

Appunti sulla tecnica pittorica di Francesco Cozza

Claudio Falcucci - Simona Rinaldi

La recente mostra di Palazzo Venezia¹ ha fornito l'occasione per un primo studio sistematico sulla tecnica pittorica del pittore di Stignano. Lo studio, limitato ai dipinti mobili, ha preso le mosse dall'esame autopsico delle opere in mostra, successivamente approfondito mediante indagini all'infrarosso e per la caratterizzazione dei materiali². Emerge una tecnica basata su preparazioni bruno-rossastre che si mantengono sostanzialmente inalterate lungo tutto l'arco della produzione dell'artista. Se le numerose macrofotografie che attraverso le abrasioni e le cadute della pellicola pittorica consentono di determinare in molti casi la tonalità degli strati preparatori, i rari campioni prelevati per l'esame microscopico mostrano come sovente la loro stratigrafia sia piuttosto articolata, con sovrapposizioni di stesure di terre, bianca e nero di carbone che con modeste variazioni tra uno strato e l'altro, convergono verso una medesima cromia della preparazione (figg. 1, 2). Le pennellate pittoriche applicate sopra tali strati preparatori risultano costituite dai consueti pigmenti impiegati nel corso di tutto il secolo (bianco di piombo, terra rossa, terra d'ombra, ocra gialla, terra verde, cinabro, giallo di piombo stagno e antimonio, verdi di rame, blu oltremare), che non possono di per se stessi ritenersi distintivi dell'operato del Cozza, ma che nella lettura complessiva delle stesure cromatiche e preparatorie consentono di individuare un'esecuzione tecnica piuttosto singolare.

Malgrado infatti le tonalità piuttosto scure della preparazione, la riflettografia nel vicino infrarosso rende ben leggibile l'impostazione grafica sottogiacente ai dipinti di Francesco Cozza. Il disegno preparatorio appare eseguito a pennello e risulta in alcuni casi sommario, in altri più definito, ma sempre tracciato con certezza e senza ripensamenti, suggerendo che la composizione sia sempre messa a punto preliminarmente con uno studio grafico esterno al dipinto (figg. 3a, 3b, 4a, 4b). Nonostante il fermo impianto compositivo, questo è comunque generalmente destinato ad essere poco rispettato dalle stesure pittoriche. Numerose sono infatti le modifiche apportate in corso d'opera, sia modificando con il colore il tracciato indicato nella grafica preparatoria, sia intervenendo su stesure già abbozzate o dipinte (figg. 5a, b). Tali modifiche sembrano spesso un espediente tecnico atto a sostenere la corretta costruzione delle volumetrie, come nel caso di interi arti dipin-

ti prima dei panneggi che li ricoprono (figg. 6a, b), mentre in altri casi sono interpretabili come veri e propri pentimenti (figg. 7a, b).

A fronte di elementi tecnici quali tipo e aspetto della preparazione, presenza e ruolo del disegno, sovrapposizioni tra campiture e pentimenti, che sembrano caratterizzare l'intero corpus di Francesco Cozza, la modalità di impostazione chiaroscurale mostra radicali variazioni che comportano inevitabili variazioni anche nella tecnica adottata per le stesure pittoriche. In alcuni casi è il disegno che riveste un ruolo fondamentale, spingendosi oltre la definizione dei confini tra le campiture e impostando, con campiture scure, nette e geometrizzate, quasi acquarelle, le aree che nella stesura definitiva dovranno risultare in ombra. Cozza in sostanza predispone la volumetria a partire dall'esecuzione del disegno (e quindi prima dell'applicazione del colore) mediante il chiaroscuro, realizzando le parti in ombra con una stesura bruno acquarelle che viene tuttavia applicata seguendo dei particolari schemi geometrici, come se fosse trasferita sulla tela secondo una precisa regola prospettica. Le successive stesure pittoriche sono in questo caso generalmente piuttosto sottili e sfrangiate, in modo da sfruttare appieno, per trasparenza, la base chiaroscurata. Tale tecnica appare funzionale all'ottenimento dei forti contrasti che caratterizzano alcune opere di Francesco Cozza, dove con maggior frequenza, in effetti, si riscontra. Si notino ad esempio l'ombra del lembo sinistro della veste aperta sul busto del Cristo nell'*Incredulità di san Tommaso* (figg. 8a, b) o, ancora più evidente, l'ombra sulle gambe del Cristo nella *Pietà* della Galleria Corsini (figg. 9a, 9b, 10a, 10b).

In altri casi la resa chiaroscurale è ottenuta esclusivamente mediante le stesure pittoriche, con una tecnica diametralmente opposta alla precedente. Sulla preparazione, in questi casi, il calabrese prepara pittoricamente basi cromatiche uniformi, sulle quali con ripetute velature di tonalità differenti, separa le parti in luce dalle ombre, con un fare certamente più adatto all'ottenimento dei contrasti meno accentuati delle sue opere mature. Si noti ad esempio la risposta, uniforme all'infrarosso, del solo del *San Francesco confortato dall'angelo* (figg. 11a, b).

Pur in quadro generale che vede prevalere l'utilizzo di omberggiature del disegno preparatorio nelle opere giovanili e di un chiaroscuro più superficiale in quelle più tarde, le due tecniche non sembrano comuni-

1. *Francesco Cozza (1603-1682). Un salotto a Roma tra Classicismo e Barocco*, [Catalogo della mostra (Roma: 2007-2008)], a cura di Claudio Sotgiu - Rossella Vodret - Giorgio Leone, Severio Masselli, Rabbettano, 2007.

2. Le opere sottoposte ad approfondimenti diagnostici sono: *Incredulità di san Tommaso*, Napoli, cattedrale di Santa Maria Assunta (cf. Massimo Ruggieri, in Roma 2007-2008, pp. 29-30, scheda I,2); *San Giuseppe col Bambino e angeli*, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte (cf. Egidio Coda, in Roma 2007-2008, pp. 32-33, scheda I,3); *Madonna del Riscatto*, Roma, collegio Neopetrino (cf. Cecilia Perri, in Roma 2007-2008, pp. 48-52, scheda I,8); *San Carlo in preghiera per gli appestati*, Roma, chiesa di Sant'Andrea

delle Fratte (cf. Coda, in Roma 2007-2008, pp. 60-65, scheda I,12); *Pietà*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica - Palazzo Corsini (cf. Savigliano Allievi, in Roma 2007-2008, p. 80-81, scheda I,19); *San Francesco confortato dall'angelo*, Cozzona, Galleria Nazionale di Palazzo Arnone (cf. Giorgio Leone, in Roma 2007-2008, pp. 84-85, scheda I,21); *Fuga in Egitto*, Roma, cappella di Santa Maria di San Marco in Palazzo Venezia (cf. Barbara Fabjan, in Roma 2007-2008, pp. 212-214, scheda II,46). Desideriamo ringraziare mons. Franco Fupiano, padre Luigi Lia, mons. Jan Mraz, Barbara Fabjan, Mariella Nuzzo, Salvatore Albini, Savigliano Allievi, Giorgio Leone e Rossella Vodret per la cortese disponibilità mostrata nell'aggravare lo svolgimento della campagna diagnostica.

que alternative e spesso convivono all'interno dello stesso dipinto. Nella stessa riflettografia del *San Francesco confortato dall'angelo* si nota infatti una base scura che prepara l'ombra per la parte sinistra della bocca, secondo una pratica non distante da quella precedentemente segnalata nell'*Incredulità di san Tommaso* o nella *Pietà*.

L'aspetto più peculiare della tecnica pittorica di Cozza è certamente da ricercare proprio nell'ombreggiatura del disegno preparatorio, decisamente insolito nel panorama seicentesco e come tale possibile spunto di riflessione sugli anni della sua formazione, non ancora sufficientemente conosciuti. A conoscenza degli scriventi, simili basi chiaroscurali sono state osservate solo in campagne diagnostiche eseguite su due dipinti di caravaggeschi fiamminghi, la *Sassatrice di lieto* di Hendrick Terbrugghen (figg. 12a, b, c) ed un ignoto *Cristo tra i dottori*, ambedue nel Kunsthistorisches Museum di Vienna³. Possibili contatti, diretti o indiretti, di Francesco Cozza con pittori fiamminghi, potrebbero essere avvenuti nel certosa di Serra San Bruno, prossimo alla natia Seignano, dove dal Cinquecento sono attivi numerosi maestri d'oltralpe o, successivamente, in un solo ipotizzabile soggiorno napoletano, dove la presenza di maestri fiamminghi è all'origine della formazione di molti pittori caravaggeschi, primo tra tutti Carlo Sellitto. Nel dubbio circa l'effettiva formazione di Cozza, la mancanza di evidenze diagnostiche che confermino una simile impostazione chiaroscurale in dipinti napoletani o nei fiamminghi di Serra San Bruno, più probabile sembra un'origine romana di tale modalità esecutiva. A tal proposito, si può innanzi tutto rilevare l'assidua frequentazione dell'ambiente artistico romano, e in particolare di quello accademico, da parte del pittore calabrese, al punto che nel 1664 gli venne affidato l'insegnamento della prospettiva per gli allievi dell'Accademia di San Luca, testimoniando al contempo le riconosciute competenze di Cozza in ambito prospettico⁴. Gli 11 disegni eseguiti da Cozza e presenti nella cartella delle *Lezioni Accademiche* presso l'Archivio dell'Accademia di S. Luca rappresentano però le più note ed elementari nozioni di base per apprendere la tecnica prospettica, mediante i riferimenti del tutto consueti a *La pratica della prospettiva* (1568) di Daniele Barbaro, ma soprattutto a *Le due regole della prospettiva pratica* (1583) di Jacopo Barozzi da Vignola. Non compaiono riferimenti alle trattazioni più recenti come *La pratica della*

prospettiva di Lorenzo Sirigatti (1596); *Perspectivae libri sex* di Guidobaldo del Monte (1600); *Prospettiva pratica* di Ludovico Candi da Cigoli (1606-1613), che per quanto pubblicati da pochi anni o non daci alle stampe come il testo del Cigoli, erano tuttavia ben noti e discussi nei circoli accademici romani⁵.

Tutti i disegni delle *Lezioni* sono condotti a penna con un inchiostro bruno (presumibilmente ferro-gallico), seguendo con grande precisione la delimitazione del tracciato lineare delle forme geometriche, senza alcuna traccia di ombreggiature acquerellate e con pochissime correzioni, abilmente occultate sotto minute pennellate bianche. Tali disegni non forniscono dunque un'indicazione specifica sulle fonti prospettiche seicentesche cui l'artista calabrese poté attingere, ma consentono in ogni caso di valutare la grande perizia di Cozza ancorata alle conoscenze acquisite a partire dal suo arrivo a Roma.

Il terzo decennio del Seicento appare infatti un momento particolarmente significativo nella maturazione culturale dell'artista per l'accertata collaborazione con Domenichino che ebbe una notevole rilevanza anche dal punto di vista prospettico. Sappiamo infatti per certo che la fonte teorica di Domenichino è rappresentata da Matteo Zaccolini (1574-1630), laico teatino e pittore, indicato dai biografi seicenteschi come il suo maestro di prospettiva. Zaccolini è l'autore di quattro ancora inediti trattati prospettici, redatti tra 1618 e 1622, che compendiano l'insieme delle teorie rinascimentali sulla prospettiva, a partire dai manoscritti di Leonardo che egli aveva potuto consultare direttamente presso Cassiano Dal Pozzo⁶. Dei quattro trattati prospettici di Zaccolini, uno è dedicato alla *Descrittione dell'ombra prodotta da corpi spichi rettilinei* e nei 128 fogli di cui è costituito, la descrizione scritta risulta sempre accompagnata da disegni con le ombre proiettate di solidi geometrici (cilindro, cono, cubo, piramide, sfera) su pareti e superfici piane e curve⁷ (fig. 13).

L'importanza degli studi condotti da Zaccolini è direttamente testimoniata sia dal suo allievo Filippo Gagliardi, principe dell'Accademia di San Luca negli anni quaranta del Seicento, e autore egli stesso di un trattato prospettico⁸, sia dall'interesse suscitato in Nicolas Poussin che ottenne in prestito da Cassiano Dal Pozzo i manoscritti del padre teatino, come dimostra una nota apposta su uno dei testi di Cassiano:

3 Le indagini diagnostiche su questi dipinti sono state condotte nel 2003 da Emanuele - Metodologia di Indagine per i Beni Culturali di Marco Cardinale, Maria Beatrice De Ruggieri e Claudio Polacci nell'ambito di un progetto per il catalogo scientifico dei dipinti caravaggeschi del Kunsthistorisches Museum di Vienna, coordinato da Wolfgang Prohaska che qui ringraziamo.

4 Gilda Garofalo, *Lezioni di prospettiva di Francesco Cozza*, in Roma 2007-2008, pp. 251-275.

5 *The Treatise on Perspective: published and unpublished*, a cura di Lyle Massey, Yale University Press, New Haven, 2005.

6 Janis Bell, *Cassiano dal Pozzo's copy of the Zaccolini Manuscript*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LI (1988), pp. 105-125; Endem, *Zaccolini's Theory of Color perspective*, in «The Art Bulletin», LXXV (1993), pp. 91-112.

7 Matteo Zaccolini, *Della descrittione dell'ombra prodotta da corpi spichi rettilinei*, Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Ms. Ashburnham 1212/4, codice cartaceo di met. 327 x 254, cc. 128. Gli altri tre trattati sono intitolati: *De' Colori* (Ms. Ashburnham 1212/1), *Prospettiva del colore* (Ms. Ashburnham 1212/2) e *Prospettiva Lineale* (Ms.

Ashburnham 1212/3), che nella sequenza interna di riduzione dei testi fu viceversa il primo, compendando le testimonianze quattrocentesche sulla prospettiva brunelleschiana-albertiana, seguito dal *De' Colori*, che introduce tutta la discussione sulla visione e le problematiche della percezione cromatica osservate da Leonardo, per articolare la *Prospettiva del colore* e infine la valutazione prospettica delle ombre (Janis Bell, *Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: Why should we care?*, in *The Treatise on Perspective* 2005, pp. 79-103). Sulla prospettiva delle ombre cfr.: Thomas De Coo Kaulmann, *The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow projection*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 38 (1975), pp. 258-287; Francesca Fiorani, *The Theory of Shadow projection and Aerial Perspective: Leonardo, Da Vinci and Boccaccio*, in *Disegno in un tempo*, a cura di Jean Duvoy - Joël Skaerich, Parigi, Blanchard, 1994.

8 Filippo Gagliardi, *Trattato sulla prospettiva* (1630 ca.), Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca (cfr. Janis Bell, *The life and work of Matteo Zaccolini* (1574-1630), in «Burgundian Deis», XVI (1983), pp. 227-58). Sulla considerevole fioritura di testi prospettici tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento, tra cui si segnalano ad esempio: *La pratica della prospettiva* di Lorenzo Sirigatti (1596); *Perspectivae libri sex* di Guidobaldo del Monte (1600); *Prospettiva pratica* di Ludovico Candi da Cigoli (1606-1613) si veda il già citato: *The Treatise on Perspective* 2005.

«Monsù Poussin deve restituire uno di luci e ombre con figure appa-
tate». Alla morte dell'artista in Francia i manoscritti vennero addirittura
ritenuti opera dello stesso Poussin, costringendo l'allievo Gaspar
Dughet a smentire la notizia e a precisare come fosse

«ben vero che mi è restato nelle mani alcuni manoscritti che
trattano d'ombre e lumi, ma non sono altrimenti del suddetto
Signore [...] l'autore di tal opera è il Padre Matheo, maestro di
prospettiva del Domenichino»⁹.

Sin dal suo arrivo a Roma, Poussin si era particolarmente appassionato
alle speculazioni sulla luce e l'ombra condotte da Leonardo come dimo-
strano i suoi ritratti con in mano un volume intitolato *De luce et
ombra*¹⁰, presumibile riferimento non tanto al manoscritto dello
Zaccolini, quanto piuttosto ai capitoli copiati dagli originali di
Leonardo per la versione abbreviata (di 365 capitoli su 944) del tratta-
to sulla pittura che Cassiano dal Pozzo fece predisporre per ricavare
l'edizione poi stampata nel 1651 a cura di Raphael Trichet Du Fresne¹¹.
Per tale pubblicazione Cassiano chiese a Poussin di realizzare le illustra-
zioni ispirandosi alla statuaria antica e infatti l'artista francese prese a
modello le statue di Apollo e Antinoo delineandone a penna le pose dei
corpi e accennando in bruno le masse muscolari (fig. 14).

Tali disegni appaiono la testimonianza più alta delle elaborazioni teori-
che sulla primazione delle ombre descritte da Zaccolini e costituiscono al
tempo stesso il modello di riferimento per le ombreggiature geometrizza-
nti eseguite da Francesco Cozza nel disegno sottogiacente dei suoi
dipinti. Poussin studiava la «diminuzione delle forme nello spazio e i
principi di luce e ombra (che costituiscono per definizione le due parti
dell'ottica)»¹² per raccogliere l'eredità culturale che da Annibale Carracci
risaliva direttamente a Raffaello nel programmatico recupero del classi-
cismo rinascimentale. In tale contesto va colta la predilezione per
Leonardo, prospettico e scienziato, indagatore dei fenomeni naturali e
sperimentatore dei meccanismi ottici e percettivi della visione umana.
È persino possibile che Cozza abbia avuto l'occasione di conoscere per-
sonalmente Poussin, che negli anni iniziali del suo primo soggiorno
romano frequentò assiduamente la bottega di Domenichino, nella quale
peraltro avvenne l'incontro di Cassiano dal Pozzo con l'artista francese,
assunto in breve tempo «a fama internazionale grazie ai buoni uffici del
Cavalier»¹³.

Certo è che a partire dalla *Pietà* eseguita proprio per Cassiano (e oggi
alla Galleria Corsini di Roma), il chiaroscuro di Cozza sembra risalire

dal disegno sottogiacente alla superficie pittorica, avvolgendo le tinte
cromatiche e accentuando le incidenze luministiche che, pur enfatiz-
zando gesti ed espressioni, mantengono il medesimo pacato equilibrio
ravvisabile nella coeva pittura francese di paesaggio, su cui Cozza ali-
menta le sue riflessioni sin dal primo decennio della sua attività roma-
na, confermando quella «sorta di maturo ritorno alle proprie fonti pit-
toriche» suggerita da Giorgio Leone¹⁴.

9 Ms. H 227 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, in *I segreti di un collezionista. La straordinaria raccolta di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, [Catalogo della mostra (Roma 2000)], a cura di Francesco Solinas, Roma, De Luca, 2000, p. 81.

10 Carlo Pedersen, *The Literary Works of Leonardo da Vinci: a Commentary in Jean Paul Richter's Edition*, Berkeley-Oxford, Phaidon, 1977, I, p. 42.

11 Sul ritratto dell'artista nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori (Roma, 1672) cfr. Claire Pace - Janis Bell, *The Allegorical Engraving in Bellori's Lives*, in *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di Janis Bell - Thomas Willette, Cambridge, University Press, 2002, pp. 219-222.

12 I generici riportati nei ff. 1-54 del Ms. H 227 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano sono infatti raccolti sotto il titolo di *Ombre e luci* cfr. Elizabeth Cropper,

Poussin and Leonardo: evidence from the Zaccolini ms, in «The Art Bulletin», LXII (1980), pp. 570-583; Elizabeth Cropper - Charles Dempsey, *Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 145-174.

13 Cropper 1981, p. 570.

14 Francesco Solinas, *Cassiano dal Pozzo e le arti a Roma nella prima metà del Seicento*, in *I segreti di un collezionista* 2000, p. 2.

15 Leone, in Roma 2007-2008, p. 215, scheda II,47 a-b-c-d (*Scena di quattro paesaggi con figure*), ma anche Antonello Fargnoli, in Roma 2007-2008, p. 196, scheda II,42 (*Estre e Azzurro*), Clovis Whitfield, in Roma 2007-2008, p. 96, scheda I,27 (*Agar e Ismaele*), Clovis Whitfield, in Roma 2007-2008, p. 136, scheda II,9 (*Paesaggio con il Ponte di Mole*) e Egidio Coda, in Roma 2007-2008, p. 182, scheda II,95 (*Entrata di Mosè*).