai caratteri egizi³⁸. Una cortina

³³ L'opera era comparsa in *Mercanti, collezionisti e musei: le ventiquattro Biennali di Firenze* nel 2007; lo scritto ricorda inoltre che era stata esibita nel 2005 alla XXIV Biennale Mostra Mercato Internazionale Antiquariato tenutasi a Firenze a Palazzo Corsini. Cfr. *XXIV biennale mostra mercato internazionale dell'antiquariato*, Torino 2005, p. 136; *Mercanti, collezionisti e musei: le ventiquattro Biennali di Firenze*, a cura di A. Paolucci, Torino 2007, p. 57. Il ritratto figura inoltre in E. COLLE, *Traccia per una storia del mobile lucchese*, in *Le dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, atti del convegno di studi di Lucca (2005), a cura di E. Daniele, Firenze 2007, pp. 147-154, in part. 152.

³⁴ A. GRIFFO, *Raffaele Giovannetti*, in *Lo Stato dell'arte, l'Arte dello stato. Le acquisizioni del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Colmare le lacune - Ricucire la storia*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2015, p. 226 cat. 76a.

³⁵ A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto*, Milano 1986, p. 168.

³⁶ *Dipinti antichi, dipinti del XIX secolo, arredi e oggetti d'arte della collezione di Gianni Versace a Villa Fontanelle, Moltrasio: Asta 18, Cernobbio, Villa d'Este 28 maggio 2005*, p. 20.

³⁷ D. WORDALE, *Jean-Baptiste Youf, ebanista di Eloisa Baciocchi e di Maria Luisa di Borbone*, "Antichità viva", XVI, 1977, 2, pp. 45-52, in part. 47; E. COLLE, *Palazzo Pitti. Il quartiere d'inverno*, Milano 1991, p. 50; ID., *Il mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1800 al 1843*, Milano 1998, p. 116.

³⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio ... cit.*, p. 169; E. COLLE, *I mobili di Palazzo Pitti, IV. Il secondo periodo lorenesse 1800-1846. I ducati di Lucca, Parma e Modena*, Firenze 2010, p. 196.

scarlatta fa da sfondo facendone spiccare l'immagine filiforme, 'modaiola', dai tratti arguti, con il naso pronunciato e i riccioli scomposti bagnati da tocchi dorati. Nelle mani figurano gli attributi della sua cultura: un piccolo libro e un peculiare planetario. Questo dipinto risponde al gusto autocelebrativo e ufficiale della classe politica e patrizia, sulla scia della ritrattistica di scuola francese e benvenutana.

Altre quattro tele, inspiegabilmente ignorate dalla letteratura coeva, si aggiungono al catalogo di Giovannetti risultando di fondamentale interesse soprattutto per la ricostruzione del periodo romano. Esse raffigurano *Le quattro parti del mondo*³⁹ e sono attualmente conservate nei salottini della residenza del prefetto, nello stesso Palazzo Ducale di Lucca. Furono commissionate dal marchese Giacomo Cittadella per la sua residenza viareggina⁴⁰.

Giovannetti, recuperando un repertorio iconografico ormai consolidato come quello dell'*I-conologia* di Cesare Ripa, mostra l'incarnazione di superbe personificazioni femminili (*L'Asia*, fig. 5), ninfe o regine languide, morbidamente distese o semi-sedute, divinamente panneggiate, inserite in paesaggi ideali, in cui ogni singolo accordo tonale è sincronizzato.

Di recente una nuova tela (fig. 6) scovata nell'ex monastero delle Benedettine in Lucca costituisce, oltre a una felicissima e inedita sorpresa, anche uno dei tasselli mancanti menzionato dalle fonti ottocentesche: «esegui un San Benedetto per Sua Maestà la Regina Maria Luisa»⁴¹. Invero, oltre la figura del monaco, avvolto nell'abito scuro dal pannello ridondante, si scorge un paesaggio delle colline lucchesi, chiuso dai monti, e, più in lontananza, una striscia di Serchio; sul lato destro un casolare su di una dolce altura, e tutt'intorno un'esube-



Fig. 6. Raffaele Giovannetti, *San Benedetto e il corvo*, 1823, Lucca, ex monastero delle Benedettine.

³⁹ TRENTA, *Notizie ... cit.*, p. 187. Nell'Inventario Regio le opere sono segnalate con la dicitura: *Le quattro parti di Europa* (ASF, *Corte borbonica di Lucca, Intendenza e Real Corte* 155, in NANNINI, *La Quadreria ... cit.*, p. 212).

⁴⁰ Il Palazzo era di proprietà della famiglia Simonetti, in seguito dei Fatinelli e infine dei Cittadella. Cfr. C. SARDI, *Viareggio dal 1740 al 1820. Studio di tradizioni e costumi*, Lucca 1899, pp. 7, 26.

⁴¹ *Necrologia ... cit.*, p. 6.

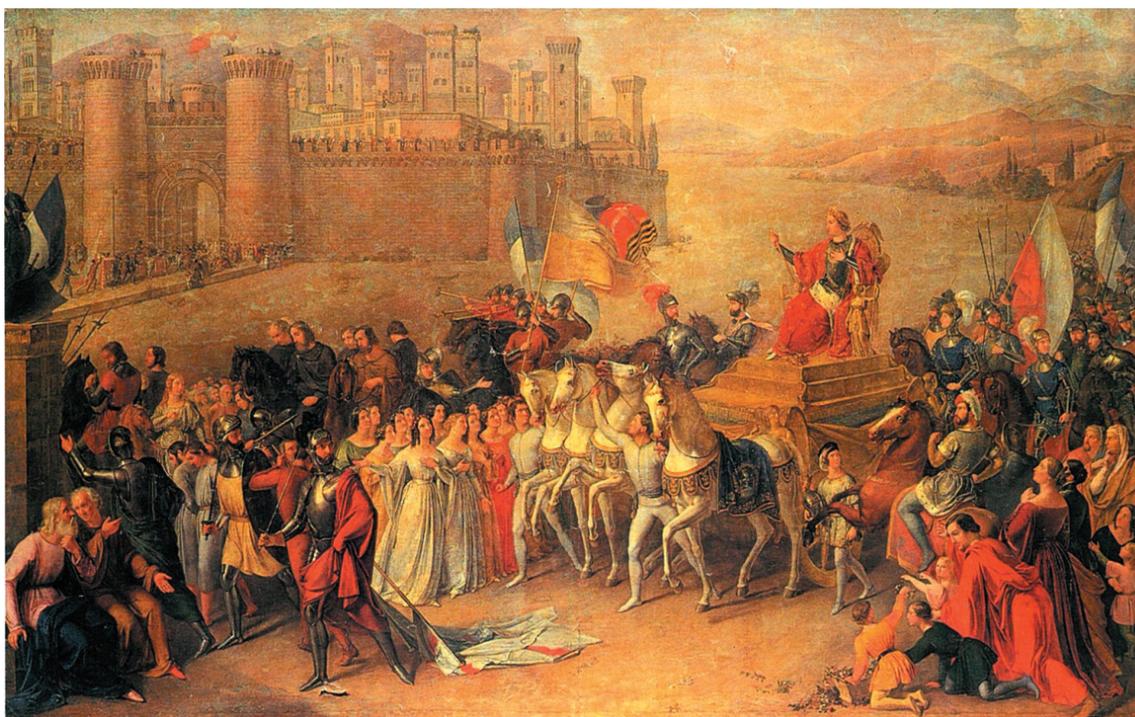


Fig. 7. Raffaele Giovannetti, *Castruccio Castracani degli Antelminelli principe di Lucca*, 1847, Casa d'Aste Semenzato.

rante vegetazione accompagna il cammino verso l'eremitaggio. L'attitudine maestosa, la posa solenne, intrisa di classiche reminiscenze ben si adatta a un santo assorto in un'atmosfera profondamente meditativa, mentre, subodorando l'inganno, indica al corvo di allontanare il pane avvelenato in un luogo lontano.

Intorno agli anni trenta e quaranta, Giovannetti muta il proprio registro pittorico inaugurando un nuovo capitolo della propria produzione, e lo fa in modo coerente con le sperimentazioni messe in atto dai suoi colleghi che affrontano tematiche patriottiche. Con l'espressione dei moti dell'animo, il movimento Romantico si apriva un varco a discapito del Bello ideale e del classicismo; si andava proponendo, grazie alla lezione esportata da Hayez, una cultura rinnovata nei soggetti, con argomenti recuperati dal mondo medievale e moderno, evoluta anche nello stile, con un cromatismo declinato in chiave sentimentale⁴². L'intonazione emotiva veniva data dalla rievocazione di un evento storico del passato, nel quale si potevano scorgere chiare allusioni a situazioni politiche e religiose contemporanee. In tale contesto Giovannetti eseguì per il noto collezionista novese Francesco Peloso⁴³ *Maria Stuarda in Hamilton* (1837). L'opera purtroppo ci è nota solo grazie a un'incisione tradotta a stampa da Gioacchino Mitterpoch su disegno di Giuseppe Bertini⁴⁴, poiché un

⁴² E. SPALLETTI, *La pittura dell'Ottocento in Toscana*, in *La pittura in Italia*, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, I, pp. 288-366, in part. 304.

⁴³ G.L. MELLINI, *Francesco Peloso collezionista di contemporanei*, "Labyrinthos", III, 1984, 5-6, pp. 82-120, in part. 108 nota 57.

⁴⁴ "L'Ape Italiana delle Belle Arti", IV, 1838, 4, tav. XXVI.

aperto contenzioso giudiziario tra gli eredi⁴⁵ rende impossibile ottenere un'immagine della tela originale. Dell'opera non si può non apprezzare l'ariosità e la teatralità della composizione, ed è noto da testimonianze contemporanee che il dipinto, esposto in pubblico, riscosse vivo successo, al punto che Fornaciari lo descrisse benedicendo «la mano che si eccellentemente dipinse»⁴⁶.

Il lavoro che maggiormente si accorda con la fase romantica del pittore è, però, *Castruccio Castracani degli Antelminelli principe di Lucca* (fig. 7), risalente al 1847. Pare che la regina delle due Sicilie, Maria Isabella, dopo aver visitato lo studio del pittore e averne apprezzato il merito, avesse richiesto un dipinto⁴⁷. Di questa tela, alta 2,30 m e lunga 3,80, dove il pittore introdusse un campionario di varietà di figure, di colori, di pose, di stati d'animo e magistrali panneggi, non resta traccia tangibile, solamente un labile accenno in un catalogo di un'asta veneziana del 2000 alla quale prese parte⁴⁸.

Il dipinto commemora l'evento vittorioso della battaglia di Altopascio avvenuta il 23 settembre 1325, nella quale si erano scontrate le truppe del nobile ghibellino Castracani degli Antelminelli⁴⁹, aiutate dai milanesi, e le forze guelfe fiorentine della guardia pontificia sotto Giovanni XXII⁵⁰. Tale tema, come ricorda l'anonimo redattore nelle sue memorie, «rammentava ai presenti e futuri italiani le male augurate inimicizie de' nostri maggiori»⁵¹.

Giovannetti, in questo modo, dedicò un trionfo in stile romano fedele al dato storico, come descritto dalle fonti⁵². La composizione risulta armoniosa e variata: ben si comprende l'incedere dello sciame umano verso la porta della città, un corteo in costume che recupera la liturgia cerimoniale degli apparati di sapore antico, dai tratti addolciti. La superficie pittorica si mostra oggi opacizzata e sorda, ma ancora risultano visibili gli accurati accordi cromatici, distesi con pennellate precise, e i complessi drappaggi che terminano in morbide increspature fuse chiaroscuralmente.

⁴⁵ L'opera risulta essere fuori dalla pertinenza di vincolo istituita, invece, sull'immobile dalla Soprintendenza di Novi Ligure (decreto nr. 1 della Commissione regionale per il Patrimonio culturale del Piemonte, 13 marzo 2015). Nonostante i ripetuti tentativi, ad oggi non è stato possibile entrare in possesso neppure di un'immagine della stessa.

⁴⁶ L. FORNACIARI, *Maria Stuarda in Hamilton dipinto del prof. Raffaello Giovannetti*, Lucca 1837, p. 253.

⁴⁷ L. PACINI, *Intorno ad un quadro storico. Il Trionfo di Castruccio principe di Lucca. Lettera diretta all'illustre incisore signior Samuele Jesi cavaliere del R. Ordine della Legion d'Onore*, Lucca 1847, p. 4.

⁴⁸ *Dipinti di antichi maestri, asta in Venezia Palazzo Correr: esposizione da sabato 12 a giovedì 17 febbraio 2000, seduta d'asta domenica 20 febbraio 2000, Semenzato casa d'aste*, p. 14.

⁴⁹ I Castracani non avevano legami con gli Antelminelli; la documentazione esistente riguardante le due casate pare sostenere, infatti, che i primi esercitassero il mestiere dei cambiavalute e attività indirizzate all'estrazione del ferro, mentre i secondi erano prevalentemente uomini di legge. L'aggiunta al patronimico Castracani del termine *de Antelminellis* si verifica per la prima volta in un documento di debito del 1301. Cfr. *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, Lucca 1983, p. 15.

⁵⁰ G. LUCARELLI, *Castruccio Castracani degli Antelminelli*, Lucca 1981, pp. 147-163.

⁵¹ PACINI, *Intorno ... cit.*, p. 10.

⁵² Il primo biografo di Castruccio Castracani, Niccolò Tegrini, riporta l'imponente ingresso trionfale e il corteo in stile romano che accolse gioiosamente il signore di Lucca. Cfr. A. PINELLI, *Feste e trionfi. Continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. *I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 281-350, in part. 323.



Fig. 8. Raffaele Giovannetti, *Martirio di sant'Alessandro*, 1841, Lucca, chiesa di Sant'Alessandro.

Il tentativo di omologazione compiuto da Giovannetti nei confronti dei pittori contemporanei⁵³ sembra risolversi per il pittore, anche se felicemente, con una certa fatica. Di qui certe esibite ingenuità prospettiche, con deformazioni lineari giocate con artifici cromatici e luministici che si sciolgono in un appiattimento bidimensionale della scena. Le 'figurine' alte e smilze campeggiano in un mondo di dame e cavalieri animandosi con pose da balletto, mentre le loro emozioni sono filtrate e accolgono inflessioni arcaistiche e puriste.

Alla luce dei dichiarati interessi maturati a Lucca per il movimento purista, filtrati da Michele Ridolfi attraverso i contatti con Minardi, del quale Giovannetti fu allievo da giovane per un brevissimo periodo⁵⁴, si colloca il *Martirio di sant'Alessandro* (fig. 8), dipinto nel 1840⁵⁵. L'opera, pur inserendosi nella

fase ancora romantica del pittore, segna un'importante evoluzione verso un processo di epurazione delle forme e verso il recupero di accenti primitivisti e toni neoraffaelleschi, che si sarebbero ulteriormente perfezionati nell'ultimo periodo della sua carriera artistica. Il duca Carlo Ludovico aveva promosso una campagna di restauri architettonici nella città e affidato a Giovannetti la tela destinata alla tribuna del coro di Sant'Alessandro⁵⁶, cappella di corte, da installare sotto l'abside dipinto a encausto da Michele Ridolfi.

All'interno di una composizione centinata, la tela si struttura secondo una griglia compositiva per piani ascendenti. In essa si situano, enfatizzati, i protagonisti della scena: in un clima di devota accettazione, il raffaellesco martire attende il suo supplizio cinto da un candido panno, mentre gli aguzzini, raggelate statue di sale, segnati dall'incisività dei tratti fisiognomici, sono caratterizzati da una fredda o caricaturale ferocia. Non sfuggono esplici-

⁵³ Con *Castruccio Castracani degli Antelminelli principe di Lucca* Giovannetti si allineava al vocabolario del fiorentino Giuseppe Bezzuoli che nel 1829 aveva presentato *L'entrata di Carlo VIII a Firenze*.

⁵⁴ E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902, p. 103.

⁵⁵ A. MAZZAROSA, *Al chiarissimo signore marchese Giuseppe Melchiorri direttore del Museo Capitolino a Roma (lettera)*, Lucca 1841, p. 2; NANNINI, *La Quadreria ... cit.*, p. 72.

⁵⁶ A. MAZZAROSA, *Guida di Lucca e dei luoghi più importanti del Ducato*, Lucca 1843, p. 77; *Necrologia ... cit.*, p. 6; E. RIDOLFI, *Guida di Lucca*, Lucca 1877, p. 51; G. BARSOTTI, *Lucca sacra. Guida storico-artistico religiosa di Lucca*, Lucca 1923, p. 346; P. CAMPETTI, *Guida di Lucca con notizie storiche della città e dei suoi monumenti, vedute, pianta topografica, ecc.*, Lucca 1912, p. 65; I. BELLI BARSALI, *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988, p. 115.

te citazioni camucciniane, come le figure dei persecutori presi in prestito dalla *Morte di Cesare* (1793-1798)⁵⁷, o ancora la posizione del martire, recuperata, ma con un minore slancio destabilizzante della posa, dal *Martirio del beato Signoretto Alliata*⁵⁸ di Pietro Benvenuti⁵⁹; così come si fa fatica a non cogliere nostalgiche ascendenze classiciste nella strutturazione dei corpi. La superba sintassi compositiva degli accordi cromatici e la poetica degli studiati panneggi viene, invece, riconfermata.

Il progresso nella direzione intrapresa si svela con *Santa Giuliana Falconieri riceve l'abito dei Servi di Maria*⁶⁰ (fig. 9), dipinto eseguito per la chiesa di Sant'Andrea a Viareggio⁶¹ un anno prima della morte del pittore, nel 1854⁶²: essa di fatto costituisce l'ultima sua opera nota, con la quale egli manifesta la piena adesione a una produzione purista ed essenzializzata.



Fig. 9. Raffaele Giovannetti, *Santa Giuliana Falconieri riceve l'abito dei Servi di Maria*, 1854, Viareggio, chiesa di Sant'Andrea.

⁵⁷ Dell'opera, nonostante le varianti, esiste una seconda versione conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, la cui autografia è dibattuta tra Camuccini e Palagi. Cfr. *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra, a cura di C. Poppi, Milano 1996, p. 192; *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano 2005, p. 27.

⁵⁸ L'opera, realizzata nel 1802, fu esposta nel 1804 prima a Roma e poi all'Accademia di Firenze, ed è oggi collocata in Duomo a Pisa. Cfr. *L'Ottocento ... cit.*, pp. 45, 99.

⁵⁹ Gli anni di studio e quelli di inizio carriera di Raffaele furono costellati dall'esercizio prodotto sulle stampe di opere di Benvenuti, alcune delle quali si conservano ancora nell'Archivio dell'Istituto d'Arte lucchese. Tra queste, la stampa di *Giuditta mostra al popolo la testa di Oloferne* (inv. Archivio Istituto Superiore Artistico Passaglia, nr. 69), nella versione aretina su disegno di Pietro Ermini, incisa da Antonio Ricciani. Benvenuti aveva eseguito anche dei disegni tradotti in incisione per la *Description de la Galerie Royale de Florence* del 1791 e aveva diretto nel 1822 l'edizione a stampa per la Galleria Riccardiana. Cfr. NERI, *Segni ... cit.*, pp. 16, 20, 139.

⁶⁰ *Necrologia ... cit.*, p. 7; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53.

⁶¹ L'opera oggi è situata nel terzo altare di sinistra. Si trovava originariamente nel primo, venne poi sostituita con il dipinto raffigurante il *Sacro Cuore di Gesù*. Cfr. E. POLETTI, *Viareggio e il suo Santuario*, Viareggio 1920, p. 48. Su volontà di Carlo Ludovico di Borbone si incaricavano Pietro Nocchi, Michele Ridolfi e Raffaele Giovannetti di eseguire le tele per gli altari minori. Pietro Nocchi eseguì nel 1847 il *Beato Pellegrino Laziosi ridona la vista a un cieco* e Michele Ridolfi nel 1852 la *Madonna con i Sette Santi Fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria*. Cfr. Tosi, *Pietro Nocchi ... cit.*, pp. 94, 96.

⁶² L'opera è firmata e datata al 1854, ma in realtà dovette essere commissionata molto prima, come risulta «per decisione sovrana del 9 ottobre 1842». Tra i prospetti di passività gravanti sul Real Tesoro del Ducato di Lucca dell'anno 1846 si trascrive il debito «nei confronti di Giovannetti Raffaele pittore, per il quadro rappresentante la Beata Giuliana Falconieri, da collocarsi nella nuova chiesa di Viareggio» (*Verificatore del credito di S. A. R.*, Lucca 1847, p. 10).



Fig. 10. Raffaele Giovannetti, *Il compianto di Priamo sul corpo di Ettore*, 1820-1822 ca., Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, GDS.

Non si può comprendere a fondo la figura di Giovannetti senza immedesimarsi nel suo peculiare interesse per il disegno, studiato fin da bambino. L'indagine del *corpus* di opere grafiche del pittore custodite presso i depositi del Museo Nazionale di Villa Guinigi, nel Gabinetto Disegni e Stampe, ci permette di valutarne il merito⁶³. Un insieme di pensieri razionalizzati espressi attraverso la matita, il carboncino, la biacca che costituiscono il lascito grafico della collezione di Carlo Dal Poggetto: un nucleo di 84 fogli, dei quali dieci soltanto appartenenti al pittore e mai esposti al pubblico⁶⁴. Sono studi per composizioni e di particolari conformati ai precetti accademici, delineati con *ductus* solitamente a puro contorno, alle volte coadiuvati da tocchi di acquarellature color seppia o bagnati da lumeggiature di biacca o da corvine ombreggiature sfumate. Fogli rappresentanti temi desunti dal *Ciclo Troiano*⁶⁵, dall'*Eneide*⁶⁶, dall'*Inferno* dantesco che si alternano a studi di teste, di arti inferiori o a esercizi grafici tratti da calchi antichi, tutti fortemente caricati da indubbie intonazioni di verità poetica.

In quest'ottica va considerato *Il compianto di Priamo sul corpo di Ettore*⁶⁷ (fig. 10) che dovrebbe risalire agli anni venti. Giovannetti in questo piccolo bozzetto, dal segno preciso e

⁶³ Per un approfondimento sui disegni di Raffaele Giovannetti conservati al Museo Nazionale di Villa Guinigi si veda I. PILEIO, *Miti, eroi e personaggi. Visioni grafiche ottocentesche dell'artista lucchese Raffaele Giovannetti*, "Luk", n.s. 25, 2019, pp. 87-100.

⁶⁴ Il necrologio del pittore lucchese ricorda inoltre una serie di cartoni conservati nel suo studio: *Tobia che risana la vista del vecchio padre*, *Giuditta presentata a Oloferne*, *Achille*, *Erminia e Tancredi*, *Il ritorno di Colombo dall'America*. Cfr. *Necrologia ... cit.*, p. 7.

⁶⁵ Modugno riporta che il pittore amava «figurazioni colossali che hanno immortalato gli antichi: gli eroi della Storia! Egli si compiaceva di riprodurre gli atti e le gesta di quegli eroi» (MODUGNO, *Glorie ... cit.*, p. 112).

⁶⁶ A. ROMITI, *Una poetessa lucchese del XIX secolo*, "Rassegna Storica Toscana", XV, 1969, 1 (gennaio-giugno 1969), pp. 53-67, in part. 65.

⁶⁷ MNLu, Inv. 279, VII, 82.



Fig. 11. Raffaele Giovannetti, *Achille vittorioso su Ettore*, 1820-1822 ca, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, GDS.

ben definito, con forme integre e saldamente costruite nelle graduate partiture chiaroscurali, ricerca e sperimenta soluzioni da sottoporre al vaglio della sovrana borbonica. La linea svetta sui corpi velocemente, soffermandosi con estrema accuratezza nei dettagli. Al centro, racchiusi all'interno di una piramide visiva, i protagonisti: Priamo, intimamente straziato, allunga le braccia sul corpo esanime del figlio e Andromaca, vero fulcro scenico, grida il suo muto dolore. La scelta del 'momento pregnante'⁶⁸, rivolta a disegnare un fotogramma che lasci intuire l'evento appena accaduto, acuisce la drammaticità senza intaccare l'estetica, come stabilito dai principi neoclassici. Risulta fin troppo evidente il debito verso Luigi Sabatelli, dal quale dipende la posa melodrammatica di Priamo e quella riversa del figlio Ettore, recuperate da *Ugolino ormai cieco che brancola sui cadaveri dei figli*⁶⁹; così come pare chiaro che la delirante, afona, dilaniata Andromaca rievochi l'afflitta madre della *Strage degli Innocenti* di Nicolas Poussin del Museo Condé.

⁶⁸ Nel Settecento si andò diffondendo l'idea dell'unità dell'azione pittorica da rivolgersi al momento più adatto, il quale non coincideva con l'evento più significativo, ma con quello precedente o quello successivo. Precursore di tale pensiero fu il filosofo inglese Anthony Ashley-Cooper, III conte di Shaftesbury, nell'*Opinione sul disegno storico o rappresentazione grafica del Giudizio di Ercole* (1713). Lo scritto fu ripreso anche da Lessing nel suo *Laocoonte* (1766), fautore nell'arte figurativa della scelta precisa del 'momento pregnante'. Stando a questa filosofia, il pittore non doveva rappresentare l'acme di un'azione ma alludervi, innescare nello spettatore soltanto un fotogramma immaginativo. Potendo rappresentare un solo momento bloccato nello spazio, doveva optare per quello meno potentemente drammatico, al fine di preservarne la bellezza, vero fine del progetto artistico. Cfr. A. PINELLI, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma 2000, pp. 192-193; C. SAVETTIERI, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma 2006, pp. 81-82.

⁶⁹ L'incisione appartiene alla raccolta *Pensieri Diversi* pubblicata a Roma nel 1795 ed eseguita in collaborazione con Damiano Pernati, pittore e incisore neoclassico. Cfr. *Luigi Sabatelli 1772-1850. Disegni e incisioni*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, C. Del Bravo, Firenze 1978, p. 30.

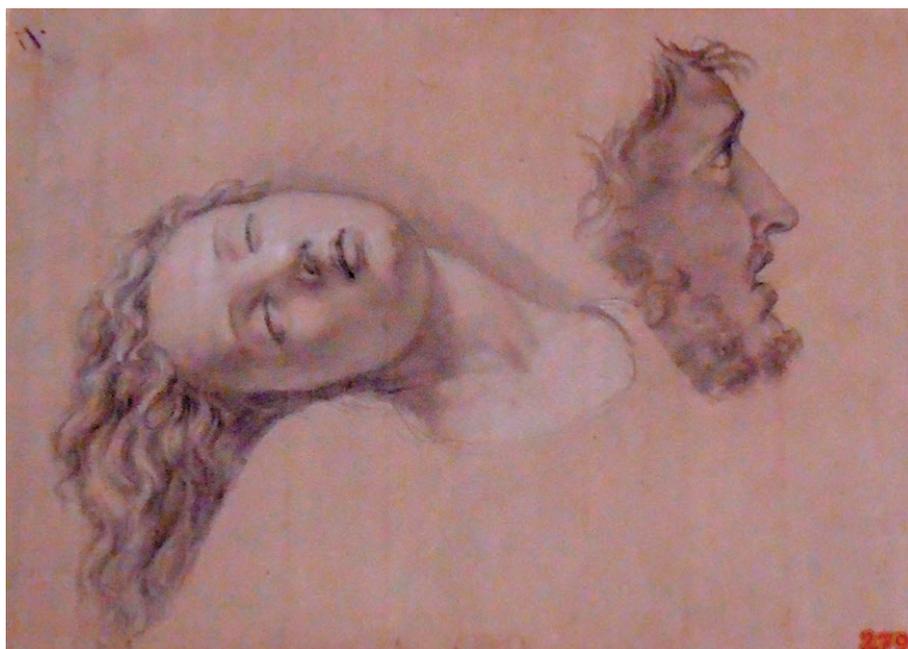


Fig. 12. Raffaele Giovannetti, *Studio di due teste*, 1820-1822 ca, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, GDS.

Un altro foglio di grandi dimensioni, *Achille vittorioso su Ettore*⁷⁰ (fig. 11), si fa largo nel fondo Dal Poggetto. L'impiego di un formato identico a quello del *Pirro che parte per Troia*, del quale esiste il disegno preparatorio, ci porta a credere che si tratti di una prima redazione del tema omerico. La traccia grafica è risolta con un *ductus* a volte affaticato ed esitante anche se veloce, il segno della matita ritorna più volte sui profili, intrecciandosi; esso è poi coadiuvato da tocchi di acquerello sui toni del seppia che celermente balzano sui corpi proiettando le ombre e affondando i profili. Con poche linee tracciate semplicemente, marcando gli occhi e le aperture delle bocche, si colgono gli stati d'animo dei personaggi: la fierezza, lo sbigottimento, la desolazione e la rabbia.

La composizione, costruita prospetticamente, scorre su piani lineari paralleli: sul fondo giganteggiano, possenti, le mura di Troia con i due torrioni circolari, mentre l'eroe vittorioso poggia il piede impudente sul corpo di Ettore e dietro di lui Andromaca in deliquio, trafitta dal dolore, si adagia su un cavallo perito, ricalcando nella testa inclinata, nel braccio arcuato, e nella posa scivolata, l'immagine di Camilla della *Morte di Camilla*⁷¹ di Anne-Louis Girodet⁷².

⁷⁰ MNLu, Inv. 279, VII, 84.

⁷¹ L'allora diciottenne pittore aveva eseguito la *Morte di Camilla* per il Prix de Rome nel 1785. Cfr. ROSENBLUM, *Trasformazioni ... cit.*, p. 99.

⁷² L'incontro tra la cultura francese e quella italiana era avvenuto grazie al trasferimento in Toscana di molti pittori che dalla Francia avevano condotto con sé poetiche e tematiche nuove, soprattutto di scuola davidiana, influenzando giovani artisti contemporanei e anche quelli delle generazioni successive. Dopo il trattato di Basilea stilato nell'aprile del 1795, il Granducato di Toscana entrò a far parte degli stati neutrali e l'atmosfera di serenità e tolleranza convinse numerosi artisti francesi, appartenenti ai più diversi orientamenti politici – dal giacobino Wicar al realista Fabre, a Corneille, a Gros, a Girodet –, a risiedere in questo territorio, nel quale poter lavorare e studiare in assoluta serenità. Cfr. P. ROSENBERG, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano 2005, p. 272.

Questo artista in particolare era penetrato profondamente nella cultura di Raffaele, il quale spesso si fermerà a riflettere sulle sue creazioni, sia pittoriche che grafiche.

Impossibile non citare, infine, un magistrale *Studio di due teste*⁷³ (fig. 12), una femminile e una maschile, costruite con una potente evocazione emotiva. L'intensità stilistica prodotta dalle sfumature a matita e a carboncino fanno vibrare liricamente le espressioni. Nonostante qualche strascico di accademica meticolosità neoclassica, la linea accarezza morbidamente il volto femminile riverso sulla spalla destra e alcuni deboli tocchi di biacca definiscono la consistenza plastica del collo e della veste, con palpiti di luce sulla fronte e sui capelli. Il capo dolcemente reclinato della donna è plasmato con elevato grado di finitezza ed esprime una singolare nobiltà delle forme. Dell'uomo appare unicamente un mezzo profilo, sul quale l'artista insiste graficamente ponendo in risalto la peluria del viso, intonando un personaggio dai caratteri raffaelleschi, fermato nell'atto di volgere il capo e aprire la bocca per apprestarsi a parlare.

Nonostante risulti ancora aperta l'indagine filologica e iconografica su Raffaele Giovannetti e indubbiamente appaia ancora lacunosa la ricerca delle opere, alcune delle quali tuttora senza identità nei luoghi che le custodiscono, credo si possa ragionevolmente affermare che l'esame dei documenti noti e inediti fin qui raccolti da chi scrive possa contribuire a fare un po' di luce sull'evanescente immagine del pittore lucchese, a partire da alcune sue opere certe e suoi disegni. Un artista che ha saputo cogliere appieno gli stimoli circostanti, inventando una pittura costruita sulle mediazioni, ricca di citazioni classiche e raffaellesche. Un'arte che non supera indenne neppure le suggestioni di Nicolas Poussin, ma soprattutto debitrice dei riferimenti derivati da Vincenzo Camuccini, dall'Accademia di San Luca, da Jacques-Louis David e della sua scuola, con particolare riguardo verso François-Xavier Fabre e Anne-Louis Girodet. Un'arte che non dimentica gli altri contemporanei, ma guarda, attraverso l'emulazione, a Pietro Benvenuti, a Antonio Canova, a Luigi Sabatelli e Bartolomeo Pinelli, a Francesco Hayez e a Giuseppe Bezzuoli.

⁷³ MNLu, Inv. 279, VII, 78.