



RUTILIO MANETTI
(Siena, 1571-1639)

Sansone e Dalila

Olio su tela, cm 164 x 117
Inghilterra, collezione privata

Provenienza: Londra, Walpole Gallery, 1997



Foemina diabolo tribus assibus est mala peior
(in Andrea Mantegna, *Sansone e Dalila*, Londra,
The National Gallery of Art)

Il dipinto esplicita immediatamente le referenze stilistiche e gli ambiti cronologici in cui si muove: sono i trionfi cromatici del rosso e del bianco, baciati da ombre corpulenti, a rinviare direttamente ai ben organizzati teatri caravaggeschi che, giungendo molti anni dopo la morte del Merisi in terra toscana ed assorbendo bagliori emiliani e fisiognomiche francesizzanti, scorgiamo alfine impigliati nelle mani e negli occhi di Rutilio Manetti. Pittore il Manetti che nasce nello stesso anno del Caravaggio – il 1571 – ma che lo oltrepassa di trenta anni, ammortizzandone le ascendenze solo in tarda età e specchiandolo attraverso gli aderenti alla *Manfrediana methodus*. Il quadro che qui si presenta, ben documenta la filiazione da quelle istanze artistiche, sebbene riavvolte e metabolizzate dall'autore. È la luce che 'spotta' il dipinto a riconsegnare il fare artistico del Manetti, soprattutto quello successivo agli anni venti del Seicento, quando cade l'esecuzione dell'opera.

A descrivere e soppesare profondamente il *ductus* luminoso del pittore senese fu tra i primi Cesare Brandi, il quale nella monografia che dedicò all'artista, nel lontano 1931¹, sottolineava costantemente il ruolo scenografico che il pittore faceva svolgere alla luce. È ancora un'icastica frase di Brandi che consegna immanentemente l'aria «calda, oppressa, impura: grave come è grave e corposa la luce che la traversa» e che sospinge a guardare la tela con occhi curiosi e più consapevoli. Ed allora possiamo ben parlare di una luce che modella e smussa i volumi e che ruba i corpi alle ombre, in cui le figure manettiane emergono con forza e il fare artistico diviene arte di volume.

Abbandoniamo momentaneamente l'impalpabile luce che modella i tre personaggi occupanti la tela e passiamo allo strumento da taglio che, posto in mano all'uomo stante, campeggia al centro della composizione.

Proprio la forbice è l'elemento decodificatore del soggetto che Rutilio Manetti *re-inventa* e propone al riguardante. Siamo di fronte ad un tema veterotestamentario, il personaggio che armeggia con la forbice non è ovviamente un barbitonsore, bensì un uomo, filisteo, che taglia le mitiche sette trecce a Sansone, ad assistere all'evento è la moglie, la bella Dalila. Certo, qui le trecce di biblica memoria non si vedono e tantomeno Sansone mostra il corpo e/o la corpo-

ratura statuaria che le fonti narrano: è raffigurato invece come un uomo dei suoi tempi, vestito alla moda d'oltralpe, ha baffi all'insù e un'aria mite e rilassata rispetto alla baldanza e smargiasseria con cui lo si trova immortalato in molta altra pittura. Dalila da par suo è di rosso velluto vestita, con il seno irreggimentato in un corpetto che ne altera innaturalmente le proporzioni, un tocco di frivolezza è aggiunto da piume e gioielli che le cingono il capo. Ella non è particolarmente turbata da quanto accade, è concentrata – ma senza pensiero verrebbe quasi da dire – sul non de-stare il congiunto e sull'evento della sua rasatura.

Se non ci fosse la forbice ben in vista a catalizzare l'attenzione e a caratterizzare l'episodio che si sta svolgendo, qualificeremmo il soggetto come una scena di genere, dove un uomo è circuito e gabbato da una coppia che mostra intenzioni truffaldine.

Sansone è uno dei Giudici d'Israele di cui si narrano gli avvenimenti nell'Antico Testamento (Libro dei *Giudici*, capitoli 13-16), ma non si ha memoria di sue leggi, pur se mantenne la carica per vent'anni, pertanto è possibile solo ipotizzare una reale esistenza. Nel testo sacro le sue vicende sono raccontate in funzione storico-edificativa, stando in sintesi a dare prova, sulla base di fatti, che quando il popolo di Israele abbandona la strada di Dio (come accade a Sansone) cade oppresso da nemici esterni e quando vi fa ritorno è liberato per mezzo di un Giudice. Sansone fu considerato dalla Chiesa medievale quale prefigurazione di Cristo e in tal senso alcuni episodi della sua vita sono letti: così la profezia sulla nascita è tangente a quella del figlio di Cristo, l'uccisione del leone con la mascella d'asino è prefigurazione della lotta di Cristo contro il demonio e l'epilogo della sua vita, con l'accecamento che avviene nelle prigioni della città di Gaza, diviene prefigurazione di Gesù deriso.

Sansone era nazireno, ovvero consacrato a Dio fin dal seno materno, e tenuto ad osservare alcuni precetti, tra i quali l'obbligo di farsi crescere i capelli che erano la fonte della sua prodigiosa forza, aspetto questo che gli assicurò il posto tra i Giudici d'Israele. Tutta la vita di Sansone è spesa in funzione della liberazione del suo popolo, ma dalle *Scritture* egli affiora come una sorta di avventuriero, dotato sì di grande forza fisica ma che per contro cede facilmente alle lusinghe femminili. L'eroe si invaghisce regolarmente, con il beneplacito divino, di donne filistee che sistematicamente lo tradiscono, le quali divengono la causa per un'ennesima sua ripercussione verso i filistei.

Se la prima donna di cui s'infatua Sansone – una fanciulla

del villaggio di Timna (Libro dei *Giudici*, 14, 1-9)², così viene sempre epitetata come se un nome proprio non sia degna di averlo –, è praticamente assente nelle fonti testuali e visive successive al Libro dei *Giudici*, la cosa non accade con Dalila (Libro dei *Giudici*, 16, 4-22), costantemente registrata accanto all'eroe, dal medioevo sino al nostro secolo. La storia racconta di Dalila, moglie irrequieta, corrotta dietro lauta ricompensa monetaria dai filistei (popolo al quale ella stessa apparteneva), affinché inducesse il marito a rivelare l'origine dell'immensa e mitica potenza, così da renderlo innocuo. Per tre volte alla domanda della donna Sansone diede una falsa risposta, ma alla fine, estenuato dalla continua richiesta, svelò che la sua potenza fisica era inversamente proporzionata alla lunghezza dei suoi capelli, mai tagliati fin dalla nascita: «il ferro non è mai passato sulla mia testa; poiché io sono un nazareo [...]. Se mi si radesse il capo, se ne andrebbe tutta la mia forza, io diventerei debole e sarei come tutti gli altri uomini» (Libro dei *Giudici*, 16, 17-18).

Svelato il segreto, Sansone si abbandona inerte nelle braccia della moglie, ed è a quel punto che un filisteo compare sulla scena per raderlo ed assicurarlo come prigioniero al suo popolo. Il Giudice d'Israele scopre solo al risveglio di essere in mano nemica, per di più senza forza e accecato, da qui il tragico e noto esito della distruzione del palazzo di Gaza e della conseguente morte.

La perdita dei capelli è il primo atto di un percorso che porterà Sansone a diventare un eroe. Con la rinuncia forzata alla chioma perde la sua energia fisica, acquisendo per contro la possibilità di accedere ad un cammino di trasformazione, alla fine del quale potrà compiere un'altra rinuncia, questa volta consapevole, ossia il sacrificio della stessa vita, portando a compimento così l'incarico datogli da Dio fin dalla nascita.

Iconograficamente l'episodio che vede la messa in scena della rasatura dei capelli ha alcune varianti, può cioè essere rappresentato con solo i due attori protagonisti, Sansone e Dalila, ed è questa la scelta principale degli artisti, oppure può avere, come nel caso della tela di Manetti, l'inserimento di un uomo della tribù dei filistei che si fa carico del faticoso taglio (fig. 1), o di una donna, spesso una vecchia, che, come ancella di Dalila, assiste alla scena (fig. 2). Vi è anche chi ha preferito mostrare lo scenario immediatamente successivo all'accorciamento della chioma, con l'eroe che cerca di liberarsi scompostamente dai soldati che lo assediano e la consorte che osserva gli eventi o che fugge con il denaro ricevuto per il tradimento (fig. 3)³.





1. Domenico Fiasella, *Sansone e Dalila*, collezione privata.

È interessante la dicotomia che vede interpretare in modo ambivalente la fonte biblica, la quale è vaga proprio su chi materialmente abbia reciso le trecce, se Dalila o il filisteo sopraggiunto⁴, tanto che troviamo il tema declinato in tutte e due le varianti, ma tra gli artisti che si sono messi alla prova con il soggetto è preponderante chi ha scelto di porre la forbice o la lama nelle mani della donna, rimarcando in tal modo come il suo sia da intendere quale doppio tradimento: vende il marito e come se non bastasse è lei stessa a renderlo inoffensivo, tagliandogli e/o togliendogli l'essenza fisica che ne caratterizzava l'esistenza.

La narrazione biblica stimolò l'immaginazione di artisti, letterati⁵ e committenti, i quali chiedevano la raffigurazione di quel soggetto vedendovi intriso un significato morale e moralizzante, che rivelava in modo palese il dominio della donna sull'uomo, concetto che era appannaggio ovviamente anche di altre coppie famose, così Ercole e Onfale, Giuditta e Oloferne, Aristotele e Pancaspe, solo per citarne alcune. Ma il tema della supremazia femminile – solitamente una figura eroica che agisce per un fine nobile – ha, nel caso di Dalila (che non agisce per amor di patria), anche compenetrato un altro tema, quello del tradimento, un tradimento per denaro, tanto che costei diviene anticipazione del me-



desimo comportamento che sarà di Giuda. Ella è indotta, come sarà per l'apostolo, a essere infedele dietro il versamento di una ricompensa economica, non già stimolata dall'apportare un servizio al suo popolo.

A questo punto sarebbe interessante verificare, caso per caso, quale sollecitazione spingesse un committente a chiedere come soggetto il Sansone e Dalila da appendere sulle pareti di casa – perché va ribadito pressoché tutte le opere con tale tema sono di destinazione privata –⁶. Si può solo ipotizzare una volontà da parte dei committenti di voler rimarcare di volta in volta il tradimento dei valori, l'adesione ad una causa civica, la supremazia femminile sulla maschile o al contrario la debolezza della donna, che non potendo dominare fisicamente e sentimentalmente l'uomo (Sansone è troppo volubile), preferisce annullarlo nel corpo e nell'autostima, per ricondurlo ad essere in prima battuta suo schiavo e poi prigioniero del suo popolo⁷.

Ora qual è l'incidenza con cui si incontra nel corso del XVII secolo il soggetto di Sansone e Dalila?

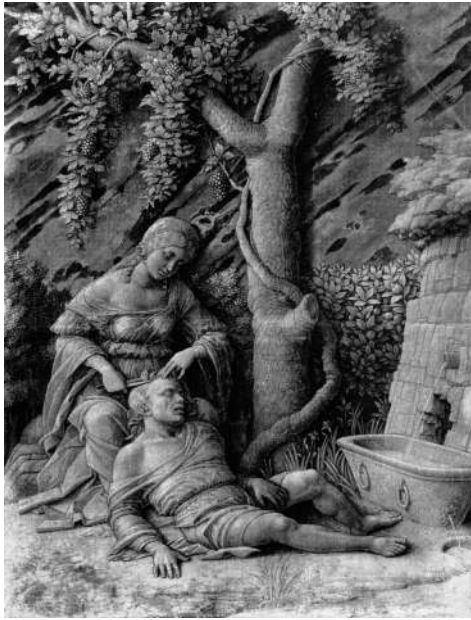
Il tema dopo una prima comparsa in età medievale, soprattutto in testi miniati (fig. 4), esce prepotentemente alla ribalta sulla fine del Quattrocento con Andrea Mantegna (fig. 5), che lo omaggia di una raffinata tempera su tela di lino, in cui Dalila è classificata attraverso un cartiglio posto sull'albero come «FOEMINA / DIABOLO TRIBVS / ASSIBVS EST / MALA PEIOR» [La femmina malvagia è tre volte peggio del diavolo]. L'iconografia ha poi larga presa in molta pittura veneta del Cinquecento per inciampare, nel primo decennio del Seicento, nel pennello di Pieter Paul Rubens (fig. 6) e in molte tele prodotte nel nord Europa, e così via fin a lambire il secolo dei Lumi e poco oltre, arrestandosi al fine in

2. Matthias Stomer, *Sansone e Dalila*, 1630-1631, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

3. Rembrandt, *Sansone accecato dai filistei*, 1636, Francoforte, Städelches Kunstinstitut.

4. *Sansone e Dalila*, in Boccaccio, *De casibus virorum illustrium* (Ms. Royal 14 E V), 1479-1480, f. 54v, Londra, The British Library.





5. Andrea Mantegna, *Sansone e Dalila*, 1480-1485, Londra, The National Gallery of Art.

6. Peter Paul Rubens, *Sansone e Dalila*, 1610, Londra, The National Gallery of Art.



un'arte sorella, ossia nella pellicola cinematografica che gli dedica nel 1949 il regista Cecil B. DeMille (fig. 7).

Proprio stringendo le file sull'ampia diffusione iconografica di Sansone e Dalila avuta nei primi cinquanta anni del Seicento, periodo che c'interessa in relazione alle idee che circolavano quando il quadro di Manetti veniva realizzato, ci si imbatte in molti artisti che lo raffigurano, sia aderenti alla corrente caravaggesca sia partecipanti di uno stile classicista, divenendo in pratica una sorta di soggetto facilmente declinabile e accessibile. Tra coloro che sono ascrivibili alla corrente caravaggesca va segnalato il *Sansone e Dalila* di Artemisia Gentileschi (fig. 8), mentre tra i pittori che declinarono il soggetto in chiave classicista citiamo almeno una tela di Guercino (fig. 9).

Alcuni artisti tornano più volte sullo stesso soggetto, sia per ripensarlo, sia per replicarlo ai fini di una richiesta di mercato e così dovette essere in definitiva per Rutilio Manetti, che per due volte si cimentò con il tema veterotestamentario. Conosciamo due tele con il medesimo argomento, quella attualmente in collezione privata inglese, finora rimasta inedita fatto salvo per il passaggio d'asta dove venne acquistata dall'attuale proprietario⁸, e quella conservata presso il Museo di San Carlos di Città del Messico (fig. 10), nota agli studi grazie alla segnalazione che ne fece Enzo Carli nel lontano 1963⁹. Ambedue i dipinti sono datati nello stesso momento,

ossia al 1625-1627 – biennio che cade negli ultimi dieci anni di vita di Manetti – e possono essere definiti come replica uno dell'altro. I due olii divergono per pochissimi elementi iconografici e strutturali, sostanzialmente sono diverse le misure: 164 x 117 centimetri la tela inglese, 176 x 112 centimetri la tela messicana. Sono solo dodici centimetri a dividere formalmente questi dipinti ma in quella dozzina di numeri in più della tela messicana si dipana un brandello di un'armatura, un elmo e un'arma da taglio, i quali riescono a conferire una maggiore profondità scenica alla composizione. Divergono poi nelle due tele alcuni particolari secondari, il più

vistoso dei quali è il velo che cerca di coprire l'ampia scollatura di Dalila nella tela di collezione privata, che non compare nella versione di Città del Messico.

Parlare di replica comporta sempre, per i nostri sensi e il nostro sedimentato bagaglio culturale, un'accezione negativa, concetto che invece andrà rivisto e definito con accezioni diverse, soprattutto se calate nella mentalità e nella cultura dell'epoca. È l'invenzione di quel soggetto che contava, non dunque l'unicità o la buona fattura, che certo non guastava, ma che tuttavia era funzionale all'invenzione, quest'ultima travalicava la mano e/o l'autografia ponendosi al disopra di tutto anche di chi materialmente eseguiva l'opera e magari vi apponeva qualche variante. È così che a nostro avviso andranno interpretate le molte versioni prodotte di alcuni fortunati temi iconografici che, solo per citarne uno forse tra i più noti, la *Buona Ventura* di Caravaggio, altro non è che una replica di se stessa, senza che la tela arrivata ad essere seconda sia da considerarsi meno valida, incisiva e vendibile sul mercato. Quel che valeva era l'idea di quell'autore, replicabile certo, ma pur sempre idea. Tornando a Manetti, anche con il soggetto del *san Gerolamo confortato dagli angeli* (del 1628) egli produsse due opere: una tela che – considerata il prototipo – è conservata ad Avignone (Musée Calvert) e dalla quale dipende un quadro custodito a Siena (collezione Banca Monte dei Paschi – fig. 11). In pratica la tela francese, di dimensioni ridotte rispetto all'altra, dovette essere eseguita forse per ottenere la commissione per la tela definitiva, ossia quella oggi a Siena.

Nel caso delle due tele con il *Sansone e Dalila* forse non possiamo parlare, come per il *san Gerolamo* appena citato, di modello e opera finita, ma certamente di due opere dipendenti ed autonome allo stesso tempo. Possiamo intenderle quali oggetti attestanti la fortuna iconografica di un soggetto e la fortuna commerciale del pittore che la ha eseguite e veicolate. Riavvolgiamo il discorso e ri-



7. fotografia dal film *Sansone e Dalila*, 1949, regia di Cecil B. DeMille.

8. Artemisia Gentileschi, *Sansone e Dalila*, 1635, Napoli, collezione Intesa San Paolo.





9. Guercino, *Sansone e Dalila*, 1654, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.

10. Rutilio Manetti, *Sansone e Dalila*, 1625-1627, Città del Messico, Museo di San Carlos.



percorriamo una pur breve biografia artistica di Manetti (fig. 12).

Uno dei primi critici a fornire qualche dettaglio sulla formazione primaria di Rutilio – che nasce figlio di un sarto senese nel 1571 – è il biografo e medico Giulio Mancini, che lo collocava apprendista nella bottega di Francesco Vanni (1563/4-1610), pittore poco più grande d'età del nostro ma già uno dei protagonisti dello scenario artistico senese di fine Cinquecento¹⁰.

Manetti esordisce nella città natale con *sant'Antonio alla messa* (Siena, Misericordia) datato 1595, due anni dopo è coinvolto con Vanni ed altri epigoni, nella decorazione ad affresco delle lunette e delle vele nella sala del Consiglio del Palazzo Pubblico, che costituiscono un banco di presentazione per l'artista. Si susseguono da quel momento importanti commissioni in città e nel territorio: dallo stendardo processionale per la chiesa di S. Giovannino in Pantaneto al gonfalone, stendardo (oggi perduto) e lunetta per la Compagnia di S. Antonio Abate, che immediatamente consegnano la sua cifra stilistica: l'ascendente di Vanni e del fratellastro di questi, Ventura Salimbeni; l'uso di cromatismi morbidi e luminosi alla Federico Barocci, artista che era ben congeniale ai pittori toscani; l'assimilazione di tanta pittura fiorentina, a cominciare dall'Empoli, passando per Passignano, Domenico Cresti, Andrea Comodi e molti altri. Tra il 1605 e il 1610 fu attivo in molte chiese di Siena, da S. Rocco a S. Spirito a S. Sebastiano in Camollia, commissioni queste che gli apriranno di fatto anche un mercato al di fuori della città, lo troviamo infatti nel 1612 impegnato in varie commesse a Pisa. Nel 1613 moriva Ventura Salimbeni ed egli divenne l'erede della sua bottega.

All'aprirsi del Seicento giunse nell'arte di Manetti un'eco della pittura romana, in particolare dei modelli zuccareschi e del neo cavaliere Giuseppe d'Arpino, ma il pittore si spinse sino a sciacquare i pennelli nella felsina contrada di carracesca memoria. Nel 1618 Manetti è un pittore nuovo (in questi anni si fa cadere un probabile suo viaggio a Roma), affrancato dagli stilemi tardomanieristi con i quali aveva egregiamente convissuto, tanto da imbattersi nelle opere di questi anni in un interesse e un gusto per i contrasti chiaroscurali che saranno poi decisivi per l'evoluzione del nuovo stile.

«Rutilio Manetti resta un pittore di terza categoria: ha quarantacinque anni [è il 1616]. È quasi vecchio. Oramai quest'uomo ha consumato la giovinezza su una falsa strada, ha perso gli anni migliori, quelli più ricchi di esperienze e di novità [...]. La pittura che fa piacere: gli dà da vivere per sé



11. Rutilio Manetti, *san Gerolamo confortato dagli angeli*, 1628, Siena, collezione Banca Monte dei Paschi.

12. Rutilio Manetti, *Autoritratto*, 1628, Siena, collezione Banca Monte dei Paschi.



e per i suoi. Perché cambiare? E invece cambia. Di colpo e con forza prende possesso della natura. Dipinge come vive, come cammina, su questa terra e cose di questa terra. Sete, velluti, carni pastose, corpi paffuti di bimbi: nella meraviglia del mondo riscoperto codesto pittore educato alle eleganze sfuggenti e caduche, scaccia le nebbie, purifica l'aria e riconosce le cose di questo mondo, dà nome peso e qualità agli uomini e agli animali. Il Manetti si è incontrato con uno dei più grandi libertari della pittura, con uno di quei genii dopo i quali il mondo non rimane più lo stesso»¹¹, ossia Caravaggio. Queste sono ancora parole di Cesare Brandi, che tra colpi bassi, «Manetti resta un pittore di terza categoria», ed esaltazioni, «con forza prende possesso della natura», *riassegna* al pittore un ruolo chiave nella Siena tra secondo e quarto decennio del secolo XVII.



13. Rutilio Manetti, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1621, Siena, San Pietro alle Scale.

È sempre Giulio Mancini, poi, a registrare nel 1621 la fortuna di un'opera di Manetti che giunge a Roma, tanto che l'attento medico fa pressione sul cardinale Desiderio Scaglia e poi su Maurizio di Savoia per cercare di far conferire all'artista la carica di Cavaliere, in cambio del favore egli avrebbe avuto da Rutilio una replica delle *Quattro stagioni* (oggi in collezione privata milanese)¹².

In molte opere dipinte da Manetti a partire dal secondo decennio del Seicento risulta con sempre maggiore evidenza l'evoluzione in senso caravaggesco del suo stile, filtrato però da quanto avevano sviscerato i Gentileschi, Bartolomeo Manfredi e Cecco del Caravaggio, Gerrit Van Honthorst, Dirck Van Baburen, Simon Vouet da un lato, e Guercino e Guido Reni dall'altro. Emblematiche di questo caravaggismo intriso di emilianità sono ad esempio la *Crocifissione* in San Giacomo in Salicotto a Siena (già nella certosa senese di Maggiano) e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 13) in San Pietro alle Scale a Siena.

A partire dall'inizio del terzo decennio Siena diventa la fucina del caravaggismo toscano e Manetti ne detiene la *leadership*, portando avanti un dialogo, anche a distanza, sui modi e le interpretazioni dell'eredità chiaroscurale caravaggesca con compatrioti oramai fuoriusciti, quali Astolfo Petrazzi e Francesco Rustici, ma anche con personalità d'oltralpe quali i già citati Van Honthorst e Vouet, nonché Valentin de Boulogne e Nicolas Tournier, studiati nelle loro opere romane. Permette di verificare tutto questo un gruppo di opere come il *Ruggero e Alcina* (fig. 14) della Galleria Palatina di Firenze, commissionata dal cardinale Carlo de' Medici per il casino mediceo fra il 1622 e il 1623, le due versioni di *Loth e le figlie* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, e Valencia, Museo de Bellas Artes; datate tra il 1623 e il 1626) e i *Suonatori e giocatori di carte* della collezione Chigi Saracini di Siena (1626-1627, fig. 15). La tela con il *Sansone e Dalila* è realizzata da Manetti mentre percorre queste strade artistiche. La composizione della scena arriva direttamente dai modelli suggeriti dalla *Manfrediana Methodus*, ossia con un'organizzazione di gruppi di mezze figure presentate su un fondo scuro o neutro e disposte piramidamente. Non vi è fatica nella composizione manettiana, le figure non stanno assieme forzatamente, bensì convivono empaticamente. Sono i corpi dei personaggi che affollano la scena a determinare lo spazio, fatto di tensioni rotatorie e di piccoli gesti contrapposti. L'adunanza delle mani teatralmente poste a ventaglio attorno al capo del dormiente è quanto di più caravaggesco

esprime il dipinto, è in quest'elemento che Manetti ha cercato, riuscendovi, di dare il meglio della sua arte. Sono mani che rispondono ai moti dell'animo dei convenuti sulla scena: Dalila che forse vorrebbe fermare il neofito barbiere, il filisteo che sincopaticamente serra le mani attorno alla forbice e ai capelli, Sansone che le abbandona fiducioso e stanco. Il tutto espresso senza indulgere in orrore o compiacimento violento, bensì nobilitando gli elementi tipici del realismo caravaggesco. Il dipinto è un'adunanza di ombre e luci.

Sono le ombre a divorare ogni particolare inutile. La densa oscurità è funzionale a enfatizzare il momento cruciale e irreversibile della sorte in cui sono incanalati i tre personaggi: l'eroe, la traditrice e il braccio armato del tradimento.

La luce si addensa nei punti salienti ed ha un ruolo primario. I personaggi vengono illuminati da una sorgente di luce esterna al quadro che li colpisce in maniera diretta e immediata sui volti e nei punti di maggior aggetto, fissando visi e profili. La luce in Rutilio è occultata all'osservatore, la fonte di questa si intuisce giungere da sinistra, seppur si abbia l'impressione che sia una luminosità mobile che si sposti e che scelga di volta in volta di accendere un particolare. È una luce che si posa vigorosamente sui personaggi regalando una solidità tridimensionale. La funzione della luce qui non si consuma nell'intenzione di soddisfare la vocazione naturalistica del pittore, rivelando tutto ciò che si concede alla vista, ma è pensata come presenza reale, seppure non tangibile. La morbida stesura del colore, che varia dalle tonalità calde del marrone al rosso acceso, sino a giungere all'adamantino bianco, definisce puntualmente la qualità materica dei corpi



14. Rutilio Manetti, *Ruggero e Alcina*, 1622-1623, Firenze, Galleria Palatina.



15. Rutilio Manetti, *Suonatori e giocatori di carte*, 1626-1627, Siena, collezione Banca Monte dei Paschi.

16. Valentin de Boulogne, *Gioco della tunica di Cristo*, collezione privata Svizzera.



e delle vesti – si vedano le pieghe del collo della donna e ancora le morbide ondulazioni del suo vestito, la manica della camicia arrotolata sul polso del filisteo che, soda e filamentosa al contempo, fa da contrappunto all’ingombrante camicia bianca di Sansone in primo piano. Questa sarebbe stata forse descritta da Cesare Brandi come una stoffa di una «allucinata purezza di bianchi in luce fredda, sottilissima¹³».

La figura di Sansone sembra vicina ad alcuni soldati lasciatici da Valentin de Boulogne, ad esempio quello raffigurato nella



tela del *Gioco della tunica di Cristo* (opera segnalata in collezione privata Svizzera (fig. 16)¹⁴, il quale presenta la stessa camicia bordata di strisce nere e la corazza, la stessa fascia alla vita e la stessa postura. Manetti esibisce, come Valentin, maniche splendenti che rinviano ad una teatralità che sta tutta dentro ad una commedia dell’arte seicentesca. La medesima manica di camicia, un po’ meno vaporosa, la indossa anche un soldato che Manetti inserisce nella tela i *Giocatori di dama*, conservata nella collezione Chigi Saracini di Siena (fig 17).

Va accostata alla tela manettiana anche un’incisione, avente il medesimo soggetto, realizzata da Claude Mellan (fig. 18)¹⁵, nel momento in cui l’artista era tangente alla produzione italiana di Simon Vouet. Le affinità fisiognomiche della donna e dell’uomo raffigurati da Manetti e da Mellan sono molte, in particolare è il viso di Sansone, con la scompigliata chioma ed i baffi e il pizzetto alla francese, ad essere di casa in tutte e due le opere. Non si vuole con ciò dire che l’incisione di Mellan e la tela di Manetti siano dipendenti, ma solo sottolineare come Manetti fosse aggiornato e partecipe del clima culturale e visivo che si dipanava tra Roma e Siena sul finire del secondo decennio del XVII secolo e di come ne desse un’interpretazione tutta personale, giocata tra un disegno toscano che oramai, dopo il 1620, sosteneva invisibilmente le volumetrie fatte di luce e ombre che il caravaggismo ascrivibile alla *Manfrediana methodus* aveva oramai diffuso e consolidato¹⁶.

17. Rutilio Manetti, *Giocatori di dama*, 1626 ca., Siena, collezione Chigi Saracini.

18. Claude Mellan, *Sansone e Dalila*, 1626-1629, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto delle Stampe.



Margherita Fratarcangeli

¹ C. Brandi, *Rutilio Manetti 1571-1639*, Siena 1931, p. 30.

² Libro dei *Giudici*, 14, 1-3: Un giorno Sansone scese a Timna, e notò una ragazza filisteia. Tornato a casa, disse a suo padre e a sua madre: «Ho visto a Timna una ragazza filisteia che mi ha colpito. Andate a prenderla, perché voglio sposarla». Suo padre e sua madre gli risposero: «Con tutte le ragazze che ci sono tra noi e mezzo al nostro popolo, devi proprio andarti a prendere una ragazza tra i filistei? Essi non hanno nemmeno il rito della circoncisione». Ma Sansone disse a suo padre: «Quella è la ragazza che mi piace. Vammela a prendere!».

³ Sull'iconografia di Sansone e Dalila, oltre a rinviare ai più noti dizionari iconografici di J. Hall o di C. De Capoa, si vedano U. Steingruber, *Verraten und verkauft, Simson und Delila im Kontext der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, tesi di laurea dell'Università di Graz, tutor Prof. E. Lein, 2015, consultabile online alla pagina <http://unipub.uni-graz.at/urn:nbn:at:at:ubg:1-85273>; X. Ressos, *Samson und Delila in der Kunst von Mittelalter und Früher Neuzeit*, Petersberg 2014; M. M. Kahr, *Delilah*, in *Feminism and art history: questioning the litany*, a cura di N. Broude, M. D. Garrard, New York 1982 (rieditato nel 2018), pp. 119-145 (della stessa autrice si veda pure il saggio in "The Art Bulletin", 54, 1972, pp. 282-299).

⁴ Al riguardo si veda C. Houtman, *Who cut Samson's hair? The interpretation of Judges 16:19a reconsidered*, in *Samson: hero or fool?*, a cura di E. Eynikel, T. Nicklas, Leiden 2013, pp. 67-85.

⁵ Va citata l'esemplare tragedia pubblicata dall'inglese J. Milton, *Samson Agonistes, A dramatic poem*, London, J. M. for John Starkey at the Mitre in Fleetstreet, near Temple-Bar, 1671. Per una disamina della tragedia in rapporto all'iconografia seicentesca del Sansone e Dalila mi permetto di rinviare al mio contributo, *Sansone Agonista versus Dalila traditrice. Teatralizzazione di un soggetto tra classicismo e caravaggismo*, presentato in occasione delle giornate di studio *La natura morta al tempo di Caravaggio*, a cura di P. Nucci Pagliaro e P. Carofano, Palazzo Museo Bourbon del Monte, Santa Maria Tiberina (Perugia), 21-22 ottobre 2017.

⁶ Si vedano ad esempio i Pallavicino che nel loro palazzo sul Quirinale possedevano cinque opere con il tema legato alle vicende del Giudice d'Israele (cfr. il *database del Getty Provenance Index*).

⁷ Interpretazione questa che ritroviamo nella tragedia di John Milton, *Sansone agonista...*, cit. (vedi nota 5).

⁸ Sotheby's, Londra 26 ottobre 1994, lotto n. 132 (*Catalogue of Old Master Paintings*).

⁹ E. Carli, *Un dipinto senese al Messico*, in "Paragone", 14 (1963), 159, pp. 56-57, tav. 51. Sulla tela messicana si veda il catalogo *Museo de San Carlos. Instituto Nacional de Bellas Artes*, Mexico 1958, dove al n. 29 la tela è segnalata come «Escuela de Caravaggio, siglo XVIII», mentre per una pur minima bibliografia successiva cfr. C. Del Bravo, *Su Rutilio Manetti*, in "Pantheon", XXIV (1966), pp. 43-51; R. Spear, *Ca-*

ravaggio and His Followers, Cleveland 1971, p. 127, n. 43; e la scheda di catalogo in *Rutilio Manetti 1571-1639*, (catalogo della mostra, Siena 1978), a cura di A. Bagnoli, Firenze 1978, p. 121. Non ho potuto esaminare direttamente la tela del Museo di San Carlos, tuttavia la documentazione fotografica visionata mostra una qualità pittorica molto elevata.

¹⁰ Non è questa la sede per citare puntualmente la corposa bibliografia cresciuta nel corso dell'ultimo secolo attorno alla vita e alle opere di Manetti, tuttavia non si possono non citare i contributi di G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1620 circa), a cura di A. Marucchi - L. Salerno, vol. I, Roma 1956-1957, p. 211; F. Chigi, *Pitture, sculture e architetture di Siena* (1625-1626), a cura di P. Bacci, in "Bullettino senese di storia patria", XLVI (1939), pp. 197-213, 297-337; F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno...*, Firenze, ed. Tartini e Franchi, 1728, pp. 92 s.; E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* (1830 circa), IX, Firenze 1976, cc. 411-522; C. Brandi, *Rutilio Manetti...*, cit.; C. Del Bravo, *Su Rutilio Manetti...*, cit., pp. 43-51; *Rutilio Manetti 1571-1639*, (catalogo della mostra, Siena 1978)..., cit.; A. Bagnoli, *Aggiornamento di Rutilio Manetti*, in "Prospettiva", 1978, n. 13, pp. 23-42; F. Todini, *Rutilio Manetti: note in margine a una mostra*, in "Paragone", XXX (1979), 347, pp. 64-72; *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, (catalogo della mostra, Siena 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980, pp. 176-184; G. Chelazzi Dini - A. Angelini - B. Sani, *Pittura senese*, Milano 2002, pp. 425-431; L. Bortolotti, *Manetti Rutilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2007, vol. 68, ad vocem; M. Gallo, *Vita e opere di Rutilio Manetti (Siena 1571-1639)*, in M. Gallo, *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma 2007, pp. 275-282; M. Gallo, *Rutilio Manetti (Siena 1571-1639)*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, vol. II, Milano 2010, pp. 503-513; M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, vol. I, Siena 2010, pp. 225-305.

¹¹ C. Brandi, *Rutilio Manetti...*, cit., p. 10.

¹² M. Maccherini, *Novità sulle considerazioni di Giulio Mancini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno a cura di Caterina Volpi, Roma 2001, Città di Castello 2002, pp. 124-125 e nota.

¹³ C. Brandi, *Rutilio Manetti...*, cit., p. 48.

¹⁴ L'opera è pubblicata in *Valentin de Boulogne - réinventer Caravage*, (catalogo della mostra, New York - Paris 2016-2017), a cura di K. Christiansen, A. Lemoine, Paris 2017.

¹⁵ L'incisione di Mellan deriverebbe da un dipinto perduto dello stesso artista, cfr. *Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini*, (catalogo della mostra, Roma 1989-1990) a cura di L. Ficacci, Roma 1989, n. 60, p. 246.

¹⁶ Per la *Manfrediana Methodus* si rinvia all'ormai storico volume *Dopo Caravaggio Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, (catalogo della mostra, Cremona 1988), Milano 1988.