



PSEUDO-CAROSELLI
(Roma, attivo c.a 1630/1650)

La morte di Cleopatra

olio su tavola, cm. 75,7 x 71,5
Inghilterra, collezione privata



Un nuovo capolavoro, *La morte di Cleopatra*, ci consente di tornare sulla questione della complessa personalità di Angelo Caroselli (Roma 1585-1652) e del suo doppio, denominato Pseudo Caroselli.

Angelo Caroselli: una novità a Cefalù

In Angelo è immediatamente evidente la suggestione di Caravaggio, in una specializzazione dei temi di genere interpretati in chiave allegorica. A questa prima personalità vanno riferite opere che concordano, formalmente, con la *Vanitas* della Fondazione Longhi.¹

In questo gruppo può certamente essere accolta l'ultima, in ordine di tempo, da me riconosciuta, in Sicilia, dove pure è documentata la presenza del Caroselli. A Cefalù, dopo il passaggio in Duomo per la desiderata benedizione del Pantocratore, non potevo mancare una visita al Museo Mandralisca e al suo bene più prezioso, l'insinuante e malizioso Ignoto che, più compiaciuto di sé e del suo potere della stessa Gioconda, sorride.

Si tratta di un capolavoro solitario in una selva di ignoti autori di soggetti noti. E resta un ben identificato ignoto di autore noto, il primo dei pittori siciliani: Antonello da Messina. In questa orgogliosa solitudine l'Ignoto è da sempre la ragione fondamentale per visitare il museo del barone Mandralisca e ne è il principale promotore. Il Mandralisca lo scoprì e lo acquistò, ma se il suo nome risuona nel mondo lo si deve ad Antonello.

Un quadro solo dà senso alla Fondazione, che pure, tra archeologia, oggetti di affezione e biblioteca, ha numerosi motivi di attrazione. Così, qualche tempo fa, il valoroso storico dell'arte e curatore delle collezioni, Vincenzo Abate individuò, tra gli anonimi, un altro pregevole dipinto, un San Giovanni Battista, riferibile al pittore fiorentino Giovanni Antonio Sogliani, da lui ritenuto, «per qualità e bellezza...», il secondo capolavoro del museo. Si sbagliava. Nessun dubbio sulla precisione dell'attribuzione, ma un altro dipinto, che esce oggi dall'anonimato, lo incalza, insidiandone la posizione.

Ero stato alla Fondazione Mandralisca, la prima volta, 40 anni fa, e poi in altre due occasioni più recenti. Ma la forza di attrazione del noto Ignoto di Antonello, la fretta o la minor disponibilità a guardare gli altri dipinti non mi avevano fatto osservare con la dovuta attenzione un'altra memorabile tavoletta, poco più grande del dipinto di Antonello. Si tratta di un olio su tavola di 29 x 39 centimetri (il capolavoro di Antonello è 31 x 24,5 cm) ed è registrato nel cartellino e in una riproduzione provvidenzialmente tradotta in cartolina come "Anonimo pittore olandese della prima metà del XVII sec., Melanconia".

Anche in relazione alla variante la datazione è approssimativamente azzeccata, il resto è sbagliato. Si tratta infatti di un'opera inequivocabile di Angelo Caroselli (anche nella variante, interna al suo corpus, dello Pseudo Caroselli), e il soggetto è, in tutta evidenza, una *Vanitas*. La donna, con un copricapo di velluto rosso, con una borchia d'oro,



Fig. 2. Angelo Caroselli, *Vanitas*. Firenze, Fondazione Longhi

Fig. 1. Angelo Caroselli, *Vanitas*. Cefalù, Museo Mandralisca

inclinando lo sguardo (questo sì, malinconico) su un teschio che svela (la mano sinistra solleva il velo), sul quale poggia un libro aperto con la scritta: «Quam amara memoria tua». La mano destra indica il libro. Indiscutibile riflessione sulla morte, *vanitas* o *memento mori*; ma anche, possibilmente, richiamo a una persona amata: il padre o il marito (nel quale si adombra il proprio inevitabile destino di solitudine). Da ogni punto di vista, rispetto all'irridente Ignoto di Antonello, l'espressione della donna manifesta un sentimento opposto. Di riflessione e di nostalgia, e non di arguzia, malizia, ironia. Il pensiero della morte non attraversa la mente del personaggio di Antonello. Tutto alla morte allude, compresa l'ombra caravaggesca che le taglia il volto, nella *Vanitas* del Caroselli.

La figura femminile con il turbante esprime, infatti, come la denominazione tradizionale non mancava di rilevare, una condizione di malinconia.

La coincidenza del ritrovamento con la presentazione di un mio libro dedicato ai volti femminili, consente di aggiungere, a quella collana



Fig. 3. Pseudo Caroselli, *L'Ammalatrice (Circe)*. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna



Fig. 4. Pseudo Caroselli, *Maga con animali (Circe)*. Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna



Fig. 5. Pseudo Caroselli, *Donna che canta con cappello piumato*. Ubicazione ignota

di donne esemplari, la perla di una fin qui ignota «Piena di grazia», in condizioni di disgrazia.

Ho voluto intendere questo stato in termini generali riconoscendo il soggetto in una *Vanitas*. È molto probabile invece che il dipinto, pur senza le caratteristiche di un ritratto, intenda illustrare nella donna con lo sguardo reclinato verso il teschio, con attitudine pietosa e dolente, una vedova, come sembrerebbe indicare, con riferimento alla memoria, la scritta sul libro.

La donna sembra rivolgersi al marito perduto. Ed ecco allora, che per una serie di coincidenze imprevedibili, il dipinto è stato certamente messo in relazione diretta dal Mandralisca con il vivissimo e vitalissimo *Ritratto di ignoto* di Antonello.

Il pittore siciliano raffigura un uomo forte e furbo con un cappello nero. E Caroselli, più o meno nelle stesse dimensioni, su un tavola, impagina, una donna con il turbante rosso.

Come un dittico a posteriori, i due dipinti mettono in relazione l'uomo e una donna che ne contempla l'inevitabile condizione, «col tempo», come la celebre *Vecchia* di Giorgione. Ma il tempo in questo caso sembrerebbe riguardare proprio l'ignoto marinaio, trasformato da arguto esemplare della sicilianità in teschio. Il teschio dell'uomo perduto cui si rivolge, evitando la complessità del nostro sguardo, l'inconsolabile vedova.

Dunque, nella Wunderkammer del barone Pirajno, sembra di assistere al gioco borgesiano di una donna che piange sul teschio di quello che potrebbe essere, se non il marito, un remoto parente, come l'ignoto di Antonello, già da tempo morto.

La donna guarda questa amata reliquia e la indica, la svela, avendo metà testa in penombra, in un chiaroscuro caravaggesco, con una intensa malinconia nello sguardo. Il dipinto, in dittico ideale con quello di Antonello, è rimasto per più di un secolo non riconosciuto. E soltanto ora sembra aver svelato il suo significato arcano nella collezione Mandralisca.

L'opera è in ottime condizioni di conservazione ed ha una qualità distinta perfino in dettagli come l'orlo ricamato dell'abito della donna o nella morbidezza delle pieghe del cappello. Il riferimento più evidente al pittore è in dipinti come l'*Episodio di stregoneria* della Collezione Canesso, con particolari identici, o nella *Scena notturna con giocatori*, e insomma nella produzione di genere di ispirazione caravaggesca legata al mondo di bari, zingari, maghi, giocatori, prediletto dal Caroselli.

Il dipinto della Fondazione Mandralisca ha un potente chiaroscuro, che accentua i volumi, e una straordinaria sintesi compositiva nel movimento delle mani, come in un inconsapevole omaggio ad Antonello che con le mani tentò la profondità dello spazio nell'*Annunciata* di Palermo o nel *Redentore* di Londra. Non stupisce che anche per questi requisiti la singolare *Vanitas* abbia incontrato il gusto del Barone di Mandralisca Enrico Pirajno. È venuto il tempo di riaffian-

carla al dipinto di Antonello, come forse, viste le dimensioni, fu nel suo Gabinetto di Storia Naturale e Belle Arti. Probabilmente nell'archivio del barone, e nel dettagliato inventario del 1888, dopo questo annuncio d'imprevisto ritrovamento, si vedrà traccia della *Vanitas*, per poterne conoscere la provenienza e anche la considerazione in cui era tenuta.

La Morte di Cleopatra

Allo Pseudo Caroselli sicuramente influenzato da Caroselli, e probabilmente suo allievo, possiamo ora riferire un *corpus* ben riconoscibile, di cui uno dei numeri più significativi è *La morte di Cleopatra*. Si tratta di quel gruppo di opere nelle quali Roberto Longhi vedeva una cifra negromantica.²

Volta a volta, lo pseudo Caroselli, riconosciuto affine ma non coincidente con il Caroselli, fu identificato in un pittore fiammingo dalla Ottani Cavina, in un pittore nordico da Luigi Salerno o, per una parte delle opere che vi sono attribuite, in un figlio del Caroselli, Carlo, secondo Marta Rossetti. Quest'ultima, osservando la difformità delle opere riunite nel *corpus* dello Pseudo Caroselli, ipotizza che esso debba essere disarticolato in più mani, caratterizzate dal «piccolo formato, dall'uso del colore rilevato e da insolite iconografie ove protagoniste sono spesso figure femminili dai tratti lascivi e sinistri, al limite tra il tipo della cortigiana e quello della maga».

La morte di Cleopatra appartiene certamente al gruppo più significativo, insieme alla coppia di tele con Circe del Museo di arte medievale di Arezzo, alla *Vanitas* con allusioni magiche pubblicata dal Salerno, alla *Maga*, alla *Negromante*, alla *Coppia di amanti*, al *Bacco e Arianna* già nella Collezione Appleby a Bailiwick of Jersey, al Ritratto femminile di collezione Boem, alla *Donna che canta* già nella Collezione Brungs.

La Rossetti sostiene, confermandone il rapporto diretto, che le due *negromanti* della Pinacoteca di Ancona e già in collezione Canesso a Parigi, sono opera di Angelo Caroselli in collaborazione con lo Pseudo Caroselli. Sua convinzione è che lo Pseudo Caroselli, insieme ai seguaci meno abili che lo ripetono, sia di origine franco-fiamminga o olandese, come mostrano le evidenti derivazioni da eroine incise su invenzioni di Maarten Van Heemskerck: "In particolare, l'impianto del Giuda dà il pegno a Tamar, di cui esiste anche la versione dipinta dal van Heemskerck (1532) al Jagdschloss Grunewald di Berlino, sembra ripetersi in diversi dipinti dello Pseudo Caroselli, tra cui uno di quelli raffiguranti *Circe* conservati nel Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo, il cui tipo maschile ricorre nell'incisione Assalonne consola Tamar, mentre ella si pone cenere sulla testa del van Heemskerck". Questo nesso è confermato anche dalla coincidenza di soggetti, come le *Coppie di amanti*, ricorrente nel *corpus* di opere dello pseudo Caroselli, un tema proprio della pittura fiamminga olandese.



Fig. 6. Pseudo Caroselli, *Bacco e Arianna*. Baliato di Jersey, collezione Appleby 1977



Fig. 7. Pseudo Caroselli, *Coppia di amanti*. Ubicazione ignota



Fig. 8. Pseudo Caroselli, *Donna con maschere*. Parigi, collezione privata



Fig. 9. Pseudo Caroselli, *Giuditta e Oloferne*. Già Milano, Finarte, 1978

Ed è certamente degna di attenzione la conclusione della Rossetti sul collegamento fra pittura e oreficeria, con una proposta di identificazione del pittore: “Inoltre, in tali opere, l’uso del colore rilevato (spesso l’oro) e i numerosi rimandi all’oreficeria nederlandese (ma anche iberica, in quanto influenzata dalla prima; molti orafi francesi e nederlandesi lavorano, poi, a Firenze per Francesco I de’ Medici), in alcuni casi effettivamente citata, possono agganciarsi al fatto che il pittore Balthasar Lauwers, suocero anversese di Angelo Caroselli (nonché probabile maestro del lorenese François de Nomé), sposa già prima del 1603 Elena, figlia dell’orefice e gioielliere parigino Henri Cousin (n. 1554), italianizzato Cugini, appartenente ad una delle più importanti famiglie di orefici della corporazione parigina, che possiede una bottega a Roma; due dei dipinti del nutrito gruppo raccolto sotto il nome dello Pseudo Caroselli, la *Figura femminile seduta ad un tavolo coperto da un tappeto* in collezione Luigi Koelliker e l’*Antonio e Cleopatra* di collezione privata fiorentina, riporterebbero rispettivamente le iscrizioni ‘C’ e ‘CD’, ove la ‘C’ è sì iniziale dei Caroselli (tra i figli di Angelo, Carlo è pittore, Francesco è bottegaio ed indoratore), ma anche dei maestri orefici Cousin, entro la cui famiglia o la cui cerchia andrebbe forse ricercato lo sconosciuto Pseudo Caroselli”.

A questa personalità inafferrabile va riferita *La morte di Cleopatra*. Appare evidente, in una delle due sconvolte cortigiane di Cleopatra, il collegamento con la *Vanitas* del Museo Mandralisca, ma allo stereotipata espressione di dolore, rispetto alla umana malinconia illustrata come stato d’animo dal Caroselli, si sovrappone un compiacimento per la decorazione, per l’ornamento degli abiti e i copricapi, accentuando il gusto per i dettagli. La sensazione è che lo Pseudo Caroselli si muova nell’ambiente del teatro, mettendo in scena episodi storici o mitologici.

La morte di Cleopatra è uno spettacolo rappresentato su un palcoscenico, minuziosamente descritto nel pavimento di legno dipinto a lacunari di finto marmo. I gesti enfatici recitati, la parlante eloquenza delle mani, le espressioni forzate, urlanti, sono interpretati, se non cantati come è proprio del melodramma. Ma sono estranei e lontanissimi dalla fonte caravaggesca, dal realismo in presa diretta che aveva consentito, per esempio, ad Artemisia Gentileschi, di concepire una *Morte di Cleopatra* d’insolente corporeità e di drammatico realismo. Caroselli da lì parte, lo Pseudo Caroselli da lì si allontana, arricchendo il racconto anche nell’attenzione morbosa ai particolari, e impoverendo la verità umana nella *Morte di Cleopatra*.

L’iconografia

Il dipinto illustra un tema caro alla pittura del ‘600, interpretato con originalità e con riferimenti simbolici di non immediata evidenza. L’impostazione è quella di una carnascialesca messinscena teatrale. La regina d’Egitto, celebre per la sua bellezza e sensualità, è rappre-

sentata vacillante e sul punto di morire con due aspidi attorcigliate come collane di bronzo al collo, una vestaglia trasparente che scopre i seni e le gambe, seduta su un letto coperto da una coperta verde, che prosegue senza soluzione di continuità nel pesante drappeggio che chiude la scena come un sipario.

Sulla destra due ancelle disperate, vestite in abiti eccessivi, come cortigiane, unite come gemelle siamesi. Quella di sinistra spalanca le braccia e torce in maniera innaturale il torso all'indietro: il suo braccio destro è grigio, come in un viraggio fotografico. Quella di destra, che inserisce la gamba tra le cosce dell'altra, in un gesto irruento, incrocia le mani, e la destra è trascolorata in grigio come se avesse un guanto. Questa metamorfosi allude al passaggio dalla vita alla morte, in un processo di immedesimazione delle schiave con la padrona. Sull'estrema destra un servitore nero, che sembra quasi una maschera napoletana, si dispera congiungendo le mani, con gli occhi al cielo.

La morte di Cleopatra, nell'agosto del 30 a. C., dopo la sconfitta di Azio e il suicidio del suo amante Marco Antonio, è ricordata dai classici (Virgilio, Orazio, Lucano, Svetonio, Velleio Patercolo, etc.). È descritto con particolare attenzione da Plutarco, il quale racconta che la regina "raccolglieva ogni sorta di veleni mortali, tra i più forti che ci fossero, e di ciascuno di essi provava se erano efficaci e nello stesso tempo indolori, propinandoli ai detenuti in attesa di morire. Poiché vide che quelli istantanei procuravano una morte subitanea, ma dolorosa, e i più dolci non erano rapidi, provò gli animali, osservandoli di persona, mentre venivano applicati uno dopo l'altro. Fra tutti trovò quasi solo il morso dell'aspide, che induceva nelle membra un torpore sonnolento e un deliquio dei sensi, senza per questo arrecare spasimo o provocare gemiti; non appariva che un lieve sudore alla fronte, mentre le facoltà percettive svanivano, si rilasciavano dolcemente, e resistevano a ogni tentativo di risvegliarle e richiamarle in vita, come chi dorme profondo..." (*Vita di Marco Antonio*). Le fonti dicono che si suicidarono con lei anche due fedeli ancelle, quelle presenti nel dipinto, come ha riproposto William Shakespeare nella tragedia *Antonio e Cleopatra* pubblicata nel 1623, chiamandole Carminia e Ira.

L'autore

La tavola è riferibile al cosiddetto Pseudo Caroselli, misterioso 'pittore di genere', forse di origine nordica, prossimo ai modi di Angelo Caroselli, con cui è stato spesso scambiato; e autore di una serie di dipinti di soggetto allegorico in chiave caricaturale, tra il magico, lo stregonesco, l'occultistico, il negromantico e il tema delle *vanitas*, non senza una componente di erotismo anche con accentuazioni volgari, con donne vestite sfarzosamente, ma anche discinte. Emerge una predisposizione alla pittura di natura morta, con una particolare abilità nella rappresentazione di stoffe e tappeti, ma anche di animali. Il dipinto oggetto di questo studio è certamente un caposaldo nell'opera dello Pseudo Caroselli, sia per la qualità sia per la scelta



Fig. 10. Pseudo Caroselli, *Figura allegorica*. Parigi, collezione privata



Fig. 11. Pseudo Caroselli, *Scena allegorica*. Già Roma, Finarte, 1980

PSEUDO-CAROSELLI

La morte di Cleopatra
Inghilterra, collezione privata







Fig. 12. Pseudo Caroselli, *La Cortigiana*. Roma, Fondazione Roma, collezione Lemme



Fig. 13. Pseudo Caroselli, *Allegoria*. Già Roma, collezione privata

di figure intere. Raro, ma non infrequente, è il supporto su tavola, che rivela la matrice cinquecentesca (anche in relazione con soggetti e composizioni di Dosso Dossi), peraltro riscontrabile in diverse opere dell'artista.

Fu Roberto Longhi a riferire alcuni dipinti di questo anonimo pittore a Caroselli, artista di complessa personalità e cultura caravaggesca, che aveva prodotto anche soggetti affini a quelli in questione, generando l'equivoco. La sua versatilità e la capacità di imitare alla perfezione altri artisti, come Raffaello, Nicolas Poussin e soprattutto Caravaggio, ne erano un indizio. L'ipotesi è stata accolta da Anna Ottani Cavina, la quale tuttavia sottolinea la problematicità di tale tipo di "accorpamento", e in un primo momento da Luigi Salerno, pensando ad aspetti eterogenei nella produzione dello stesso pittore romano.

Anche Eduard A. Safarik ritiene che l'autore del gruppo di dipinti in esame sia la stessa personalità, cioè il camaleontico Caroselli, con prodotti eseguiti "in due fasi creative cronologicamente distanti e/o destinati a clientela dai gusti diversi", citando come esempio *Carite e vecchia* del Museum Boymans di Rotterdam, che tuttavia mostra una mano e una composizione molto più raffinata, tipica di Caroselli. Lo studioso pubblica una *Cortigiana penitente* della collezione Koelliker, assimilabile al medesimo gruppo, come opera eseguita da Caroselli con la collaborazione di Fioravanti per gli accessori. A conferma ricorda che Carlo Stefano Salerno aveva notato in inventari romani del 1627, 1633 e 1636, la presenza di dipinti di Caroselli con soggetti negromantici.

Tuttavia nel 1981 lo stesso Salerno spostò tale gruppo di opere ad un altro autore, a suo avviso un nordico vicino a Caroselli, prossimo a Francois de Nomé detto "Monsù Desiderio".

Il termine "Pseudo-Caroselli" è stato proposto per la prima volta da Laura Laureati, pubblicando due *Scene allegoriche* a sfondo erotico, ridondanti di inserti decorativi (Roma, collezione privata), riferibili all'anonimo artista, e sottolineandone le affinità con Benedetto Fioravanti e Francesco Maltese (Francesco Noletti detto "il Maltese"), nella descrizione di stoffe, tappeti, damaschi e broccati. La studiosa evidenzia come "La trama dei pesanti drappaggi sembra seguire, con procedimento di matrice ancora cinquecentesca, quella della tela: la stoffa è dipinta o piuttosto tessuta a rilievo sopra al quadro con un effetto quasi di trompe-l'oeil".

Molto suggestiva l'ipotesi di Federico Zeri, il quale convincentemente riteneva che il pittore potesse identificarsi con il paesaggista fiammingo Balthasar Lauwers (Anversa 1578 - Roma 1645), italianizzato Baldassarre Lauri, la cui figlia Brigida sposò nel 1642 in seconde nozze Caroselli. Il pittore romano fu peraltro maestro dei suoi due figli: il paesaggista Francesco Lauri (1610-1635), che secondo la testimonianza di Passeri collaborò nell'esecuzione della *Messa di San Gregorio* in Santa Francesca Romana, e soprattutto il più noto Filippo

Lauri (1623-1694), che copiava e abbozzava le sue opere imitandolo alla perfezione, come ricordava Baldinucci.³

Claudio Strinati indicava invece affinità stilistiche con un tale Francesco Barbieri, attivo nella decorazione di Palazzo Rospigliosi con alcune “opere magiche”.

G. e U. Bocchi hanno individuato in un dipinto con *Antonio e Cleopatra* le iniziali “CD” sul fermaglio dei capelli della regina, che Salerno ha ipotizzato potessero riferirsi al pittore francese Claude Derouet. La sigla “C” è presente sul cappello di una cortigiana in un dipinto raffigurante *Dama con cagnolino seduta ad un tavolo ricoperto di un tappeto*. Ma si tratta di riferimenti troppo labili, privi di riscontri documentari.

Marta Rossetti, che vede una eterogeneità nella produzione dell’ignoto pittore, ha pensato ad un artista di origine franco-fiamminga o olandese, mentre per una parte delle opere ha ipotizzato il nome di Carlo Caroselli, figlio del maestro.

Le opere note

Il *corpus* riconducibile allo “Pseudo-Caroselli”, sebbene di qualità discontinua, si compone di circa una trentina di dipinti, senza tener conto di quelli non registrati, transitati sul mercato antiquario. Ne diamo un breve elenco:

- *L’Ammalatrice (Circe)*. Arezzo, Museo Statale d’Arte Medievale e Moderna (R. Longhi, 1927; G. e U. Bocchi, 2005)
- *Maga con animali (Circe)*. Arezzo, Museo Statale d’Arte Medievale e Moderna (R. Longhi, 1927; G. e U. Bocchi, 2005)
- *Donna che canta con cappello piumato*. Ubicazione ignota (F. Zeri, Fototeca, n. 46432)
- *Bacco e Arianna*. Baliato di Jersey, 1977 (F. Zeri, Fototeca, n. 46435)
- *Coppia di amanti*. Ubicazione ignota (F. Zeri, Fototeca, n. 46434)
- *Donna con maschere*. Parigi, collezione privata (F. Zeri, Fototeca, n. 46436)
- *Giuditta e Oloferne*. Già Milano, Finarte, 1978 (F. Zeri, Fototeca, n. 46437)
- *Figura allegorica*. Parigi, collezione privata (F. Zeri, Fototeca, n. 46438)
- *Scena allegorica*. Già Roma, Finarte, 1980 (F. Zeri, Fototeca, n. 46440)
- *La Cortigiana*. Roma, Fondazione Roma, collezione Lemme (F. Lemme, 1988)
- *Allegoria*. Già Roma, collezione privata (L. Laureati, 1989)
- *Allegoria*. Già Roma, collezione privata (L. Laureati, 1989)
- *Cortigiana pentita*. Milano, collezione Koelliker (E. A. Safarik, 2003)
- *Dama con cagnolino seduta ad un tavolo ricoperto da tappeto*. Già New York, Sotheby’s (G. e U. Bocchi, 2005)
- *Antonio e Cleopatra*. Firenze, collezione privata (G. e U. Bocchi, 2005)
- *Due cortigiane*. Già Roma, Christie’s (G. e U. Bocchi, 2005)
- *Cortigiana a con teschio (Vanitas)*. Collezione privata (G. e U. Bocchi, 2005)
- *La Negromante*. Ancona, Pinacoteca (D. Semprebene, 2011)
- *Cortigiana con cappello piumato che suona la tiorba*. Già Passignano sul Trasimeno (D. Semprebene, 2011)
- *Allegoria della Lussuria*. Già New York, Christie’s (D. Semprebene, 2011)
- *Il violinista e la cortigiana*. Già New York, Otto Neuman Gallery (D. Semprebene, 2011)



Fig. 14. Pseudo Caroselli, *Allegoria*. Già Roma, collezione privata



Fig. 15. Pseudo Caroselli, *Cortigiana pentita*. Milano, collezione Koelliker



Fig. 16. Pseudo Caroselli, *Dama con cagnolino seduta ad un tavolo ricoperto da tappeto*. Già New York, Sotheby's

- *Due felini*. New York, Galleria L'Antiquaire (D. Semprebene, 2011)
- *Quattro felini*. New York, Galleria L'Antiquaire (D. Semprebene, 2011)
- *Cortigiana con cagnolino*. Milano, collezione Koelliker, inv. LK 1393 (segn. F. Petrucci in questa sede)
- *Ritratto di dama in un ovale*. Milano, collezione Koelliker, inv. LK 1424 (segn. F. Petrucci in questa sede)
- *Concerto*. Milano, collezione Koelliker, inv. LK 1580 (segn. F. Petrucci in questa sede)
- *Cortigiana con teschio e fiore (Vanitas)*. Inghilterra, collezione privata (reso noto in questa sede)
- *La morte di Cleopatra*. Inghilterra, collezione privata (studiato in questa sede)

Cultura figurativa

Rimane indubbia la matrice caroselliana di tale produzione, in termini sia iconografici sia formali. Il Passeri attesta la predilezione del Caroselli per dipinti in “tela da testa” a sfondo ritrattistico, benchè “in cose piccole, e nelle mezze figure prevalse più ch’ in altra cosa...”. Gli antichi inventari confermano la scelta di soggetti affini a quelli riconducibili al suo anonimo imitatore.

A esempio per quanto riguarda i temi stregoneschi, già nell’inventario di Francesco Barberini del 1627 era presente un quadro con un Negromante, donato nel 1626 ad un inglese e descritto come “Un quadro di p.mi 6 in circa con cornice di Noce dorata con un Negromante con una testa di morto sopra e con bragia di fogo che incanta mano del Caroselle”; “Un quadretto di stregonerie, del Caroselli, con ornamento dorato scudi -3” era nella raccolta di Giovan Francesco de Rilli Orsini del 1794; un “Negromante, alto palmi 4, largo palmi 6, del Caroselli” era nel XVIII nella collezione Fagnani, mentre “La Zingara mezza figura del Caroselli” apparteneva nel 1704 all’eredità del cardinale Giovan Battista Costaguti.

Per quanto riguarda il tema di cortigiane e prostitute, nell’inventario del 1642 di Nicolaes Sohier ad Amsterdam, era presente “una cortigiana con a lato un buffone...di Gian Angelo Carroselli” e nell’inventario del vescovo Alessandro Vittrice del 1650 era “Un quadro di donna con una vecchia con un specchio in mano con cornice di noce del Carosegli”.⁴

I dipinti presentati in questa occasione sono tuttavia di un altro artista, non solo per l’evidenza rustica e ruvida dei soggetti, ben distanti dalla classicità e dalla misura del Caroselli, ma soprattutto per la tecnica esecutiva. Come la pittura del romano è progressivamente sempre più sciolta e libera, quella dell’intelligente seguace è invece estremamente levigata e minuziosa nella finitura, mostrando una perseverante suggestione di fonti pittoriche cinquecentesche. L’esecuzione delle figure evidenzia impacci e licenze anatomiche, oltre a un’esasperazione espressiva in termini grotteschi e caricaturali.

Si tratta sicuramente di un artista che aveva frequentato la bottega del Caroselli, ma di estrazione nordica, per i caratteri prevalenti della



Fig. 17. Pseudo Caroselli, *Antonio e Cleopatra*. Firenze, collezione privata



Fig. 19. Pseudo Caroselli, *La Negromante*. Ancona, Pinacoteca

Fig. 18. Pseudo Caroselli, *Due cortigiane*. Già Roma, Christie's

sua ispirazione.

L'origine di questa pittura è riconducibile a una tradizione culturale olandese o fiamminga, fortemente realistica, ben distante dall'idealizzazione della scuola italiana. Motivi che accomunano l'anonimo generista a pittori come Francois de Nomé detto Monsù Desiderio, Didier Barra, Filippo Napoletano in alcuni momenti.

L'artista poteva avere certamente rapporti con la "Bent" (Houbraken), la cosiddetta Nederlandsche Schildersbent, cioè la "Banda dei pittori neerlandesi", "una vera e propria compagnia artistica che accoglieva la rigogliosa colonia di pittori, scultori, incisori e decoratori, provenienti dai Paesi Bassi e dalle Fiandre. Come ricorda Hoogewerff, i membri, tutti ragazzi tra i venti e i venticinque anni, erano chiamati bentveughels, cioè 'uccelli della banda', a 'costituire una solidarietà professionale e collegiale fra i soci'. La colonia viveva nella zona attorno a piazza di Spagna, tra via Margutta, la Strada Felice (via Sistina) e la via Paolina (via del Babuino). Frequenti erano le scampagnate, le ubriacature nelle osterie romane e le feste fino all'al-



Fig. 20. Pseudo Caroselli, *Il violinista e la cortigiana*. Già New York, Otto Neuman Gallery



Fig. 21. Pseudo Caroselli, *Cortigiana con cagnolino*. Milano, collezione Koelliker



Fig. 22. Pseudo Caroselli, *Ritratto di dama in un ovale*. Milano, collezione Koelliker

ba presso il Mausoleo di Santa Costanza, noto come ‘Sepolcro di Bacco’. La Schildersbent nasceva in contrapposizione all’Accademia di San Luca, e per il rifiuto della pratica accademica e per l’atteggiamento anticlassico. Era costituita da artisti che, sulla scia del caravaggismo, praticavano il naturalismo, con una propensione alla specializzazione e alla pittura di genere; era in pratica una controversia fra due principi artistici contrastanti, il naturalismo e il realismo, che nel 1633 era culminata nella causa contro l’Accademia di San Luca, quando la congrega di artisti nordici si rifiutò di pagare la tassa annua a suo favore stabilita da un Breve di Urbano VIII”.⁵

Vittorio Sgarbi



Fig. 23. Pseudo Caroselli, *Cortigiana con teschio (Vanitas)*. Collezione privata



Fig. 23. Pseudo Caroselli, *Cortigiana con teschio e fiore (Vanitas)*. Inghilterra, collezione privata

Note

- ¹ Sullo Pseudo Caroselli cfr. R. Longhi, *Ter Bruggen e la parte nostra*, in "Vita Artistica", II, 1927, pp. 95-116; A. Ottani Cavina, *Su Angelo Caroselli pittore romano*, in "Arte Antica e Moderna", 31-32, 1965, pp. 289-297; L. Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, in "Storia dell'Arte", 5, 1970, pp. 34-65; id., *Immobilismo politico e accademia*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'Arte Italiana*, VI, 1, Torino 1981, pp. 447-522; L. Laureati, *Francesco Maltese. Benedetto Fioravanti*, in *La natura morta in Italia*, II, Milano 1989, pp. 768-769, figg. 900-901; F. Lemme, in *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo mostra, Roma, Palazzo Barberini, Roma 1998, n. 24, pp. 100-102; E. A. Safarik, *Malinconia delle Venezie. La raccolta Safarik nella collezione di Luigi Koelliker*, catalogo mostra, Salzburg, Residenzgalerie, Salzburg 2003, pp. 24-28; G. Bocchi, U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 153-164. Su Francesco Maltese cfr. K. Sciberras, *Francesco Noletti detto il Maltese*, in G. Bocchi, U. Bocchi, *op. cit.*, 2005, pp. 357-370
- ² Su Caroselli, con ulteriore bibliografia, cfr. F. Noack, *Caroselli Angelo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, VI, Leipzig, E. A. Seemann, 1912, p. 31; H. Voss, *Die Malerei de Barock in Rom*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1924, pp. 456-457; R. Longhi, *op. cit.*, 1927; G. Incisa della Rocchetta, *Il bozzetto del San Venceslao di Angelo Caroselli*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 12 (1965), 1-4, pp. 22-27; A. Ottani, *op. cit.*, 1965, 31-32, pp. 289-297; C. S. Salerno, *Precisazioni su Angelo Caroselli*, in "Storia dell'Arte", 76, 1992, pp. 346-361; S. Partsch, *Caroselli Angelo*, in *Allgemeines Künstler Lexicon*, XVI, München-Leipzig, K. G. Saur, 1997, pp. 520-521; M. Rossetti, *L'arcano Angelo Caroselli*, in *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvatore Rosa*, a cura di S. Macioce, Roma, Logart Press, 2004, pp. 106-151 (anche con riferimenti allo Pseudo Caroselli); D. Semprebene, *Novità su Angelo Caroselli*, in "RoLSA", 2004, 2, pp. 1-9; *Rom in Wien. Angelo Carosellis Bilder im KHM*, a cura di W. Seipel, catalogo mostra, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Wien 2007; G. Porzio, *Un'ipotesi per l'attività meridionale di Angelo Caroselli*, in "Kronos", 13, 2009, pp. 169-176; F. Cappelletti, *Angelo Caroselli (Roma 1585-1652)*, in A. Zuccari (a cura di), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, II, Milano 2010, pp. 345-349; M. Rossetti, *Note sul soggiorno napoletano di Angelo Caroselli (1585-1652), appunti sulla parentesi fiorentina e alcune opere inedite*, in "L'Acropoli", anno XI, 5, settembre 2010, pp. 530-559; D. Semprebene, *Angelo Caroselli 1585-1652 un pittore irriverente*, Roma 2011; M. Rossetti, *Amici e acquirenti di Angelo Caroselli (1585-1652), qualche suo inedito ed un ritratto di Velázquez*, in "Annali della pontificia insigne Accademia di belle arti e lettere dei Virtuosi al Pantheon", XI, 2011, pp. 477-516; G. Porzio, *Angelo Caroselli ritrovato. Due tavole dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, in *A Nuova Luce. Restauri e riscoperte dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, catalogo mostra, Napoli, Galleria di Palazzo Zevallos Stigliano, Napoli 2011, pp. 3-11; G. Papi, *L'enigma Caroselli*, in "Artibus et Historiae", 65 (XXXIII), 2012, pp. 127-151; M. Rossetti, *San Venceslao* (scheda; Angelo Caroselli), *Messa di San Gregorio Magno* (scheda; Angelo Caroselli), *Angelo Caroselli* (profilo biografico), in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630*, a cura di R. Vodret, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Saloni Monumentali, 16 novembre 2011-05 febbraio 2012), Ginevra-Milano, Skira, 2011, pp. 290-291, 294-295, 355; id., *Strumenti musicali nella vita e nell'opera di Angelo Caroselli (1585-1652), pittore 'caravaggesco'*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, a cura di E. De Pascale, S. Macioce, atti del convegno internazionale di studi (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 29 settembre 2010), Roma 2012; id. schede, in *La collezione d'arte della Fondazione Roma. Dipinti, disegni e sculture dal XV al XXI secolo*, a cura di M. C. Cola, S. Colonna, Roma, Fondazione Roma, 2013, in corso di pubblicazione (con riferimenti allo Pseudo Caroselli).
- ³ Cfr. G. B. Passeri, *Vite de pittori scultori et architetti*, 1673, ediz. 1934, p. 193; F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, 1725-30, ediz. 1975, pp. 167-169
- ⁴ Per quanto riguarda tali voci inventariali cfr. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth - century Barberini Documents and Inventory of Arts*, New York 1975, p. 9; A. Giammaria (a cura di), *Archivio del collezionismo romano*, progetto diretto da L. Spezzaferro, Pisa 2009, ad indicem. Vedi inoltre The Getty Provenance Index Databases
- ⁵ Cfr. G. J. Hoogewerff, *Il conflitto fra la insigne Accademia di San Luca e la banda dei pittori neerlandesi*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", LVIII, 1935, pp. 188-203. La citazione è tratta da F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' ritratti*, Roma 2005, pp. 10, 12



Fig. 24. Pseudo Caroselli, *Concerto*. Milano, collezione Koelliker