Maria Maugeri

Aggiunte alla *Parabola del convitato al banchetto di nozze* di Bernardo Strozzi dopo il restauro[1]

Riassunto – *Dalla distrutta chiesa dell'ospedale degli Incurabili di Venezia proviene la tela di Bernardo Strozzi, raffigurante la* Parabola del convitato al banchetto di nozze*, commissionata a Bernardo Strozzi nel 1636. Il frammento di sinistra, con un paggio con vassoio in mano, oggi si trova nella collezione fiorentina dell'avv. Andrea Del Re, quello di destra, con il sovrano colto nel momento in cui caccia dal banchetto un bifolco, è stato acquistato dal Ministero dei beni culturali nel 2015, esercitando il diritto di prelazione, per destinarlo alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Perduto il frammento centrale, tutta la composizione è oggi nota grazie a due bozzetti, uno all'Accademia ligustica di belle arti di Genova e l'altro, più fedele alla narrazione poi realizzata, nelle Gallerie degli Uffizi. Il frammento fiorentino è stato recentemente restaurato e restituito alla sua piena leggibilità, alleggerendo le ridipinture, in particolare nel ritaglio di tela inserito in alto a sinistra, forse applicato per fare roteare la figura del paggio al fine di modificarne la prospettiva dall'alto verso il basso così da consentire una migliore visione frontale più godibile in una collocazione domestica.*

Nel 1517 fu fondato nel sestiere di Dorsoduro a Venezia l'ospedale degli Incurabili, voluto da san Gaetano da Thiene per l'accoglienza di uomini e di donne affetti dal mal francese, quindi malati di sifilide, dal 1527 anche istituto per bambini abbandonati, per insegnargli un mestiere, e bambine talentuose nel canto, per impiegarle nei concerti organizzati ogni sabato nella chiesa. Dopo la soppressione, nel 1806, esso venne riconvertito in ospedale civico, quindi nel 1819 adattato per ospitare una caserma mentre la chiesa fu impiegata dapprima come deposito del Genio militare per poi essere demolita nel 1831 per recuperare spazio utile all'attività militare (Malfatti, 1844). Nel corso del Novecento l'edificio fu utilizzato nuovamente come ospedale, quindi Distretto militare e dagli anni '50 come riformatorio fino al trasferimento in altra sede decretando la rovina dell'antico ospedale degli Incurabili, recuperato solo grazie a un complesso restauro nel 2004 per essere successivamente assegnato all'Accademia di belle arti. La chiesa abbattuta era al centro dell'attuale cortile interno, sorta al posto di una modesta cappella lignea eretta nel 1523, completata nel 1566 da Antonio da Ponte su progetto di Antonio Zertani e di Jacopo Sansovino, e solennemente consacrata al santissimo Salvatore dal vescovo di Zante, Raffello Inviziato, il 25 di novembre del 1600. La decorazione degli interni è nota attraverso le fonti del tempo, dalle quali apprendiamo che essa custodiva opere di grande pregio, come un'*Annunciazione* del Salviati, un *Cristo crocifisso con la Madonna e san Giovanni* di Paolo Veronese, una *Sant'Orsola* del Tintoretto e, in sagrestia, un quadretto con la *Madonna, San Giuseppe e la Maddalena* di Andrea Mantegna. Nella volta dell'altare maggiore, accompagnati da angeli, virtù e puttini di mano del Padovanino e di Francesco Maffei, opere di cui si sono perse le tracce, erano tre tele ovate raffiguranti al centro *Il Paradiso*, iniziato nel 1638 da Sante Peranda e ultimato per la morte dell'artista dal Maffei (ubicazione ignota), affiancato da *La Parabola delle vergini sagge e delle vergini stolte* del Padovanino (Gallerie dell'Accademia, Venezia) e da *La Parabola del convitato al banchetto di nozze* di Bernardo Strozzi[2].

A seguito della soppressione, fra il marzo e il maggio del 1825, la chiesa fu spogliata dei marmi, degli altari e del suo arredo e le opere d'arte vennero trasferite dapprima in Palazzo Ducale, poi nel deposito di San Giuliano e, infine, messe all'asta nel 1865. Ad aggiudicarsi l'ovale dello Strozzi, il 16 novembre, fu il fotografo veneziano Giovanni Secretant, che lo fece tagliare in tre pezzi, non senza prima farne un disegno acquarellato che documenta la composizione nel suo complesso, anch'esso conservatosi presso l'Accademia ligustica di belle arti di Genova, forse per un maggiore ricavo anche se la causa più accreditata è che la porzione centrale della tela fosse troppo compromessa da giustificarne un recupero. La porzione di tela di sinistra, raffigurante un paggio con copricapo piumato e un vassoio in mano (*figg.* 1-2), è segnalata per la prima volta presso un antiquario di Volterra, quindi nel 1955 a Firenze nella collezione Savino del Bene (Mortari, 1995, p. 322, fig. 346), da qui passata alla collezione della famiglia Bing per

1. Desidero qui ringraziare Angela Matteuzzi, Lucia Cioppi e Beatrice Borgognoni del laboratorio di restauro *L'Atelier* per tutte le notizie sul restauro. Sono grata a Maria Clelia Galassi e a Daniele Sanguineti accorsi in mio soccorso in tempi di chiusura delle biblioteche. Sono in debito con il proprietario del dipinto, avv. Andrea Del Re.

2. Zanetti, 1733, pp. 328-330; Tassini 1885, pp. 73-74; Zorzi 1973, p. 306.

Fig. 1 – Firenze, collezione Andrea Del Re. Bernardo Strozzi, *Parabola del convitato al banchetto di nozze,* 1636, olio su tela, 174,5×127,5 cm (prima del restauro).

approdare in anni più recenti a quella dell'avvocato Andrea Del Re (le travagliate vicende sono ben documentate in Galassi, 1997). La porzione di destra della tela, con in primo piano la monumentale figura di un re, già nella collezione del professor Arturo Castiglioni a Trieste, è stata presentata dalla Galleria Giamblanco di Torino nel 2015 all'Ufficio Esportazione di Bologna e, per diritto di prelazione, acquistata nel 2017 dal Ministero dei beni e le attività culturali per le Gallerie dell'Accademia di Venezia (*fig*. 3).

Lo Strozzi era riparato a Venezia nel 1630, «dove sotto l'ala, e protezione di quelli cittadini nobilissimi visse senza disturbo il rimanente degli anni suoi e attese alla pittura non solo: ma essendo grandemente inclinato alla professione d'ingegnero, diede molti saggi del suo raro, e pellegrino, ingegno» (Soprani, 1764, p. 160). Queste sono le stringate notizie riportate dal Soprani sul soggiorno veneziano dello Strozzi, ma da altre fonti è noto come l'artista dal suo arrivo sia entrato nel vivo del clima artistico della città che, dopo la morte del Saraceni, vedeva contrapporsi da un lato il manierismo accademico rappresentato da artisti come Sante Peranda, dall'altro una sensibilità pittorica più aggiornata sulla luce di Caravaggio e il cromatismo di Rubens dei più affermati Domenico Fetti e di Johann Liss. Fu naturale allo Strozzi guardare a questi ultimi con cui condivideva affinità stilistiche, un pennello denso di colori brillanti e uno spiccato interesse verso gli interpreti più celebrati del Cinquecento veneziano, in particolare la pittura di ampio respiro di Paolo Veronese.

A testimonianza del successo raggiunto dall'artista sono i tanti incarichi a lui affidati, fra cui la commissione nel 1636 della tela destinata all'altare della chiesa dell'ospedale degli Incurabili per illustrare *La Parabola dell'invitato al banchetto di nozze*, tratta dal capitolo 22 del Vangelo di san Matteo.

Fig. 2 – Firenze, collezione Andrea Del Re. Bernardo Strozzi, *Parabola del convitato al banchetto di nozze,* 1636, olio su tela, 174,5×127,5 cm (dopo il restauro).

La parabola narra che per le nozze del figlio un re organizzò un banchetto e spedì i suoi servi a chiamare gli invitati, ma nessuno di loro rispose; il re ripeté l'invito a coloro che avevano disdegnato quel lauto banchetto, ma ancora nessuno di loro accolse l'invito e, anzi, a tanta generosità risposero con la cacciata e l'uccisione dei servi. Ma le nozze andavano comunque celebrate e il banchetto nuziale consumato, così il re inviò i suoi servi per le strade a radunare mendicanti, pellegrini e povera gente che accorsero per partecipare alla festa, accolti dal dono di uno scialle, accettato da tutti tranne da un uomo, prontamente allontanato perché con il suo rifiuto aveva dimostrato di non essere degno della generosità del re. Come tutte le parabole anche questa racchiude un monito, ovvero san Matteo invita ogni uomo a vagliare quale cammino di vita vuole intraprendere, o verso l'egoismo o verso l'amore per gli altri, verso una vita di fede o di dissolutezza, perché da questa scelta dipenderà la salvezza divina.

La tela degli Incurabili coglie il momento in cui il re, ritratto di tre quarti, con gesto plateale caccia dal banchetto l'ingeneroso invitato, stretto nella morsa dei servi dai volti «grifagni e terribili», attirando l'attenzione di tutti gli altri commensali, tra gli altri l'elegante paggio con vassoio sulla sinistra della tela. Una folla di gente è spettatrice dell'evento e, nel contempo, messaggera del monito della parabola presso i fedeli astanti alle cerimonie religiose. Tutta la scena è fortemente scorciata, una visione dal basso verso l'alto chiusa sullo sfondo da un'architettura di sansoviniana memoria, con le sue aperture verso orizzonti ignoti e coronata da una balaustra, intervallata da grossi vasi con piante fiorite, che limita il confine fra terra e cielo. Di grande ingegno è l'azzardo prospettico, spinto oltre il possibile, della brocca di metallo lucido poggiata sul tavolo, talmente in bilico che pare in procinto di oltrepassare la realtà virtuale per cadere sulla realtà oggettiva.

Tutta la scena è oggi nota attraverso due bozzetti approntati per proporre alla committenza l'idea progettuale, alla morte dello Strozzi ancora nel suo studio come documenta l'inventario redatto alla morte del pittore a Venezia il 2 agosto 1644 e pubblicato dal Moretti (1995, p. 377). Il primo eseguito, poi scelto dalla committenza, si conserva agli Uffizi (inv. 1890, n. 2191) (*fig*. 4), il secondo, presente nell'inventario del 1740 della collezione di Costantino Balbi a Genova, è stato donato dal marchese Giacomo Spinola all'Accademia Linguistica di Belle Arti di Genova dove si trova ancora oggi (cat. n. 384).
Due modelli, simili nella forma e nelle dimensioni, che impostano la scena apparentemente secondo uno schema comune, ma una lettura più approfondita rivela una costruzione prospettica e un approccio stilistico di tenore diverso. Nitida e dai colori vivi la versione degli Uffizi, con uno spazio sullo sfondo chiuso dall'architettura, quasi un rimando al *Trionfo di Venezia* dipinto nel 1582 dal Veronese per la Sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia, costringendo i protagonisti della storia a protendersi fino al limite del possibile verso lo spettatore; delicata nei colori la versione di Genova dove lo spazio aperto, occupato da un cielo appena velato da nuvole, consente alle figure – meglio definite nella forma rispetto alla versione degli Uffizi – di muoversi con maggiore disinvoltura e debordare dallo spazio pittorico[3].
Del bozzetto di Firenze abbiamo notizie più puntuali rispetto a quello di Genova, studiato anche da Riccardo Spinelli (2017, pp. 20-22) che lo ha identificato nell'inventario del 1697 dove sono elencati i 174 piccoli dipinti disposti nel camerino dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando dei Medici nella villa di Poggio a Caiano, posto «nel soffitto della stanza d'angolo si vedeva una tela («alta braccia 2 e 1/6 lunga braccia 3 e 1/5", cioè 126×187 cm) raffigurante «un console romano nudo, legato avanti al dittatore coronato, che siede accanto a una tavola con vaso sopra, e veduta di prospettiva», che si diceva di mano del 'Prete Genovese'» vale a dire Bernardo Strozzi. Dopo questa testimonianza dell'ovale si perde ogni traccia fino al suo ritrovamento in un magazzino, nel corso del riordino della Reale Galleria del 1881 operato da una commissione di cui faceva parte Niccolò Barabino che riconobbe la mano dello Strozzi.
Ai bozzetti dovettero seguire anche dei disegni e studi, si veda la *Testa di re* ora in collezione privata poi replicata nell'Omero in marmo in mano alle muse nell'*Allegoria delle Arti*, opera realizzata negli stessi anni della tela degli Incurabili fra il 1635 e il 1640 e oggi conservata nel Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo.
È quindi il bozzetto degli Uffizi (*fig*. 4) a soddisfare il gusto della committenza e si rivela un documento preziosissimo per conoscere, seppur con qualche variante come la posa e il profilo del re somigliante alla versione genovese, la scena dipinta nella sua interezza dopo lo scellerato taglio. Mentre il frammento oggi a Venezia coglie il re nell'atto di cacciare l'indegno ospite (*fig*. 3), il dipinto della collezione privata di Firenze ritrae il giovane servo posto alla sinistra della composizione, abbigliato con una casacca rossa stretta in vita da una cintura e sulla testa un largo cappello piumato, in atto di offrire agli ospiti pietanze disposte su di un vassoio d'argento (*figg*. 1-2). Alle sue spalle è una quinta teatrale chiusa sullo sfondo da un'alta balaustra ornata con vasi di fiori oltre la quale si apre un cielo nuvoloso. Se nella gamma cromatica impiegata, improntata su colori caldi e rischiariti da un timbro luministico, lo Strozzi pare voltarsi verso la sua attività giovanile, nella costruzione prospettica e l'ordinata disposizione delle figure esplicita il suo debito nei confronti della pittura del Veronese.
Non sono note le vicissitudini conservative del dipinto, tanto meno si sono reperite notizie scritte sui passati interventi, per cui il restauro del 2019, effettuato dal Laboratorio di restauro *L'Atelier* s.n.c. di B. Borgognoni, A. Matteuzzi, L. Cioppi, incaricato dalla proprietà, ha comportato una fase preliminare complessa per individuare quanto e come quegli interventi avessero inciso sullo stato conservativo e nella lettura della rappresentazione.
Già a una prima osservazione, il dipinto rintelato su di un nuovo supporto tessile in epoca imprecisata, mostrava i segni di vari ed eterogenei interventi fra cui grossolane stuccature e ritocchi pittorici alterati e, come già aveva notato in foto la Galassi (1997, p. 89), era visibile l'alterazione del figurato nell'angolo superiore sinistro, ottenuta applicando la tela originale su quella del rifodero facendola ruotare di circa 30° a sinistra, per rendere la figura del paggio più perpendicolare all'interno della geometria rettangolare del dipinto, con il probabile intento di modificarne la prospettiva dall'alto verso il basso per una visione frontale più godibile in una collocazione domestica.
La pittura si era opacizzata in superficie per via di depositi di polvere ma l'analisi a luce radente ha messo in evidenza anche numerose stuccature a testimonianza delle tante lacune e lacerazioni della tela prima della foderatura che, in concomitanza con la stiratura, in alcune aree ha svilito la cromia originaria stesa in piena sicurezza con dense pennellate cariche di materia, appiattita anche per via della stesura in maniera disomogenea su tutta la superfice pittorica di una vernice a base di una resina naturale. Attraverso l'osservazione con la lampada di Wood si sono confermati i molteplici ritocchi pittorici, in parte visibili anche a occhio

3. Gavazza, Rotondi Terminiello, 1992, pp. 264-267. Le due opere sono state per la prima volta messe a confronto a Genova da Niccolò Barabino, per accertane l'autografia di entrambe, a seguito del reperimento del bozzetto degli Uffizi. In tempi più recenti esse sono state riunite nella mostra Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore (Orlando, Sanguineti, 2019).

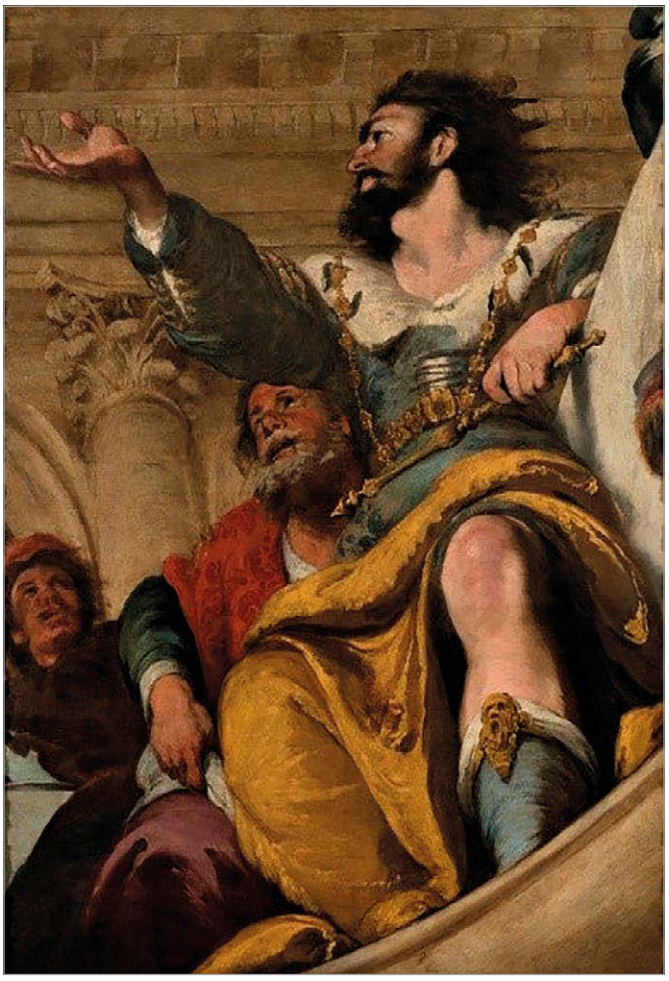

Fig. 3 – Venezia, Galleria dell'Accademia. Bernardo Strozzi, *Parabola dell'invitato al banchetto di nozze*, 1636, olio su tela, 183×126,5 cm.

Fig. 4 – Firenze, Gallerie degli Uffizi. Bernardo Strozzi, *Parabola del convitato al banchetto di nozze* (bozzetto), olio su tela, 127×190.

nudo perché alterati nella loro cromia, presenti con insistenza sullo sfondo del cielo e sull'architettura.
Una prima pulitura è stata eseguita con un chelante debole per rimuovere lo sporco di natura organica e inorganica, con la quale si è recuperato uno strato protettivo più luminoso ma molto ingiallito e ossidato, rimosso gradualmente con una miscela LE5 (50% di Ligroina e 50% di etanolo). Una volta eliminata questa vernice protettiva sono apparsi altri strati incongrui sottostanti ed emerse con maggiore evidenza le antiche ed estese ridipinture, eseguite con colori a olio, rimosse utilizzando una miscela più polare, supportata in una emulsione stearica, con il costante supporto e verifica dell'azione dei solventi mediante l'osservazione con la fluorescenza rimandata dalle radiazioni U.V.
Con il procedere della pulitura si è potuto verificare che la pittura del cielo fosse quella più compromessa per le insistenti ridipinture che ne avevano decisamente alterato la cromia. Al momento del restauro appariva di colore azzurro-verde prendendo il posto dei rapidi passaggi cromatici dal bianco al nero attraverso un azzurro inteso. Queste ridipinture erano estese anche nell'area occupata dalla balaustra, ricostruita nella sua parte inferiore e qui si è ritenuto opportuno non rimuovere le integrazioni, in quanto la materia pittorica del ritocco, già invecchiata in modo naturale, non disturbava esteticamente la cromia. Di altro tenore è stato l'intervento sulla cimasa superiore con il vaso con fiori, la cui rimozione ha consentito il recupero della prospettiva originaria.
Si è quindi provveduto all'eliminazione mediante bisturi delle numerose stuccature, invasive e de-coese, con particolare attenzione a quelle debordanti sulla pittura originale, tolte con bastoncini lignei avvolti di cotone idrofilo inumidito con acqua, dopodiché le lacune liberate sono state colmate con gesso e colla di coniglio sciolta in acqua in percentuale 1:13, quindi a completa asciugatura la superficie è stata livellata con punta di bisturi per ottenere un'area morfologicamente omogenea a quella circostante.
Il passaggio successivo è stato il ritocco pittorico, eseguito ad acquerello in stesura compatta, brillante e sottotono, e ultimato a velature con colori a vernice ottenuti con pigmenti puri legati con Vernis a Retoucher della Lefranc e Bourgeois. Per le ridipinture pittoriche non rimosse si è proceduto con leggere integrazioni a velature con colori a vernice, mentre sui toni bruni molto inscuriti emersi dopo la pulitura sul triangolo di tela aggiunto in alto a sinistra, si è intervenuti a velature allo scopo di integrarle con la pittura originale.
Meno invasivo si è presentato il ritocco della figura del servo, anzi il volto si è rivelato in buono stato conservativo restituendo i dettagli pittorici dei capelli e del copricapo piumato. Infine si è proceduto con la stesura della vernice protettiva, eseguita a pennello con vernice naturale Mastice di Kios sciolta in essenza di trementina, e ultimato spruzzando la stessa resina in diluizione diversa per formare film sottili sovrapposti cha hanno restituito una superficie uniforme.

Al termine del complesso restauro il dipinto ha acquistato la piena godibilità estetica (*fig*. 2), con una superficie pittorica dai toni brillanti e il sapore materico della pennellata, le forme plasmate da una potente luce e quei forti contrasti chiaroscurali che conferiscono a tutta la scena un nuovo e palpante dinamismo.

Riferimenti bibliografici

Galassi M.C. (1997). La tela e i bozzetti di Bernardo Strozzi per la chiesa degli Incurabili a Venezia: vicende e dibattito critico da un'inedita documentazione. *Arte Veneta*, 49, pp. 85-94.

Gavazza E., Rotondi Terminiello G., a cura di (1992). *Genova nell'età barocca*. Catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e Galleria di Palazzo reale, 2 maggio-26 luglio 1992), scheda a cura di M.C. Galassi, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 264-267.

Malfatti B. (1844). *Cenni storici sull'ospitale degl'Incurabili*. Venezia: G. Cecchini.

Moretti L. (1995). *L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri al tempo della sua morte*. In: Gavazza E., Nepi Scirè G., Rotondi Terminiello G., a cura di (1995). *Bernardo Strozzi, Genova 1581/82-Venezia 1644*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio-6 agosto 1995). Milano: Electa, p. 377.

Mortari L. (1995). *Bernardo Strozzi, 1581-1644*. Roma: De Luca.

Orlando A., Sanguineti D., a cura di (2019). *Bernardo Strozzi (1582-1644). La conquista del colore*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 11 ottobre 2019-12 gennaio 2020). Genova: Sagep.

Soprani R. (1764). *Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi; e de' forestieri che in Genova operarono; con alcuni ritratti de gli stessi*. Genova: Bottaro & Tiboldi.

Spinelli R. (2017). *Il "Gabinetto d'opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando de'Medici nella Villa di Poggio a Caiano*. Uffizi Studi e Ricerche, 33. Firenze: Centro Di, pp. 20-22.

Tassini G. (1885). *Edifici di Venezia. Distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*. Venezia: Reale Tipografia Giovanni Cecchini.

Zanetti A.M. (1733). *Descrizione di tutte Le Pubbliche Pitture Della Città Di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733; con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*. Venezia: Pietro Bassaglia.

Zorzi A. (1973). *Venezia scomparsa*. Milano: Electa.