BENEDETTO LUTI
(Firenze 1666 – Roma 1724)

Cena in Emmaus

olio su tela, cm. 213x154
Inghilterra, collezione privata

Provenienza:
Castello di Marienburg, collezione principe Ernst August di Hannover;
Castello di Marienburg,
asta Sotheby's, 10-15 ottobre 2005

Tra i tanti pittori attivi a Roma nella prima metà del Settecento, che ho avuto occasione di trattare, Benedetto Luti - nato a Firenze nel 1666 e trasferitosi a Roma nel 1690 dove concluse la sua vita nel 1724 - è sicuramente tra quelli, se non il primo in assoluto, che hanno riscosso la mia maggiore considerazione, così da attrarre subito la mia attenzione, ogni qual volta sia riaffiorata una sua opera inedita o sia comparso un nuovo contributo sul suo conto. [1]

Proprio recentemente, a distanza di molti anni dal primo articolo del sottoscritto sul pittore fiorentino, si è presentata l'occasione di ritornare sull'argomento, stimolato dal recupero di alcune opere inedite, di cui due veramente salienti per apprezzare ulteriormente la sua già versatile personalità, alla luce inoltre del rinvenimento del lungo inventario della sua intera e complessa collezione, steso in oltre settanta fitte facciate manoscritte, e pubblicato quest'anno da M.B. Guerrieri Borsoi, da cui emerge il vasto arco dei suoi interessi, con un riscontro diretto sulla sua attività e sul corso della sua carriera, ad essa intimamente legata.

Anche a fronte delle rilevanti positive peculiarità, già accertate dalla critica, il primo dipinto che presentiamo, una *Cena in Emmaus* di notevoli proporzioni, inquadrata leggermente dal basso verso l'alto sullo sfondo di un largo tendaggio rosso violetto, sospeso su un'arcata, dietro cui s'intravede un'esedra su colonne doriche scanalate, appare veramente sorprendente e può risultare addirittura imbarazzante ai fini del suo inserimento nel già noto percorso dell'artista. Infatti colpiscono sia la imponente ma pacata maestosità della rappresentazione, che la profonda ed umana interpretazione del soggetto, che risultano piuttosto inusuali nel contemporaneo contesto pittorico romano, anche se rapportato al dominante indirizzo classicistico guidato dal Maratti, in cui il Luti si era felicemente immesso già entro la fine del secolo. Questa *Cena in Emmaus* si ricollega all'analogo soggetto dipinto su rame (il volto di Cristo è quasi una trascrizione su un metro espositivo ridotto di quello del quadro in esame, o viceversa), insieme al *pendant* rappresentante la Maddalena che lava i piedi di Gesù durante la *Cena in casa di Simone*. Coppia conservata all'Accademia di San Luca e riferibile al 1707 per la data coeva iscritta sulle cornici originali (figg. 1, 3). Queste scene delle "Cene", tratte dal vangelo di Luca, dovettero riscuotere un notevole successo, inducendo il Luti a dipingerne più di una versione, seguendo una prassi che fu assai in uso al suo tempo, ma alimentando in breve anche un seguito di imitatori. La cui distinzione è comunque in genere ben individuabile dal livello qualitativo, mantenuto assai alto dal fiorentino anche nelle iterazioni di sue tematiche di maggior successo, come si può ad esempio rilevare in una ulteriore versione inedita della *Cena in Emmaus* di collezione privata inglese e che non ha niente da invidiare al rame della San Luca (fig. 2). In effetti come si ricava dalla lettura del succitato inventario della sua collezione, il Luti non disdegnò di abbinare

al collezionismo un'attività antiquariale, vendendo pure quadri non suoi, con evidenti fini mercantili d'immediato realizzo. Non tanto per un'avidità di guadagno, quanto per sostenere le ingenti spese che egli faceva per collezionare dipinti e disegni di grandi maestri, che sapeva acquisire con una grande cognizione critica, unanimemente riconosciutagli (i suoi giudizi erano molto stimati e ricercati pure da collezionisti stranieri, tra cui il Mariette). Il Luti rappresentò a Roma quello che comunemente si definisce un *marchand amateur* ma a un livello d'eccezione, da quanto si può giudicare dalla consistenza e spesso dalla qualità delle opere lasciate. Un aspetto della sua personalità che fu, come riferisce il Pascoli dettagliatamente, una finalità precipua della sua esistenza, a scapito dell'attività pratica, relegata spesso in secondo piano, pure a causa della sua indole, in cui la pigrizia s'intrecciava alla riservatezza, e del suo temperamento artistico portato al perfezionismo, "rimutando spesse fiate e pensieri, e figure, e disposizioni, ed atteggiamenti" (Pascoli), cosicché fu quasi schivo di commissioni pubbliche. Solo tre volte la sua opera è presente nelle chiese romane, avendo comunque partecipato all'importante ciclo dei profeti di San Giovanni in Laterano, con l'*Isaia* (fig. 4), indubbiamente più gustabile nel frizzante bozzetto, in cui come ben sottolineato dalla Guerrieri Borsoi, il personaggio raggiunge l'imponenza di quelli michelangioleschi pur con un'incisiva sinteticità pittorica. Dipinto già esposto alla Walpole Gallery di Londra e poi alla mostra del 2006 di Philadelphia.

Alla *Cena in casa di Simone* della San Luca si ricollega, per la inventiva pressoché uguale, una delle due tele *pendant* della collezione inglese del visconte Scarsdale alla Kedleston Hall, che è la prima commissione importante a noi nota, esplicata dal Luti nel 1792-93 per il cavaliere fiorentino Berzighelli, poco dopo il suo arrivo a Roma, come attestato da tre lettere intercorse nel 1692 tra Benedetto e il suo maestro D.A. Gabbiani. Infatti egli volle sottoporre al suo giudizio e ad eventuali suoi suggerimenti di correzioni, inviandolo a Firenze, il quadro di coppia della succitata collezione, rappresentante il *Padre Eterno che scaccia Caino* che ha ancora ai suoi piedi il corpo di Abele; a cui fece poi seguire, ricevuta l'approvazione del committente, il secondo quadro con la "Cena".

A tale proposito giova ricordare che la prima opera nota eseguita dal Luti risulta ancora la pala con la *Madonna e le anime del purgatorio* della Pieve di Pontedera (fig. 5), che potei individuare (era stata pubblicata come di anonimo toscano del XVII secolo), sulla base delle descrizioni lasciatene da I. Hugford e dal Moucke, ripubblicandola nel mio lontano articolo del 1973. Vale la pena di presentarla brevemente in questa sede in quanto si riallaccia alla primitiva impronta cortonesca del Gabbiani - per intenderci sul piano dei suoi affreschi in Palazzo Corsini in Parione - poi riformata sui dettami del Maratti, e che lega genericamente col "Caino" ma solo parzialmente colla

Fig. 1. Benedetto Luti, *Cena in Emmaus*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Fig. 2. Benedetto Luti, *Cena in Emmaus*. Inghilterra, collezione privata

"Cena" della Kedleston, a testimonianza di una già ben avviata emancipazione del pittore dai suoi primi apprendimenti barocchi, assimilati presso il Gabbiani. Del quale conservò comunque una sincera stima come dimostra il fatto di averlo di nuovo interpellato nel 1712 per l'importante commissione del duomo di Pisa, espletata colla *Vestizione di San Ranieri*, affrontata dal Luti colla sua usuale meticolosità, come ci confermano la suddetta richiesta al Gabbiani di una supervisione, ma soprattutto un rilevante abbozzo grafico e vari bozzetti, dei quali solo quello già in collezione Mc Crindle reputo sicuramente anteriore all'opera finita; mentre per gli altri due propendo per un'esecuzione a posteriori, data la già ricordata fortuna settecentesca dei 'modelletti' da opere pubbliche famose, largamente praticata dal Luti, a conferma della notorietà conseguita da molti suoi dipinti.
Ma ritornando a considerare la *Cena in Emmaus* qui esposta, alla luce delle connessioni in essa evidenziate con le analoghe scene della Kedlelston Hall e dell'Accademia di San Luca, tra cui intercorrono quasi quindici anni, appare presumibile collocarla in tale lungo intervallo, ad inizio Settecento. Ma non è da escludere una datazione più avanzata, tenendo conto della sua provenienza dalla prestigiosa collezione nobiliare tedesca dei principi di Hannover, e trovando in effetti la sua succitata imponenza espositiva una correlazione colla serie di tre tele del castello di Pommersfelden, ordinate dall'arcivescovo di Magonza Lothar Franz von Schonborn, e databili a poco prima degli anni venti, sulla base di una lettera del 1718 dell'abate Melchiorri all'illustre prelato, per giustificare il ritardo del Luti, impegnato nell'ovale dell'*Isaia* a San Giovanni in Laterano. Queste tre tele pur incentrate su soggetti del tutto opposti, esplicano una parallela maestosità formale nei personaggi, protagonisti isolati di dolci "favole mitologiche", allora in gran voga, ma stemperati della loro grandiosità da un'espressività assorta e quasi melanconica, ed immerse in soffuse ambientazioni *open air* all'imbrunire o al tramonto, pur ravvivate dai vivaci inserti delle colombe e dei cani, tenuti al laccio da un amorino, nella scena con *Venere e Adone* (fig. 6). Un'essenzialità di presentazione che contrasta con le analoghe tematiche, sia quelle della medesima galleria, dipinte dal Conca e dal Trevisani con più dinamiche e ricche composizioni, sia le tante realizzate dal *petit-maitre* Michele Rocca, uno specialista rapido e disinvolto di questi soggetti, diametralmente opposto al fiorentino. Indubbiamente il Luti con questi soggetti mitologici, in cui riuscì a coniugare armoniosamente modelli formali di essenziale classicità con una grazia espressiva e una preziosità pittorica, precocemente in linea colla *rocaille* francese, dovette conquistarsi un selezionato credito in terra germanica, come ci confermano altri soggetti analoghi presenti in aristocratiche collezioni tedesche.
A questi risultati si possono accostare, per la perfetta sintonia inventiva ed interpretativa, le soffuse forme di *Amore e Psiche* illuminate

Fig. 3. Benedetto Luti, *Cena in casa di Simone*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Fig. 4. Benedetto Luti, *Profeta Isaia*. Inghilterra, collezione privata

Fig. 6. Benedetto Luti, *Venere e Adone*. Pommersfelden, Castello Schonborn

Fig. 5. Benedetto Luti, *Madonna e le anime del Purgatorio*. Pontedera, Pieve

dalla fioca luce della lucerna, suggerenti il languore e l'evanescenza insite nella favola (fig. 7). Non a caso il dipinto, ora all'Accademia di San Luca, fu eseguito per il cardinale Ottoboni che di certo ne poté essere il più qualificato estimatore. In definitiva un filone e una temperie culturale che indubbiamente dovettero risultargli congeniali, consentendogli di rimanere immune dalle sdolcinatezze dell'Arcadia e di affermarsi come uno dei più sensibili ed efficaci fruitori in chiave settecentesca della lezione del Correggio, ormai sempre più additato giustamente come un precoce suggeritore per i pittori rococò, ivi compreso il forse troppo osannato Boucher. E non a caso proprio il Pascoli, suo intimo amico e frequentatore aveva già colto l'innovativa originalità di questo aspetto del Luti, scrivendo che "aveva egli fatto una maniera tenera, e dilicata, di vago, e di gentil contorno con perfetto disegno, e con armoniosa composizione così bene aggiustata al suo squisito gusto, che niuno l'ha ben saputa imitare".

Comunque la presente *Cena in Emmaus* perno di questa trattazione, sia che si tratti di un'opera della prima o della piena maturità, avreb-

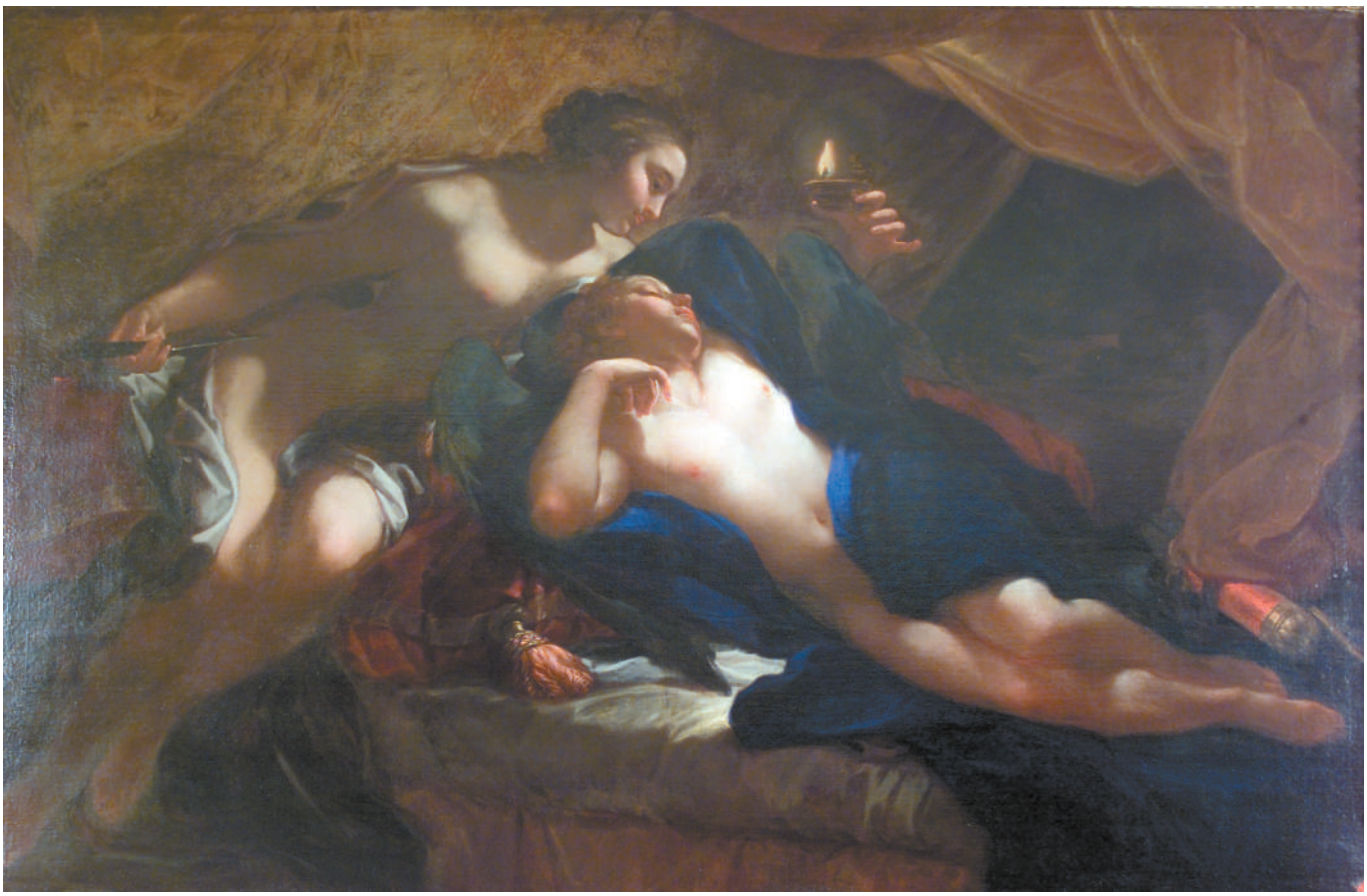

Fig. 7. Benedetto Luti, *Amore e Psiche.* Roma, Accademia Nazionale di San Luca

be potuto costituire un perfetto biglietto da visita per un artista del tutto degno di raccogliere l'eredità del Maratti, divenendo il nuovo caposcuola romano. Il Maratti moriva infatti nel 1713 ma per l'ultimo decennio della sua vita fu praticamente inoperoso, a causa di un tremore senile alle mani - gentile diagnosi del tempo dell'attuale morbo di Parkinson - ma non per questo meno autoritario, guidando il pennello dei suoi diversi fidi collaboratori, di cui alcuni assai validi. Come l'estroso G. Passeri e G.B. Chiari che fu considerato il suo erede ufficiale, un titolo che il nostro Luti avrebbe ben più meritato. Ma il fiorentino dopo avere conseguito un notevole e rapido credito già nel Seicento (nel 1694 fu accolto all'Accademia di San Luca, alla quale donò l'anno dopo il *San Benedetto nel roveto* (fig. 8), e di cui divenne Principe nel 1720, non riscuotendo particolari simpatie dato che "non si addimesticò con alcuno", come scrive il Missirini, a conferma della sua indole riservata), rinunciò a coniugare il successo con il lucro, come molti suoi colleghi del tempo, preferendo "dilettarsi di stampe, di disegni, di modelli, e di bassi rilievi", radunandone "per la sublime sua intelligenza quantità così copiosa e rara", come scrive sempre il Pascoli, e come aveva già sottolineato il Pio, suo più antico biografo, quando scrive che "felicemente vive in Roma con virtuosissimo diletto di stampe, disegni, modelli, e gessi de' primi uomini del-

Fig. 8. Benedetto Luti, *San Benedetto nel roveto*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca

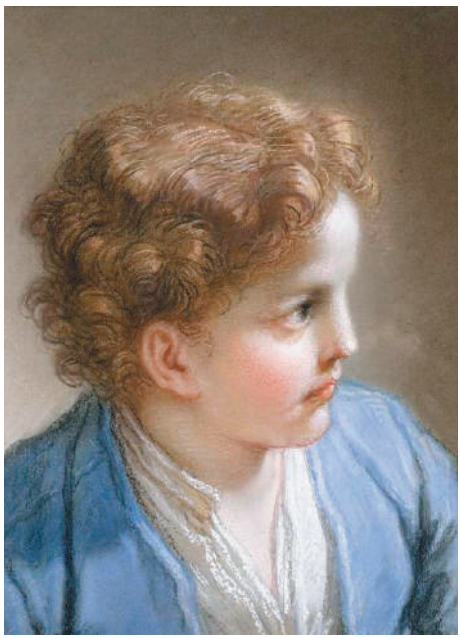

Fig. 9. Benedetto Luti, *Testa di ragazzo*. Collezione privata

l'Europa de' quali ne è talmente ripieno, che il suo pingue et eruditissimo studio rende ammiratione a chiunque lo mira".
Da questi passi si può desumere l'intenzione dell'autore di plasmarne i soggetti ai fini immediati delle committenze, che spesso però non collimavano con le sue più sincere aspirazioni. In definitiva si può ritenere che paradossalmente un eccesso di cultura, mai del tutto soddisfatta, gli preclusero maggiori traguardi. Significativo a tale proposito il giudizio sintetico del Lanzi che, deprecandone la pratica del pastello, non per la qualità ma per l'abuso che ne fece, sentenziò che "era nato a cose maggiori". Da tale quadro caratteriale ben si comprende la sua carente disposizione agli impegni pubblici - i suoi più brillanti risultati di più complesse inventive non furono in dipinti destinati al giudizio del pubblico comune, quale quello delle chiese - ma anche di contro il piacere di esplicare i suoi intenti senza vincoli esterni nella pratica del pastello, in cui eccelse veramente nella scia, quasi di sicuro coltivata direttamente, del Barocci. Purtroppo le sue "testine" (fig. 9) divennero famose al punto di generare una serie cospicua di imitazioni, pregiudicando la sua fama futura.
Ma il giudizio limitativo del Lanzi, a parte la Psiche "che tutta spira finezza di gusto e di eleganza", non tenne conto delle significative pitture del Luti site fuori d'Italia, e tra queste la presente *Cena in Emmaus* che, rifacendomi al discorso del rapido e felice inserimento del Luti nell'ambito artistico romano, possiamo affermare si riallacci a quel 'naturalismo nobilitato', imposto dal Maratti contro le precedenti fortune del Barocco, ai fini di riconferire alla figura umana quella funzione di protagonista nell'economia di un chiaro equilibrio espositivo, che era stato annullato dalle formicolanti composizioni di Pietro da Cortona e seguaci. Una funzione però esplicata solo saltuariamente dal maestro di Camerano, che ripiegò per lo più su soluzioni di compromesso - non solo nel suo declamato soffitto di palazzo Altieri ma pure in molte delle sue pale d'altare - che più che classiche sarebbe pertinente definire classicistico-rococò.
Tuttavia occorre riconoscere al Maratti che, pur disattendendo nella sostanza il suo mentore Bellori, paladino della rivalsa del classico sul barocco, a cui dovette una fama che rinverdì quella di Raffaello, seppe recepire sensibilmente il mutare degli ideali estetici contemporanei, additando alle generazioni seguenti la possibilità di filtrare gli ancora validi umori della linfa barocca (giova sottolineare che il Gaulli agì negli ultimi anni a suo stretto contatto, con un'influenza reciproca a tutto vantaggio del marchigiano) in chiari schemi compositivi, in cui comunque la figura umana ritorna ad emergere. In sostanza il Maratti preparò, a mio avviso, più nei suoi dipinti da quadreria, e particolarmente nelle piccole tele, che in quelli pubblici, la via alla seguente affermazione del Batoni, che segna un essenziale *trait d'union* colle non lontane fortune del neoclassico, già pienamente effettive a Roma nel terzo quarto del XVIII secolo.

Ma raffrontando la presente *Cena in Emmaus*, sia con la sostanza dell'opera del Maratti che con quella del Batoni, mi pare di poter affermare che essa proceda oltre, riportandoci *tout court* alla grande maniera della pittura del Cinquecento, riecheggiante in tal caso, più che il già citato Correggio, il Raffaello della *Scuola di Atene*. Naturalmente solo una memoria di alcuni suoi brani, trasposti nella gagliarda possanza figurativa di questo Cristo risorto e dei due apostoli che, dopo averlo accolto come un pellegrino sulla via di Emmaus, piccolo villaggio vicino a Gerusalemme, solo ora lo riconoscono, sbigottiti e quasi atterriti di questa miracolosa reincarnazione. I tre uomini sono poi magistralmente legati tra loro da un contrappunto di sguardi e di atteggiamenti, con un incontro al centro della scena delle mani dell'apostolo canuto e di Gesù che si appresta a spezzare il pane, mentre l'altro apostolo sobbalza di spalle sulla sedia allargando teatralmente le braccia. Forse la connessione, occasionale ma meno indiretta di quella a Raffaello, che mi azzardo ad avanzare, cioè quella del Caravaggio delle due "Cene in Emmaus" può dipendere da una mia suggestione, che però può essersi verificata, e con esiti incisivi, anche per il Luti che, da uomo colto ed avido di apprendimenti, sicuramente non mancò di ammirare le diverse pitture del Merisi presenti a Roma. Se poi ci riportiamo, dopo aver scorso il succitato inventario della sua collezione, al fatto che in essa comparivano ben cento opere attribuite a Raffaello, per lo più disegni, ed alcune anche riferite al Caravaggio, appare verosimile che il fiorentino abbia considerato più a fondo

Fig. 10. Benedetto Luti, *Autoritratto*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Fig. 11. Benedetto Luti, *Convito in casa di Levi*. Inghilterra, collezione privata

Fig. 12. Benedetto Luti, *Età dell'oro*. Roma, Galleria W. Apolloni

Fig. 13. Benedetto Luti, *Allegoria della Notte*. Roma, Palazzo De Carolis

Fig. 14. Benedetto Luti, *Studio per l'allegoria della Notte*. Inghilterra, collezione privata

anche le fonti pittoriche del naturalismo seicentesco oltre che di quello classicistico, risalente al Rinascimento. Mi rendo conto che quasi sicuramente le succitate opere furono elencate con tali altisonanti paternità sulla traccia delle attribuzioni del Luti; al quale comunque, da riconosciuto attribuzionista di fama internazionale, perché negare la possibilità di avere un'opera del Merisi, quando queste oggigiorno sembrano riapparire e rimbalzare con sconcertante frequenza tra antiquari, critici e collezionisti, di certo meno sensibili ed esperti di questo maestro, per di più piuttosto schivo di pubblica gloria?
Comunque per attenermi ad ipotesi attendibili nel concludere la presentazione di questo dipinto, di cui tutti penso potranno percepire almeno la assoluta rilevanza, ritengo che probabilmente esso sia stato occasionato da una coincidenza di fattori positivi, che il Luti ha saputo coordinare ed esplicare in una delle migliori testimonianze del suo intero catalogo.
Avanzo pertanto l'ipotesi che il quadro sia stato ordinato sin dall'origine da un committente di lingua tedesca, probabilmente proprio il principe di Hannover, già precedentemente soddisfatto dell'operato del Luti, desideroso di avere una riedizione della *Cena in Emmaus*, quale ammirata in opere come il rame della San Luca. Ipotesi che avrebbe una conferma nel fatto che del quadro non appare menzione nel succitato inventario. Una commissione che Benedetto poté realizzare in piena sintonia con i gusti estetici del committente, ma soprattutto colle molteplici istanze della sua tempra artistica, esplicate con una spontaneità pari all'armonia, anche perché libere da vincoli esteriori ed incentrate su un'inventiva collaudata e congeniale a sollecitare una più approfondita vena interpretativa, di certo inusuale nel suo percorso.
Ma a questo punto reputo non disdicevole fare la conoscenza diretta del pittore di cui trattiamo, presentando il suo *Autoritratto* dell'Accademia di San Luca (fig. 10). Uno dei tanti eseguiti in diverse epoche, ad indicare un certo narcisismo, anche se mascherato da una velata ipocrisia, quale si può desumere quando scrisse di essere arrossito, per essergli stato richiesto di donare un suo "Autoritratto", da essere collocato nel Gabinetto degli Uffizi, accanto a ben più insigni maestri. Come si può esaminare nella ponderosa opera stesa da F. Petrucci sulla *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, seguita a quella sul *Seicento*, Benedetto si ritrasse in varie età e in varie pose. Ma complessivamente - oltre a quello della San Luca, splendidi per esecuzione e per la penetrante introspezione psicologica, sono anche i due degli Uffizi - possiamo trarre una quasi tangibile impressione di un uomo gioviale ma allo stesso tempo rispettoso, accorto e ponderato, come confermato dai vari passi del Pascoli, ma anche ben conscio delle sue capacità, pur non manifestate con vanitosa appariscenza, come da molti suoi colleghi del tempo, in quanto ben lungi dalla sua indole riservata. Un artista quindi appagato e almeno apparentemente non

invidioso del successo altrui, come ci conferma la sincera stima che dovette avere per il Maratti, di cui possedeva tantissime opere, anche se invero si premurò poco dopo il suo arrivo a Roma di rendergli visita, dato che entrare nel numero dei "maratteschi" - un termine che doveva comprendere coloro che avevano riscosso l'approvazione del loro operato dal Maratti - era di sicuro un viatico per il successo. Ottenuto il quale, come abbiamo visto, già entro il secolo XVII e avendolo pienamente consolidato ad inizio del successivo, il Luti non si dovette curare certo di incrementarlo, preferendo agire quanto più possibile senza vincoli, attenendosi al principio che "la protezione dell'uomo dabbene essere doveva quella sola del bene operare". E in effetti l'ultima importante commissione, la tribolata pala affidatagli da F. Juvarra per la cappella della Venaria a Torino, gli causò un'afflizione così profonda, in parole povere un attacco di 'crepacuore', che a dire del Pascoli contribuì a farlo morire anzitempo.

Il secondo dipinto inedito che possiamo presentare, suscita anch'esso una piacevole, ma non facile a delucidarsi, sorpresa se rapportata al suo catalogo noto; è ancora una cena del Nuovo Testamento (fig. 11), che è difficile discernere se sia stata motivata da una precisa commissione, o da una libera scelta inventiva (olio su tela, cm. 114 x 69,5). Si tratta della rappresentazione del *Convito in casa di Levi,* noto attraverso il capolavoro del Veronese (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Alla ipotesi di una commissione riconduce il monumentale impianto compositivo, che appare insolito per il gusto espositivo del Luti - a parte *Pio V che benedice una reliquia del suolo di Roma,* su cui ci soffermeremo tra poco - eseguito però su una tela di modeste dimensioni, quasi come un modello preparatorio da essere sottomesso a un giudizio di approvazione. Nel quale comunque risulta singolare la tecnica pittorica ad imitazione del pastello, tipica del Luti ma mai impiegata uniformemente su una tela; a cui si aggiunge poi la caratterizzata resa fisionomica di Cristo e dei commensali inquadrati frontalmente al tavolo del banchetto, per la quale si può ripetere la precedente precisazione. Ma ciò che sorprende maggiormente è la somma di ascendenti, più meno riflessi, che si avvertono nell'inventiva di questa scena. La prima impressione riporta alla memoria il fasto e la dinamica movimentazione dei personaggi, in specie i due centrali e quelli ai lati, delle "Cene" del Veronese, ma poi la solenne impostazione frontale già scandita dal piano della tavola, contraddetta invero dalla posizione di Cristo su un lato ma comunque emergente nella scena, richiama ancora una volta quella di Raffaello della *Scuola di Atene*, quasi di sicuro presa ad esempio per la volta a botte cassettonata - simile alle due che fungono da risonante sfondo del suddetto affresco - con cui è coperto questo atrio su colonne doriche che ospita il banchetto. Una costruzione veramente bizzarra, anche per la sua apertura sul fronte, su cui si affaccia un concerto di musici, forse di suggestione mantegnesca, e per la mistione di edifici, che si stagliano

Fig. 15. Benedetto Luti, *Apoteosi dell'ascesa al soglio pontificio del cardinale Oddone Colonna col nome di Martino V*. Roma, Palazzo Colonna

Fig. 16. Benedetto Luti, *studio per l'apoteosi dell'ascesa al soglio pontificio del cardinale Oddone Colonna col nome di Martino V*. Già New York, Christie's

Fig. 17. Benedetto Luti, *Pio V che benedice in Piazza S. Pietro una reliquia del suolo di Roma per inviarla al re di Polonia*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Fig. 18. Benedetto Luti, *Pio V che benedice in Piazza S. Pietro una reliquia del suolo di Roma per inviarla al re di Polonia*. New York, The Metropolitan Museum of Art

Fig. 19. Benedetto Luti, *San Carlo Borromeo amministra l'estrema unzione agli appestati*. Monaco di Baviera, Staatsgalerie

nei vasti intercolumni, in cui architetture rinascimentali di memoria bramantesca si uniscono a riprese classiche più antiche con il pronao corinzio cuspidato. Da notare poi che se la equilibrata ma dinamica composizione della scena rievoca, nel suo maestoso andamento generale, un timbro cinquecentesco, la figurazione del concerto superiore mi pare rifarsi a moduli seicenteschi emiliani nel gusto del Domenichino (occorre ricordare anche che il Luti collezionò pure opere del Bernini); per tutti gli altri personaggi, a parte il succitato differenziato carattere di quasi tutti i volti, e la particolare stesura pittorica, tipicamente lutiana, se un pittore fu preso a modello dal Luti per le posture e gli atteggiamenti, questo fu il Maratti che egli ebbe sicuramente modo di studiare più incisivamente proprio nei tantissimi (oltre 350) suoi disegni da lui collezionati.

Passiamo ora a commentare una rilevante nuova acquisizione al catalogo del Luti, l'*Età dell'oro* (fig. 12) di cui fu il primo ad individuare l'autore, anche se di tale priorità non si è fatto cenno nella sua pubblicazione. Comunque il dottor M.F. Apolloni, a cui va il merito di avere comprato il quadro sul mercato antiquario parigino, ove recava un'attribuzione a scuola francese, intuendo la sua possibile appartenenza alla scuola romana, si rivolse al sottoscritto che subito gli anticipò l'esatta attribuzione al Luti, attendendo però di vedere il quadro dal vero, per confermargliela con una relazione scritta. Mi aveva sorpreso, dalla provvisoria immagine fotografica fornitami, la scioltezza pittorica e la sinteticità formale dei volti e della carola danzante sul fondo, ma tenendo conto che il Luti è ancora foriero di intriganti sorprese, non avevo quasi dubbi sulla sua paternità data la tipicità sua propria dei volti del ragazzo circondato da amene giovanette, che emergono nella parte destra della scena, mentre su quella opposta la donna sdraiata, accompagnata da un cane, è una fedele riedizione dell'Amore della "Psiche" della San Luca. La spiegazione era nello stato di "non finito" della pittura, come viene specificato proprio per il primo quadro - "in tela di 7 e 5 rappresentante l'eta dell'Oro Originale del Caval.er Luti.." - elencato nell'Inventario di tutti i quadri, sito nella "Prima stanza di sotto". A proposito di questa raffigurazione di un tema già in auge nel Seicento (famoso l'affresco di P. da Cortona a Palazzo Pitti), ripreso dalle *Metamorfosi* di Ovidio, giova sottolineare, a mio avviso, che il dipinto, a parte i secondi piani, necessitava ancora solo di poche pennellate nei volti, in quanto le stesure dei corpi e dei panneggi, tracciati con un'audace decisione con dense costruttive pennellate intrise di luce, dovevano già avere sostanzialmente conseguite le finalità dell'autore. Perché non abbia terminato questo dipinto - che acquista comunque un fascino ulteriore nel suo stato di 'abbozzo' - non ci è dato sapere.

Colla presentazione di un ultimo altro inedito, posso iniziare una rapida carrellata su alcuni delle più rilevanti e significative opere del

Luti, che ne hanno punteggiato la carriera ma sempre con una certa riservatezza. Si tratta di un modello (fig. 14) per la grande tela ovale da soffitto, rappresentante un'*Allegoria della Notte*, impersonata dalla Luna nelle vesti Diana, con le Ore e il Vento (fig. 13), facente parte di un ciclo di tele da soffitto commissionate dal marchese De Carolis all'incirca nella prima metà degli anni venti, per il suo palazzo omonimo in via del Corso, poi divenuto sede del Banco di Roma (attualmente non più in vita), a cui parteciparono alcuni dei più validi pittori del momento: L. Garzi, G. Odazzi, G.B. Chiari, S. Conca, F. Trevisani e A. Procaccini. Il Luti in questa tela, ricordata anche dal Moucke nella sua *Serie di Ritratti…*, per il suo "beninteso sottoinsu", vi conferma la sua capacità di sfruttare gli insegnamenti del barocco, smorzandone l'esuberanza in una pacata grazia arcadica, attraverso la sua soffusa morbidezza di modellato. Peculiarità felicemente esplicate pure in questo modello inedito.

Sempre in un palazzo eminente dell'aristocrazia romana, quello Colonna, il Luti realizzò nel 1720 circa, in una veste più grandiosa e spettacolare, attinente alla vastità dell'ambiente (la sala di Martino V), la tela da soffitto, rappresentante l'*Apoteosi dell'ascesa al soglio pontificio del cardinale Oddone Colonna col nome di Martino V* (fig. 15), del quale è stato esitato dieci anni or sono alla Christie's di New York un disegno presumibilmente preparatorio, in quanto parzialmente rifinito e presentante delle varianti nelle figure superiori (fig. 16).

In questa relazione sul Luti, che più che altro spero possa aver costituito una saliente introduzione alla sua complessa personalità, sulla scorta delle rilevanti testimonianze inedite, di cui abbiamo trattato più ampiamente, non potevo esimermi dal presentare quella che è una delle sue pitture più significative - che segna pure un punto fermo della sua attività - che tuttavia è stata anni or sono recuperata da un'asta della Finarte di Milano e valorizzata dal suo acquirente, l'antiquario P. Scarpa di Venezia, per poi essere acquisita dallo Stato su segnalazione della locale Soprintendenza. Un recupero tardivo ma lodevole di questo artista, ancora da apprezzare convenientemente nella sua portata, sia sul piano critico che, diciamolo pure, economico. Firmato e datato 1712, il dipinto rappresentante *Pio V che benedice in Piazza San Pietro una reliquia del suolo di Roma per inviarla al re di Polonia* (fig. 17), ha dovuto attendere per una sua pubblicazione ufficiale il catalogo dei *Dipinti del '700* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (Roma 2007, pag. 140, n. 182), redatto da L. Mochi Onori. Famoso ai suoi tempi, come una delle sue opere più riuscite (per il D'Argenville il suo capolavoro), fu conservato nelle stanze private del pontefice, da cui passò nel Palazzo Albani alle Quattro Fontane, rimanendovi in pratica del tutto negletto. Ma la scena raffigurante un miracolo del pontefice, santificato da Clemente XI Albani, aveva già da tempo avuto

Fig. 20. Benedetto Luti, *Educazione della Vergine*. Monaco di Baviera, Staatsgalerie

Fig. 21. Benedetto Luti, *Educazione della Vergine*. Già New York, Chriestie's, 2002

Fig. 22. Benedetto Luti, *Atlanta e Ippomene*. Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme

Fig. 23. Benedetto Luti, *Miracolo della beata Ludovica Albertoni*. Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme

il suo giusto apprezzamento, attraverso il magnifico disegno conservato al Metropolitan Museum di New York, ed esposto con un'esaustiva scheda alla mostra del 1971 *Drawings from New York Collections. The 18th Century in Italy* (cat. 12). Purtroppo nella rivalutazione del nostro patrimonio arrivano spesso prima gli stranieri degli italiani, ma questa volta per fortuna vi è stato posto rimedio. Comunque molto interessante è lo sfondo colla Basilica di San Pietro, raffigurata come si doveva presentare all'epoca dell'episodio.
Il secondo decennio del secolo fu senza meno il più ricco di soddisfazioni per il pittore fiorentino, che nel 1712 consegnò oltre al *San Ranieri* del duomo di Pisa, il dipinto appena commentato; l'anno dopo firmava e datava il *San Carlo Borromeo che amministra l'estrema unzione agli appestati* della Staatsgalerie Schleissheim di Monaco di Baviera (fig. 19), un'ulteriore prova della sua capacità di esplicare temi storici con una solenne cadenza classica e un saldo impianto compositivo, in cui tutti i personaggi principali, nel loro nitido nitore disegnativo-formale, si ritagliano un ruolo prioritario. Una classicità e un'essenziale gravità di gesti ed espressioni, quali si convenivano a questo episodio di un personaggio esaltato dalla Controriforma, che mi appaiono ancora una volta più degne di Raffaello che di Maratti, mai così convincente e solenne nelle sue scene agiografiche, poi tutte di più breve respiro. Non a caso questa scena, nella coordinata progressione dei secondi piani mi pare anticipare un prossimo protagonista della pittura romana, il francese P. Subleyras. In questa ultima felice fase dell'attività del Luti, come già abbiamo visto per la serie di Pommersfelden, giocarono un ruolo positivo i committenti tedeschi, guidati dall'Elettore del Palatinato Giovanni Guglielmo che, favorito dal suo secondo matrimonio con Anna Maria Luisa de' Medici, volse la sua attenzione anche ai pittori contemporanei fiorentini. Oltre che di questo quadro, egli fu acquirente, probabilmente non direttamente, di una *Educazione della Vergine* (ora alla Pinacoteca di Monaco) (fig. 20), pubblicata da H. Voss nel suo fondamentale volume del 1924. Un soggetto molto richiesto tra Sei e Settecento, e di cui Benedetto dipinse varie versioni in formati ridotti, di chiara destinazione privata, condensanti le grazie rococò in una scena d'intima familiarità domestica. Qui ne presentiamo un esempio (fig. 21), recentemente venduto a un'asta di New York, in cui il Luti conferma la sua spontanea capacità di trascrivere le medesime inventive dalla 'classica' severità alla raffinata dolcezza espressiva, allorché si trattava di passare da formati da quadreria ufficiale a quelli più ridotti, propri dei *cabinets* privati.
Mi rendo conto di essermi eccessivamente allungato in questa trattazione sul Luti che, dalla presentazione di alcuni suoi inediti ho prolungato per illustrare, sia pure brevemente - ma per qualificarne debitamente la figura occorrerebbe un'opera monografica - alcune delle opere più salienti. Voglio solo chiuderla ricordando che il

Museo del Barocco Romano del Palazzo Chigi che ci ospita, conserva grazie alla donazione Lemme, ben tre dipinti che esemplificano significativamente due aspetti basilari della sua arte, armoniosamente divisa tra sacro e profano. Così merita ricordare, oltre al giovanile *Atalanta e Ippomene* (fig. 22), il *Bacco e Arianna* (fig. 24), tema da lui prediletto e più di una volta richiestogli, come ci testimoniano le sue versioni già note e le cinque che compaiono nel succitato inventario, a fronte del *Miracolo della Beata Ludovica Albertoni* (fig. 23), in cui attorno al letto della miracolata Maria Virginia Altieri, il Luti ha realizzato dei veri brani ben identificabili di ritrattistica, imperniati sulla famiglia di Emilio Altieri e i suoi fidi adepti, già particolareggiamene puntualizzati da Fiammetta Lemme, e che giustamente sono stati inclusi da F. Petrucci nella sua citata pubblicazione sulla ritrattistica romana del '700.

Giancarlo Sestieri

Fig. 25. Benedetto Luti, *Maddalena penitente*. Collezione privata

Fig. 24. Benedetto Luti, *Bacco e Arianna*. Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme

[1] Questa trattazione, imperniata sulla presentazione di alcuni dipinti inediti del Luti e completata dalla proiezione di alcune sue opere più salienti, è stato volutamente mantenuto nella sua originaria impostazione discorsiva. Su Luti, in linea generale, cfr. L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, Roma 1732; N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti (1724),* a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977; V. Moschini, *Benedetto Luti*, in "L'Arte", 26, 1923, pp. 89-114; F. Dowley, *Some drawings by Benedetto Luti*, in "The Art Bullettin", XLIV, 2, 1962, pp. 219-236; B. Heinzl, *The Luti Collection: toward the Reconstruction of a Seventeenth-Century Roman Collection of Master Drawings*, in "The Connoisseur", XCLXI, 1966, pp. 17-22; G. Sestieri, *Il punto su Benedetto Luti,* in "Arte Illustrata", VI, 1973, 54, pp. 232- 255; E. P. Bowron, *The paintings of Benedetto Luti (1666 -1724)*, Ph. D. diss., New York University, Institute of Fine Arts, 1979; id., *Benedetto Luti's pastels and colored chalk drawings*, in "Apollo", CXI, 220, 1980, pp. 440- 447; G. Sestieri, *Nuovi contributi al Luti disegnatore*, in "Prospettiva", 33-36, 1985, pp. 283- 286; id., *Repertorio della Pittura Romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino 1994; E. P. Bowron, *Luti Benedetto*, in "The Dictionary of Art", 19, 1996, pp. 816- 817; id., *Benedetto Luti* (biografia e schede), in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo mostra, a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 392-397, 522-525; A. Serafini, *Luti, Benedetto*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 66, Roma 2006; M. B. Guerrieri Borsoi, *La collezione di Benedetto Luti*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassicismo, I*, "Studi sul Settecento Romano", 25, a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 65-119; F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Roma 2010, I, pp. 40-44, 277-278, II, figg. 775-790

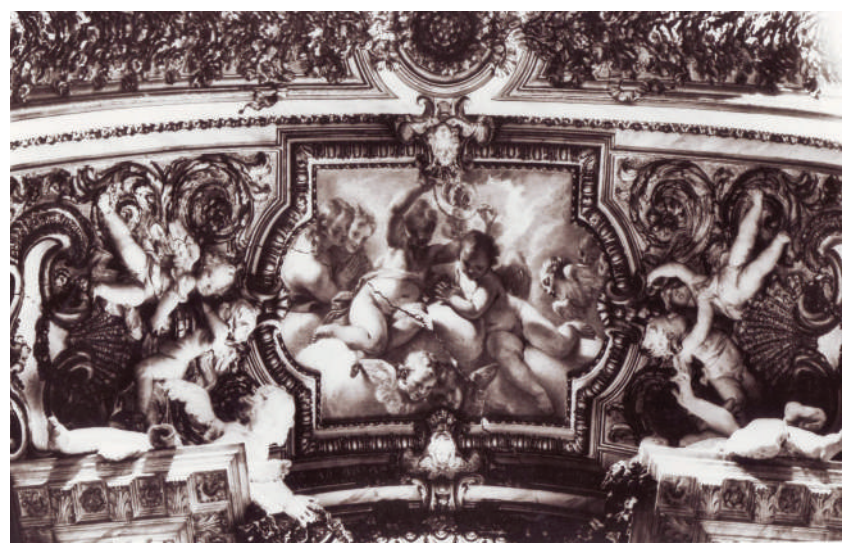

Fig. 26. Benedetto Luti, *Angeli adoranti.* Roma, Santa Caterina a Magnanapoli, cappella della Maddalena, volta