



GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI  
(Roma ? 1654 - Roma 1727)

*La Strage degli Innocenti*

olio su tela, cm. 134 x 100,5  
Inghilterra, collezione privata



Nel 1970, quasi quarant'anni fa, i Musei di Chicago, Minneapolis e Toledo organizzarono una mostra memorabile intitolata *Painting in Italy in the Eighteenth Century*, in cui la pittura a Roma occupò una parte importante. La mostra fu ideata da Anthony Clark in collaborazione con John Maxon, Joseph Rishel e Otto Wittmann. All'inaugurazione a Chicago, Ellis Waterhouse tenne una relazione con il titolo *Painting in Rome in the Eighteenth Century*, il cui scopo era di riabilitare la pittura romana del Settecento e di rifiutare la tesi tradizionale, espressa ancora dal Wittkower nel 1958, che la storia della pittura italiana del Settecento era soprattutto quella della pittura veneziana.

Waterhouse scrisse inoltre, in modo un pò apodittico: “nell'anno 1700, i due pittori più famosi in Europa erano Carlo Maratta a Roma e Luca Giordano a Napoli. Anche se il Baciccio era ancora vivo, lo stile di ciò che gli storici dell'arte anglo-americani da Wittkower in poi chiamano High Baroque Classicism, era quasi completamente dominante a Roma”. (1)

E continua più avanti: “Il primo erede [del Maratta] fu Giuseppe Chiari, che dominava la corrente ufficiale, accademica della pittura romana nel primo quarto del Settecento”. Questo arco di tempo coincide largamente con il pontificato di Clemente XI, papa Albani, di cui il Chiari divenne pittore prediletto, specialmente dopo la morte del Maratta nel 1713. Il progetto più prominente nel campo della pittura sacra fu la ridecorazione dell'antica basilica di San Clemente, in cui il Chiari dipinse l'affresco nel soffitto della navata centrale (*Gloria di San Clemente*; 1715) e un altro affresco sulla parete della stessa navata. (2) Chiari concepì anche e dipinse la pala nella cappella Rospigliosi Pallavicini in San Francesco a Ripa (1713-25).

Carlo Maratta non solo era il pittore più importante a Roma negli ultimi decenni del '600 e intorno al 1700, ma ebbe il numero più grande di assistenti, allievi e seguaci di rilievo e di propria fama, i cosiddetti “Maratteschi”, fra cui Niccolò Berettoni, morto a 45 anni nel 1682, nelle parole di Anthony Clark il pittore “più vigoroso e sensuale” fra gli allievi, Giuseppe Passeri (morto nel 1714), “il più poetico e stilisticamente il più indipendente”, Andrea Procaccini, “assai fedele ai modi del Maratta”, e, non menzionato dal Clark, Giacinto Calandrucci, il cui stile era più poderoso, con ritmi più lenti, e Agostino Masucci. Come scrive il Clark, solo Chiari poteva essere considerato un successore del Maratti, nel senso ch'egli rimpiazzò il maestro dopo la sua morte.

Per continuare con le parole del Clark, “negli ultimi decenni della vita del Maratta la posizione artistica dei Maratteschi e pure dello stesso maestro cominciò a distaccarsi e allontanarsi dallo stile magniloquente del Pieno Barocco e occupò posizioni più intime

del primo Rococò. Dai suoi primi quadri Chiari si presenta già come pittore proto-rococò”. (3)

Chiari fu menzionato come pittore indipendente nel 1675. Tra il 1682 e il 1685 – '86 eseguì i due quadri laterali nella cappella Marcaccioni in Santa Maria del Suffragio, *L'Adorazione dei Magi* (Fig. 1) e la *Natività della Vergine* (Fig. 2), le sue prime opere pubbliche conservate, che dipinse su richiesta del Maratta in sostituzione del Berettoni morto prematuramente nel 1682. Sono di formato verticale, ma quasi quadrato. Dell'*Adorazione dei Magi* esiste una variante di misure inferiori, ma per niente piccole (117 x 152 cm) e con un formato decisamente orizzontale nel museo di Aix, pubblicata da chi scrive (Fig. 3). (4) Già in questo esempio relativamente precoce incontriamo l'abitudine del pittore di eseguire repliche e varianti di misure differenti delle sue composizioni.

Nell'edizione del 1686 il Titi scrive che “hora si finisce” la decorazione della Cappella Montioni in Santa Maria di Montesanto, cappella fondata nel 1676 da Jacopo Montioni. La decorazione fu ordinata e portata a termine dal nipote Francesco Montioni, ricchissimo banchiere, tesoriere segreto e depositario di Innocenzo XII e Clemente XI. L'iscrizione dedicatoria è del 1687. (5)

La pala fu dipinta dal Maratti due anni dopo, nel 1689, i quadri laterali sono del Seiter e del Garzi, ma l'affresco della piccola cupola raffigurante l'*Assunzione della Vergine* è del Chiari e fu dipinta nel 1686. Probabilmente allo stesso tempo Francesco Montioni commissionò anche due tele di formato grande con soggetti multifigurati tratti dalla storia romana, *Tullia che guida il suo carro sopra la salma di suo padre Servio Tullio* (Fig. 4) e *Coriolano, implorato da Veturia e Volturnia di non prendere le armi contro Roma* (Fig. 5). (6) Alessandro Brogi ha plausibilmente respinto l'idea di Stella Rudolph di portare la datazione di questi due quadri più avanti, e quindi torna alla datazione già proposta da Somerville e Brigstocke sul 1685-86 ca. Questo esempio ci illustra le incertezze e le difficoltà che esistono circa la datazione di molte opere del Chiari, malgrado il fatto che molte siano documentate e quindi datate. (7)

Le due tele ordinate dal Montioni furono poi acquistate, probabilmente nel 1699, da John Cecil, Lord Burghley, il quinto Earl of Exeter, durante il suo ultimo soggiorno a Roma e furono inventariate nel 1738 nelle collezioni di Burghley House. Il quinto Earl aveva comprato già prima del 1688 un'altra opera del Chiari, che riteneva di mano del Maratta: la *Pietà con la Maddalena* (Fig. 6), una versione autografa, molto bella, della *Pietà* ora nell'Accademia di San Luca a Roma, che forse è il quadro menzionato dal Pascoli come dipinto per il cardinal Pietro Ottoboni. (8) Anche questa composizione, esistente in almeno due versioni autografe, sottoli-



Fig. 1 Giuseppe Chiari, *Adorazione dei Magi*. S. Maria del Suffragio, cappella Marcaccioni, laterale



Fig. 2 Giuseppe Chiari, *Natività della Vergine*. S. Maria del Suffragio, Cappella Marcaccioni, laterale



Fig. 3 Giuseppe Chiari, *Adorazione dei Magi*. Aix en Provence, Musee Granet



Fig. 4 Giuseppe Chiari, *Tullia*.  
Burghley House. 1685 – 86



Fig. 5 Giuseppe Chiari, *Coriolano*.  
Burghley House, 1685 – 86



Fig. 6 Giuseppe Chiari, *Pietà*.  
Burghley House, prima del 1688

nea l'usanza del Chiari di replicare e variare le sue invenzioni. Come scrive il Clark, dal 1685 in poi "almost yearly commissions of great destination follow to the artist's death". Ciononostante, la datazione precisa di molte opere della maturità risulta molto problematica, anzi spesso impossibile.

E qui entriamo finalmente nell'argomento della nostra relazione, la tela inedita della *Strage degli Innocenti* di formato di 134 x 100,5 cm, cioè in tela d'imperatore. La sua composizione corrisponde quasi perfettamente a quella di una tela di formato molto più grande, 398 x 240 cm, centinata in alto (Figg. 7, 9) e celebre, anche se mai riprodotta fino a pochi anni fa. Si trova, con il suo pendant, raffigurante il *Martirio di Santo Stefano* (Fig. 8) appesa su una parete nello scalone del castello di Bückeburg in Germania. I due quadri sono descritti, insieme con un terzo, dal biografo del Chiari, Lione Pascoli (1730): "Molti [quadri] ne aveva mandati... a diversi sovrani di Germania, e tre assai grandi al principe di Sassonia, rappresentante l'uno la strage degl'Innocenti, l'altro il martirio di Santo Stefano, e l'altro la Samaritana". (9) Il termine "principe di Sassonia" è impreciso, errato e fuorviante, in quanto il committente non era principe, ma conte, e non era principe di Sassonia (paese assai distante, governato dagli elettori di Sassonia, della casa Wettin), ma fu invece Friedrich Christian, conte di Schaumburg-Lippe-Bückeburg, signore di una piccola contea a distanza di circa ottanta miglia all'ovest di Hannover, al confine con il vescovado di Minden, della Contea di Lippe-Detmold e del Langraviato di Hessen-Kassel, nella zona che si chiama Sassonia Bassa.

Della committenza del conte Friedrich-Christian si è occupato pochi anni fa Alessandro Brogi in due articoli circostanziati e documentatissimi. Pubblicò per la prima volta i due quadroni del Chiari, già menzionati dal Voss (1924) e dal Kerber (1968), (10) ma solo con fotografie in bianco e nero, non molto incise e poco leggibili. (11) La loro posizione su due pareti con davanti angusti balconi con ferree balaustrate, che impediscono la vista delle parti inferiori, non permette di eseguire buone foto frontali a colori, quindi ci accontentiamo di nuovi scatti presi lateralmente. Ch'io sappia, questi sono i quadri su tela di gran lunga più grandi di composizioni multifigurati, di scene drammatiche e movimentate, in questo caso di soggetti sacri, che il Chiari abbia mai dipinto per committenti nobili, in questo caso in Germania. Da Kerber in poi si riporta una datazione basata su documenti, al 1685. (12) Ma il Brogi ha precisato che tale data non trova riscontro negli archivi e giustamente ha sottolineato che la "sintassi animata e sciolta che caratterizza in particolare la scena di martirio, la tavolozza festosa paiono un ulteriore grado di maturazione (rispetto al soffitto della cappella Montioni) e dunque una datazione più avanzata del

1685". La questione si pone: quanto più tardi? Con tale problematica è connessa un'altra, cioè: il presente quadro è un modello per la grande tela di Bückeburg oppure un ricordo, una seconda versione in un formato rettangolare?

Prima vorrei prendere in considerazione la tela della *Crocifissione di S. Pietro* nel Museo de Arte Fondazione Ferré di Ponce, Puerto Rico, acquistata nel 1966 dal collezionista newyorkese Paul Ganz e pubblicata dal Kerber (Fig. 10). (13) Ha le misure di 166,6 x 108 cm e proviene dalla collezione del Duca di Devonshire. Kerber ha notato la similitudine della posa, del movimento dell'angelo che scende e tiene nella sinistra la palma del martirio e nella destra la corona. Anche Brogi ha sottolineato l'affinità tra questa *Crocifissione* e le due tele di Bückeburg. Va ripetuto solo brevemente ciò che hanno detto Kerber e Brogi, cioè che Chiari nella composizione del quadro di Ponce si è vagamente ispirato alla celebre tela di Guido Reni giovane già nell'abbazia di San Paolo alle Tre Fontane a Roma, ora nella Pinacoteca Vaticana. Molto vicina alla *Strage degli Innocenti* è la drammatica scena gremita di personaggi, molto movimentata, il contrasto tra i personaggi in primo piano e quelli più in fondo, la loro libera, sciolta, informale disposizione e anche il fatto che le figure all'estrema destra e sinistra appaiono tagliate dai bordi della tela, il che accentua il carattere agitato della scena. Ma soprattutto la morbidezza del modellato, la soavità del chiaroscuro, la preferenza per toni cromatici leggeri e biondi, quasi da pastello, rosa, giallo, celeste, viola ecc. sono elementi simili. Questi effetti e mezzi pittorici sono molto diversi dal chiaroscuro più marcato e fermo e dai colori locali più saturi nelle due tele laterali della cappella Marcaccioni in Santa Maria del Suffragio del 1683 – '85. Questa festosità, morbidezza e tonalità pastello puntano, a mio avviso, ad una datazione probabilmente ben oltre il 1700.

Infatti una simile morbidezza del modellato e delicatezza dei toni pallidi e ricercati, si trovano anche nella celebre grande tela dell'*Adorazione dei Magi* oggi a Dresda, firmata e datata 1714, dipinta per il cardinal Pietro Ottoboni, vicesegretario di Santa Romana Chiesa (Fig. 11) insieme con il *Riposo della Sacra Famiglia durante la Fuga in Egitto* di Francesco Trevisani, anch'esso a Dresda e un'*Adorazione dei Pastori* di Sebastiano Conca, ora al J. Paul Getty Museum di Los Angeles. (14) Di questa grande *Adorazione dei Magi* del Chiari, di formato leggermente orizzontale, quasi quadrato, esiste una squisita versione di misure molto ridotte, ma di formato esteso, strettamente verticale, firmata (in basso a sinistra) a Berlino (Fig. 12). Fu acquistata nel 1972 e proviene dalla collezione dell'Earl di Dunraven. Le misure di 178 x 127 cm sono più grandi di una tela d'imperatore, ma ben più piccole di quelle della tela di Dresda (245 x 281 cm). La larghezza del quadro a Dre-



Fig. 7 Giuseppe Chiari, *Strage degli innocenti*. Bückburg, Castello



Fig. 8 Giuseppe Chiari, *Martirio di S. Stefano*. Bückburg, Castello





Fig. 9 Giuseppe Chiari, *Strage degli Innocenti*. Bückeburg, Castello



Fig. 10 Giuseppe Chiari, *Crocifissione di San Pietro*. Ponce, Puerto Rico, Museo de Arte, Fondazione Luis Ferré

sda misura più del doppio di quella del quadro di Berlino. In alto a sinistra il pittore ha alzato il tetto della capanna, inserendo anche tre cherubini, e in alto a destra ha aggiunto un gruppo di tre angeli maggiori e alcuni più piccoli, che indicano in basso verso il Bambino Gesù e lo adorano. L'angelo a sinistra che stende il braccio destro, mentre ruota la testa guardando indietro verso l'altro angelo, è alquanto simile all'angelo del gruppo analogo nel quadro della Strage qui presentato.

Il modellato è similmente diffuso, soave, quasi da pastello, l'atmosfera è festosa, la tonalità è calda. Si notano simili toni preziosi come arancio, rosa, viola ecc.

L'opinione generale, fin dalla prima pubblicazione della tela di Berlino da parte di chi scrive, è che essa non sia un modello per il grande quadro di Dresda, ma una versione ridotta e alterata nel formato. Johns data la tela di Berlino, come me, poco dopo il quadro Ottoboni, forse verso il 1715-16, cioè al tempo degli affreschi in San Clemente. (15)

La posa del Re inginocchiato che abbassa la testa, sembra essere ripresa dalla figura analoga nell'*Adorazione* della cappella Marcaccioni, mentre il carattere generale della composizione con la figura della Vergine in piedi a sinistra, davanti alla capanna, sembra ispirata a una composizione del suo maestro Maratta, che conosciamo solo da una incisione di Niccolò Dorigny, mentre la posa del Bambino Gesù nelle braccia della Vergine sembra ispirata a una composizione di Guglielmo Cortese, che conosciamo dal disegno molto finito, tipo modello, e l'incisione a rovescio di Louis Gommier. Anche l'architettura della capanna e la colonna sembrano prefigurate nella composizione del Cortese inventata alcuni decenni prima. (16)

Mi sembra probabile, anzi quasi ovvio, che la tela di Berlino presenti un caso analogo a quello del quadro della Strage qui analizzato e quindi propendo per l'ipotesi che quest'ultimo sia piuttosto una riduzione della grande tela di Bückeburg e che Chiari abbia trasformato la terminazione centinata in alto in un formato rettangolare e verticale, aggiungendo in alto a destra altri due angeli. Contro questa ipotesi e in favore di un modello si potrebbe dire che lo sguardo dell'angelo volto indietro e in alto trova riscontro e giustificazione solo nella presenza dell'altro angelo, che manca nel grande quadro. Ci si potrebbe anche domandare se la tela di Bückeburg sia stata concepita fin dall'origine con una forma centinata in alto o no, ma in fin dei conti credo che le due tele di Bückeburg siano nate come tali e non siano state decurtate posteriormente. Specialmente la composizione della *Lapidazione di Santo Stefano* parla in favore di questa prima teoria, si innesta molto bene nell'arco superiore.

Non abbiamo una risposta chiara sul perchè Friedrich Christian abbia ordinato due tele *pendants* con lo strano abbinamento della *Strage degli Innocenti* e il *Martirio di Santo Stefano*.

Ma vorremmo prendere in considerazione anche due altri quadri del Chiari: prima il terzo quadro ordinato e acquistato da Friedrich Christian, la grande tela con *Cristo e la Samaritana al pozzo*, che misura 300 x 227 cm (Fig. 13) e firmata e datata 1712, cioè due anni prima dell'*Adorazione* Ottoboni. Di questa tela esistono varie repliche e varianti.

Non c'è dubbio che la tela di Bückebug sia la versione più fine per l'espressione vivace dei volti, per la resa pittorica degli alberi, del cielo, delle nuvole ecc.

Una versione di misure solo leggermente più piccole (284 x 223,6 cm), venduta da Christie's il 12 dicembre 1975, fu acquistata da Colnaghi, esposta nel 1976 (17) e poi venduta alla Blaffer Foundation di Houston (Fig. 14) (il quadro proviene dalla collezione di Samuel Cunliffe-Lister, primo Lord Masham e Earl of Swinton.). È vero che l'espressione del viso di Cristo è meno parlante e vivace, un po' indifferente, forse più malinconica, ma a mio avviso questo minimo calo di qualità non giustifica il giudizio severo del Brogi, che declassa il quadro a copia. Siamo d'accordo con Pignatti (1985) (18) e soprattutto con Giancarlo Sestieri (19) nell'accettare questo quadro come replica. Ci sono lievi variazioni nel fondo, nelle nuvole. La seconda brocca vuota e caduta per terra, che si vede nel quadro di Bückebug, è stata omessa. Anche il discepolo giovane (San Giovanni) che si vede nel fondo a sinistra accanto a San Pietro, tenente pani nelle braccia, è visto di profilo, mentre nel quadro di Bückebug è raffigurato a tre quarti di profilo.

Molto simile al quadro Blaffer è la versione già nella collezione dell'Earl of Pembroke a Wilton House, incisa da James Dean nel 1786. (20) Come scrive Pignatti, questo quadro è forse identico a quello della Fondazione Blaffer, ex Swinton. Una terza variante, venduta da Christie's, New York, il 3 giugno 1987 (Fig. 15), ha delle misure molto ridotte, 133,5 x 95,7 cm, cioè la classica tela d'imperatore. Come nella versione Blaffer manca la brocca caduta. Il viso del discepolo giovane appare a tre quarti come nel quadro di Bückebug. Lo sguardo di Cristo è rivolto verso il pozzo e in direzione della sua mano sinistra, il cui gesto spiega ciò che dice alla Samaritana. Il quadro, accettato come autografo da Brogi, è di bella qualità, ma è probabile che sia una versione ridotta del prototipo di Bückebug e non un modello.

Citiamo tutti questi esempi per sottolineare che Chiari era abituato a dipingere versioni strettamente connesse fra di loro, con leggeri varianti, ma di varie misure.

Un'altra composizione dello stesso soggetto fu venduta da Chri-



Fig. 11 Giuseppe Chiari, *Adorazione dei Magi*. f.d. 1714. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister



Fig. 12 Giuseppe Chiari, *Adorazione dei Magi*. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (proprietà della Kaiser Friedrich-Museums-Verein)



Fig. 13 Giuseppe Chiari, *Cristo e la Samaritana al pozzo*. 1712, Bückeburg, Castello



Fig. 14 Giuseppe Chiari, *Cristo e la Samaritana al pozzo*. Houston, Texas, Sarah Campbell Blaffer Foundation

stie's il 7 luglio 2000 (134,7 x 98 cm). Proviene dalle collezioni dei compianti Roberto Manning e Bertina Suida Manning (Fig. 16).

Va ripetuto, fra parentesi, ciò che Brogi ha già indicato, cioè che anche in questa composizione il Chiari si è ispirato ad una invenzione del maestro Maratta, che a sua volta ad un lontano prototipo, un quadro di Annibale Carracci già in casa Oddi a Perugia ed ora a Budapest.

Il quadro emerse ad un'asta di Sotheby il 6 aprile 1977 come opera del Chiari (134 x 97 cm) (Fig. 17). Fu comprato da Julius Weitzner che lo vendette in Germania e fu poi elencato come Chiari dal Sestieri nel 1994. Riapparso di nuovo ad un'asta di Sotheby nel luglio 1998 come Maratta/Chiari e fu comprato da Hazlitt, Gooden and Fox, che lo prestarono alla mostra del Bellori a Roma nel 2000, come opera del Maratta e poi lo vendettero in una collezione privata inglese. La scheda nel catalogo fu scritta da Stella Rudolph, che nel 1995 aveva riconosciuto il quadro come opera del Maratta e lo aveva identificato con quello commissionato dal banchiere Niccolò Maria Pallavicini. La datò ca. 1685 - 90. (21)

L'altro dipinto del Chiari che vorrei menzionare, un'opera di squisita qualità, è una *Betsabea al bagno* (Fig. 18), sempre di formato tela d'imperatore (135,9 x 97,8 cm), che fu donato dal celebre, compianto restauratore Mario Modestini al Metropolitan Museum di New York nel 1993. Anche questo quadro risale ad un famoso prototipo del Maratta, il grande quadro, eseguito nel 1693 per il principe Andrea di Liechtenstein, descritto dal Bellori. Il quadro del Maratta fu venduto dai Liechtenstein negli anni Venti del secolo scorso, e si ignora l'ubicazione attuale. Il quadro del Chiari fu datato da Steffi Röttgen poco dopo il 1693 (22) e dal Christiansen (1994) c. 1700. (23) Anche il Johns lo data ca. 1700, per i colori pallidi, la pennellata delicata, fine e morbida, ma giustamente scrive che questi sintomi stilistici si trovano anche in dipinti del Chiari dopo il 1700. (24)

Si potrebbe citare anche il delicatissimo *Riposo della Sacra Famiglia durante la Fuga in Egitto* della Bob Jones University Art Gallery and Museum, datato da Johns ca. 1707- 17 e da Townsend ca. 1712 (Fig. 19). (25)

Cito questi esempi per trarne la conclusione che i due quadroni di Bückeburg e la versione rettangolare della *Strage* qui presentata risalgono a mio avviso ad un arco di tempo dal 1700 al 1715 e entro questo arco propenderei per una datazione più verso il 1715 che verso il 1700. Tutti questi quadri di Dresda, Berlino, New York, Greenville, Bückeburg si staccano stilisticamente notevolmente da quelli della cappella Teddalini-Bentivoglio in San Silvestro in Capite, del 1695 - 96 (Fig. 20).

Dobbiamo parlare un attimo del rapporto della *Strage* del Chiari

con il celebre prototipo di Guido Reni, la pala, del 1611, già in San Domenico a Bologna dove rimase fino al 1796 (Fig. 21). Chiari conobbe questo celebre quadro probabilmente solo dalle incisioni di Giacomo Stefanoni e Giovan Battista Bolognini. (26) Va detto che Chiari riprende solo certe formule di singole figure, come la madre inginocchiata a destra che giunge le mani in disperazione e guarda in alto, e poi anche la posa del bambino nudo morto, giacente a terra davanti a lei. Si potrebbe citare anche il viso della donna a destra con il velo lilla-grigio che tenta di fuggire e guarda indietro. Ma si tratta di singoli, isolati elementi, mentre la composizione del Chiari è ovviamente meno stringente, serrata e densa, è più riccamente orchestrata, la distribuzione più informale dei gruppi è più sciolta, libera. È vero che l'aggruppamento aggrovigliato delle figure a sinistra in una specie di triangolo confinato da una diagonale nel quadro del Reni è ripreso anche dal Chiari, ma lui introduce un corridoio spaziale, che apre lo sguardo ad un secondo piano o fondo, dove si vede un terzo gruppo di tre guerrieri che uccidono i bambini. I loro contorni si stagliano contro il paesaggio e il cielo. Quindi il richiamo al prototipo reniano rimane molto vago.

Va menzionato in parentesi il grande quadro di Francesco Trevisani di questo soggetto, dipinto forse già verso il 1710 per il cardinale Pietro Ottoboni e distrutto nel 1945 a Dresda. Aveva un formato spiccatamente orizzontale (250 x 464 cm) e nulla a che fare con il prototipo di Reni. (27) Sembra che fosse in coppia con un altro quadro del Trevisani, disperso, *Gesù fra i dottori* (nel 1714 o forse nel 1719 Sebastiano Conca dipinse per il Cardinale Ottoboni e



Fig. 17 Carlo Maratti, *Cristo e la Samaritana*. Inghilterra, coll. privata



Fig. 15 Giuseppe Chiari, *Cristo e la Samaritana al pozzo*. Già New York, Christie's, 3 giugno 1987



Fig. 16 Giuseppe Chiari, *Cristo e la Samaritana*. Già Suida Manning Collection



Fig. 18 Giuseppe Chiari, *Betsabea al bagno*. New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 19 Giuseppe Chiari, *Riposo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto*. Greenville, S.C., Bob Jones University Art Gallery and Museum

come pendant del quadro di Trevisani un quadro dei *Magi davanti a Erode*, presente tuttora a Dresda). (28)

Poi dobbiamo menzionare il fatto che esiste un cartone parziale (oppure frammento) del gruppo in primo piano a sinistra nel quadro di Bückeberg, a Weimar (215 x 187 cm) (Fig. 22), recentemente pubblicato da Ursula Fischer Pace. (29) Purtroppo è in cattivo stato e poco leggibile. Sembra che la testa femminile in alto a sinistra si trovi in un'altra posizione. Il cartone fa parte di un gruppo di cartoni del Chiari, che furono comprati nel primo Ottocento a Roma da Heinrich Meyer, l'amico e consulente di Goethe, secondo la leggenda da una vecchia che stava per bruciarli.

Un gruppo di foto a colori, anche dei particolari, del quadro di Bückeberg, che ho finalmente ottenuto, non solo testimonia lo stato di conservazione tutt'altro che perfetto, ma permette un confronto dettagliato con il quadro qui presentato. In questo quadro davanti alla madre con il bambino nudo morto, si vede in basso in primo piano, un altro bambino morto, giacente a terra. Tiene una canna nella mano sinistra. Questo bambino manca nel quadro di Bückeberg. Sembra che nella tela rettangolare ci sia più spazio in basso, il che ha permesso di introdurre questa figura.

L'espressione della madre che guarda in alto è meno severa, meno classicheggiante, meno marattesca, più dolce e graziosa di quella nel quadro di Bückeberg. Nel gruppo di sinistra, la madre vista da dietro che invano cerca di proteggere il bambino urlante dall'uccisione da parte del guerriero con la spada, ci sono cambi di colore. Il drappeggio che copre la gamba sinistra, ha un colore grigio/lilla nel quadro di Bückeberg, mentre nel quadro rettangolare è di colore giallo arancio. Nell'angolo in basso a sinistra è stata introdotta la base di una colonna, che manca nel quadro di Bückeberg. Anche i colori del guerriero/manigoldo seminudo che preme la testa di un bambino a terra, sono diversi. Ci sono differenze nell'architettura di fondo a destra: la finestra è posta più alta nella versione rettangolare, e più bassa nel quadro di Bückeberg. E si potrebbe continuare. Mentre mi sento abbastanza sicuro circa la datazione qui proposta verso il 1710 - 15, un giudizio definitivo sulla questione se la versione rettangolare preceda o segua il quadro grande di Bückeberg, è più difficile. In analogia con il quadro rettangolare e verticale dell'*Adorazione dei Magi* a Berlino, che probabilmente segue quello grande di Dresda, sono propenso a credere che il quadro rettangolare qui presentato segua il quadrone di Bückeberg.

In fine dovremmo dire qualche cosa sulla persona del committente e acquirente dei due quadroni di Bückeberg, il conte Friedrich Christian di Schaumburg-Lippe (Fig. 12). Era il figlio del Conte Filippo (Philipp) zur Lippe che nel 1647 fondò la Contea (Reichsgrafschaft) Schaumburg-Lippe, unendo parti della Contea

Schaumburg con quella zur Lippe, e la piccola residenza di Bücke-  
burg.

Nei primi anni era legato e subordinato alla più grande e potente  
Contea (Landgrafschaft) di Hessel-Kassel, nel sud. La piccola con-  
tea era circondata da vicini potenti, al sud ovest dal principato-  
vescovado di Minden, preso in possesso dall'Elettore di Branden-  
burgo nel 1648, nel nord e nell'est dal ducato di Braunschweig-  
Lüneburg.

Friedrich-Christian nacque a Bückeburg nel 1655 come settimo  
figlio del conte Filippo e di Sofia, figlia del Langranvio Moritz di  
Hessen-Kassel. I genitori erano ambedue di confessione riformista  
(calvinista). Già all'età di quattordici anni Friedrich Christian fece i  
primi tours da cavaliere in Olanda e Francia, dove rimase alla corte  
di Ludovico XIV nel 1670 per cinque mesi. Nel 1674 fece un viag-  
gio a Vienna e fu presentato all'imperatore Leopoldo I. Da Vienna  
continuò il viaggio a Roma e a Venezia, per divertirsi nel carnevale.  
Nel 1668 suo padre, che morì nel 1681, istituì una primogenitura e  
Friedrich Christian divenne conte ereditario. Nel 1687 l'imperato-  
re Leopoldo confermò la primogenitura della contea. Al fratello  
minore di Friedrich Christian, Philipp Ernst, fu concesso un  
appanaggio e gli fu data la piccola residenza di Alverdissen.

Nel 1685 Friedrich Christian fece un altro viaggio in Italia e donò  
vari quadri ivi acquistati all'orfanotrofio riformato di Bückeburg.  
(30) Era colto ed interessato nelle scienze, specialmente nella mate-  
matica, e fondò una ricca biblioteca. Parlava bene l'italiano e il fran-  
cese. Spesso viaggiò a Vienna, Praga ecc. (nelle Erblande austriache),  
ma la sua destinazione preferita era Venezia. Stranamente la mag-  
gior parte dei quadri tuttora conservati a Bückeburg appartiene alle  
scuole romane, napoletane e bolognesi, non veneziana.

Nel 1691, all'età di 36 anni sposò in prime nozze Johanna Sophie  
Contessa di Hohenlohe Langenburg, che era di confessione luterana.  
Con lei ebbe sei figli, di cui solo due sopravvissero. Il primoge-  
nito, Albrecht Wolfgang (1699 - 1748) gli succedette. Il figlio di  
questi, Wilhelm (1724 - 1777), era l'ultimo del ramo Schaumburg-  
Lippe-Bückeburg. Non ebbe figli maschi. La successione passò al  
ramo minore di Schaumburg-Lippe-Alverdissen, istituito dal già  
menzionato fratello minore di Friedrich Christian, Philipp Ernst.  
Sotto il regno del suo gran-nipote Georg Wilhelm (1784 - 1860) la  
contea aderì alla confederazione del Reno (Rheinbund) istituita nel  
1806 da Napoleone e il conte assunse il titolo di principe.

I contrasti tra il conte, despota brutale, di temperamento irascibile,  
sempre in viaggio, e la sua pia consorte ("Eine von den vernünftigt-  
sten, tugedhaftesten Frauen dieser Zeit") (31) culminarono nella  
fuga della contessa incinta con il piccolo primogenito nel 1702 a  
Minden. La lite fra i due coniugi, che durò per circa 15 anni, creò



Fig. 20 Giuseppe Chiari, *Sant'Antonio risana uno storpio*. Roma, San Silvestro in Capite, Cappella Teddalini, laterale



Fig. 21 Guido Reni, *Strage degli Innocenti*. 1611. Bologna, Pinacoteca Nazionale

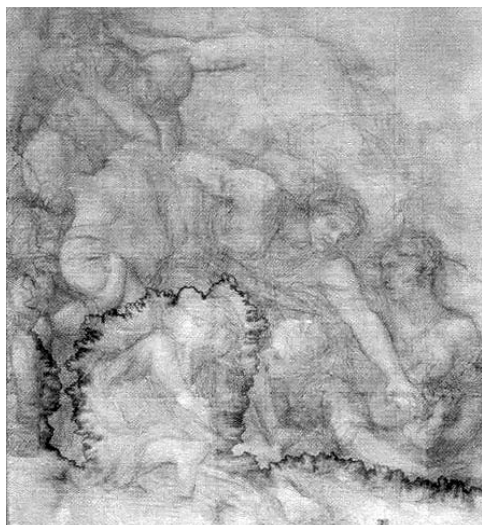


Fig. 22 Giuseppe Chiari, *Cartone parziale per la Strage degli Innocenti*. Weimar, Staatliche Kunstsammlungen



Fig. 23 Anonimo XVII sec., *Ritratto del Conte Friedrich Christian di Schaumburg-Lippe*. Bückeburg, Castello

delle complicazioni politiche e diplomatiche, fu una cronaca scandalosa, una “cause célèbre” del tempo. Il duca Georg Ludwig, elettore di Hannover, era stato prima il protettore di Friedrich Christian. La contessa era sotto la protezione del re di Prussia, che era anche Principe vescovo di Minden. Nel 1702 fu istituita una prima commissione imperiale, che impedì a Friedrich Christian di vendere la sua contea a Hessen-Kassel. Nel 1709 alla contessa venne assegnato, come residenza, il castello nel vicino Stadthagen, che temporaneamente fu occupato da truppe hannoveriane. I piccoli conti ereditari furono educati a Hannover e poi, nel 1716, furono mandati a Wolfenbüttel, presso il Duca di Braunschweig-Wolfenbüttel. Nel 1718 si trasferirono in Olanda per studiare e nel 1719 andarono in Francia. L’elettore di Hannover e il re di Prussia presero la parte della consorte e dei figli, mentre Friedrich Christian ebbe la protezione della corte imperiale di Vienna. Il conte fece causa contro la moglie presso la corte di Vienna (Reichshofrat). D’altra parte gli Stati (Landstände) della Contea fecero causa contro il conte, cioè contro il loro sovrano e presero la parte della moglie. Fu istituita una seconda commissione. Nel 1712 la moglie entrò al servizio della corte di Hannover e nel 1714 accompagnò l’Elettore, diventato re George I d’Inghilterra, a Londra. Diventò dama di corte del principe di Galles.

Negli ultimi dieci anni della sua vita Friedrich Christian, sempre di confessione calvinista, si avvicinò alla chiesa cattolica. Fu favorito dall’arcivescovo di Vienna. Già nel 1712 il Principe Vescovo di Münster e Paderborn, città ultra cattoliche, era diventato protettore del conte.

Verso il 1723 fece la conoscenza di una donna di una famiglia di bassa nobiltà del Tirolo, Maria Anna Victoria von Gall. Nel 1723 il primo matrimonio fu annullato dal Principe Vescovo di Münster. Ma solo nel 1725 Benedetto XIII dette la sua dispensa. Il 3 dicembre 1725, pochi anni prima della morte, il conte e la nobildonna cattolica furono uniti in matrimonio col rito cattolico a Bressanone. L’intenzione del conte era di diseredare i due figli, o almeno il primogenito, però la corte imperiale ignorò la situazione imbarazzante. Nel novembre 1727 Friedrich Christian tornò definitivamente a Bückeburg con la seconda moglie e morì il 13 giugno 1728 durante una caccia, all’età di 72 anni. Il figlio Albrecht Wolfgang espulse la seconda moglie e fece ritornare sua madre dall’Inghilterra. Abbiamo pochi documenti circa l’acquisto di opere d’arte, ma ancora il 4 giugno 1726 un trasporto di libri e di pitture dall’Italia a Bückeburg è documentato da una fattura del 5 giugno 1727. È un caso che Giuseppe Chiari fosse morto l’anno prima, il 1727.

*Erich Schleier*



- 1 E. K. Waterhouse, *Painting in Rome in the Eighteenth Century*, Samuel A. Marx Memorial Lecture. Museum Studies 6, The Art Institute of Chicago 1971, p. 8
- 2 Per il patronato di Chiari da parte di Clemente XI e della famiglia Albani si veda C. M. S. Johns, *Papal Art and Cultural Politics, Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge-New York 1993
- 3 A. M. Clark nel catalogo della mostra *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, ed. J. Maxon e J. J. Rishel, Chicago 1970, p. 190
- 4 E. Schleier, *Die Anbetung der Könige von Giuseppe Chiari. Zur Genese der Komposition*, Berliner Museen 1973, 2, p. 59, figg. 4, 5
- 5 S. Rudolph, *Francesco Montioni di Spoleto, Banchiere e Mecenate in Roma: schedula per un'identità*, in *Scritti di Archeologia e Storia dell'Arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Roma 1996, pp. 265 - 270, specialmente p. 269, nota 6
- 6 Vedi H. Brigstocke, in *Italian Paintings from Burghley House*, a cura di H. Brigstocke e J. Somerville, Alexandria, Virginia 1995, pp. 56 - 58, numeri 8 e 9
- 7 A. Brogi, *Una piccola Pommersfelden? Dipinti italiani della collezione Schaumburg-Lippe*, II, "Paragone", 55 - 56 2004, pp. 130 - 131, nota 100
- 8 E. J. Olszewski, *The Inventories of Paintings by Cardinal Pietro Ottoboni (1667 - 1740)*, New York - Washington 2004, pp. 39 - 40
- 9 L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Perugia 1730, edizione critica, Perugia 1992, p. 289, commento di C. Galassi
- 10 B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, in "The Art Bulletin", 50 1968, p. 75, senza riproduzioni
- 11 A. Brogi, loc. cit. 2004, p. 107 sgg., fig. 64 e 65
- 12 A.M. Clark 1970; G. Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana della Fine del Seicento e del Settecento*, vol. I, Torino 1994, p. 52; D. Graf, ad vocem *Giuseppe Chiari*, in *The Dictionary of Art*, Oxford 1996, vol. 6, p. 568
- 13 B. Kerber 1968, p. 75, fig. 1; J. Held, R. Taylor, J. N. Carder, *Museo de Arte de Ponce*, Fundación Luis A. Ferré, Catalogue, Ponce, Puerto Rico, 1984, p. 58. Sono grato ad Arlette de la Serna, Assistant Curator di aver fornito l'immagine a colori del quadro
- 14 E. J. Olszewski, 2004, p. 24 (Trevisani e Chiari) e 29 (Conca e Chiari). Il quadro del Conca fu pubblicato la prima volta da Schleier 1973, pp. 66 - 67, fig. 13
- 15 C. M. S. Johns, nel catalogo della mostra *Art in Rome in the Eighteenth Century*, ed. E. Peters Bowron e J. J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 347 - 348
- 16 E. Schleier, 1973, p. 62 - 63
- 17 C. Colnaghi, *Italian Paintings 1550 - 1780*, Londra 1976, numero 26
- 18 T. Pignatti, *Five Centuries of Italian Painting 1300 - 1800 From the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, Houston 1985, p. 210 con tavola a colori. Sono grato a J. Clifton, Direttore della Blaffer Foundation, di avermi mandato un'immagine a colori del quadro
- 19 E. Sestieri, 1994, p. 53
- 20 B. Kerber 1968, p. 81, fig. 18
- 21 S. Rudolph, nel catalogo della mostra *L'Ida del Bello Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Roma 2000, pp. 473 - 474. num. 19 con tavola a colori
- 22 S. Röttgen, nel catalogo della mostra *Guido Reni und Europa*, Francoforte 1988, p. 606, D 30. (Roma? 1654 - Roma 1727)
- 23 K. Christiansen, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin Fall 1994*, p. 35 con tavola a colori
- 24 C. M. S. Johns, nel catalogo *Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia 2000, p. 346, num. 198
- 25 C. M. S. Johns 2000, pp. 346 - 3477, num. 199; R. P. Townsend, nel catalogo della mostra *Botticelli to Tiepolo. Three Centuries of Italian Painting from Bob Jones University*, Tulsa, Oklahoma 1994, pp. 184 - 186, num. 35
- 26 F. Valli nel Catalogo Generale Pinacoteca Nazionale di Bologna, 3. Guido Reni e il Seicento, Venezia 2008, p. 54
- 27 E. J. Olszewski 2004, p. 24, fig. 25
- 28 E. J. Olszewski 2004, p. 27, fig. 24
- 29 U. Fischer Pace, *Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Die italienischen Zeichnungen*, vol. 1, Colonia-Weimar 2008, p. 395, num. 969
- 30 F. W. Schaer, *Graf Friedrich Christian zu Schaumburg-Lippe als Mensch und als Repräsentant des kleinstaatlichen Absolutismus um 1700*, Schaumburger Studien 17, Bückeburg 1966, p. 11
- 31 F. W. Schaer 1966, p. 21