

EDUARD A. SAFARIK

PER LA PITTURA VENETA DEL SEICENTO: FRANCESCO RUSCHI

*«Al Signor Francesco Ruschi che desidera Comodi
in Vita, e non Lode doppo morte»*

Nei miei precedenti contributi alla pittura veneta del Seicento¹, ho espresso l'opinione che tale pittura sia prevalentemente determinata dalla continua partecipazione di artisti, provenienti dai più diversi centri italiani ed europei, che innestano le loro esperienze su eterogenei rami della tradizione locale veneziana del Cinquecento. Questa è appunto la costante significativa della pittura veneta del Seicento, a cominciare dai pittori della prima generazione, quali il Fetti, il Liss o lo Strozzi, nonché quelli che seguiranno.

Studiando il Forabosco, nato all'incirca nel 1604-1605, un padovano, e il Mazzoni, nato all'incirca nel 1611, un fiorentino, ho tentato di spiegare almeno alcune di queste componenti culturali, sulle quali si basa la pittura a Venezia verso la metà del secolo XVII. Il primo, il Forabosco, pittore equilibrato, introverso, rinnovatore degli effetti luministici, elemento pacato nell'arte veneziana del Seicento, si rivolge alla poetica del primo Cinquecento, agli impianti ritrattistici tradizionali, di un Lotto, ad esempio. Precludendo con il gusto per la concretezza del particolare realistico, per la narrativa, per la descrizione incisiva e minuziosa, alla ritrattistica del Settecento, egli diventa uno dei punti di partenza per la formazione del Bellotti e dei cosiddetti pittori della realtà. In tal modo viene a costituirsi un ponte tra la pittura del Cinquecento e quella del Settecento.

Il secondo, il Mazzoni, pittore-poeta, di formazione alquanto singolare, caratterizzata da elementi toscano-veneti, artista stravagante, eccentrico, legato, nelle sue preferenze per gli scorci artificiosi, soprattutto alla cultura manieristica, ad esempio di un Ferraù Fenzoni, rilancia il tintorettismo, con una ripresa delle più radicali e risentite di tutto il Seicento veneziano. Trattando i dipinti come se fossero rime, «scherzi sconcertati», in un linguaggio melodrammatico, egli getta un ponte tra Cecco Bravo e G.M. Crespi, precludendo con i suoi spazi immaginari già all'illusionismo sette-

centesco. Ecco, quindi, due tendenze completamente diverse tra loro, affermatesi a Venezia verso la metà del secolo.

Mi sembra opportuno perciò aggiungere ora ad essi, un terzo protagonista, di natura creativa completamente differente, anch'egli coetaneo: Francesco Ruschi, un romano, immeritabilmente trascurato finora dalla critica²; pittore di educazione caravaggesca, ammiratore e interprete del Veronese, egli si situa agli antipodi dal Mazzoni, dando inizio a Venezia ad una corrente decorativa e preparando così «ante litteram» la strada alla grande pittura del secolo seguente.

Secondo alcuni critici³, egli non fu «ignaro, certamente, della «riforma» caravaggesca ed ebbe una posizione notevolmente indipendente, essendo portatore a Venezia di un «neovenezianismo», la cui importanza fu davvero assai profonda e duratura nelle conseguenze». Lo Ivanoff⁴ giudica il Ruschi, un «pittore estraneo alla «macchia» e al «tocco» veneziano», quale interprete del Veronese, «col disegno risentito ed i colori un po'acidi propri della scuola dell'Italia Centrale». Il Donzelli e il Pilo⁵, secondo i quali «la cultura del Ruschi non cessò mai di dibattersi in contraddizioni intime fra la suggestione barocca cortonesca, intesa però in superficie, le intenzioni di ripresa veronesiana espresse in ostentate professioni di classicismo, e i mezzi espressivi di estrazione naturalistica», non gli negano «un accento di inconfondibile e tormentata originalità». Anche per la Zava

1 E. A. SAFARIK, Per la pittura veneta del Seicento: Girolamo Forabosco, in: *Arte Illustrata* 6 (1973), 353-363; Id., Per la pittura veneta del Seicento: Sebastiano Mazzoni, in: *Arte Veneta* 28 (1974), 157-168.

2 Salvo due importanti contributi iniziali del Moschini 1932-1933, 509-515, e del Fiocco 1933, 164-168, la critica moderna si basa sulle valutazioni del Goering 1935, 220-221, di Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 103-104, del Pallucchini 1961-1962, 31-34, di Donzelli-Pilo 1967, 363-365, e della Zava Boccazzi 1968, 290-291. Purtroppo, non mi è stato possibile consultare per mancanza di tempo la tesi di laurea della Basaglia del 1954. Come mi assicura l'amico Lionello Puppi, quel testo però non rileva nulla che non sia ormai ampiamente entrato nella letteratura. Le proposte riguardo al catalogo ruschiano, riportate dalla letteratura, vengono menzionate e valutate a parte, nell'allegato catalogo.

3 Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 103.

4 Ivanoff 1959, 207.

5 Donzelli-Pilo 1967, 29, 363.



1. F. Ruschi, *Narciso*. Ostrava, *Galerie výt. umění*

Boccazzi⁶, al Ruschi «non vanno disconosciuti alcuni meriti di apertura verso una visione barocca coraggiosa e magniloquente». Il Rizzi⁷ giustamente sottolinea le varie componenti culturali: «barocchismo cortonesco, placche cromatiche alla Veronese e caravaggismo tipologico e dei drappaggi», con le quali il pittore «prelude all'apertura monumentale della grande stagione decorativa del Settecento».

Certamente, il fatto più importante è stata la portata storica del Ruschi. Egli, più che altri a Venezia in quell'epoca, seppe crearsi un seguito, come caposcuola di un manipolo di artisti, a cominciare da A. Zanchi, unico sicuro suo allievo diretto, sino a P. Negri, F. Cervelli, F. Rosa⁸, G. A. Fumiani, V. Lefebvre, G. B. Lorenzetti, G. B. Langetti, C. Loth, G. Carboncino, G. Pellegrini e G. Carpioni, legato anch'egli, a quanto pare, al Ruschi.

6 Zava Boccazzi 1968, 290-291.

7 Rizzi 1968, 148.

8 Secondo il Temanza 1738, 84, i discepoli del Ruschi furono: A. Zanchi, P. Negri, F. Rosa e F. Cervelli.

Francesco Ruschi nacque forse prima di quanto generalmente si pensa, come sosteneva già lo Arslan⁹, ritenendo che a Roma egli fosse, oltre che del Cesari¹⁰, scolaro anche dell'Albani, il quale lo manda a salutare in una sua lettera da Bologna del 6 gennaio 1654, indirizzata a Girolamo Bonini a Venezia¹¹. Ciò può significare infatti che i due pittori si erano conosciuti già a Roma, dove l'Albani soggiornò a lungo dal 1601-1602 al 1616, e la seconda volta, molto più brevemente, non più di due anni, a partire dal 1623. Un contatto amichevole tra i due artisti, senza che si debba presumere un allunato diretto, dovrebbe così risalire a prima del 1616 (o, meno probabilmente, al 1623-1624) e sarebbe, quindi, non solo una certa conferma per la maggiore anzianità del Ruschi, nato forse già alla fine del secolo XVI¹², oppure intorno al 1600, ma potrebbe spiegare anche l'eco, nemmeno tanto lontana, nelle sue pitture, del Renieri, del Caroselli, del Saraceni, di Artemisia Gentileschi e di Cecco del Caravaggio. Se il pittore fosse nato verso il 1610, come finora si era generalmente pensato, egli non avrebbe potuto certamente prendere, essendo soltanto un tredicenne, alcun contatto con l'Albani, neanche durante il secondo soggiorno romano di questi. La maggior anzianità dell'artista potrebbe anche esser convalidata dalle

9 Arslan 1938, 78 nota 20.

10 Come allievo di Giuseppe Cesari, il Ruschi è menzionato già dal Temanza 1738, 82, notizia, questa, ripresa in seguito da quasi tutta la relativamente scarsa letteratura sul pittore. Questo allunato presso il Cav. d'Arpino non trova però conferma nelle opere, a meno che egli non fosse stato educato dal Cesari soltanto nell'arte del disegno. Qualche superficiale somiglianza riscontrabile nei disegni del Ruschi (cfr. ad es. cat. no. 33) (fig. 31), dove taluni particolari anatomici ricordano infatti vagamente il Cesari, potrebbe anche renderlo possibile. Pure le tonalità fredde e pallide, una certa vacuità, e un gigantismo di impronta manieristica romana di alcune sue opere del primo periodo veneziano, possono forse esser state mutate, in modo assai generico, dal Cesari.

11 Malvasia-Zanotti 1841, 183: «Pregovi a salutare ... tutti gli altri principiando dal Sig. Ruschi...», scrive l'Albani.

12 Solo il De Boni 1840, 897, menziona il Ruschi «scolare del Caravaggio» (non si pensò però a Cecco del Caravaggio), come nato a Roma alla fine del secolo XVI, condotto poi, dal padre, medico, a Venezia, e quivi educato sotto Andrea (sic!) Zanchi. Questo Andrea Zanchi, menzionato esclusivamente dal De Boni, quale maestro del Ruschi, è un artista altrimenti del tutto sconosciuto, a meno che non si tratti di un errore e il De Boni non pensasse ad Antonio Zanchi, quest'ultimo però allievo del Ruschi, come confermano il Boschini (vedi nota 47) e il Sandrart (vedi nota 35), e non viceversa. Il Temanza 1738, 82, di solito ben informato, la più antica e quasi unica fonte delle notizie sul pittore che sia degna di fede, non riferisce la sua data di nascita, lasciando vuoto uno spazio nel manoscritto là dove essa, ovviamente, doveva essere inserita.

2. *Cecco del Caravaggio, Amore alla fonte. Roma, coll. privata*



3. *Cecco del Caravaggio, Maddalena penitente. Monaco, coll. S. Lodi*



componenti culturali, intervenute nella sua formazione giovanile. Esse sono tutte collocabili, appunto, nel secondo decennio del secolo, quando con molta probabilità il giovane si stava formando a Roma.

Un possibile intervento del cortonismo, spesso sottolineato nella letteratura, a mio parere esageratamente, quale quello più decisivo¹³, mi pare invece soltanto molto superficiale. D'altronde, è vero che il Ruschi assume nella pittura veneziana del Seicento una funzione molto simile a quella del Cortona a Roma. Mentre molto più significativo è il contatto con l'ambiente caravaggesco. Il *Narciso*¹⁴ (fig. 1), il dipinto più giovanile conservatoci, è segno sicuro di una dipendenza diretta da temi e schemi compositivi caravaggeschi. Il prototipo era indubbiamente il *S. Giovanni alla fonte*¹⁵, del Caravaggio stesso, noto forse al Ruschi da un'altra derivazione, il cosiddetto *Amore alla fonte* ovvero il *Narciso*¹⁶ (fig. 2), trompe-l'oeil famoso di un pittore miste-

13 Cfr. ad es. Moir I 1967, 287, «strongly influenced by Pietro da Cortona». Invece anche al Moschini 1932-1933, 511, sembra, a ragione, discutibile un tale rapporto.

14 Cat. no. 14.

15 La Valletta, coll. eredi V. Bonello. Cfr. M. MARINI, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974, 441-442.

16 *I Caravaggeschi francesi. Catalogo della Mostra a cura di A. BREJON e J.P. CUZIN*, Roma 1973, 240.



4. F. Ruschi,
*Ripudio di
Agar.*
Greenville,
Bob Jones
University



5. F. Ruschi,
*(copia da ?),
Ritorno di
Agar (?).*
Milano,
coll. privata

rioso, forse spagnolo, conosciuto sotto il nome di Cecco del Caravaggio, attivo a Roma tra il 1610 e il 1620 circa, al quale il Ruschi si ispirò. Da Cecco del Caravaggio – vedi ad esempio la sua *Maddalena penitente*¹⁷ (fig. 3) – sono derivati gli elementi stilistici che caratterizzano il Ruschi del primo periodo veneziano¹⁸ (figg. 4–6), motivi, del resto da lui mai completamente abbandonati, neanche nelle opere tarde, quali l'illuminazione che ritaglia le pieghe delle stoffe, sempre presenti in gran copia, netti e stridenti effetti coloristici, violenti contrasti di luce cruda, dura e tagliente, gusto per i ridondanti panneggi barocchi, predilezione per la bella materia, per i soggetti insoliti, precisione nei particolari, elementi di natura morta che diventa esuberante e prevale perfino sulle figure e domina il dipinto, contorni duramente marcati, modellato ampio, voluminoso, plastico, quasi scultoreo dei volti rigonfi, che sembrerebbe ispirato all'epoca imperiale, e la mania di accumulare oggetti. Le concordanze sono infatti tali che è quasi da escludere che il Ruschi non abbia conosciuto direttamente a Roma, tra il 1610 e il 1620, le opere di Cecco. A questa fonte di prima mano, va aggiunto anche, penserei, l'influsso di Carlo Saraceni, dimostratosi più tardi a Venezia particolarmente nella tipologia e nell'impaginazione delle figure, come si nota, confrontando la *Temperanza* (fig. 25) del Saraceni a Roma nel Palazzo del Quirinale¹⁹, del 1616, con le varie figure allegoriche del Ruschi²⁰ (figg. 13, 21, 22, 24). Probabili mi sembrano anche i suoi contatti con Niccolò Renieri: si veda in particolare lo stesso gusto per un modellato pieno e scultoreo, il modo di panneggiare e il senso cromatico.

Non ci sono purtroppo pervenute notizie concrete, relative nè all'attività giovanile del Ruschi a Roma, nè alle circostanze e alla data della sua partenza per Venezia, salvo il breve passo del Temanza²¹, che riferisce che il pittore «fece in Roma certi quadri ad un Ambasciatore Veneto, al quale molto sono piaciuti. Quindi esso ambasciatore prese argomento di condurlo in Venezia perchè le facesse alcuni quadri per uso di Città e di Villa. Con questo mezzo il Ruschi fece conoscere il suo sapere». Quali fossero i sunnominati dipinti e chi fosse il detto ambasciatore non si riesce a mettere in luce; risulta soltanto chiaro che già a Roma il Ruschi era attivo come pittore. La testimonianza, relativamente tarda, del 1738, di T. Temanza, ben informato a proposito del Ruschi, come vien confermato anche altrove nel suo testo, contraddice, è vero, a quello che dicono in merito più tardi,



6. F. Ruschi, *Cornelia madre dei Gracchi*. Venezia, coll. P. Scarpa

nel 1753, P. A. Orlandi e P. Guarienti: «figlio di Cammillo Medico Romano, ed Ebreo fatto Cristiano, arrivò col padre in Venezia, con qualche pratica nella pittura, e fatti gli studi ordinari, aprì scuola...»²². Se il Ruschi abbia seguito il padre, medico, a Venezia, o vi sia stato condotto da un ambasciatore Veneto, non importa tanto; più rilevante sarebbe stabilire la data approssimativa di tale avvenimento. Dato un certo barocchismo accademizzato del gusto bolognese nel dipinto con *Cornelia madre dei Gracchi*²³ (fig. 6), certamente una delle prime opere del periodo veneziano, mi sembra possibile ipotizzare anche una breve sosta del pittore a Bologna, dove egli si potè fermare, andando da Roma a Venezia. La validità di tale supposizione potrebbe trovare conferma anche nel suo noto legame con Francesco Albani. Quando, precisamente, il Ruschi abbia raggiunto Venezia, non sappiamo. Di solito vien indicata una data intorno al 1630²⁴, che sembra assai plausibile. La facilitazione del la-

17 Olio su tela, cm. 96 × 72. Monaco, presso S. Lodi nel 1969. Ibid. 18 Cfr. cat. nn. 5, 11, 29.

19 A. OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, 115 no. 62, fig. 122.

20 Cfr. cat. nn. 9, 25–28, 30, 124.

21 Temanza 1738, 83.

22 Orlandi-Guarienti 1753, 199–200. Secondo alcuni studiosi, a cominciare dal Fiocco 1933, 164 (cfr. anche Donzelli-Pilo 1967, 363), la succitata notizia risale al Melchiori 1720, dove però non l'ho trovata.

23 Cat. no. 29.

24 Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 103; Menegazzi 1963, 220; A. Pallucchini (1966), in: Boschini 1660, 377 in nota; Zava Boccazzi 1968, 290.

voro di artisti stranieri a Venezia, stabilita con il decreto del 18 novembre 1631²⁵, secondo il quale i forestieri potevano esercitare per tre anni qualunque arte, potrebbe aver significato un certo stimolo anche per il Ruschi.

Intorno al 1630 può essere raggruppato, in via di ipotesi, il primo nucleo dei dipinti tardo giovanili²⁶ (figg. 4-6), nei quali sono numerosi suggerimenti tratti da Cecco del Caravaggio, evidenziandosi in essi lo stesso senso di irrealtà, la stessa luce proiettata in diagonale, il disegno marcato, le vesti abbondanti, i panneggi rotti, aspri e tormentati. Ma tali opere presuppongono già la conoscenza diretta della pittura veneziana, in special modo quella di Paolo Veronese, come risulta chiaro non solo dalle figure dei fanciulli, ma anche dalla testa di Abramo (fig. 4), affine a quella dell'*Astronomo* di Paolo²⁷ (fig. 7).

La stessa fonte vien, del resto, sfruttata dal Ruschi nel soffitto della Chiesa di Sant'Anna. Già queste prime opere note mettono in rilievo il gusto particolare che determinerà, da ora in poi, tutta l'opera del pittore. Le esperienze giovanili caravaggesche, la luce drammatica, la predilezione per la netta plasticità della forma, il verismo accademizzato verso un barocchismo retorico, amalgamati con l'ammirazione per Paolo Veronese, orientano il pittore verso effetti spettacolari, generosi e arditi, particolarmente negli schemi compositivi assai complicati. Purtroppo mancano completamente notizie relative al susseguirsi delle singole commissioni dopo l'arrivo del pittore a Venezia. La datazione, anche solo approssimativa, delle sue opere viene resa ancor più difficile dal fatto che il suo stile è rimasto quasi invariato nel corso degli anni; lo schema compositivo usato per la pala di S. Pietro di Castello, una delle sue prime opere a Venezia, attorno al 1641, vien adoperato quasi senza variazioni anche nelle ultime pale, come in quella a Santa Teresa, intorno al 1660.

Pochissime anche le notizie nella letteratura contemporanea. Il Ridolfi²⁸ è il primo a menzionare il Ruschi. Egli, «industre e valoroso pittore», ha rinnovato due scomparti, «consumati dal tempo», l'*Altino* (fig. 9) e la *Vicenza*²⁹ (fig. 10) del Tintoretto nel soffitto della Sala delle Quattro Porte in Palazzo Ducale. Questo restauro risulta eseguito prima del 1648, e per averne potuto ottenere la commissione l'artista evidentemente era già assai noto nella città lagu-

nare. Gli scorci coraggiosi delle figure tintorettesche, insieme con decisivi impulsi acquisiti dalla vicina Sala del Collegio, decorata dal Veronese, hanno fortemente contribuito al sistema decorativo usato nel soffitto della chiesa di Sant'Anna, prima commissione pubblica, secondo il Temanza³⁰, del pittore a Venezia; opera difficilmente databile, eseguita però, forse in varie riprese, tra il 1639 e il 1651. Anche la sovrapporta con *Fede, Carità e Simulazione*³¹, attualmente purtroppo smarrita, menzionata anch'essa dal Ridolfi³² nella Casa di Bart. Dafino a S. Maurizio, risulta compiuta prima del 1648.

L'elogio del Ridolfi contrasta fortemente con il disprezzo dimostrato nel 1660 da un altro contemporaneo, Marco Boschini. Da lui il Ruschi non viene infatti mai citato apertamente³³, se non con un'allusione ironica, pungente, un'allusione, botta e risposta, stroncante, degna dell'attenzione di un critico moderno. Si intende che il Ruschi, più di ogni altro pittore a Venezia in quell'epoca, non gli andava molto a genio. Il Boschini ironizza sulle vesciche gonfie, sulle teste dei dipinti che gli sembrano deturpate da una tumefazione da catarro (una critica, appunto, assai appropriata), o enfiate per i geloni, sugli incarnati rancidi, come in putrefazione, i drappeggi simili a fettucce. Mancando l'unità di tono, le opere del pittore appaiono al critico frammentarie e tutta la composizione assai confusa. Vale la pena, penso, riportare qui per esteso tutto il passo del Boschini³⁴:

«Dove che, in liogo de far tondizar
El colmo sula galta, i lo strascina
Tanto, che sula rechia i lo confina,
E giusto una vessiga i fa sgionfar.
E par che quela testa diligente
Ofenda de cataro una descasa;
O in altro muodo la romagna ofesa,
E la patissa qualche mal de dente.
Bisogna che stirachia ancora mi
Sto mio zanzar: ché chi imitar vuol ben
El zoto, zopegar pur ghe convien.
Altro no gh'è che dir: la va cusi.
I fa le cose a parte, a tochi, a pezzi,
Teste, brazzi, zenochi, gambe e pie,
Né mai quele figure resta unie:
Tal che l'è strada che val puochi bezzi.
Le man chiama pomada e se adolora,
Per esser tute sgionfe da buganze:
Le tente dele carne è verde e ranze;
Come s'el fiel ghe fusse andà per sora.

25 R. MOROZZO DELLA ROCCA-M.F. TIEPOLO, Cronologia veneziana del Seicento, in: *La civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze 1959, 283.

26 Cfr. cat. nn. 5, 11, 29.

27 Presso Sotheby, Londra, asta del 12 dicembre 1973, no. 13, dove era insieme con il pendant, (fig. 8). Attualmente: Los Angeles County Museum.

28 Ridolfi 1648, 44.

29 Cat. nn. 23-24.

30 Temanza 1738, 83.

31 Cat. no. 92.

32 Ridolfi 1648, 201.

33 Vedi anche il caso del Mazzoni, del Carpioni, del Cagnacci e del Keil, anch'essi, nella Carta del Navegar pitoresco, non nominati dal Boschini.

34 Boschini 1660, 376-377.



7. P. Veronese, *Astronomo Los Angeles*, Los Angeles County Museum

Pani pieni de falde e faldesine
 Trinzade aponto, come è 'l so pensier,
 Che certo qual se sia rico Marcer
 Non ha in Botega tante cendaline.
 De più, per adornar la so pitura,
 I ghe fa in tera un vaso, o un capitelo,
 Per imitar de Paulo el gran penelo,
 Con pezzi scanelai d'architettura.
 L'istorie tute insieme è sì confuse,
 Che a prima vista no se puol con l'ochio
 Distinguer de chi sia braccio o zenochio:
 Infin l'è marcancia de nose buse.
 Certo tante sardele int'un baril
 Non è cusì stivae, cusì a redosso.
 Voria pianzer per lori, e pur no posso:
 Ché criminal xe 'l caso, e no civil.



8. P. Veronese, *Astronomo. Los Angeles*, Los Angeles County Museum

Favorevole, invece, il giudizio di un altro pittore, che aveva di sicuro conoscenza diretta del Ruschi, il Sandrart³⁵. Negli anni quaranta l'artista era legato all'ambiente dei libertini, particolarmente vivace durante il secolo XVII a Venezia, ai circoli raggruppati attorno a Giov. Francesco Loredano, patrizio e letterato (1606–1661), e al suo amico Ferrante Pallavicini, dei quali egli aveva illustrato alcune

35 Sandrart 1683, 374: «Pictor historiarum fuit celeberrimus, qui opera in hac arte, reliquisse dicitur longe dignissima, quorum specialem notitiam ad huc expecto atque tunc Benevolo Lectori lubenter sum communicaturus. Hic pro singulari laudum ejus characterè subnexuisse sufficiat, quod Praeceptor fuerit Antonii Zanchii ...»

opere eccentriche, edite nel 1646, 1647, 1653³⁶. Lo Ivanoff³⁷ si è occupato già del rapporto stretto tra il Loredano e alcuni artisti contemporanei, quali P. della Vecchia, il Ruschi e Daniele van Dyck, individuandone la singolarità appunto nelle simpatie libertine del committente, ciò che potrebbe anche spiegare la strana predilezione del Ruschi per i soggetti stravaganti e le allegorie insolite. Così forse sorge il rapporto del Ruschi con Sebastiano Mazzoni, anch'egli famoso quale interprete di temi bizzarri³⁸. Il Mazzoni intervenne già molto presto, attorno al 1641³⁹, in favore del Ruschi in una trattativa per il pagamento della pala d'altare a S. Pietro di Castello, e, venti anni dopo, nel 1661, dedicò al pittore due bei sonetti, editi in *Tempo perduto*, che conviene citare integralmente⁴⁰:

Al Signor FRANCESCO RUSCHI che desidera Comodi
in Vita, e non Lode doppo morte.

CHe d'ergere alle parti alte, e serene
Procuri il nome mio Cigno Canoro,
RUSCHI saria per mè fragil Tesoro;
Cibo, che al desir' mio si disconviene.

Musiche d'Arioni, e di Sirene,
Sono alli Affanni miei vano ristoro;
Mi fà di mestier' l'oro, e non l'Alloro;
Sono avido di pane, e non di pene:

E qual' mai può recarmi alcun conforto,
Ch'io venerato sia (presunto Diuo:)
Dal Borea all'Austro, e dall'Occaso all'Orto:

Di gradimento (ò mio Signor) son privo
Che mi brami la Fama ingrassar' morto,
Mentre la Fame mi smagrisce vivo.

Nella Morte del Signor FRANCESCO RUSCHI Pittor
Celeberrimo.

BEEn'che cedessi ò RUSCHI all'empia, e fera
Che ãco ã tremèda ad ogni invitto Cuore
Poiche motir', non può divin' valore,
Non vedrà 'l grido tuo l'ultima sera.

Gradisci hor tù dalla celeste sfera
Questo che ai merti tuoi comparto honore,
E se ti lacerò patrio Livore,
Ti esalti a suo poter' Musa straniera.

Mà la livida Dea di scorger parmi,
Che vivendo ti rose ancor' pur' morda,
Questi è quanti per tè comporrò carmi.

Di lei dell'altrui ben vorace ingorda
Nõ voglio ò debbo in tēpo alcun' lagnarmi
Se del proprio Cuor suo la Bocca hà lorda.

36 Cfr. cat. nn. 31-38. Le illustrazioni e le incisioni vengono contrassegnate dai seguenti tipi di firma: F. R.; F. R. in; F. R. invento; F. Ruschi; F. Ruschi inv.; F. Ruschius inventit.

37 Ivanoff 1965, 187-188.

38 Cfr. quanto detto sull'argomento nel catalogo no. 31.

39 Vedi il passo del Temanza, citato nel catalogo no. 18.

40 Mazzoni 1661, 13, 57. Ringrazio qui vivamente la dott.ssa U. Mertz per la trascrizione del testo.

Dal secondo sonetto, in morte di Francesco Ruschi, si deduce la probabile data della scomparsa del pittore, come giustamente, per primo, osservò lo Ivanoff⁴¹, avvenuta quindi molto probabilmente nell'anno dell'edizione del libro, cioè nel 1661⁴²; un anno prima, nel 1660 (o ancora nello stesso 1661), il Ruschi era attivo nella chiesa di Santa Teresa⁴³, lasciandovi le sue ultime opere. La «Lista di pittori», allegata alla lettera del 18 maggio 1675 di Marco Boschini al Cardinale Leopoldo de' Medici, e pubblicata dai Procacci⁴⁴, dice testualmente: «Francesco Ruschi romano operò il maggior tempo della sua vita in Venezia e poi passò a Treviso ove morì; il suo studio fu a Roma». Quindi non solo conferma che il pittore fu educato a Roma, come ho provato già a dimostrare, ma indica anche che egli morì a Treviso e non a Venezia, come è stato finora tradizionalmente sostenuto nella letteratura. Ergo, i numerosi dipinti trevigiani, purtroppo attualmente smarriti, menzionati nella letteratura⁴⁵, sono stati quasi certamente eseguiti negli ultimi anni dell'attività del pittore e cioè tra il 1656 e il 1661⁴⁶. Dallo stesso succitato documento⁴⁷ risulta anche un altro fatto molto rilevante per la verifica di diverse attribuzioni, a mio parere errate, di dipinti al Ruschi, che invece vanno assegnati probabilmente allo Zanchi⁴⁸. Alcune copie eseguite dallo Zanchi già allora, difatti, erano ritenute opera del pittore romano. Scrive in merito il Boschini: «A. Zanchi ... questo fu allievo del soprannominato Francesco Ruschi romano. Fece, studiando, diverse copie dal maestro che poi sono state comprate e credute dello stesso precettore per haver appreso lo stesso carattere ...».

Ultima voce di un certo rilievo, che bisogna prendere in considerazione per le notizie sul pittore, è quella del Temanza, che sembra ben informato da una fonte più antica. Egli, degno di fede per altre sue giuste osservazioni sul

41 Ivanoff 1948, 259; Id. 1959, 207; Id., in: Temanza 1738 (ed. 1963), 57 nota 2.

42 Infatti, nel «quinto catalogo de gli pittori di nome, che al presente vivono in Venezia» (Sansovino-Martinioni 1663, 21), il Ruschi non venne più nominato.

43 Cat. nn. 19, 80.

44 Procacci 1965, 100, doc. XXIX.

45 Cat. nn. 56-60.

46 Zani 1823, 257, circoscrivendo l'attività del pittore tra le date 1643 e 1656, forse appigliandosi a qualche lavoro documentato di tale datazione (con la data del 1643 si può pensare o a S. Pietro di Castello [cat. no. 18], o al soffitto di Sant'Anna [cat. nn. 61-70], o al restauro del Tintoretto [cat. nn. 23-24], quella del 1656 quasi certamente allude a S. Clemente [cat. no. 20]), voleva con l'ultima data, il 1656, indicare, infatti, lo spostamento del pittore a Treviso. Proprio a Treviso, cioè nell'archivio, bisogna cercare il suo probabile testamento, e, forse, anche altri documenti, lavoro questo, che malauguratamente non sono riusciti a compiere.

47 Procacci 1965, 100, doc. XXIX; Muraro 1965, 70.

48 Cfr. cat. no. 116.



9. J. Tintoretto, *Altino* (rinnovato da F. Ruschi). Venezia, Pal. Ducale



10. J. Tintoretto, *Vicenza* (rinnovato da F. Ruschi). Venezia, Pal. Ducale

Ruschi, come abbiamo già potuto notare, così descrive il carattere umano del pittore, che sembra godere di larga stima⁴⁹, aggiungendo anche qualche notazione stilistica, per altro rarissima nello Zibaldone⁵⁰:

«Fu per altro valente Pittore, vestiva molto bene (e nobilmente) le sue Figure, con quantità di pieghe, e le azioni per lo più sono in iscorcio ... È osservabile che egli usava velare assai panni di laca. Era molto valente, e fecondo nelle cose architettoniche, di maniera che ne introduceva in tutti li suoi quadri con buonissimo gusto. Era uomo molto polito e lindo, e di molta garbatura: parlava assai bene, e sempre di proposito».

49 Vedine la conferma anche da parte del Sandrart (nota 35) e del Mazzoni.

50 Temanza 1738, 83.

2

«Opera la più singolare»

Quanto è stato detto sinora è soltanto un'ipotesi che può consentirci di riunire alcune opere del Ruschi del primo periodo veneziano⁵¹ in un gruppo, da collocare approssimativamente attorno al 1630 (forse però sarebbe più esatta una datazione più fluida, tra il 1630 e il 1640), cioè dopo il *Narciso*, unico dipinto giovanile, eseguito probabilmente già al tempo del soggiorno romano dell'artista. Con questo non si risolve però la questione primaria, e cioè quale sia stata veramente la prima commissione pubblica, documentata o documentabile, del pittore a Venezia.

51 Cfr. cat.nn. 5, 11, 29.



11. F. Ruschi, *Parabola dei vignaioli*. Madrid, Museo Cerralbo



12. F. Ruschi, *Parabola (?)*. Madrid, Museo Cerralbo

13. F. Ruschi, *Allegoria della Sottigliezza*. Madrid, Museo Cerralbo



Il Temanza, già spesso citato, è l'unico ad entrare nel merito: «Onde ebbe (il Ruschi) subito occasione di fare li quadri del soffitto in Chiesa di S:a Anna, ma incontrò qualche critica: dicevano li Professori che le figure sono troppo grandi, e che non soffittano. Ma dopo procuratasi occasione di fare la pala di Sa: Elena in Chiesa di San Pietro...»⁵². Quest'ultima (fig. 29) è, per fortuna, assai precisamente databile intorno al 1641⁵³, il che significa che il soffitto della chiesa di Sant'Anna era precedente ad essa. Per trovare conferma di tale datazione, bisogna riassumere le informazioni sinora raccolte su questa chiesa, situata nelle vicinanze del complesso della cattedrale di San Pietro di Castello e del Patriarcato, al di là del rio, svuotata di ogni decorazione e attualmente degradata a magazzino dell'ospedale militare. La chiesa venne fabbricata, a cura della badessa Gabriella

⁵² Temanza 1738, 83.

⁵³ Cfr. cat. no. 18.



14. F. Ruschi, *Allegoria della 5ª e 6ª Beatitudine (La Purezza di cuore e la Misericordia)*. Ubicazione sconosciuta

Marcello⁵⁴, dall'architetto Francesco Contino; la prima pietra fu posta il 4 ottobre 1634. Secondo il Martinioni, «si continuò poi il lavoro con tutta sollecitudine, di modo, *che in pochi anni* (sottolineato da me E. A. S.) fù terminato». Infatti l'architetto Contino dirige già dal 1639 la ricostruzione della chiesa di S. Agostino, distrutta da un incendio. Sembra quindi che tra il 1634 e il 1639 la chiesa di Sant'Anna fosse in gran parte finita. «Terminata quasi del tutto così nobil fabrica», prosegue il Martinioni, «terminò anco gl'anni di questa mortal vita la sudetta Madre Gabriella Marcello ... l'anno 1651». La consacrazione ebbe luogo il 6 luglio 1659. La parte più notevole della decorazione era indubbiamente il soffitto della chiesa, opera, quest'ultima, unanimemente lodata dagli autori del Seicento, incluso perfino il Boschini, sempre così critico nei confronti del Ru-

⁵⁴ Sansovino-Martinioni 1663, 23-24, da cui son tratte anche le notizie che seguono; cfr. inoltre Zorzi 1972, 488-489.

15. F. Ruschi (?), *Mansuetudine (?)*. Ubicazione sconosciuta



schì. Un lavoro, iniziato o almeno progettato, come pare, intorno al 1639, cioè, appunto, prima della pala di San Pietro di Castello, e terminato forse parecchi anni dopo in varie riprese, molto probabilmente prima del 1651 e quasi certamente prima del 1659, data della consacrazione della chiesa. Il Martinioni ci fornisce la descrizione molto dettagliata, che conduce poi anche all'identificazione di alcuni pezzi ritenuti finora smarriti: «Il soffitto è benissimo disegnato, e compartito, vedendosi figurato in esso le otto Beatitudini, sei parabole di S. Matteo, e le quattro doti del Corpo Beato, opera di Francesco Ruschi celebre Pittore de' tempi nostri, il quale doveva dipignere anco nell'Ovato di mezzo S. Matteo l'Apostolo, e Evagelista; ma fù da persona divota fatto fare à sue spese altra Historia da Pittore di poco intendimento, il che pregiudica assai all'ornamento di esso soffitto».

Il Martinioni, nel 1663, lo descrive quindi con gli scomparti che includevano sei parabole riferite da S. Matteo, otto *Beatitudini* e quattro *Doni del Corpo Beato*, più un ovale nel centro, quest'ultimo non del Ruschi; apparentemente, i pezzi erano diciotto escluso l'ovale centrale. Il Boschini, che scrive un anno dopo, nel 1664, loda il soffitto, come «opera la più singolare, che abbia fatto»⁵⁵ l'artista; secondo lui, esso comprendeva quattordici pezzi con parabole del Vangelo, eccettuato l'ovale di mezzo. In seguito anche il Martinelli⁵⁶ conta lo stesso numero di pezzi di ugual soggetto, cioè quattordici. Questo numero sembra esatto, come vedremo più tardi, nel tentativo di ricostruire lo schema decorativo del soffitto. Le differenze nel calcolo si spiegano facilmente col fatto che il Martinioni ha descritto esattamente i temi raffigurati (tra l'altro le otto *Beatitudini*), senza informarci in quanti scomparti essi fossero suddivisi. Il dipinto già a Monaco⁵⁷ (fig. 14), appartenente al soffitto, riunisce infatti due *Beatitudini* in una sola tela, quindi otto *Beatitudini* erano comprese in quattro scomparti: i conti tornano. I diciotto pezzi quali appaiono risultare dal Martinioni, interessato piuttosto all'esatta descrizione dei soggetti, erano appunto solo quattordici, come giustamente li aveva contati il Boschini, meno informato sull'intero complesso tematico, dato che menziona solo le parabole, ma più realista invece per quanto riguarda il semplice conto numerico.

Purtroppo l'intero soffitto andò disperso insieme con altre opere d'arte collocate nella chiesa. Nel 1806, in seguito

ad un decreto vicereale⁵⁸, veniva chiuso il convento femminile di Sant'Anna; forse poco dopo il convento fu trasformato in una scuola per allievi ufficiali. Nel 1815 la raccolta del Conte Luigi Savorgnan, sistemata nel palazzo di Santa Maria Formosa, comprendeva il paliotto, ricamato su disegno del padre, da Ottavia e Pierina Robusti, figlie del Tintoretto, e proveniente dalla chiesa. Il 20 ottobre 1817, sotto la dominazione austriaca, Mons. Pietro Steffer, rettore del Seminario Patriarcale, riceveva 48 quadri per il Collegio della Salute e tra essi alcuni, di «autori incerti», venivano della chiesa di Sant'Anna. Nello stesso anno furono collocati nella chiesa di San Biagio gli altari, già nella chiesa di Sant'Anna, ormai ridotta a palestra ginnastica⁵⁹. Nel 1837 in Palazzo Ducale si rinvenne una tela del Ruschi con due figure, in origine anch'essa in Sant'Anna, passata poi a San Giovanni in Laterano⁶⁰, dove forse si trovò immagazzinato, dopo il 1806, l'intero soffitto. E infine il Moschini menziona nei depositi demaniali le tele dipinte dal Ruschi per Sant'Anna, che vi passarono, secondo questo studioso nel 1848, per esser poi vendute⁶¹.

Da quel momento in avanti nessuna traccia del soffitto, ormai sfigurato, asportato dalla chiesa e considerato dalla critica smarrito per sempre. Quando, nel 1964, il Pérez Sánchez pubblicò per primo le tre *Allegorie*, che decorano tre dei quattro medaglioni della galleria principale nel Museo Cerralbo a Madrid come opere del Ruschi⁶² (figg. 11-13), non gli fu possibile stabilire nè il loro vero soggetto nè la destinazione originaria, seppure non vi sia il minimo dubbio che proprio esse sono appunto da identificare con gli scomparti, finora invano ricercati, della chiesa di Sant'Anna.

58 Zorzi I 1972, 22, 74, 77-78, 88-89, 174, da cui son tratte anche le notizie che seguono.

59 Id. II 1972, 492. Cfr. pure ZANGIROLAMI, *Storia delle chiese, dei monasteri, delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, Venezia 1962, 126.

60 Moschini 1932-1933, 515, note 6-7. Vedi pure nel catalogo, parte IIA, elencato sotto Palazzo Ducale.

61 Ibid., nota 7. Il Moschini riferisce che ha potuto riscontrare queste tele nel prospetto dei quadri da alienare, ritrovato dal Ludwig (G. LUDWIG, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 22 [1901] II. Teil, p. III) nell'ASV. Infatti il Ludwig cita un «Prospetto B, Quadri da alienarsi», ritrovabile sotto il «Titolo XXI: Mobili, Rubrica 13, fasc. 4-15 del quinquennio 1838-1844, Intendenza di Finanza di Venezia» nell'ASV, molto probabilmente lo stesso al quale si riferisce il Moschini, però del 1838 e non del 1848, come vien indicato dal Moschini. Non mi è stato purtroppo possibile, per mancanza di tempo, identificare in questo documento i quadri del soffitto che il Moschini pensava di trovarvi citati.

62 Cfr. cat. nn. 7-9.

55 Boschini 1664, 158; Id. 1674, Castello, 8. Anche per lo Zanetti 1771, 525, si tratta di «una delle migliori sue opere».

56 Martinelli 1684, 84.

57 Cfr. cat. no. 12.

16. Soffitto della chiesa di
S. Francesco di Paola
a Venezia



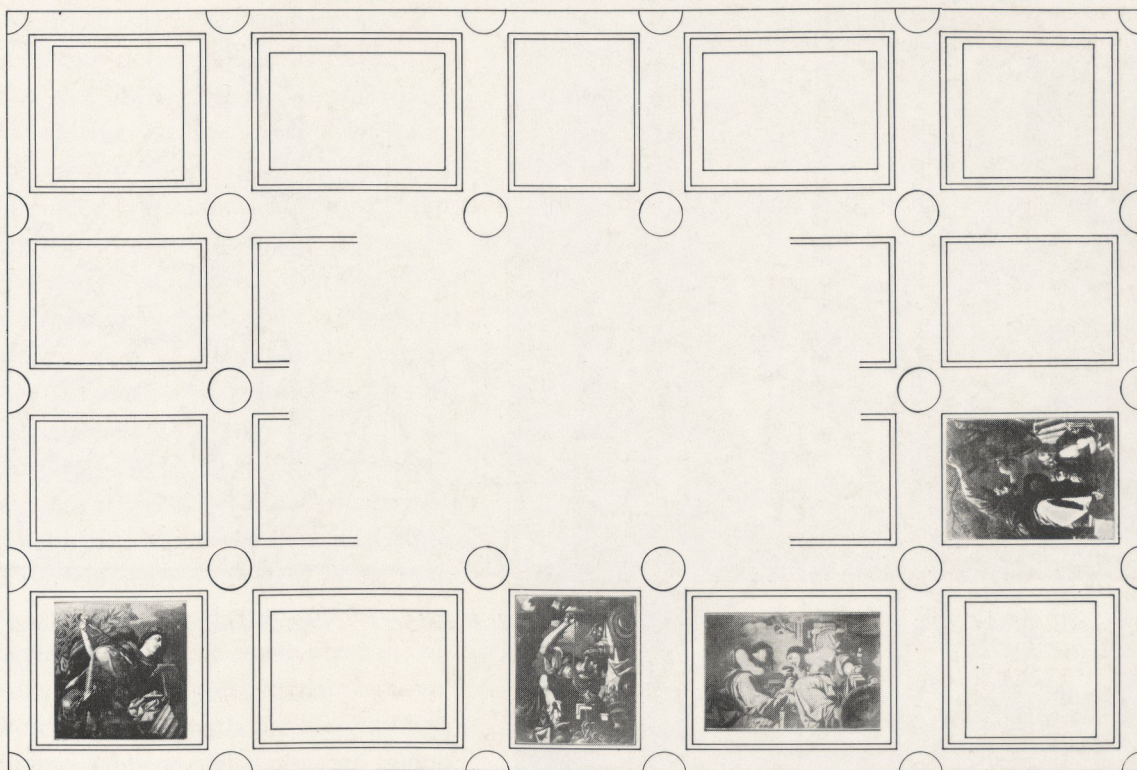
Anzitutto è chiaro che i dipinti Cerralbo, di dimensioni assai vistose, con le loro gigantesche figure, contrapposte sullo sfondo del cielo aperto – «dicevano li Professori che... sono troppo grandi, e che non soffittano», notava in proposito giustamente il Temanza⁶³ – con i loro scorci audacemente pronunciati, facevano parte di un soffitto e che esso doveva essere certamente composto da più di tre scomparti, data la differenza delle misure dei singoli pezzi madrileni.

63 Vedi nota 52.

Per di più corrispondono al testo del Martinioni anche i soggetti, facilmente identificabili per la singolarità dei temi, e che difficilmente troverebbero riscontro appropriato in altro luogo, se non appunto in Sant'Anna.

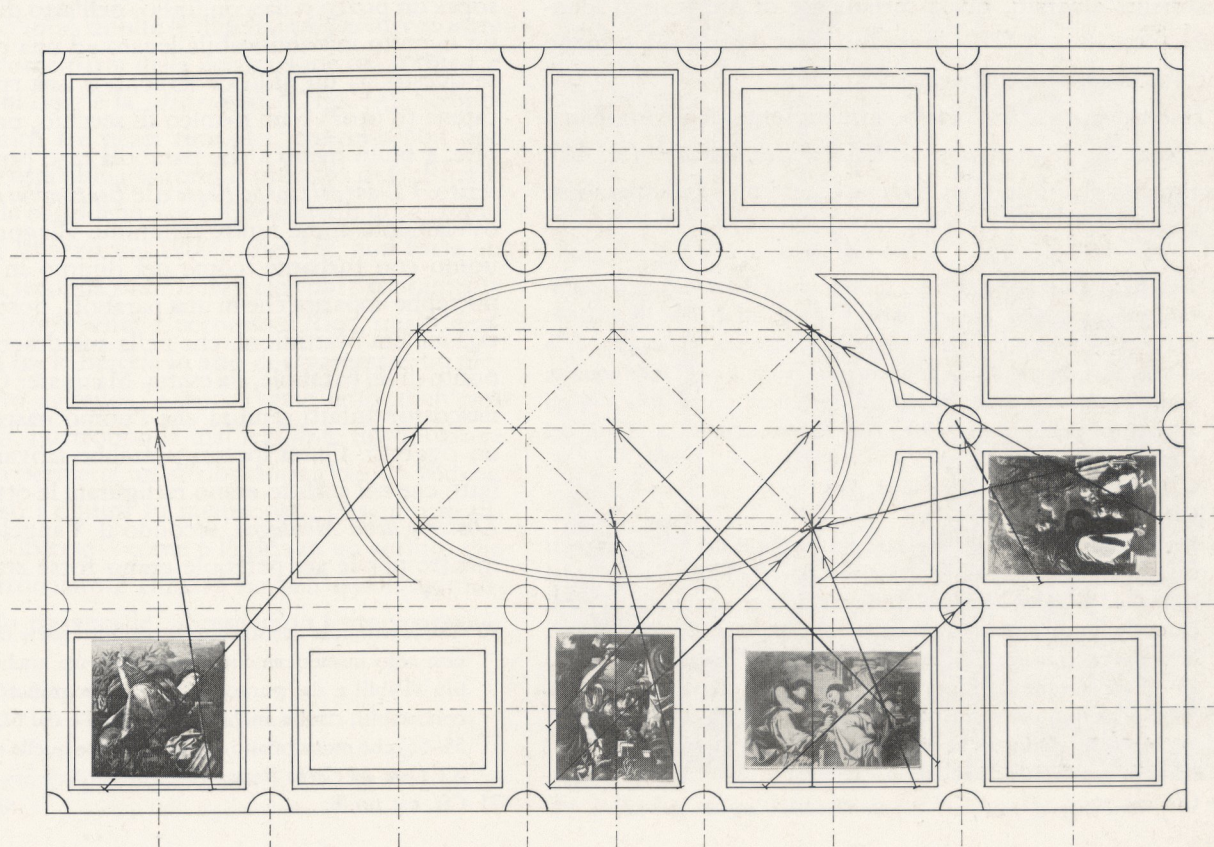
Secondo la succitata descrizione, quattro scomparti del soffitto dovevano rappresentare i *Doni del Corpo Beato*, ed infatti la figura allegorica di donna nel quadro Cerralbo⁶⁴ (fig. 13), che tiene in mano una spada con la quale trapassa

64 Cfr. cat.no. 9.



19. Ricostruzione del soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia con i singoli scomparti conservati, collocati nel loro presumibile posto di origine

20. Ricostruzione del soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia con allineamenti e punti prospettici, usati per la costruzione dell'ovale centrale





21. F. Ruschi, *Allegoria della Chiarezza (?)*
Ubicazione sconosciuta



22. F. Ruschi (?), *Allegoria della Speranza*. Incisione di J.B.P. Le Brun

un muro, può spiegarsi soltanto come l'*Allegoria della Sottigliezza*, tema, quest'ultimo, appunto rarissimo⁶⁵. Il Ruschi seguì, è evidente, la descrizione di C. Ripa⁶⁶ che prescrive per tale rappresentazione: «Donna, che trapassi una muraglia da una parte all'altra». Anche gli altri tre scomparti, attualmente smarriti, quasi certamente di dimensioni identiche, cm. 180 × 173⁶⁷, dovevano esser dipinti più o meno secondo i precetti dello stesso Ripa⁶⁸.

Il secondo quadro Cerralbo non presenta alcun problema. La *Parabola dei vignaiuoli*, ossia *Gli operai della vigna*⁶⁹ (fig. 11), facilmente riconoscibile, doveva essere una delle parabole

secondo il Vangelo di S. Matteo, ricordate anch'esse dal Martinioni come esistenti nel soffitto di Sant'Anna⁷⁰.

È invece difficilissimo, se non addirittura impossibile, stabilire il vero significato dell'ultimo dipinto, rappresentante un uomo chino su di un frammento di architrave, sopra un pozzo o nascondiglio, nell'atto di tirar su o calare un oggetto inidentificabile legato ad una corda⁷¹ (fig. 12): se questo sia un nido di serpenti o una specie di nodo di catene (d'oro?) o un manico di secchio, non si riesce a capire, e tanto meno a che parabola esso potrebbe essere riferito. I *Doni del Corpo Beato* e le *Beatitudini* erano raffigurati ovviamente come figure femminili allegoriche; invece un uomo con turbante, come nel dipinto in questione, non potrebbe apparire che in una parabola, posto che l'interpretazione del Martinioni, che nella sua descrizione parla appunto di sei parabole, sia esatta. Ma quale? Quella del tesoro nascosto? Infatti sembra che l'uomo nasconda o riscopra un oggetto. Quest'ipotesi potrebbe trovare conferma nel fatto che nel soffitto erano raffigurate le otto *Beatitudini* del *Discorso della Montagna*, secondo il Vangelo di S. Matteo, mentre per le sei parabole erano forse state scelte quelle

65 I corpi gloriosi risorti hanno quattro doni del tutto soprannaturali, chiamati *dotes*, di cui parla S. Paolo in I Cor. 15, 42-44: a) l'impassibilità o incorruttibilità, b) la chiarezza, c) l'agilità, d) la sottigliezza, quest'ultima dote comunemente è oggi interpretato, come potere dei corpi gloriosi di penetrare senza difficoltà gli altri corpi dell'universo (cfr. *Enciclopedia cattolica* X, Città del Vaticano 1953, 984).

66 C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1611, 496.

67 Cfr. cat. nn. 68-70.

68 Per facilitare una possibile reidentificazione dei tre scomparti smarriti, mi sembra utile trascrivere le caratteristiche date dal Ripa (ed. 1611): a) l'Impassibilità: «si dipinge ... che stia co' piedi elevati sopra i quattro Elementi» (Ibid., 243); b) la Chiarezza: «che tenga in mano il Sole» (Ibid., 78). Cfr. anche i numeri 13, 25-28, di questo catalogo, forse con questa stessa Allegoria, o almeno ispirati dallo smarrito quadro del soffitto di Sant'Anna; c) l'Agilità: «Donna che voli con le braccia stese, in modo di nuotare per l'aria» (Ibid., 9).

69 Cfr. cat. no. 7.

70 Che le parabole decorassero la maggior parte del soffitto, essendo non solo numericamente prevalenti, ma anche situate nei punti più visibili e dal punto di vista iconografico più facilmente riconoscibili, risulta anche dal Boschini e dal Martinelli (vedi note 55-56) che menzionano esclusivamente quelle e non le *Beatitudini* o i *Doni del Corpo Beato*.

71 Cfr. cat. no. 8.

tratte dal *Discorso sulla riva del lago*, riunite nel capitolo 13^o dello stesso Vangelo e appartenenti al gruppo prevalentemente didattico, e cioè quelle del seminatore, della zizzania, del granello di senapa, del lievito, del tesoro, della perla e della rete. Quindi addirittura sei o sette, dato che spesso quella della perla e del tesoro vengono riunite in una sola. Tra di esse troviamo anche la parabola del tesoro (Matt. 13, 44): «Il regno dei cieli è simile ad un tesoro nascosto in un campo: l'uomo che lo ha scoperto lo nasconde di nuovo, e, pieno di gioia, va, vende quanto possiede e compra quel campo», corrispondente forse all'immagine del dipinto. D'altronde è vero che la *Parabola dei vignaiuoli*, già prima identificata, seppure appartenente allo stesso tipo, didattica cioè, non si trova nel capitolo 13^o. Non bisogna però sopravvalutare la precisione dell'artista e del committente nella scelta delle singole parabole. Mi rendo assolutamente conto che l'interpretazione dell'enigmatico soggetto, come *Parabola del tesoro nascosto* non è ancora del tutto soddisfacente. Un altro passo evangelico⁷² può anche essere preso in considerazione: «Razza di vipere, come potete parlare bene voi, cattivi come siete? Poichè la bocca parla per la sovrabbondanza del cuore. L'uomo dabbene, dal suo tesoro buono, cava cose buone; il malvagio, da un tesoro cattivo cava fuori il male». Certo, non è escluso nemmeno che non si trattasse di una parabola, ma forse invece di un proverbio o di una sentenza morale qualsiasi che non si riesce a decifrare.

L'ultimo dipinto appartenente alla serie è di facile identificazione. In esso sono riunite le due *Beatitudini* menzionate dal Martinioni come parte della decorazione del soffitto, e cioè la *Purezza di cuore* e la *Misericordia*⁷³ (fig. 14). Sembra che anche per altri tre pezzi rimastici, ciascuno con due *Beatitudini*⁷⁴, l'artista abbia seguito il precetto di C. Ripa⁷⁵. Mi domando se la cosiddetta *Sant' Agnese*, attribuita a Guido Reni, venduta a Venezia nel 1900⁷⁶ (fig. 15), non fosse un frammento della seconda *Beatitudine* e cioè più precisamente la *Mansuetudine*, rappresentata, secondo il Ripa, quale «fanciulla, che tenga fra le braccia in atto di accarezzare un piccolo, e mansueto agnello», e non avesse fatto anch'essa parte del soffitto. Purtroppo la mal leggibile riproduzione del catalogo non permette un'attribuzione a ragion veduta.

Tutti e quattro i dipinti su menzionati, ciascuno di dimensioni un po' diverse – come è logico in un soffitto che doveva essere articolato e ritmato sia nell'asse longitudinale sia in quello trasversale – presentano fortunatamente

72 S. Matteo 12, 34-35.

73 Cfr. cat.no. 12.

74 Cfr. cat.nn. 65-67.

75 C. RIPA, *Iconologia*, Padova 1611, 41-46.

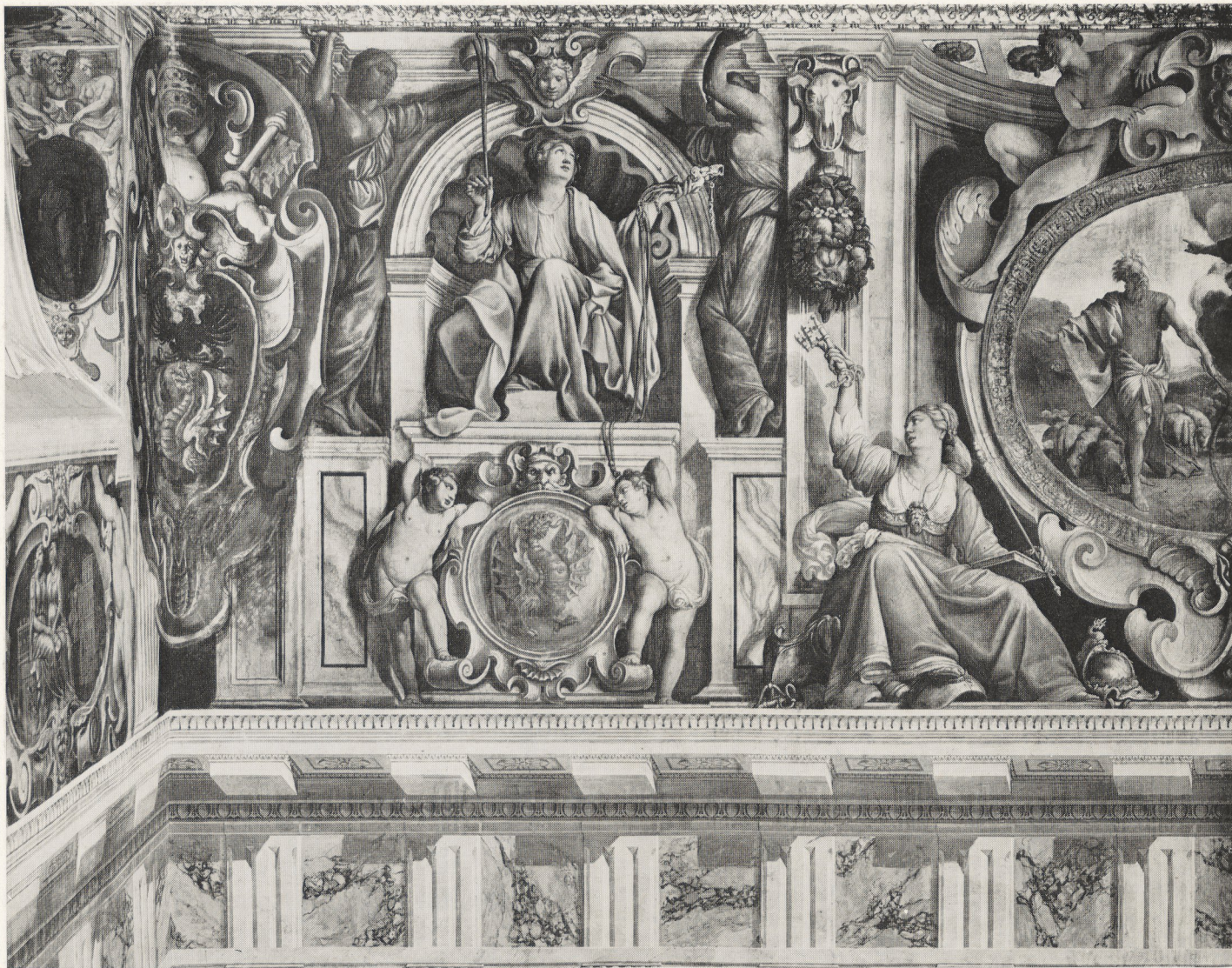
76 Cfr. cat.no. 120.



23. F. Ruschi, *Sant'Orsola*. Venezia, Gallerie dell' Accademia



24. F. Ruschi, *Allegoria della Fortezza*. Bruxelles, Musée Royal



25. C. Saraceni, *Allegoria della Temperanza*. Roma, Pal. del Quirinale

quattro soggetti di tipo diverso: sembrerebbe quasi essersi operata, dopo lo smontaggio, una scelta intenzionale per fornire esempi di ciascun argomento voluto in quella decorazione. Ed è proprio questo fatto a permetterci ora una ricostruzione plausibile dell'intero complesso. Per essa si può risalire, ad esempio, al soffitto simile per disposizione, dipinto da Giovanni Contarini prima del 1600 per la chiesa di S. Francesco di Paola⁷⁷ (fig. 16), situata proprio nelle vicinanze di Sant'Anna, e certamente noto al Ruschi.

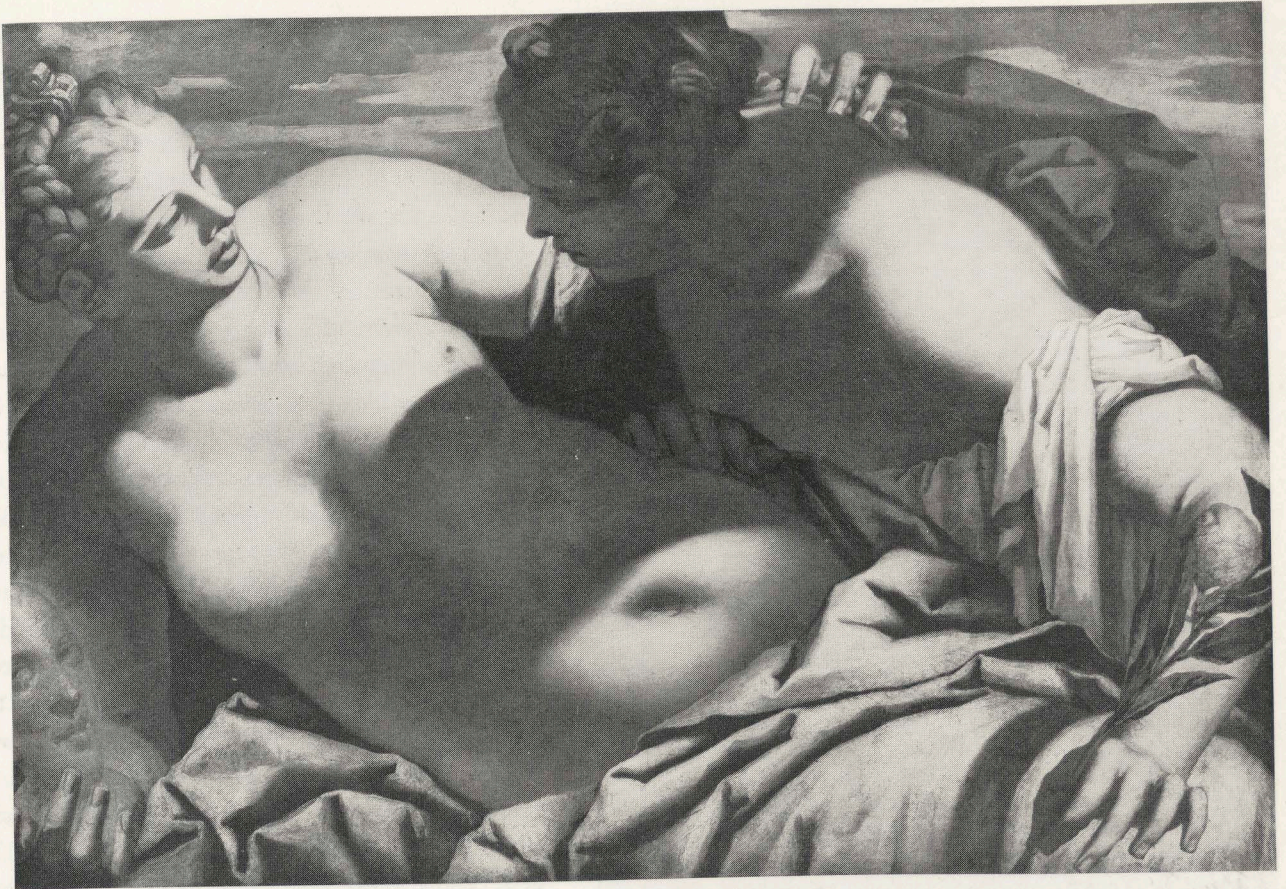
Per la ricostruzione del soffitto di Sant'Anna⁷⁸ (figg. 17-20), bisogna prendere in considerazione il fatto che i singoli

77 J. SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles 1968, 63-64, no. 1, fig. 151.

78 Ricostruzione del soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia: 1) Sistema degli assi longitudinali e trasversali (fig. 17); 2) Dimensioni dei singoli scomparti e delle loro cornici (fig. 18);

scomparti erano variati alternativamente a seconda delle loro dimensioni, ritmando il soffitto lungo entrambi gli assi, e che creare l'equilibrio tra le tele di diverse dimensioni in un unico complesso decorativo spettava alle cornici di differente larghezza. Inoltre i *Doni del Corpo Beato*, di formato quadrato, erano situati agli angoli e la figura femminile sistemata in diagonale unificava le immagini collocate lungo l'asse longitudinale con quelle lungo l'asse trasversale. Dovevano poi, molto probabilmente, esistere quattro parabole più grandi, con la figura principale spostata verso

3) Ricostruzione del soffitto con i singoli scomparti conservati, collocati nel loro presumibile posto di origine (fig. 19); 4) Ricostruzione del soffitto con allineamenti e punti prospettici, usati per la costruzione dell'ovale centrale (fig. 20). Ringrazio qui vivamente l'architetto Claus Willems per il suo prezioso aiuto nell'esecuzione dei disegni.



26. F. Ruschi, *Allegoria della Verità e della Misericordia (?)*. Odessa, Museo dell'Arte Occidentale e Orientale

27. F. Ruschi, *Aurora*. Bologna, coll. privata



28. F. Ruschi, *Diana*. Venezia, Galleria Querini Stampalia





29. F. Ruschi, *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco, Matteo Apostolo, Elena e Angeli*. Venezia, Chiesa di S. Pietro di Castello

un lato, ciò che significa che due di esse si facevano riscontro sulle parti più corte del soffitto, mentre la tela con l'uomo con la corda, una delle parabole (?) più piccole, nell'accentuata simmetria delle figure doveva esser posta sull'asse trasversale mediano, al quale la corda tesa proprio al centro faceva evidente allusione. Infine l'allineamento diversamente convergente dai singoli scomparti doveva necessariamente correre verso punti prospettici fissi e prestabiliti, situati con ogni probabilità nell'ovale centrale. Infatti

costruendo tali linee si verifica il fatto che singoli punti prospettici demarcano due quadrati, tramite i quali può essere costruita nel modo proposto dal Serlio l'elisse centrale. Il soffitto, in tal modo ricostruito, mostra dimensioni complessive di metri 10×15 ⁷⁹. Tutti questi fattori, che così bene si sommano, rendono abbastanza plausibile la presente ricostruzione.

Dal punto di vista costruttivo il soffitto era certamente un capolavoro del Ruschi nel campo della pittura decorativa, un lavoro ben equilibrato, un complesso di notevole importanza. Non solo la struttura compositiva, ma anche l'iconografia è di specifico interesse iconologico. La figura dominante del S. Matteo nell'ovale di mezzo determinava il tema. Le parabole di tipo didattico, un mezzo dettato da intuito pedagogico, esprimevano in modo efficace le verità generali, veicolo al mondo ideale e soprannaturale. Esse, pronunciate nel *Discorso sulla riva del lago*, alludevano ad un altro *Discorso*, quello della *Montagna*, alla proclamazione delle *Beatitudini* evangeliche. Anch'esse sono il tema di tutto l'insegnamento di Gesù, enunciando le condizioni per entrare nel Regno di Dio, considerato nella sua doppia fase, presente e futura, iniziale e terminale. Dal numero «sette» (l'ultima *Beatitudine* è identificata con la prima) l'Ipponate⁸⁰ deduce che le *Beatitudini* sono i sette doni dello stesso Spirito Santo (Is. 11, 2-3): «Sopra di lui si poserà lo spirito del Signore; spirito di sapienza e di intelligenza, spirito di consiglio e di forza, spirito di conoscenza e di timor di Dio, e nel timore del Signore avrà le sue delizie. Non giudicherà secondo le apparenze, nè deciderà secondo quanto sente dire, ma giudicherà i deboli con giustizia e darà giusta sentenza ai poveri della terra». Il soffitto, aperto sopra la testa del credente, entrato in chiesa per ricevere questo messaggio dipinto, culmina logicamente nei quattro doni, in tutto soprannaturali, dei corpi gloriosi risorti⁸¹.

Con il concetto iconologico nonché con la pratica soluzione dei problemi decorativo-compositivi il Ruschi è legato

79 Purtroppo non sono riuscito ad esaminare le dimensioni attuali della chiesa, ridotta a magazzino. Sembra che essa misuri all'incirca metri 15×25 , secondo l'accertamento eseguito a questo scopo per me sul luogo da U. Mertz, che debbo ringraziare. Includendo nella lunghezza lo spazio per il coro e nella larghezza l'ampia cornice attorno al soffitto, le misure di quest'ultimo, circa metri 10×15 , come si propone nella ricostruzione, paiono proporzionate.

80 Cfr. *Enciclopedia cattolica* II, Città del Vaticano 1949, 1106.

81 Ringrazio qui vivamente il dott. E. Guldán di avermi segnalato un analogo rarissimo schema iconologico, anch'esso basato sulla combinazione delle otto *Beatitudini* con quattro *Doni del Corpo Beato*, nelle cappelle della chiesa del convento a Niederaltaich, decorate ad affreschi da W. A. Heindl negli anni 1719-1722 (cfr. E. GULDÁN, *Wolfgang Andreas Heindl*, Wien-München 1970, 110-112, figg. 29-30).

più che mai all'immaginazione, alla cultura cinquecentesca, ad esempio di un Tintoretto o di un Veronese.

Con il soffitto di Sant'Anna coincidono stilisticamente diverse altre opere del pittore, databili anch'esse tra il 1640 e il 1650: l'*Allegoria della Chiarezza* (?)⁸² (fig. 21), l'*Allegoria della Speranza*⁸³ (fig. 22), alquanto problematica, e la *Sant'Orsola*⁸⁴ (fig. 23). Anche il disegno con l'*Allegoria della Fortezza*⁸⁵ (fig. 24), forse modello per qualche incisione non eseguita, ispirato dall'affresco con la *Temperanza* (fig. 25) del Saraceni nel Palazzo del Quirinale, si collega con le figure allegoriche del soffitto di Sant'Anna, mostrando altresì che l'impostazione monumentale delle figure di esso aveva radici ben profonde, fonte di ispirazione percepita già a Roma dall'artista giovane, approfondita e mutata poi grazie ai suggerimenti tratti dalle grandi opere decorative veneziane del Cinquecento. Così si intersecano nell'opera del pittore due mondi, due culture completamente dissimili, quella romana e quella veneziana, precludendo attraverso la traduzione ruschiana alla pittura decorativa del secolo seguente. Le figure allegoriche del soffitto di Sant'Anna riecheggeranno ancora più tardi, forse attorno al 1650, nelle diverse tele con mezze figure femminili, come la sovrapporta di Odesa⁸⁶ (fig. 26), l'*Aurora* di Bologna⁸⁷ (fig. 27) e la *Diana Querini Stampalia*⁸⁸ (fig. 28), questi ultimi due dipinti precedente fondamentale per il Bellucci, il Ricci, il Pellegrini e il Tiepolo.

3

«Fa le cose a parte, a tochi, a pezzi»

Colonne scanalate, capitelli, architravi, frammenti antichi, fusti, vasi, cornicioni, volute, frutta, canestre, fiori, tamburelli, «pieghe a canne d'organo»⁸⁹ e stoffe, stoffe in abbondanza, ovunque l'occhio si diriga, «teste, brazzi, zenochi, gambe e pie»⁹⁰, volti fermi, volti delle donne sempre uguali, dal grande naso diritto e le sopracciglia sottili, donne maestose, piuttosto statue romane imperiali che non esseri umani: questo è il mondo, «a parte», «a pezzi», del Ruschi, mondo frammentario, scompartito, emblematico, mondo di segni, di simboli, quasi di voci lessicali. Gli alberi

82 Cfr. cat. nn. 25-28.

83 Cfr. cat. no. 124.

84 Cfr. cat. no. 21.

85 Cfr. cat. no. 30.

86 Cfr. cat. no. 13.

87 Cfr. cat. no. 2.

88 Cfr. cat. no. 22.

89 Rizzi 1968, 148.

90 Vedi nota 34.



30. F. Ruschi, *S. Bernardo guarisce un fanciullo*.
Aviano, Chiesa di S. Zenone

non sono veri alberi, così come gli uomini non sono veri uomini, non posson essere considerati tali, servono soltanto da elementi ornamentali, da semplice strumento fraseologico in un concetto prepotentemente decorativo. Le figure si allineano alle colonne, divenendo quasi pari ad esse, il panneggio si adegua alle scanalature e tutto fa parte di una medesima orditura; la figura stessa è ridotta alla pura e semplice costruzione architettonica senza una sua propria autonomia; l'uomo, trattato quale semplice oggetto, senza



31. F. Ruschi, *Allegorie del Tempo e della Storia con il ritratto di Alessandro III*. Incisione di G. Piccini

91 Colgo l'occasione per ringraziare qui vivamente Wolfgang Lotz, Hildegard Giess e Christoph Thoenes per il valido appoggio prestatomi ripetutamente, nonché Carla Faldi Guglielmi e Bianca Laura De Vita per la preziosa revisione del testo dal punto di vista linguistico.

il minimo segno di vita e privo di qualsiasi caratterizzazione, è congenere alla natura morta. Un volto è sempre un tipo e tutti i volti derivano da alcuni modelli prestabiliti e non sono che loro varianti. Il Ruschi sembra piuttosto esprimersi da architetto che non da pittore vero e proprio; un suo dipinto è quasi un arazzo, tessuto regolarmente e riempito con figure da un lato all'altro (fig. 30), equilibrato, con le parti ben armonizzate al tutto: infatti egli è un pittore della superficie.

Il panneggiare sottolineato da ombre nere, le gamme cromatiche fredde, le tinte crude, spente e marce, la predilezione per i bianchi lividi, la fredda intonazione e il ricercato comporre con la luce radente, i segni incisivi, le rette accentuate del sistema compositivo, son tutti fatti ancora di impronta manieristica. Il Ruschi, più che ogni altro pittore a Venezia nel Seicento, è un interprete, un mediatore che converte le prestazioni altrui trasformandole in altro linguaggio e trasponendole in altro secolo.

È vero che il pittore dipinge figure. Ma può esser chiamato pittor di figura?

L'abituale distinzione dei diversi generi di pittura in quella di figura, ritrattistica, paesaggistica e così via, basata semplicemente sul soggetto rappresentato, è certamente una semplificazione molto superficiale. Proprio l'opera di Francesco Ruschi ne è la contraddizione. Il suo modo di dipingere è quello tipico di un pittore di nature morte e i suoi quadri sono infatti nature morte di drappaggi e figure. Solo colà dove si serve di un vero motivo di natura morta, come ad esempio di una canestra in una delle *Beatitudini*, egli diventa se stesso e questi sono i suoi esiti migliori.

Nella creazione di un sistema decorativo a sè stante, che coinvolge tutto, perfino la figura umana, facendo di essa un elemento di una imponente e monumentale natura morta, si giustifica la vera novità e l'importanza dell'opera ruschiana. Egli è infatti pittore del paradosso, della finzione, della «pars pro toto»: vuol far credere a tutti, e forse anche a se stesso, di essere un pittor di figura, mentre è invece un prodigioso inventore di nature morte⁹¹.

Durante la stampa di quest'articolo, mi è stato mostrato un capolavoro inedito del Ruschi, databile intorno al 1641, la *Crocefissione*, tela, cm. 153 x 103, già della Gall. E. Viancini di Venezia.

Al catalogo delle opere documentate dalle fonti vanno aggiunti anche i dipinti, menzionati dal Levi 1900, 112, 146, 234, nelle collezioni veneziane di A. Savorgnan, nel 1699, di D. Gambatto, nel 1705 e di A. Mocenigo IV, nel 1759, e cioè: 1) dipinto «con diverse figure» (copia); 2) *Cristo e Veronica*; 3) *S. Cecilia*; 4) *Dionigene* (copia); 5) «copia» non specificata; 6-9) quattro grandi «storie».

I. OPERE AUTOGRAFE

A. Dipinti (cat.n. 1-29)

B. Disegni, incisioni e illustrazioni di libri (cat.n. 30-41)

Incluse le opere autografe, o da me ritenute tali, nonchè le copie e i dipinti conosciuti soltanto tramite copie.

II. OPERE DOCUMENTATE,
OGGI PERDUTE O IRREPERIBILI

A. Dipinti (cat.n. 42-103)

B. Disegni (cat.n. 104-105)

Inclusi i dipinti e i disegni smarriti, distrutti, non identificabili, non riscontrati o non controllabili, attribuiti al Ruschi dalle fonti e nella letteratura, anche la più recente, per i quali, mancando le riproduzioni, non è stato possibile esprimere alcun giudizio, anche soltanto approssimativo, di autenticità. Naturalmente, si può supporre che le attribuzioni della letteratura seicentesca, contemporanea all'attività del pittore (Martinioni, Boschini, ecc.), fossero giustificate e i dipinti in questione, con ogni probabilità, autografi.

III. OPERE RESPINTE O DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

A. Dipinti (cat.n. 106-124)

B. Disegni (cat.no. 125)

Inclusi i dipinti e i disegni attribuiti al Ruschi nella letteratura, ma, a mio parere, erroneamente; i dipinti di attribuzione incerta e le opere di scuola.

Quanto alle misure, quella relativa all'altezza precede la larghezza. I dipinti nel catalogo vengono elencati in ordine topografico, le illustrazioni di libri invece in ordine cronologico.

I. OPERE AUTOGRAFE

A. Dipinti

AVIANO - Chiesa parrocchiale di S. Zenone

1 *S. Bernardo guarisce un fanciullo* (fig. 30)

Olio su tela, cm. 315 × 131.

Prov.: In origine nella chiesa di S. Bernardo a Murano; la pala fu concessa in deposito alla sede attuale il 27 luglio 1839, stimata lire austriache 200 e originariamente destinata alle pubbliche Accademie (ASV, Governo, Quinquennio 1835-1839, Fasc. LXX^{1/2}).

Nella accentuata verticalità del sistema compositivo la pala ricorda non soltanto quella delle Terese (cat.no. 19), ma anche quella di S. Clemente (cat.no. 20). Da datare perciò forse tra il 1656 e il 1660.

Bibl.: Boschini 1664, 534; Id. 1674, S. Croce, 28-29; Zanetti 1771, 525; Moschini 1808, 89; Moschini 1932-1933, 511, 515 e nota 1; Di Ragogna 1966, 68; Rizzi 1968, 148 no. 73 con fig.; Id. 1969, 53, fig. 114; Zorzi 1972, 413.

Foto: Alinari, 60627.

BOLOGNA (?) - Già in coll. privata

2 *Aurora* (fig. 27)

Olio su tela, cm. 96 × 77.

Prov.: La fotografia nella FGCV (ex Bibl. Fiocco), reca il timbro: Fototecnica Bologna, quindi il dipinto molto probabilmente si trovava in una raccolta privata di quella città.

Considerato come opera autografa dal Fiocco, il quale ne conservava la fotografia nella cartella «Ruschi», senza averla però mai, a quel che io sappia, pubblicata. Il dipinto, di notevolissima qualità, perfettamente conservato, certamente del momento il

più felice del Ruschi, faceva quasi sicuramente parte di una serie di quadri con mezze figure femminili (cfr. cat.n. 86-89), alla quale apparteneva anche la *Diana Querini Stampalia* (cat.no. 22), quasi delle stesse misure. Da datare forse intorno al 1650. Si preannunciano qui le più belle creazioni di G. A. Pellegrini.

Bibl.: Inedito.

Foto: Fototecnica Bologna (rifotografato).

COPENHAGEN - Coll. Robert Coe, nel 1956

3 *Cornelia madre dei Gracchi*

Olio su tela, cm. 160 × 120.

Prov.: Coll. Carozzi, Lima (Perù); coll. di Robert Coe, ambasciatore degli Stati Uniti in Danimarca, Copenhagen, nel 1956. È una variante, con cambiamenti di poca entità, del quadro Scarpa (cat.no. 29). Più che una replica autografa, come è stata considerata finora dalla critica, mi sembra copia, forse di P. Negri o di A. Zanchi (il Boschini infatti riferisce [Procacci 1965, 100] che lo Zanchi era solito copiare opere del maestro), riconoscibile dal diverso e più morbido modo di drappeggiare e dal semplificato trattamento dei gesti, tipico anche del Negri. Penserei che l'autore del dipinto sia lo stesso della *Betsabea* Aharon (cat.no. 112).

Bibl.: Moschini 1932-1933, 509, fig. 1; Fiocco 1933, 166 e nota 4; Pigler 1956, 367; Stein 1956, 345; Olsen 1961, 87; Donzelli-Pilo 1967, 364.

FRANCOFORTE SUL MENO - Coll. Alberto Jobst, nel 1933

4 *Betsabea al bagno*

Attribuito al Ruschi dal Fiocco. Forse identico al dipinto già Baglioni (cat.no. 83) dello stesso soggetto. Anch'esso faceva forse parte di una serie di dipinti con mezze figure femminili, come i quadri di Bologna e Querini Stampalia (cat.n. 2, 22).

Bibl.: Fiocco 1933, 166, fig. 3.

GREENVILLE (South Carolina) - Bob Jones University, Art Collection, inv.no. 63.324.23

5 *Ripudio di Agar* (fig. 4)

Olio su tela, cm. 133,5 × 195,5 (in. 55 × 75).

Prov.: Schaeffer, 1963.

Secondo il Moir, il dipinto di Greenville, «appears to be the original of another version in Treviso (cat.no. 15)»; il Jones, invece, lo dichiara semplicemente «altra versione». A mio parere, in concordanza con il Moir, il dipinto di Greenville è senza dubbio l'esemplare migliore. Esso dovette avere molto probabilmente un pendant, con il *Ritorno di Agar* (?), come testimoniano le copie della coppia già a Milano (cat.n. 10-11). Tratta si certamente di un lavoro piuttosto giovanile, del primo periodo veneziano, eseguito forse attorno al 1630.

Bibl.: Accessions 1965, 108, 114 (fig.); Moir 1967, I, 288 nota 46; II, 97, fig. 399; Jones 1968, 25 no. 260, 109 (fig.); Fredericksen-Zeri 1972, 179.

Foto: Del Museo.

GREENVILLE (South Carolina) - Bob Jones University, Art Collection, inv.no. 63.333.31

6 *Ripudio di Agar*

Olio su tela, cm. 70,5 × 96,5 (in. 27^{3/4} × 37^{3/4}).

Prov.: Dono del Dr. e di Mrs. Hanns Schaeffer, 1963.

Secondo il Moir e il Jones, è un modello per il dipinto precedente, dal quale differisce però in diversi particolari essenziali. Più che modello vero e proprio, mi sembra piuttosto una copia libera, eseguita da un pittore di cultura diversa, che lavorava

sotto l'infusso di modelli cortoneschi, come si nota in particolare nella figura di Agar, sulla sinistra del dipinto. Anche il modo di panneggiare è differente da quello del quadro originale. *Bibl.*: Venetian Baroque 1964, no. 37 con fig. («modello» del dipinto precedente); Accessions 1965, 108; Moir II 1967, 97; Jones 1968, 25 no. 259, 108 (fig.); Fredericksen-Zeri 1972, 179.

MADRID - Museo Cerralbo, inv. no. 2168

7 *Parabola dei vignaiuoli* (Gli operai della vigna) (fig. 11) (Matt. 20, 1-16)

Olio su tela, cm. 219 × 160 (secondo comunicazione del museo). Stando ai miei calcoli, eseguiti proporzionalmente sulle fotografie, paragonando l'altezza e la larghezza dei singoli dipinti di questa stessa serie (vedi in seguito cat. nn. 8, 9), per la ricostruzione del soffitto, al quale essi appartenevano in origine, il dipinto dovrebbe misurare piuttosto cm. 157,5 di larghezza, supponendo che l'altezza, cm. 219, sia stata indicata esattamente.

Prov.: In origine il dipinto faceva indubbiamente parte della serie di sei parabole, e cioè, più precisamente, esso era uno dei quattro più grandi (vedi ricostruzione, figg. 17-20), che ornavano insieme con altri 8 dipinti (4 *Beatitudini* e 4 *Doni del Corpo Beato*), il soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia. Purtroppo, non mi è stato possibile rintracciare le notizie sulla data e il modo con cui il quadro, insieme con gli altri di questa stessa serie, sia arrivato nella sede attuale.

Spetta a E. Pérez Sánchez aver riconosciuto per primo la paternità del Ruschi per questo e i numeri seguenti. A proposito della datazione e per altri particolari, vedi al testo, pp. 316-326, e cfr. nn. 8, 9, 12, 61-70, di questo catalogo.

Bibl.: Pérez Sánchez 1964, 355; Id. 1965, 566, considera il dipinto un' «Allegoria».

Foto: Del Museo. Per le fotografie di questo e dei due dipinti seguenti, ringrazio qui vivamente la direttrice del Museo, Dott.ssa Consuelo Sanz-Pastor.

MADRID - Museo Cerralbo, inv. no. 2025

8 *Parabola* (?) (fig. 12)

Olio su tela, cm. 195 × 154 (secondo comunicazione del museo). Stando ai miei calcoli (vedi in proposito sopra), il dipinto misura piuttosto cm. 157,5 di larghezza, se si suppone che l'altezza, cm. 195, sia stata indicata in modo esatto.

Prov.: In origine la tela faceva indubbiamente parte della serie di sei parabole, e cioè, più precisamente, essa era una delle due più piccole con singole figure, collocate nel centro del soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia (vedi ricostruzione, figg. 17-20).

Per l'iconografia del dipinto, difficilmente comprensibile, forse *Parabola del tesoro nascosto* (Matt. 12, 35), e per altri particolari vedi al testo, pp. 316-326, e cfr. nn. 7, 9, 12, 61-70, di questo catalogo.

Bibl.: Pérez Sánchez 1964, 355, fig. alla p. 354 (riprodotta al rovescio); Id. 1965, 566 (chiamato semplicemente «Allegoria», con le misure errate, cm. 278 × 209), fig. tav. 246 (riprodotta al rovescio).

Foto: Del Museo.

MADRID - Museo Cerralbo, inv. no. 2027

9 *Allegoria della Sottigliezza, dono del Corpo Beato* (fig. 13)

Olio su tela, cm. 180 × 173.

Prov.: In origine il dipinto faceva indubbiamente parte della serie di quattro allegorie dei doni del Corpo Beato, che ornavano, insieme con altri 10 dipinti (6 *Parabole* e 4 *Beatitudini*), collocati negli angoli, il soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia (vedi ricostruzione, figg. 17-20).

Per altri particolari vedi nel testo, pp. 316-326, e cfr. nn. 7, 8, 12, 61-70, di questo catalogo.

Bibl.: Pérez Sánchez 1964, 355, fig. sulla p. 356 (riprodotta al rovescio); Id. 1965, 566 (chiamato semplicemente «Allegoria»), fig. tav. 246 (riprodotta al rovescio).

Foto: Del Museo.

MILANO - Coll. Dr. Ferrant Mossighian, nel 1956

10 *Ripudio di Agar*

Olio su tela, cm. 150 × 200.

Prov.: La fotografia nella FGCV (ex Bibl. Fiocco, cartella «Ruschi»), reca la suindicata collocazione.

Pendant del quadro seguente. È difficile giudicare soltanto dalla fotografia sulla possibile autenticità; nondimeno mi pare si tratti piuttosto di copia di bottega che non di replica autografa del dipinto di Greenville (cat. no. 5).

Bibl.: Menegazzi 1963, 220 («replica del dipinto di Treviso»).

Foto: FGCV.

MILANO - Coll. Dr. Ferrant Mossighian, nel 1956

11 *Ritorno di Agar* (?) (fig. 5)

Olio su tela, cm. 150 × 200.

Prov.: Vedi sopra.

Pendant del quadro precedente. A proposito dell'autenticità, vale quanto detto sopra. Nondimeno il dipinto è interessante perchè conferma che anche a quello di Greenville (cat. no. 5) faceva forse riscontro in origine un pendant con tale rappresentazione, vale a dire, un originale smarrito del dipinto di cui il presente è copia.

Bibl.: Inedito.

Foto: FGCV (rifotografato).

MONACO DI BAVIERA - In vendita presso H. Helbing, nel 1922

12 *Allegoria della 5ª e 6ª Beatitudine* (La Purezza di cuore e la Misericordia) (fig. 14)

Olio su tela, cm. 154 × 233.

Prov.: In origine il dipinto faceva indubbiamente parte della serie di quattro allegorie, ciascuna con due *Beatitudini*, che ornavano, insieme con altri 10 dipinti (6 *Parabole* e 4 *Doni del Corpo Beato*), il soffitto della chiesa di Sant'Anna a Venezia (vedi ricostruzione, figg. 17-20). Per altri particolari, vedi nel testo, pp. 316-326, e cfr. nn. 7-9, 61-70, di questo catalogo. Il quadro in questione è stato venduto all'asta presso H. Helbing a Monaco di Baviera, il 4 luglio 1922, no. 420 del catalogo (fig. tav. VII), è vi descritto come segue: «Art des Veronese. Italienisch. 17. Jahrhundert. Deckenbild. Zwei Frauengestalten in Architektur, eine mit einer Schale (sic!), eine mit einer Frucht, Puttos dabei». L'ubicazione attuale resta purtroppo sconosciuta.

La 5ª *Beatitudine*, cioè *La Purezza di cuore* («Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt»), è raffigurata abbastanza precisamente secondo la descrizione di C. Ripa (Iconologia, Padova 1611, 44-45): «donna, che sparga lagrime di pianto, sopra un cuore, che tiene in mano».

La cattiva riproduzione del catalogo non ci permette purtroppo di riconoscere con chiarezza l'oggetto in mano alla donna a sinistra. Se fosse un cuore, come sembra, il significato datogli dal Ripa sarebbe giusto; se si trattasse invece di una ciotola, come del resto risulta dalla descrizione del catalogo, la quale però può anch'essere inesatta, pure in tal caso il senso della rappresentazione rimarrebbe invariato. Infatti, il Ripa (Iconologia I, ed. C. Orlandi, Perugia 1764, 216) descrive, in un altro passo, una donna «che raccoglie le proprie lagrime», parrebbe, in una ciotola. La 6ª *Beatitudine*, ovviamente la donna a destra nello stesso dipinto, cioè la *Misericordia* («Beati Misericordes»), secondo il Ripa (Iconologia, Padova 1611, 45) una «donna che spezzando

un pane, ne porge una parte per uno a due, o tre puttini», può essere ritenuta infatti la *Misericordia*, con un ramo di cedro nella mano (cfr. il dipinto seguente con la stessa allegoria), ma anche la *Carità*, quindi un'immagine dello stesso significato.

Bibl.: Inedito.

Foto: Rifotografato dal catalogo.

ODESSA (U.R.S.S.) – Museo dell'Arte Occidentale e orientale, inv. no. ZG-16

13 *Allegoria della Verità e della Misericordia* (?) (fig. 26)

Olio su tela, cm. 71 × 106.

Prov.: Sconosciuta.

Già attribuito a Paolo Veronese. Quasi certamente non si tratta dell'*Allegoria dell'Estate*, come presuppone la Fomiciova, nè dell'*Allegoria della scultura*, come da vecchia denominazione. Il disco del sole, circondato da raggi, sorretto dalla figura a sinistra, appare anche nell'incisione (cat.no. 36), rappresentante l'*Allegoria della Verità*, molto probabilmente soggetto anche del dipinto di Odessa, a meno che qui non si tratti dell'*Allegoria della Chiarezza*, anch'essa spesso raffigurata allo stesso modo. La seconda figura di donna con un ramo di cedro (o di melograno? La fotografia non è purtroppo ben leggibile, in tal caso potrebbe forse trattarsi della *Simulazione*, cfr. cat.no. 92) in mano, potrebbe essere identificata molto probabilmente con la *Misericordia* (cfr. cat.no. 12 con la stessa rappresentazione e lo stesso attributo). In origine il dipinto servi molto probabilmente da sovrapporta, come quello già Dafin (cat.no. 92). Da datare forse attorno al 1650, in concordanza con i quadri già a Bologna (cat.no. 2) e Querini Stampalia (cat.no. 22).

Bibl.: Fomiciova 1961, 138, 143 nota 17, fig. 172; Donzelli-Pilo 1967, 364.

Foto: Del Museo.

OSTRAVA – Galerie výt. umění

14 *Narciso* (fig. 1)

Olio su tela, cm. 145 × 204.

Prov.: Sconosciuta.

Unica opera nota, giovanile, del soggiorno romano dell'artista, databile prima del 1630, dall'impronta nettamente caravaggesca, ispirata molto probabilmente da Cecco del Caravaggio (cfr. fig. 2). Purtroppo non mi è stato possibile, dopo numerosissimi inutili tentativi, ottenerne una fotografia.

Bibl.: Jůza 1970, no. 4 (fig.).

Foto: Rifotografato dal catalogo.

TREVISO – Museo Civico, inv.no. P 153

15 *Ripudio di Agar*

Olio su tela, cm. 145 × 191.

Prov.: Legato Sernagiotto-Cerato, nel 1891 (attr. a L. Spada). A mio parere, si tratta quasi certamente di una ripetizione un po' schematica, forse di bottega, del dipinto di Greenville (cat. no. 5), considerato anche dal Moir l'esemplare migliore tra i due. Anche le copie di Milano (cat.no. 10) e un'altra, anch'essa a Greenville (cat.no. 6), confermano la grande popolarità di questa composizione. Molto esatta mi pare la datazione proposta dal Menegazzi, che ritiene il dipinto eseguito poco dopo il 1630 a Venezia.

Bibl.: Coletti 1926-1927, 476, fig. 12; Fiocco 1929, 43, tav. 43; Moschini 1932-1933, 509, fig. 6; Fiocco 1933, 168; Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 103-104 no. 160, fig. 160; Menegazzi 1963, 220-221 (fig.); Moir II 1967, 97; Donzelli-Pilo 1967, 364, fig. 397 (part.); Zava Boccazzi 1968, 290 (fig. a colori); Zampetti 1971, 66.

TRIESTE – Basilica di S. Giusto

16 «*Non sono io il Cristo*»

Il dipinto è stato intitolato, in un primo momento, erroneamente, come dimostrò il Riccoboni (1971, 264), *Gli Apostoli Matteo e Giovanni*. Certo una delle più belle tele del Ruschi, che conferma la sua predilezione per i temi poco comuni. Collocabile forse al tempo della pala di S. Pietro di Castello (cat.no. 18), e da porsi quindi attorno al 1641.

Bibl.: Riccoboni 1966, 62 nota 27; Id. 1971, 264, 271 nota 13, fig. 5.

Foto: Sopr. ai Monumenti e alle Gallerie di Trieste, no. 10228/1953.

VENEZIA – Chiesa di S. Maria dell'Ospedaletto (S. Maria dei Derelitti), 2o altare a destra, pala d'altare.

17 *Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe, Carlo Borromeo, Antonio Abbate e Veronica*

La pala è stata eseguita, forse, in collaborazione con A. Zanchi, prima del 1660, dato che stilisticamente differisce assai dagli altri dipinti tardi del Ruschi nelle chiese di Santa Teresa (cat.no. 19) e S. Clemente (cat.no. 20). Certi particolari, specialmente la testa della Madonna, ricordano, infatti, la maniera più chiaroscurale dello Zanchi, il quale, all'inizio della sua attività, certamente collaborò col maestro, specie, si intende, nelle commissioni più impegnative, quali le pale d'altare. D'altronde, è vero che tale collaborazione per il dipinto in questione non vien mai menzionata, neanche dalla letteratura più antica, di solito ben informata (Martinioni, Boschini).

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 72; Boschini 1664, 213; Id. 1674, Castello, 51; Martinelli 1684, 163; Zanetti 1771, 525; Moschini I 1815, 184; Zanotto 1856, 275; Fiocco 1922-1923, 288 nota 3; Moschini 1932-1933, 511; Ivanoff 1948, 259; Donzelli-Pilo 1967, 364; Zampetti 1971, 66.

Foto: Böhm, 4924 (prima del restauro).

VENEZIA – Chiesa di S. Pietro di Castello, 4o altare, dei Morosini, a destra, pala d'altare

18 *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco, Matteo Apostolo, Elena e Angeli* (fig. 29)

Olio su tela, cm. 508 × 256.

L'altare fu eretto per ordine di Francesco Morosini, Procuratore di S. Marco, come riferisce il Martinioni. Infatti ai lati della pala si trovano tuttora i busti con i ritratti di F. Morosini e di Elena Cappello, sua consorte (i SS. Francesco ed Elena, nella pala, alludono certamente a questo patronato), scolpiti da Clemente Molli; negli elogi si legge la data della morte del Morosini, deceduto a 82 anni, nel 1641, data, quest'ultima, significativa senza dubbio anche per la pala del Ruschi. La consacrazione della Cattedrale avvenne il 2 sett. 1642. Certamente il dipinto, una delle più impegnative e monumentali creazioni del pittore, la sua opera più giovanile documentata, fu compiuto intorno al 1641. Secondo il Temanza, nacque tra il committente (cioè F. Morosini, o i suoi eredi) e il pittore una divergenza a proposito del pagamento, che conviene riferire testualmente. Essa conferma il parere da me già sostenuto, e cioè che il Mazzoni risiedesse a Venezia già attorno al 1638 (cfr. E. A. SAFARIK, Per la pittura veneta del Seicento: Sebastiano Mazzoni, in: *Arte Veneta* 28 [1974], 157, 168), se poteva assistere il Ruschi come perito intorno al 1641, ove si supponga che la datazione del dipinto attorno al 1641, anno della morte di F. Morosini, sia quella giusta. Il Temanza, di solito ben informato, colloca inoltre la pala Morosini dopo il soffitto nella chiesa di Sant'Anna, lavoro, quest'ultimo, che anche secondo il mio parere risulta iniziato prima della pala Morosini: «Ma dopo (di Sant'Anna) procuratasi occasione di fare la palla di Sa: Elena in Chiesa di San

Pietro, fece conoscere quanto sapeva fare il suo penello. Nacque sopra quest'opera un disprezzo tra esso Ruschi e il Padrone (F. Morosini, procuratore, o i suoi eredi, dato che il primo era già morto nel 1641) che la fece fare, mentre questi non voleva darle più di cento ducati, et Egli ne pretendeva trecento. Sopra questo disprezzo fu stabilito di fare stimare la palla da Sebastiano Mazzoni Valente Pittore, di quei tempi, et emulo di esso Ruschi. Il Mazzoni fece un'azione da galantuomo: piacendole molto la palla, e pregiandola molto la stimò novecento ducati due tanti più di quello che esso Ruschi pretendeva, e si espresse che se vi fosse stata un'altra figura l'avrebbe stimata Mille scudi. Così il Padrone che pensava di aver la palla a buon mercato dovette dare al Ruschi li trecento ducati, che dimandava. Il Ruschi poi si portò a ringraziare il Mazzoni, suo Emulo, che ricevutolo superbam: te le disse «Sig: r Ruschi ho fatto giustizia al vostro merito ma non v'insuperbite che di voi non ho soggezione.» A parte lo sprezzante giudizio del Cochin, «mauvaises têtes e un mauvais ton de couleur», il dipinto è stato sempre considerato, a ragione, il capolavoro del Ruschi. Così lo giudica il Moschini (1932-1933, 511): «angeli librati, tronchi frondosi e drappi sbandierati formano un trionfale araldico trofeo e gloria della Vergine, in un cielo veronesiano»; così Zampetti-Mariacher-Pilo (1959, 104): «la rappresentazione della Vergine campeggiata nella pala in tutta la sua ieratica e regale imponenza... un'apertura che alla lontana schiuderà la strada all'arte del Tiepolo».

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 11; Boschini 1664, 152; Id. 1674, Castello, 4; Martinelli 1684, 70; Boschini-Zanetti 1733, 201; Temanza 1738, 83; Füssli I 1763, 479; Cochin 1769, 41-42; Zanetti 1771, 525; Moschini I 1815, 5-6; Zanotto 1856, 255; Lorenzetti 1926, 295; Fiocco 1922-1923, 288 nota 3; Id. 1928-1929, 292; Id. 1929, 43; Moschini 1932-1933, 509, 511, figg. 3-4; Fiocco 1933, 167; Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 104 no. 161, fig. 161; Donzelli-Pilo 1967, 364, fig. 396; Zampetti 1971, 66.

Foto: Fiorentini, 7912; Alinari, 54077.

VENEZIA - Chiesa di Santa Teresa, primo altare a destra, pala d'altare

19 *Sante Orsola, Maria Maddalena e Angeli*

Dal Martinioni («finalmente in quest'ultima fabrication del 1660. l'hanno ingrandita in tutte le sue parti, e eretti in essa ricchissimi Altari»), risulta che il dipinto è stato eseguito attorno al 1660; si tratta, quindi, dell'ultimo, più tardo, quadro del pittore conservatoci. Questa datazione avanzata viene inoltre confermata dalla pala in S. Clemente (cat. no. 20), anch'essa tarda, del 1656, ma stilisticamente ancora legata alle opere antecedenti. Il passo verso la nuova forma, più ariosa e illusionistica, è stato fatto quindi in quest'epoca, tra il 1656 e il 1660. L'accentuata verticalità della composizione, le linee serpeggianti che corrono attorno alla verticale centrale, la schiaritura del colore e l'alleggerimento del panneggio, prima di solito piuttosto ridondante, fanno di questo quadro la migliore opera tarda del Ruschi, di notevole portata per la pittura del Settecento a Venezia.

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 277; Boschini 1664, 329; Id. 1674, Dorsoduro, 9; Temanza 1738, 83; Moschini II 1815, 288; Zanotto 1856, 418; Fiocco 1922-1923, 276 (fig.); Lorenzetti 1926, 526; Moschini 1932-1933, 511, fig. 5; Fiocco 1933, 167; Arslan 1938, 78 nota 20; Donzelli-Pilo 1967, 364; Zampetti 1971, 66.

Foto: Sopr. Gall. Venezia, 581/1948.

VENEZIA - Isola di S. Clemente, Chiesa di S. Clemente, pala d'altare

20 *Madonna di Loreto e i Santi Benedetto, Agostino, Giovanni Evangelista, con cartiglio dell'isola in mano, e Romualdo*

In origine il dipinto fu collocato sul secondo altare a destra nella cappella di S. Romualdo, eretta nel 1656 a spese del Correggi, che aveva comprata l'isola per i Camaldolesi. Unica pala d'altare del Ruschi dove egli rinuncia completamente ai soliti elementi architettonici, quali colonne scanalate ecc. Anche qui, nell'epoca tarda, lo stile del Ruschi rimane quello tradizionale, in sostanza quasi senza evoluzione, ma fedele a quello del periodo giovanile e legato ai suoi momenti più felici, quali la pala in S. Pietro di Castello. Si notano inoltre affinità con la pala di Aviano (cat. no. 1); la testa di S. Benedetto è modellata in modo quasi identico a quello tipico delle diverse mezze figure femminili (cat. nn. 2, 22).

Bibl.: Boschini 1664, 561; Id. 1674, S. Croce, 52; Coronelli 1696, 49; Moschini II 1815, 374-375; Portogruaro 1934, 469 (fig.); 519, 545 nota 49; Donzelli-Pilo 1967, 364; Zampetti 1971, 66.

Foto: Sopr. Mon. Venezia (Capr.), 6354/1934.

VENEZIA - Gallerie dell'Accademia, inv. no. 665

21 *Sant'Orsola* (fig. 23)

Olio su tela, cm. 98 x 74; restaurato nel 1962 da A. Lazzarin. *Prov.*: In origine nel Convento dei SS. Giovanni e Paolo; nel 1832 nel deposito di S. Giovanni Ev.; consegnato all'Accademia nel 1865.

Nel taglio compositivo, la tela ricorda i dipinti con le mezze figure femminili (cat. nn. 2, 22), anch'essi quasi delle stesse dimensioni; stilisticamente si avvicina piuttosto alle opere antecedenti ad essi, quali, in particolare, le *Allegorie* Guggenheim (cat. nn. 25-28).

Bibl.: Moschini 1932-1933, 509-510, 514, fig. 2; Id. 1933, 242-243; Valcanover 1962, 243; Moschini Marconi 1970, 91 no. 193, fig. 193.

Foto: Fiorentini, 3832.

VENEZIA - Galleria Querini Stampalia, inv. no. 105/242

22 *Diana* (fig. 28)

Olio su tela, cm. 94 x 78.

Con l'*Aurora* di Bologna (cat. no. 2), di dimensioni quasi identiche, la *Diana* faceva quasi sicuramente parte di una serie di dipinti con mezze figure femminili (cfr. anche cat. nn. 86-89). Da datare forse attorno al 1650.

Bibl.: Pinacoteca 1925, 31; Lorenzetti 1926, 354; Donzelli-Pilo 1967, 364; Zampetti 1971, 66.

Foto: Toso, Venezia.

VENEZIA - Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte, soffitto

23 *Altino* (fig. 9)

Il «rinovo» (Ridolfi) dello scomparto con *Altino*, «consumato dal tempo» (Ridolfi), di Tintoretto, risulta eseguito da F. Ruschi prima del 1648. Purtroppo non sono riuscito a controllare se questa notizia sia stata già inclusa nella vita del Tintoretto, edita nel 1642; in tal caso bisognerebbe ovviamente anticipare la datazione.

Bibl.: Ridolfi 1648, 44; Moschini I 1815, 416; Lorenzetti 1926, 240.

Foto: Böhm, 2728.

VENEZIA - Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte, soffitto

24 *Vicenza* (fig. 10)

Vedi sopra.

Bibl.: Ridolfi 1648, 44; Moschini I 1815, 416; Lorenzetti 1926, 240.

Foto: Böhm, 2729.

25-28 *Fede* (?), *Forza* (?), *Scienza* (?), *Temperanza* (?) (fig. 21)

Olio su tela, cm. 182 × 182 ciascuna.

Prov.: I dipinti, provenienti dalla coll. Guggenheim, sono stati venduti in un'asta, organizzata da H. Helbing a Venezia in Palazzo Balbi, tra il 30 sett. e il 4 ott. 1913, con un'attribuzione a Palma il Giovane e descritti nel catalogo, no. 944, come segue: «Quatre saisons pour un plafond. Avec quatre figures allégoriques, représentant la Foi, la Force, la Science, et la Tempérance en vêtements bleu, jaune, rouge et vert». - Che si tratti degli scomparti di un soffitto è evidentissimo, così come appare chiaro lo stretto rapporto con il soffitto della chiesa di Sant'Anna, in particolare con l'*Allegoria della Sottigliezza* (cat. no. 9), di dimensioni quasi identiche (S. Anna: 180 × 173; Guggenheim: 182 × 182). Più difficile è stabilire se gli scomparti Guggenheim appartenessero in origine ad una decorazione composta di solo quattro, o di più pezzi, quale soffitto essi decorassero e quale fosse il loro vero soggetto. La denominazione del catalogo: *Fede* (vestita di blu?), *Forza* (vestita di giallo?), *Scienza* (vestita di rosso?) e *Temperanza* (vestita di verde?), non ci convince affatto. La mal leggibile riproduzione di un solo pezzo nel catalogo, mostra, se non sbaglio, un disco del sole in mano alla figura femminile, quindi nessuno degli attributi applicabili ad alcuna delle sunnominate allegorie. Invece il disco del sole potrebbe essere benissimo usato per l'*Allegoria della Verità*, anch'essa più volte rappresentata dal Ruschi (cfr. cat. nn. 13, 36) o, meglio ancora, per l'*Allegoria della Chiarezza*, uno dei doni del Corpo Beato, quest'ultima appunto presente nel soffitto di Sant'Anna. Le fonti tacciono, invece, completamente di un'altro, e diverso, lavoro del Ruschi dello stesso genere. La questione deve pertanto rimanere irrisolta. Non è però da escludere che le Allegorie Guggenheim fossero un'altra redazione dello stesso raro tema iconografico, cioè i *Doni del Corpo Beato*, già una volta rappresentati nel soffitto di Sant'Anna (o addirittura la prima stesura di essi in grandezza naturale?); un altro soffitto, quindi, dato il soggetto, ovviamente di destinazione chiesastica. La cattiva riproduzione nel catalogo rende impossibile stabilire se si tratti di un lavoro autografo o di bottega, o se i dipinti fossero semplicemente copie di prototipi ruschiani. Da datare molto verosimilmente in concordanza con il soffitto di Sant'Anna.

Bibl.: Cat. Guggenheim 1913, 53 no. 944, tav. 37.

Foto: BH, D 13556 (rifotografato dal catalogo).

29 *Cornelia madre dei Gracchi* (fig. 6)

Olio su tela, cm. 157 × 132; stato di conservazione: ottimo.

Prov.: Già Copenhagen, Grand Hôtel d'Angleterre; P. Scarpa, Venezia, nel 1974.

Certamente la migliore delle due versioni note (cat. no. 3, copia?), forse identica al dipinto già Bergonzi (cat. no. 90). Molto probabilmente opera del primo periodo veneziano dell'artista, stilisticamente affine al dipinto di Greenville (cat. no. 5), è databile, come quest'ultimo, forse intorno al 1630. Una terza variante nella coll. P. Salini a Roma (olio su tela, cm. 159 × 142), anch'essa copia di bottega, con qualche cambiamento insignificante, dal dipinto Scarpa, mi è stata gentilmente segnalata da E. Schleier, mentre era già in corso la stampa dell'articolo.

Bibl.: Krohn 1910, 194 s. (fig.), attr. ad A. Varotari; Stein 1956, 345, fig. 230 (Ruschi); Olsen 1961, 87, tav. LXVII d (con le misure errate: 140 × 120); Donzelli-Pilo 1967, 364; Notable Works 1974, tav. XXXIV; Cat. Bolaffi 1974, 167 (Ruschi), 197 (A. Varotari).

BRUXELLES - Musée Royal, Gabinetto dei disegni, inv. no. 1816

30 *Allegoria della Fortezza* (fig. 24)

Disegno a penna e acquarello.

Attribuito dal Museo ad Anonimo italiano. Da notare le affinità con le incisioni dal Ruschi, in particolare con il frontespizio per *Diane* del Loredano (cat. no. 36). Cioè non è escluso che anche nel caso presente si tratti di un modello per qualche incisione non eseguita, o sconosciuta. Il disegno è una delle poche opere, probabilmente assai giovanili, dove si risente ancora sia dei prototipi romani (cfr. ad es. l'affresco del Saraceni, la *Temperanza* [fig. 25], nel Palazzo del Quirinale a Roma [A. OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, fig. 122], certamente noto al Ruschi, dato che egli ripete non solo l'impaginazione della figura, ma anche, quasi testualmente, il tipo del volto), sia di quelli dei pittori contemporanei veneziani affini, quale il Renieri (cfr. ad es. la *Generosità*, incisa dal Boschini nella Carta del Navegar 1660, fig. 4), anch'essa di impostazione simile.

Bibl.: Inedito.

Foto: A. C. L. Bruxelles, B 154843.

31 *Marte e Venere nella rete di Vulcano*

Frontespizio di Ferrante PALLAVICINI, *La Rete di Vulcano*, Venezia 1646. Disegno di F. Ruschi, incisione di Giac. Piccini.

La figura della Venere sdraiata risulta particolarmente affine al Mazzoni, i cui due dipinti (uno datato 1638) di soggetto identico (Ivanoff 1965, 187) erano sicuramente noti al Ruschi. Sappiamo che i due pittori si erano incontrati già attorno al 1641 (cfr. cat. no. 18). Si può notare altresì che anche G. Diamantini era a conoscenza di quest'incisione, come mostrano diverse sue figure femminili, dall'atteggiamento analogo, nelle *Imagines Galeriae* (vedi su questo argomento un mio articolo in preparazione). Il busto del Fauno sopra la coppia degli amanti nell'incisione è una citazione diretta dal famoso dipinto del Veronese, *Marte e Venere*, del Metropolitan Museum.

Bibl.: Ivanoff 1965, 188, fig. 4.

32 *Emblema e motto degli Incogniti: «Ex ignoto notus»*

Frontespizio di (G. BRUSONI), *Le Glorie degli Incogniti*, Venezia 1647. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.

Il succitato libro è illustrato oltre che dall'emblema del «consorzio», anche dai ritratti dei personaggi del Ruschi, incisi dal Piccini.

Bibl.: Nagler 1845, 73; Molmenti 1908, 480-487 (figg.); Puppi 1969, 173, 179 nota 39, fig. 202 (nella didascalia della fig. 202, il Puppi indica il 1648 come data dell'incisione; altrove, p. 179 nota 39, menziona che il libro fu edito nel 1647).

33 *Allegorie del Tempo e della Storia con il ritratto di Alessandro III* (fig. 31)

Frontespizio di G.F. LOREDANO, *Vita d'Alessandro Terzo, Pontefice Massimo*, Venezia 1653. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.

Bibl.: Inedito.

Foto: BH, D 13555.

34 *Allegoria della Fragilità umana*

Frontespizio di G.F. LOREDANO, *Scherzi geniali*, Venezia ed 1653-1654. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.

Le figurine dei putti ricordano quelle delle *Beatitudini* nel soffitto di Sant'Anna (cat. no. 12). La stessa *Allegoria della Fragilità umana* fu rappresentata, in quel torno di tempo, anche dal Carpioni, come giustamente osserva il Puppi (1969, fig. 213).

Bibl.: Puppi 1969, 175, fig. 212.

- 35 *Capriccio bizzarro con le figurazioni di forze contrastanti, cioè l'acqua e il fuoco*
Frontespizio di G.F. LOREDANO, *Bizzarrie Accademiche*, Venezia ed. 1653-1654. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.
Bibl.: Puppi 1969, 175, fig. 211.
- 36 *Parodia della Verità scoperta*
Frontespizio di G.F. LOREDANO, *La Diane*, Venezia ed. 1653-1654. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.
Cfr. no. 13 di questo catalogo con la stessa rappresentazione. Anche nel Ripa si ritrova questa immagine: una figura femminile ignuda che tiene in mano il disco del sole (cfr. anche la *Verità scoperta dal Tempo* di G.L. Bernini, nella Gall. Borghese). Anche la figura allegorica Guggenheim (cat. nn. 25-28), mal visibile nella riproduzione, potrebbe essere la *Verità*, o, alternativamente, la *Chiarezza*.
Bibl.: Puppi 1969, 174, fig. 208.
- 37 *Allegoria della Religione e il Re Davide*
Frontespizio di G.F. LOREDANO, *Gradi dell'Anima. Parafraze sopra li Salmi Graduali di Davide*, Venezia ed. 1653-1654. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.
La figura del Re Davide nel frontespizio corrisponde notevolmente a quella dell'uomo con la corda nella *Parabola* (?) del soffitto della chiesa di Sant'Anna (cat. no. 8), ed è conferma della datazione di quest'ultima non oltre il 1653.
Bibl.: Puppi 1969, 173-174, fig. 206.
- 38 «*Ignoto Deo*»
Frontespizio di G.F. LOREDANO, *Sei dubbi amorosi trattati accademicamente ad istanza di Dama Nobile*, Venezia (edito numerose volte dal 1647 in Venezia) ed. 1653-1654. Disegno di F. Ruschi, incisione di G. Piccini.
Qui, come nel numero 33 di questo catalogo, lo stile del Ruschi differisce notevolmente da quello tipico delle sue opere pittoriche, ricordando piuttosto i modi di un Pietro della Vecchia.
Bibl.: Puppi 1969, 172, fig. 201.
- 39 *Giochi di bambini*
Serie di diverse piccole incisioni di Giuseppe Petrini, tratte da disegni di F. Ruschi.
Bibl.: Nagler 1845, 73; Id. 1919, 865-866.
- 40 *Ritratto di Vincenzo Gussoni Eq. (in ovale)*
Con l'iscrizione: *Dum tanti Herois ... suggerit ille novas*; mm. 205 x 128.
Disegno di F. Ruschi, incisione di Dario Varotari.
Bibl.: Nagler 1845, 73; Bartsch 1870, 168 no. 2; Le Blanc 1890, 94-95 no. 2; Nagler 1913, 152; Thieme-Becker XXXIV 1940, 117.
- 41 *Tre figure allegoriche con il globo terrestre*
Frontespizio del *Seminario de' Governi di Stato*.
Disegno di F. Ruschi, incisione, molto rara, sconosciuta al Bartsch, di Dario Varotari.
Bibl.: Nagler 1845, 73; Id. 1913, 152.

II. OPERE DOCUMENTATE, OGGI PERDUTE O IRREPERIBILI

A. Dipinti

BASSANO DEL GRAPPA - Coll. Scalco

42 *Ercole e Onfale*

Olio su tela, cm. 84 x 72.

La tela è stata segnalata dall'Ivanoff alla Basaglia (1954), che la colloca fra le opere certe del Ruschi. Secondo il Riccoboni: «piuttosto dello Zanchi, del periodo ancora ruschesco». Identico ai quadri già a Roma (cat. no. 53) e a Zurigo (cat. no. 103)?

Bibl.: Riccoboni 1966, 91.

BUSTO ARSIZIO - Coll. privata

43 *Catone*

Bibl.: Ewald 1965, 135 no. 694 (Ruschi?).

CONEGLIANO - Chiesa del Corpus Domini, Monache Domenicane

44 *Santi Antonio e Francesco di Paola*

Una rappresentazione simile si trovava un tempo anche nella chiesa di S. Maria del Pianto a Venezia (cat. no. 78).

Bibl.: Malvolti 1773, 13 (Fumiani): «tela ... alquanto pregiudicata ed annerita»; Federici 1803, 102 (Ruschi).

DRESDA - Kunstkammer, nel 1681

45-48 *Allegorie dei quattro venti principali*

Restaurate nel 1681 da S. Bottschild.

Bibl.: Hantzsch 1902, 267; Goering 1935, 220.

PADOVA - Coll. Prof. Ducceschi, nel 1933

49 *Sposalizio di Santa Caterina*

Il Fiocco descrive il dipinto a tre quarti di figura, al naturale. Il quadro non è reperibile, il che rende impossibile verificarne l'attribuzione.

Bibl.: Fiocco 1933, 167.

ROMA - Presso un Ambasciatore Veneto, già nel Seicento

50 *Quadri*

«Il Ruschi fece in Roma certi quadri ad un Ambasciatore Veneto, al quale molto sono piaciuti», riferisce il Temanza nel 1738. Secondo lo Ivanoff (Temanza [1738], ed. 1963, 83 nota 1), si tratterebbe forse di Alvise Contarini, ambasciatore a Roma tra il 1645 e il 1647. In quell'epoca però il Ruschi era già a Venezia. Il fatto succitato dovette avvenire in epoca molto anteriore, forse prima del 1630.

Bibl.: Temanza 1738, 83.

ROMA - Presso l'antiquario Amedeo Burini, nel 1938

51 *Ritorno della Terra Promessa*

Olio su tela, cm. 200 x 500 circa.

Bibl.: Riccoboni 1966, 117.

ROMA - Mercato antiquario, già

52 *Vecchio filosofo con un turbante e libro*

Tela, per largo, in grandezza al vero.

Bibl.: Riccoboni 1966, 61 nota 26: «un Ruschi giovanile».

ROMA - Coll. privata

53 *Ercole e Onfale*

Non so se identico al dipinto dello stesso soggetto, menzionato dal Voss a Zurigo (cat. no. 103), o a un altro a Bassano del Grappa, noto al Riccoboni come Zanchi (cat. no. 42), o se si tratti, in tutte e tre i casi, di un unico dipinto, o di tre dipinti diversi.

Bibl.: Donzelli-Pilo 1967, 364.

ROVIGO – Coll. Casalini-Caselli, già

54–55 *Due quadri*

Bibl.: Riccoboni 1966, 95.

TREVISO – Chiesa di S. Andrea, sull'altare di S. Filippo Neri

56 *Sogno di Giuseppe*

Bibl.: Rigamonti 1767, 12; Coletti 1935, 292.

TREVISO – Chiesa di S. Bartolommeo, altar maggiore

57 *Martirio di S. Bartolommeo*

Bibl.: Federici 1803, 102.

TREVISO – Chiesa di S. Caterina

58 *S. Filippo Benizio*

Bibl.: Federici 1803, 102.

TREVISO – Chiesa di S. Francesco, Cappella Rinaldi

59 *«S. Antonio con il Bambino nelle braccia nel piano, e la Vergine, che guarda la Divozione del Santo nell'alto»*

Bibl.: Federici 1803, 102.

TREVISO – Chiesa delle Monache Convertite

60 *Cristo nell'orto*

Cfr. lo stesso tema già nella chiesa di S. Giustina a Venezia (cat. no. 76).

Bibl.: Federici 1803, 102.

VENEZIA – Chiesa di Sant'Anna

Soffitto, costituito da 14 scomparti, di cui 6 *Parabole* secondo il Vangelo di S. Matteo, 4 tele con 8 *Beatitudini* dal Discorso sulla Montagna e 4 «*Dotes*» del *Corpo Beato*:

– *Parabola dei vignaiuoli* – vedi cat. no. 7.

61 *Parabola grande*, forse con più di una figura – smarrita.

62 *Parabola grande*, forse con più di una figura – smarrita.

63 *Parabola grande*, forse con più di una figura – smarrita.

– *Parabola* (?) – vedi cat. no. 8.

64 *Parabola* (?), più piccola, con una figura sola – smarrita.

65 *Prima e seconda Beatitudine, cioè «Povertà di Spirito» e «Mansuetudine»* – smarrita (cfr. cat. no. 120).

66 *Terza e quarta Beatitudine, cioè «Mestizia» e «Fame e sete di Giustizia»* – smarrita.

– *Quinta e sesta Beatitudine, cioè «Purezza di cuore» e «Misericordia»* – vedi cat. no. 12.

67 *Settima e ottava Beatitudine, cioè «Pace» e «Persecuzione»* – smarrita.

68 *Primo dono del Corpo Beato, cioè «Impassibilità» o «Incorrutibilità»* – smarrito.

69 *Secondo dono del Corpo Beato, cioè «Chiarezza»* – smarrito.

70 *Terzo dono del Corpo Beato, cioè «Agilità»* – smarrito.

– *Quarto dono del Corpo Beato, cioè «Sottigliezza»* – vedi cat. no. 9.

Per la valutazione critica del soffitto, vedi al testo, pp. 316–326. Cfr. inoltre la ricostruzione, figg. 17–20.

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 23–24; Boschini 1664, 158; Id. 1674, Castello, 8; Martinelli 1684, 84; Temanza 1738, 83; Zanetti 1771, 525; Zorzi 1972, 488–489.

VENEZIA – Chiesa di S. Cassiano, terzo altare a destra

71 *S. Francesco di Assisi e Angeli*

Bibl.: Boschini 1664, 521; Id. 1674, S. Croce, 17–18 («la tavola ... del Ruschi in luogo d'una del Cavalier Diamantino, ch'è sopra la porta»); Martinelli 1684, 305; Zanetti 1771, 525; Moschini II 1815, 128 («è di F. Ruschi; nè sappiamo persuaderci col Boschini che se ne fosse sostituita un'altra del cav. G. Diamantini»); Donzelli-Pilo 1967, 156 (chiarisce l'equivoco).

VENEZIA – Monastero di S. Giorgio Maggiore, in sagrestia

72 *«Ritratto di Santo Benedettino del Rusca ... mezzanissima pittura»*

Elenco demaniale di Pietro Edwards del 24 luglio 1806.

Non risulta chiaro se si tratti di F. Ruschi o del ritrattista settecentesco Carlo Francesco Rusca.

Bibl.: Cicogna 1834, 385 nota 340.

VENEZIA – Monastero di S. Giorgio Maggiore, atrio superiore

73 *Figure allegoriche*

Nell'elenco demaniale di Pietro Edwards, dell'agosto 1806, vien descritto come segue: «Anonimo. Figure allegoriche, quadro collocato nell'atrio superiore a grande altezza; pare di sufficiente merito, ma per la distanza non si può assicurare cosa alcuna di preciso; inclina alla maniera del Rusca».

Bibl.: Cicogna 1834, 389 nota 340.

VENEZIA – Monastero dei SS. Giovanni e Paolo, refettorio nuovo

74 *Sacrificio di Abramo*

Bibl.: Boschini 1664, 232; Id. 1674, Castello, 67; Moschini 1932–1933, 514–515; Zava Boccazzi 1965, 325.

VENEZIA – Monastero dei SS. Giovanni e Paolo, refettorio nuovo

75 *Caduta della manna*

Bibl.: Boschini 1664, 234; Id. 1674, Castello, 68; Moschini 1932–1933, 514–515; Zava Boccazzi 1965, 325.

VENEZIA – Chiesa di Santa Giustina, Capp. maggiore

76 *Cattura di Cristo nell'orto*

Il Martinioni ne riferisce, come segue: «M. Ponzone ... gran tela da un lato della Cappella grande col Salvator nostro condotto al Calvario ... come all'incontro ne ha posto un'altra Francesco Ruschi con Christo preso nell'Horto, e ben questa sii opera laboratissima fatta con tutta applicatione, e studio, non si può goder della sua bellezza, per non haver lumi proportionati, anzi del tutto contrarii». Secondo lo Zorzi, forse venduto insieme con molti altri quadri della chiesa (attualmente Liceo scientifico) nel 1811.

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 43–44; Boschini 1664, 209; Id. 1674, Castello, 48; Martinelli 1684, 184; Zanetti 1771, 525; Zorzi 1972, 510.

VENEZIA – Chiesa di S. Maria Maggiore, alla sinistra della cappella maggiore

77 *Alcune figure in chiaroscuro*

La collocazione vien descritta dal Boschini e dal Martinelli, come segue: «dopo la capp. alla sinistra della maggiore seguono tre quadri di M. Ponzone. Prima, che si arrivi al secondo quadro, vi sono alcune figure di chiaro oscuro sotto, e sopra d'una finestra, di mano di Franc. Ruschi». Secondo il Cochin vi era però soltanto: «une figure de clair-obscur».

Bibl.: Boschini 1664, 388; Id. 1674, Dorsoduro, 61; Martinelli 1684, 425; Cochin 1769, 99; Zorzi 1972, 534.

VENEZIA – Chiesa di S. Maria del Pianto, primo altare a destra dell'altar maggiore

78 *S. Antonio di Padova con il Bambino in braccio, S. Francesco di Paola e Angeli in aria e in terra*

La chiesa di S. Maria del Pianto, costruita dopo il 1649 (la posa della prima pietra avvenne nel 1647) e «in pochi anni terminata», come riferisce il Martinioni (sulla fine del 1650 la fabbrica era però ancora a metà), andava orgogliosa di sette altari, tra i quali era notevole quello eretto dal segretario del Senato Pier Antonio Zon e dai suoi fratelli, con la pala del Ruschi. Circa la messa in opera non ci sono notizie; la descrizione dettagliata del dipinto vien data dal Martinioni: «vedendosi terminato (cioè

nel 1663) quello (altare) di Pier'Antonio Zon, e Fratelli, con la Tavola dipinta eccellentemente da Francesco Ruschi, dove ritrasse li SS. Francesco di Paola, e Antonio di Padova, con Christo bambino nelle braccia, di sopra è un Angelo, che nelle mani ha un breve dove è scritto Charitas, dalla parte del detto S. Francesco di Paola, e un Giglio dalla parte di S. Antonio insegne per conoscere essi Santi. A piedi poi è un'altro Angelo sedente, in atto di sonare la lira». La pala del Ruschi, posta sull'altare forse tra le prime, vien sempre citata come una delle più belle. S. Moschini Marconi nota, a proposito della *Deposizione* di L. Giordano nelle Gallerie dell'Accademia, proveniente da questa stessa chiesa, e databile in base allo stile verso il 1653, che per tale datazione «può darsi che non sia irrilevante il fatto che l'aggregazione nobiliare dei committenti del sontuoso altar maggiore della nuova chiesa dogale su cui era la pala del Giordano avvenne il 19 marzo 1653». La chiesa è stata consacrata nel 1658, soppressa nel 1810. Il dipinto del Ruschi, databile approssimativamente tra il 1653 e il 1658, è da considerarsi, forse, tra le sue opere migliori.

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 91; Boschini 1664, 210-211; Id. 1674, Castello, 49; Martinelli 1684, 178; Zanetti 1771, 525; Moschini Marconi 1970, 141; Zorzi 1972, 530.

VENEZIA - Chiesa di S. Polo, nella cappella a destra dell'altar maggiore

79 *Santi Liberale, Bonaventura e Angeli*

Bibl.: Boschini 1664, 248; Id. 1674, S. Polo, 3-4; Martinelli 1684, 314; Cochin 1769, 63 («très mauvais»).

VENEZIA - Chiesa di Santa Teresa, a sinistra dell'altar maggiore

80 *Madonna con il Bambino e i Santi Francesco di Assisi e Antonio di Padova e un Angelo che suona*

Scriva il Martinioni: «si andrà di breve a'ergendo altri Altari ... Il Ruschi sudetto ha finito un'altra Tavola con Santi Francesco, Antonio da Padova, e altri posta nella Cappella alla sinistra della Maggiore nell'Altare *nuovamente principiato* (sottolineato da me E. A. S.)». Risulta quindi, che il dipinto è stato compiuto dopo la *Sant'Orsola* (cat. no. 19), già precedentemente eseguita del Ruschi per la stessa chiesa, fabbricata nel 1660; si tratta cioè sicuramente dell'ultima opera del pittore, finita molto probabilmente nel 1661, anno della sua morte. Il dipinto del Ruschi è stato sostituito nell'Ottocento da un altro, che vagamente ricorda la pala originale.

Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 277; Boschini 1664, 330; Id. 1674, Dorsoduro, 10; Martinelli 1684, 369; Moschini II 1815, 287; Zanotto 1856, 419 (cita il dipinto ancora in situ).

VENEZIA - Isola Mazorbo, Chiesa di S. Pietro, pala d'altare

81 *Madonna in piedi con il Bambino e i Santi Niccolò, Bartolommeo, Margherita e due ritratti*

La pala d'altare esisteva ancora nel 1797; soppressa la parrocchia nel 1810, la chiesa fu demolita totalmente di lì a poco.

Bibl.: Boschini 1664, 546-547; Id. 1674, S. Croce, 39-40; Zanetti 1797, 152; Zorzi 1972, 432.

VENEZIA - Palazzo Ducale, nel 1837

82 *Figura sdraiata sul letto*

Nell'elenco generale demaniale del 1837, no. 921, «una figura sdraiata su di un letto maniera del Ruschi», viene indicata come da alienare.

Bibl.: Moschini 1932-1933, 515.

VENEZIA - Palazzo Ducale, nel 1837

- *Due figure*

Nell'elenco generale demaniale del 1837, no. 232, una «tela del Rusca con due figure, proveniente da S. Anna a S. Giovanni Laterano», viene indicata come da alienare. Si tratta senza dubbio di uno scomparto del soffitto di Sant'Anna, e cioè, molto probabilmente, da identificare o con una delle *Beatitudini* (cat. nn. 12, 65-67) o con una delle smarrite *Parabole* grandi (cat. nn. 61-63), dato che vengono menzionate due figure in esso. Chiaramente, qualche pezzo del soffitto, se non addirittura tutte le tele, deve esser passato dopo il 1806 da Sant'Anna a S. Giovanni Laterano. Il Moschini suppone che questo fatto alluda forse a una fusione delle monache di Sant'Anna con quelle di S. Giovanni Laterano, e cita, per gli stretti rapporti tra i due monasteri, il libro di F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia*, Padova 1758, 107-108, 148.

Bibl.: Moschini 1932-1933, 515 note 6-7.

VENEZIA - Casa di Giov. Paolo Baglioni a S. Cassiano, nel 1787

83 *«Bersabea al bagno, d(ucati). 10»*

Nell'inventario del 28 febbraio 1787.

Pendant del numero seguente? Forse identico al no. 4 di questo catalogo.

Bibl.: Levi 1900, 252.

VENEZIA - Ibid.

84 *«Detto (cioè Betsabea), che presenta i doni a Davide, d(ucati). 15»*

Nell'inventario del 28 febbraio 1787.

Pendant del numero precedente?

Bibl.: Levi 1900, 252.

VENEZIA - Ibid.

85 *«La Sapienza, d(ucati). 3»*

Nell'inventario del 28 febbraio 1787.

Bibl.: Levi 1900, 253.

VENEZIA - Ibid.

86 *«Susanna, d(ucati). 2»*

Nell'inventario del 28 febbraio 1787.

Probabilmente appartenente alla serie dei dipinti con mezze figure femminili, come l'*Aurora* (cat. no. 2) e la *Diana* (cat. no. 22).

Bibl.: Levi 1900, 254.

VENEZIA - Casa di Giorgio Bergonzi, nel 1709

87 *«Una Dona con un turbante in testa vien dal Ruschi, con soazza nera»*

Nell'inventario del 22 luglio 1709, no. 304; nell'inventario del 12 agosto 1709, no. 303.

Probabilmente in serie con i due dipinti seguenti, nn. 88, 89.

Bibl.: Levi 1900, 166; Savini Branca 1964, 174.

VENEZIA - Ibid.

88 *«Una Dona con un pano, soazza nera, del Ruschi»*

Nell'inventario del 22 luglio 1709, no. 305; nell'inventario del 12 agosto 1709, no. 304.

Probabilmente in serie con il dipinto precedente e con quello seguente.

Bibl.: Levi 1900, 166; Savini Branca 1964, 174.

VENEZIA - Ibid.

89 *«Un Abozo d'una donna, del sudetto compagne»*

Nell'inventario del 22 luglio 1709, no. 306; nell'inventario del 12 agosto 1709, no. 305.

Probabilmente in serie con i due dipinti precedenti.

Bibl.: Levi 1900, 166; Savini Branca 1964, 174.

VENEZIA – Ibid.

- 90 «*Due Donne che mostra la Colana, e due giovini, soaza indorata, del Ruschi*»
Nell'inventario del 22 luglio 1709, no. 313; nell'inventario del 12 agosto 1709, no. 312.
Molto probabilmente identico al nostro no. 29.
Bibl.: Levi 1900, 166; Savini Branca 1964, 174.

VENEZIA – Palazzo Cavazza, prima del 1663

- 91 *Ovale*
Il Martinioni riferisce che nel «Palazzo del Conte Girolamo Cavazza ... la galleria» aveva «ovati dorati di Cipresso, dipinti da migliori Pittori della Città ... P. Liberi, P. Vecchia, Ruschi e altri».
Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 394; Savini Branca 1964, 81.

VENEZIA – Casa di Bart. Dafino a S. Maurizio, prima del 1648

- 92 «*E sopra la settima porta il Signor Francesco Ruschi ha rappresentato un morale e gentile componimento, ove entra la Fede, la Carità e la Simulatione con molti belli ornamenti*»
Il dipinto del Ruschi fece parte di una serie di «sei lunghi quadri» anch'essi sovrapposte, oggi smarrite, di Palma il Giovane, collocate in questa stessa sala, e rappresentanti «sei stati dell'uomo»: la *Religione*, la *Potestà*, la *Vita solitaria*, *Bellona*, ossia l'*Arte militare* e la *Mendicità* (Ridolfi II 1648, 200–201). La descrizione del Ridolfi, i «molti belli ornamenti», evoca la *Beatitudine* del soffitto di Sant'Anna (cat. no. 12), anch'essa con la *Carità*, ossia *Misericordia*, o un'altra probabile sovrapposta, quella di Odessa (cat. no. 13), di soggetto simile, l'*Allegoria della Verità con la Misericordia o con la Simulazione*, anche questi ultimi due dipinti eseguiti certamente prima del 1648. Jacopo Palma il Giovane era morto già nel 1628; il quadro del Ruschi è stato sicuramente aggiunto alla serie più tardi, certamente però prima del 1648, data, quest'ultima, della edizione del libro del Ridolfi.
Bibl.: Ridolfi 1648, 201; Savini Branca 1964, 212.

VENEZIA – Casa dell'Ab. Francesco dall'Oglio all'Angelo Raffaele, nel 1709

- 93 «*Un quadro con due figure, copia del Ruschi*»
Nell'inventario del 24 aprile 1709, no. 18.
Bibl.: Levi 1900, 155.

VENEZIA – Casa di Daniele Dolfin, nel 1681

- 94–96 «*Tre quadri sopra le porte con cornice nere di man del Ruschi. Ducati 180 grossi*»
Nell'inventario del 1° gennaio 1681.
Bibl.: Savini Branca 1964, 160.

VENEZIA – Casa di Lorenzo Dolfin a S. Salvador sul Canal grande, prima del 1663

- 97 *Quadro*
Bibl.: Sansovino-Martinioni 1663, 376; Savini Branca 1964, 214.

VENEZIA – Casa di Domenico Gambatto a S. Canciano, nel 1705

- 98 «*Altro detto grandò con la Madonna ed altri Santi, copia del Ruschi*»
Nell'inventario del 27 aprile 1705.
Bibl.: Levi 1900, 147.

VENEZIA – Galleria Giovanelli, già

- 99 *Filosofo, mezza figura*
Tela.
Bibl.: Riccoboni 1966, 72 nota 56 (Ruschi).

VENEZIA – Casa di Antonio Giustiniani a S. Eustachio, nel 1733

- 100 «*Un quadro segnato n. 8, sotto camin con soaza d'intaglio dorata, istoriata il Tempo che scuopre la verità, largo q. 8 lungo q. 8 in circa, Copia di Ruschi*»
Nell'inventario del 12 marzo 1733.
Bibl.: Levi 1900, 191.

VENEZIA – Casa di Alvise Mocenigo IV, nel 1759

- 101 «*Sopra Balcon rappresenta una Donna. Pittura di Francesco Ruschi*»
Nell'inventario del 19 gennaio 1759, no. 77.
Bibl.: Levi 1900, 232.

VICENZA – Chiesa dei Padri Riformati di S. Francesco alla Porta Castello, 1° altare a sinistra

- 102 *Madonna con S. Giovanni Evangelista*
Il Baldarini menziona un'incisione, purtroppo a me sconosciuta, tratta dal dipinto.
Bibl.: Boschini 1676, 127; Baldarini 1779, 114.

ZURIGO – Coll. privata

- 103 *Ercole e Onfale*
Vedi numeri 42 e 53 di questo catalogo.
Bibl.: Voss 1933–1934, 18; Goering 1935, 220.

B. Disegni

PARIGI – Vendita D. Kaïeman, nel 1859

- 104 «*Le Christ couronné d'épines. Dessin à la plume et au bistre: 3 fr. 50*»
Prov.: Dalla vendita di D. Kaïeman a Parigi, il 27 aprile 1859 (e giorni segg.).
Bibl.: Mireur 1912, 370.

VENEZIA – Coll. Pietro Michiel, prima del 1671

- 105 *Clarice e Argia*
Pietro Michiel nelle sue poesie ricorda disegni del Ruschi da lui posseduti.
Bibl.: Michele 1671, 182; Savini Branca 1964, 43, 241.

III. OPERE RESPINTE O DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

A. Dipinti

BATTAGLIA TERME – Villa Emo Capodilista, già Selvatico, sala centrale a croce del 1° piano

- 106 *Quattro Allegorie con la Benignità, la Nobiltà, la Verità e lo Sdegno (?)*
Giustissima l'attribuzione del Pallucchini a Luca Ferrari.
Bibl.: Veneto 1954, 346 (attr. a D. v. Dyck e Fr. Ruschi); Pallucchini 1962, 131–132, figg. 147–149 (L. Ferrari).

ISOLA DI CIOVO (TRAÙ) – Chiesa di S. Croce, pala d'altare

- 107 *Gesù tra quattro Santi*
Difficile da giudicare senza conoscere direttamente il dipinto. Mi sembra però piuttosto opera di un seguace, data la mancanza di forza espressiva e di monumentalità, così tipica del Ruschi sicuro. Anche il panneggio è meno tagliente e più arrotondato. Nondimeno, non mi sento di affermare con certezza che il Gamulin abbia torto.
Bibl.: Gamulin 1969, 229, fig. 277 (Ruschi).

CONEGLIANO – Duomo, ai lati della porta centrale

- 108 *Ritrovamento di Mosè*

109 *Mosè calpesta la corona*

Non del Ruschi; ma, piuttosto, affine allo Zanchi giovane.

Bibl.: Fiocco-Menegazzi 1965, 116, 123, figg. 78-79 (Ruschi).

FIRENZE – Kunstgeschichtliches Institut

110 *Satiro e ninfa*

Prov.: Già nella coll. del Comm. Hermann, attr. a C. Loth.

Un seguace del Ruschi, affine a Lodovico David.

Bibl.: Ewald 1965, 136 no. 691 (Ruschi).

Foto: Firenze, Kunstgeschichtliches Institut, 135.

HANNOVER – Niedersächsische Landesgalerie, inv. no. 872

111 «*Nosce te ipsum*»

Olio su tela, cm. 100 × 123.

Quasi certamente dello Zanchi giovane.

Bibl.: Riccoboni 1966, 62 nota 27 (Ruschi), 72-73 (Ruschi?, poco avanti il 1660), 95-96 («resta insoluto il problema se trattasi ... dello Zanchi giovane, fortemente influenzato dal Ruschi, oppure ... di un Ruschi, come ritengo sia più probabile»), fig. 10 (come Zanchi).

LONDRA – Coll. Gregor Aharon, nel 1930

112 *Betsabea al bagno*

Olio su tela, cm. 139 × 118.

Prov.: È senza dubbio lo stesso dipinto che nel 1927 è stato fotografato da B. Geiger nella coll. Caiselli a Udine, visto poi dal Fiocco a Londra nella coll. Aharon.

Secondo il Fiocco, il quale attribui per primo il dipinto al Ruschi, «si tratta di una ripresa del Veronese ... ma è un Veronese superficiale e apparente». La paternità del Ruschi mi sembra assai dubbia. Il quadro spetta piuttosto a Pietro Negri, se non è copia del Negri da un originale smarrito di F. Ruschi, ipotesi, quest'ultima, da non escludere. Infatti, un tema simile vien ricordato già nella coll. Baglioni (cat. no. 83), dove aveva però un pendant. La morbidezza dei partiti di pieghe non abbastanza fitti, la scarsa sensibilità per i volumi plastici, i gesti non significanti, la mancanza degli elementi tipici delle opere certe del Ruschi, fanno pensare in particolare al Negri, il cui dipinto di Dresda, *Nerone davanti al corpo morto della madre Agrippina*, mostra le stesse caratteristiche. Per di più, esiste un disegno a sanguigna di, o da, P. Negri, nell'album di disegni della chiesa di S. Maria in Via in Camerino (segnalatomì gentilmente dal Prof. Italo Faldi), fol. 116, che porta la scritta antica «Pietro Negri – Venetiano 1664» (in quell'epoca il Ruschi era già morto), molto probabilmente studio preparatorio, con alcuni cambiamenti, per la figura di Betsabea del dipinto già Aharon.

Bibl.: Fiocco 1933, 166 e nota 5, fig. 2 (Ruschi); Geiger 1940, 84 no. 48, fig. 3 (attr. al Carneo, senza conoscere l'articolo del Fiocco); Rizzi 1969, 53 (Ruschi); Donzelli-Pilo 1967, 364 (Ruschi).

Foto: FGCV, 11460 A (rifotografata la fotografia ex Bibl. Fiocco).

MIRA VECCHIA – Villa Venier, poi Contarini degli Scrigni

113 *Affreschi in quattro sale con le scene dell'Eneide e dell'Iliade, e con Amore e Psiche, nell'ultima sala*

Non mi sentirei di risolvere qui definitivamente il problema attributivo, che è di estrema difficoltà. Si vedano i pareri dei singoli studiosi riassunti in bibliografia. Ritengo che gli affreschi, di rara bellezza e di singolare importanza per la pittura veneta del Seicento, siano stati però eseguiti dopo la morte del Ruschi, avvenuta nel 1661, senza che si possa negare il forte influsso da lui esercitato sul pittore in questione, il quale potrebbe essere anche, a mio avviso, Valentin Lefebvre, la cui adesione alla corrente neoveronesiana, aperta dal Ruschi e continuata da Coli e

Gherardi e dal Fumiani, coincide appunto con lo stile degli affreschi nella Villa Venier. Questa ipotesi verrà ancora studiata e approfondita.

Bibl.: Voss 1933-1934, 18 (Ruschi); Arslan 1946, 45 nota 54 (Fumiani intorno al 1700; 4ª sala Fumiani, in collaborazione con altra mano); Muraro 1952, 51 (forse il Ruschi); Id. 1954, 121-122 (forse del Ruschi); Mazzotti 1957, 246, fig. 339 (quasi certamente del Ruschi); Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 106 (Fumiani); Ivanoff 1960, 128-129 no. 99, fig. 99 (Ruschi; per la sala con *Amore e Psiche* propone D. v. Dyck; la decorazione è, secondo lo studioso, anteriore al 1657); Tiozzo 1963, 42 (Ruschi); Riccoboni 1966, 71 (Zanchi in collaborazione col Ruschi), 73 (parte in collaborazione col Ruschi e parte dal solo Zanchi), 97 (due di essi: *Criseide restituita al padre* ed *Enea e Lavinia* dello solo Zanchi); Donzelli-Pilo 1967, 190 (Fumiani); Tiozzo 1968, 107-109 (Ruschi, intorno al 1660; per la sala con *Amore e Psiche* propone L. Manfredini).

PADOVA – Coll. Galliano Piva

114 *Venere e Amore*

La fotografia nella Fototeca della FGCV, nel classificatore: Collezioni private, reca l'attribuzione al Ruschi. Non è certamente del Ruschi; piuttosto di un fiacco seguace di P. Liberi.

Foto: Danesini, Padova (copia nella FGCV).

TREVISO – Chiesa di S. Leonardo, sagrestia

115 *Madonna con il Bambino e i Santi Antonio da Padova e Osvaldo*

Tela, cm. 275 × 130.

Il Cima, nel manoscritto del Settecento, citato dal Coletti, attribuisce il dipinto al Savini; il Coletti stesso dà il dipinto alla scuola del Ruschi.

Bibl.: Federici 1803, 102 (Ruschi); Coletti 1935, 300 no. 587.

TRIESTE – Coll. Alfredo Pollitzer, già

116 *Davide e Abigail*

Il Fiocco considerava il dipinto opera della maturità del Ruschi, la cui paternità mi sembra però assai dubbia, seppure non si può escludere che si tratti di copia da un suo originale smarrito, eseguita forse da P. Negri (cfr. ad es. affinità con il dipinto già Aharon [cat. no. 112], con l'*Addio di Enea* [?], già nella coll. del Conte H. J. Czernin a Praga [Imagines Galeriae III, fol. 97], forse di questa stessa mano, e con il Negri sicuro, *Nerone e Agrippina*, di Dresda), o da A. Zanchi. La stessa composizione è nota in una redazione poco diversa dello Zanchi (Riccoboni 1971, 263-265, fig. 3), conservata ad Este in una collezione privata. Esiste inoltre un altro dipinto, finora non pubblicato, che ripete la sola figura di Davide (Atene, nel 1973 coll. F. Maleas, tela, cm. 72 × 58, foto nell'archivio dello scrivente), ma si tratta forse di un frammento, anche quest'ultimo molto probabilmente dello Zanchi. Non è pertanto da escludere un prototipo comune del Ruschi, ora perduto, sul quale si basavano sia le derivazioni dello Zanchi, sia quella del Negri.

Bibl.: Riccoboni 1925, no. 204, tav. XV (Zanchi); Fiocco 1933, 168 e nota 7, fig. 4 (Ruschi); Donzelli-Pilo 1967, 364 (Ruschi); Riccoboni 1971, 263-264, fig. 4 (Ruschi).

Foto: Alinari, 40161.

TRIESTE – Coll. Alfredo Pollitzer, già

117 *Sposalizio di S. Caterina, con Santa Lucia, S. Giovanni Battista e due altri Santi in basso*

Anche qui l'attribuzione al Ruschi mi sembra molto incerta, seppure non da escludere. La scarsa leggibilità della riproduzione rende difficile un giudizio più approfondito. Mi sembra però si tratti piuttosto di un'opera di qualche imitatore o epigono del Ruschi, data la qualità molto inferiore del dipinto, il

cui soggetto per di più non corrisponde a nessuna delle pale d'altare descrittici dal Martinioni o dal Boschini.

Bibl.: Fiocco 1933, 168, fig. 5 (Ruschi); Donzelli-Pilo 1967, 364 (Ruschi).

Foto: Sopr. Mon. Trieste, 2531/1925.

VENEZIA – Chiesa di Sant'Alvise

118 *Redentore tra i Santi Pietro e Paolo*

Attribuito al Ruschi dallo Arslan che ne dice: «se quel Redentore ... -dove si vede erroneamente un San Marco-non sia piuttosto suo (del Ruschi), che del Vecchia, al quale è attribuito».

Bibl.: Arslan 1938, 78 nota 20.

VENEZIA – Gallerie dell'Accademia, inv. no. 492

119 *Gesù e la Samaritana*

Tela, cm. 116 × 149.

Il quadro recava l'attribuzione tradizionale al Ruschi, confermata dal Fiocco. All'Arslan parve riconoscerci un'opera del Negri. Tale opinione, a mio giudizio convincente, viene accettata anche dalla Moschini Marconi.

Bibl.: Fiocco 1929, 43, tav. 42 (Ruschi); Moschini 1932-1933, 511 (Ruschi); Fiocco 1933, 167, fig. 1 (Ruschi); Arslan 1938, 78 nota 20 (Negri); Id. 1946, 44 nota 54 (Negri); Donzelli-Pilo 1967, 299 (Negri); Moschini Marconi 1970, 62 no. 133, fig. 133 (Negri?); Zampetti 1971, 52 (Negri).

VENEZIA – Coll. Principessa Bevilacqua Grazia-La Masa, nel 1900

120 *Mansuetudine* (?) (fig. 15)

Tela, cm. 30 × 25.

Prov.: Nella vendita all'asta presso la Galleria Sangiorgi (di Roma) a Venezia, tra il 15 e il 22 ottobre 1900, cat. no. 349, tav. 59, attribuito a G. Reni.

La fotografia del dipinto, forse un frammento della seconda *Beatitudine* del soffitto di S. Anna, cioè la *Mansuetudine* (cfr. cat. no. 65), riprodotta nel catalogo, è purtroppo mal leggibile. Può essere sia dello Zanchi, sia del Ruschi; mi sembra però piuttosto di quest'ultimo.

Bibl.: Inedito.

Foto: BH, D 13688 (rifotografato dal catalogo).

VENEZIA – Palazzo Contarini dal Bovolo (sede E. C. A.)

121 *Sant'Elena e la Croce*

Attribuito al Ruschi nella Fototeca della FGCV. Piuttosto opera di bottega, o di scuola.

Foto: FGCV, 2828.

VENEZIA – Coll. De Minerbi, già

122 *Diogene*

Quasi certamente dello Zanchi giovane, come anche il numero 111 di questo catalogo.

Bibl.: Riccoboni 1966, 62 nota 27 (Ruschi), 72 (Ruschi o Zanchi), 95, 117, fig. 11 (Zanchi).

VICENZA – Cattedrale della SS. Annunziata, primo quadro a destra nel coro

123 *Mosè sostenuto nella preghiera mentre Aronne combatte*

Tela, cm. 260 × 150.

Sicuramente non è del Ruschi, anche per ragioni cronologiche. Secondo lo Arslan, la tela è stata dipinta dopo il 1676, senza che egli informi donde è stata ricavata questa datazione. Invece il Magrini menziona che a pie' dell'altare è il sepolcro del suo fondatore con l'epigrafe posta nel 1681, ciò che significa che la tela è stata eseguita attorno a questa data, il che coinciderebbe anche con lo stile del dipinto. Anche lo Ivanoff, attribuendo il dipinto a G. B. Bellotti, lo data verso il 1680. Lo Arslan, accettando la datazione dopo il 1676, pensò di dover pertanto spostare la data della morte del Ruschi, il che è impensabile, in quanto egli era già morto nel 1661. L'autore di questa tela di notevole qualità mi sembra essere il pittore degli affreschi nella Villa Venier a Mira Vecchia (cat. no. 113), affreschi, anch'essi attribuiti già erroneamente al Ruschi, collocabili però forse intorno al 1680; quindi del Lefebvre?

Bibl.: Cochin 1769, 172 (senza attribuzione); Baldarini 1779, 33 (Ruschi); Berti 1830, 96 (Ruschi); Magrini 1848, 101 (Ruschi); Goering 1935, 220 (Ruschi); Arslan, Arch. 1938, 7; Moschini 1952, 83 (Ruschi); Arslan 1956, 43 no. 216, tav. XX, fig. 216 (Ruschi); Ivanoff 1959, 214 nota 8 (G. B. Bellotti); Donzelli-Pilo 1967, 364 (Ruschi); Zampetti 1971, 66 (Ruschi).

Ubicazione sconosciuta, nel 1807-1808

124 *Allegoria della Speranza* (fig. 22)

Pollici 44 × 45.

Nonostante la difficoltà di giudicare il modello soltanto tramite una schematica incisione dell'Ottocento, mi sembra che le affinità con il disegno di Bruxelles (cat. no. 30) e con i dipinti a Madrid (cat. nn. 7-9) e già Guggenheim (cat. nn. 25-28) siano talmente parlanti da rendere l'attribuzione al Ruschi molto plausibile, seppure non certa.

Bibl.: Le Brun 1809, 102, fig. 87 (attr. a B. Schedone).

Foto: BH, D 13596 (rifotografato dal libro).

B. Disegni

VARSAVIA – Museo Nazionale

125 *Episodio dell'Iliade* (?)

Disegno a matita nera e penna, inchiostro bruno, su carta bianca, mm. 247 × 197.

Già attribuito dalla Mrozinska a P. Pagani su proposta di N. Ivanoff, e in seguito al Ruschi. Per il Riccoboni è invece piuttosto dello Zanchi. Stilisticamente, è legato con gli affreschi nella Villa Venier (cat. no. 113), quindi del Lefebvre?

Bibl.: Mrozinska 1958, 33-34, no. 21; Zampetti-Mariacher-Pilo 1959, 179 no. 64, fig. 64 (Ruschi); Riccoboni 1966, 122.

BIBLIOGRAFIA

Si riassume di seguito, in ordine alfabetico, la bibliografia riguardante Francesco Ruschi, indicando prima l'abbreviazione usata nelle citazioni del testo e nel catalogo. Delle Guide di Venezia vengono menzionate soltanto le più rilevanti.

- Accessions 1965 «Accessions of American and Canadian Museums», in: *The Art Quarterly* 28 (1965), 108, 114 (fig.)
- Albrizzi 1740 G.B. ALBRIZZI, *Forestiero illuminato*, Venezia 1740
- Arslan, Arch. 1938 E. ARSLAN, Nuovi dipinti nel Museo dell'Alto Adige, in: *Archivio per l'Alto Adige* 33 (1938), 7
- Arslan 1938 W. ARSLAN, Quattro piccoli contributi, in: *La Critica d'Arte* 3 (1938), 75-79
- Arslan 1946 E. ARSLAN, *Il concetto di «luminismo» e la pittura veneta barocca*, Milano 1946, 30, 43-45
- Arslan 1956 E. ARSLAN, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia XII. Vicenza I: Le Chiese*. Roma 1956, 3, 43
- Baldarini 1779 (P. BALDARINI - E. ARNALDI - O. VECCHIA - L. BUFFETTI), *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza I*, Vicenza 1779, 33, 114
- Bartsch 1870 A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur XXI*, Leipzig 1870, 168
- Basaglia 1954 A. BASAGLIA, *Francesco Ruschi* (Tesi di laurea), Padova, Università 1954
- Berti 1830 G.B. BERTI, *Nuova Guida per Vicenza*, Padova 1830, 96
- Boschini 1660 M. BOSCHINI, *La Carta del Navegar pitoresco (1660)*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, LXI, 232, 376-377, 487, 524, 579
- Boschini 1664 M. BOSCHINI, *Le Minere della Pittura*, Venezia 1664, 152, 158, 209-211, 213, 232, 234, 248, 329-330, 388, 521, 534, 546-547, 561
- Boschini 1674 M. BOSCHINI, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Venezia 1674, Castello, 4, 8, 48-49, 51, 67-68, S. Polo, 3-4, Dorsoduro, 9-10, 61, S. Croce, 17-18, 39-40, 52
- Boschini 1676 M. BOSCHINI, *I Gioielli Pittoreschi*, Venezia 1676, 127
- Boschini-Zanetti 1733 M. BOSCHINI-A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche Pitture della città di Venezia*, Venezia 1733, 56, 85, 201, 205, 318-319
- Cat. Bolaffi 1974 *Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700, n. 1*, Torino 1974, 167, 197
- Cat. Guggenheim 1913 *Catalogue de la Collection de M. le Com. M. Guggenheim, Venise. Asta, Palazzo Balbi, Venezia, dal 30 sett. al 4 ott. 1913*, H. Helbing, München 1913, 53 no. 944, tav. 37
- Cicogna 1834 E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane IV*, Venezia 1834, 385, 389-390
- Cochin 1769 CH.N. COCHIN, *Voyage d'Italie III*, Paris 1769, 41-42, 63, 99, 172
- Coletti 1926-1927 L. COLETTI, La pinacoteca comunale di Treviso e il suo riordinamento, in: *Boll'Arte* 6 (1926-1927), 468-479
- Coletti 1935 L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia VII. Treviso*. Roma 1935, 292, 300
- Coronelli 1696 V. CORONELLI, *Isolario*, Venezia 1696, F. 1, 49
- De Boni 1840 F. DE BONI, *Biografia degli Artisti*, Venezia 1840, 897 (ad vocem)
- De Logu 1958 G. DE LOGU, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958, 142, 149, 276, 317 nota 18
- Di Ragogna 1966 G. DI RAGOGNA, *Aviano dalla preistoria*, Pordenone 1966, 68
- Donzelli-Pilo 1967 C. DONZELLI-G.M. PILO, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967, 29, 156, 363-365
- Ewald 1965 G. EWALD, *Johann Carl Loth*, Amsterdam 1965, 20, 23, 135 nn. 691, 694
- Federici 1803 (D.M. FEDERICI), *Memorie trevigiane II*, Venezia 1803, 102
- Fiocco 1922-1923 G. FIOCCO, Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia, in: *Dedalo* 3 (1922-1923), 275-288
- Fiocco 1928-1929 G. FIOCCO, Sebastiano Mazzoni, in: *Dedalo* 9 (1928-1929), 290-297
- Fiocco 1929 G. FIOCCO, *Die venezianische Malerei des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts*, Firenze-München 1929, 2, 39, 42-44, 46, 48-51, 92, 96
- Fiocco 1929 G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona 1929, 37-39
- Fiocco 1933 G. FIOCCO, Aggiunte a Francesco Ruschi, in: *Boll'Arte* 27 (1933), 164-168
- Fiocco-Menegazzi 1965 G. FIOCCO-L. MENEGAZZI, *Il Duomo di Conegliano*, Padova 1965, 116, 123, figg. 78-79
- Fomiciova 1961 T. FOMICIOVA, La pittura veneta del Seicento nell'Ermitage e negli altri musei dell'U.R.S.S., in: *Arte Veneta* 15 (1961), 132-143
- Fredericksen-Zeri 1972 B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.) 1972, 179
- Füssli 1763-1771 J.R. FÜSSLI, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Zürich, I (1763), 479; II (1767), 242; III (1771), 180
- Gamulin 1969 G. GAMULIN, Seicento inedito (I^o), in: *Arte Veneta* 23 (1969), 227-229
- Geiger 1940 B. GEIGER, *Antonio Carneio*, Udine 1940, 84 no. 48, fig. 3
- Goering 1935 M. GOERING, in: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXIX*, Leipzig 1935, 220-221 (ad vocem)
- Hantzsch 1902 V. HANTZSCH, Beiträge zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte* 23 (1902), 267

- Jones 1968 B. A. JONES, *Bob Jones University. Supplement to the Catalogue of the Art Collection. Paintings Acquired 1963-1968*, Greenville (South Carolina) 1968, 25 nn. 259-260, 108-109 (figg.)
- Jůza 1970 (V. JŮZA), *Evropské malířství ze sbírek GVU v Ostravě (Catalogo della Mostra)*, Ostrava 1970, no. 4
- Ivanoff 1948 N. IVANOFF, *Ignote opere di Sebastiano Mazzoni*, in: *Emporium* 107 (1948) n. 642, 254-259
- Ivanoff 1959 N. IVANOFF, *Arte e critica d'arte nella Venezia del Seicento*, in: *La civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze 1959, 187-214
- Ivanoff 1960 N. IVANOFF, *Pitture murali del XVI, XVII, XVIII secolo*, in: *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco (Catalogo della Mostra)*, Venezia 1960, 128-129 no. 99, fig. 99
- Ivanoff 1965 N. IVANOFF, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, in: *Ateneo Veneto* 3 N.S. (1965), 186-190
- Krohn 1910 M. KROHN, *Italienske Billeder i Danmark*, Copenhagen 1910, 194 s.
- Lanzi 1809 L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia II*, 3 (1809), a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1970, 131
- Le Blanc 1890 CH. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes IV*, Paris s.a. (1890), 94-95 (ad vocem D. Varotari)
- Le Brun 1809 J. B. P. LE BRUN, *Recueil de gravures au trait... recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808 I*, Paris 1809, 102, fig. 87
- Levi 1900 C. A. LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni II*, Venezia 1900, 112, 146, 147, 155, 166, 191, 232, 234, 252-254
- Lorenzetti 1926 G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Venezia-Milano-Roma-Firenze s.a. (1926), 124, 240, 295, 354, 371, 526
- Magrini 1848 A. MAGRINI, *Notizie storico-descrittive della chiesa Cattedrale di Vicenza*, Vicenza 1848, 101
- Maier 1795 J. CH. MAIER, *Beschreibung von Venedig II*, Leipzig 1795, 395
- Malerei des Barock 1933 *Malerei des Barock (Catalogo della Mostra)*, Dresden 1933, 32
- Malvasia-Zanotti 1841 C. C. MALVASIA-G. P. ZANOTTI, *Felsina Pittrice II (1678)*, Bologna 1841, 183, 190
- Malvolti 1773 F. M. MALVOLTI, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano (1773)*, a cura di L. MENEGAZZI, Treviso 1964, 13
- Martinelli 1684 D. MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia I*, Venezia 1684, 70, 84, 163, 178, 184, 305, 314, 369, 425
- Mazzoni 1661 S. MAZZONI, *Il Tempo Perduto. Scherzi sconcertati*, Venezia 1661, 13, 57
- Mazzotti 1957 G. MAZZOTTI, *Ville Venete*, Roma 1957, 210, 246 no. 339
- Melchiori 1720 N. MELCHIORI, *Notizie di pittori e altri scritti (1720)*, a cura di G. P. BORDIGNON FAVERO, Venezia 1968, 22, 46, 93, 212
- Menegazzi 1963 L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo (Catalogo)*, Venezia 1963, 220-221
- Michele 1671 P. MICHELE, *Poesie postume cioè stravaganze*, Venezia 1671, 182
- Mireur 1912 H. MIREUR, *Dictionnaire des Ventes d'art... VI*, Paris 1912, 370
- Moir 1967 A. MOIR, *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge (Mass.) 1967, I, 287-288; II, 97
- Molmenti 1908 P. MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata... III*, Bergamo 1908, 480-487 (figg.)
- Moschini 1808 G. A. MOSCHINI, *Guida per l'isola di Murano*, Venezia 1808, 89
- Moschini 1815 G. A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815, I, 5-6, 184, 416; II, 128, 287, 288, 374-375
- Moschini 1932-1933 V. MOSCHINI, *Una «S. Orsola» di Francesco Ruschi*, in: *BollArte* 26 (1932-1933), 509-515
- Moschini 1933 V. MOSCHINI, *Alcuni dipinti nei depositi demaniali di Venezia*, in: *Rivista di Venezia* 12 (1933), 242-243
- Moschini 1936 V. MOSCHINI, in: *Enciclopedia Italiana Treccani XXX*, Roma 1936, 258 (ad vocem)
- Moschini 1952 V. MOSCHINI, *Altri dipinti restaurati nel Veneto*, in: *BollArte* 37 (1952), 79-83
- Moschini Marconi 1970 S. MOSCHINI MARCONI, *Galleria dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX (Catalogo)*, Roma 1970, 62, 91, 141
- Mrozinska 1958 M. MROZINSKA, *Disegni veneti in Polonia (Catalogo della Mostra)*, Venezia 1958, 33-34
- Muraro 1952 M. MURARO, *Ville della provincia di Venezia*, in: G. MAZZOTTI, *Le Ville Venete*, Treviso 1952, 51
- Muraro 1954 M. MURARO, *Ville della provincia di Venezia*, in: G. MAZZOTTI, *Le Ville Venete*, Treviso 1954, 121-122
- Muraro 1965 M. MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' Medici*, in: *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 4, Venezia 1965, 65-83
- Nagler 1845 G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon XIV*, München 1845, 73 (ad vocem Ruschi)
- Nagler 1913 G. K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon XXII*, Linz 1913, 152 (ad vocem Varotari)
- Nagler 1919 G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten II*, München-Leipzig s.a. (1919), 865-866 no. 2394
- Notable Works 1974 *Notable Works of Art now on the Market*, in: *BurlMag* 116 (1974), Suppl. giugno, tav. XXXIV
- Olsen 1961 H. OLSEN, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Amsterdam 1961, 87
- Orlandi-Guarienti 1753 P. A. ORLANDI-P. GUARIENTI, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753, 199-200
- Pallucchini 1961-1962 R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento. Dispense universitarie III*, Padova 1961-1962, 31-34
- Pallucchini 1962 R. PALLUCCHINI, *Contributi alla pittura veneziana del Seicento*, in: *Arte Veneta* 16 (1962), 121-137
- Pérez Sánchez 1964 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Algunos cuadros inéditos del barroco veneciano*, in: *Goya* (1964), no. 59, 346-357
- Pérez Sánchez 1965 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del s. XVII en España*, Madrid 1965, 566

- Pigler 1956 A. PIGLER, *Barockthemen II*, Berlin 1956, 367
 Pinacoteca 1925 *Pinacoteca Querini-Stampalia. Catalogo*, Venezia s.a. (1925), 31
- Portogruaro 1934 P.D. DA PORTOGRUARO, Isola di S. Clemente, in: *Rivista di Venezia* 13 (1934), 445-474, 515-546
- Procacci 1965 L. E. U. PROCACCI, Il carteggio di Marco Boschini con il Cardinale Leopoldo de' Medici, in: *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 4, Venezia 1965, 85-114
- Puppi 1969 L. PUPPI, «Ignoto Deo», in: *Arte Veneta* 23 (1969), 169-180
- Riccoboni 1925 A. RICCOBONI, *Esposizione del Seicento e Settecento (Catalogo della Mostra)*, Trieste 1925, no. 204, tav. XV
- Riccoboni 1966 A. RICCOBONI, Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento, in: *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 5, Firenze 1966, 53-135
- Riccoboni 1971 A. RICCOBONI, Novità zanchiane, in: *Studi di Storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia s.a. (1971), 262-271
- Ridolfi 1648 C. RIDOLFI, *Delle meraviglie dell'arte II (1648)*, a cura di D. v. HADELN, Berlin 1924, 44, 201
- Rigamonti 1767 A. RIGAMONTI, *Descrizione delle più celebri pitture di Trevigi*, Treviso 1767, 12
- Rizzi 1968 A. RIZZI, *Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli (Catalogo della Mostra)*, Udine 1968, 148
- Rizzi 1969 A. RIZZI, *Storia dell'arte in Friuli. Il Seicento*, Udine 1969, 35, 52-53, 69, 72
- Sandrart 1683 J. v. SANDRART, *Academia picturae eruditae (1683)*, a cura di A. R. PELTZER, München 1925, 374, 426 nota 1661
- Sansovino-Martinioni 1663 F. SANSOVINO-G. MARTINIONI, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia 1663, 11, 23-24, 43-44, 72, 91, 277, 376, 394
- Savini Branca 1964 S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova 1964, 43, 81, 160, 174, 212, 214, 241
- Stein 1956 M. STEIN, Un tableau de l'école vénitienne du Seicento à Copenhague, in: Venezia e l'Europa: *Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte*, Venezia 1956, 345
- Temanza 1738 T. TEMANZA, *Zibaldon (1738)*, a cura di N. IVANOFF, Venezia - Roma 1963, XVI, 82-84
- Ticozzi 1832 S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori ... III*, Milano 1832, 279
- Tiozzo 1963 C. TIOZZO, L'Arte della Serenissima lungo la riviera del Brenta, in: *Padova e la sua provincia* 9 (1963) no. 9, 40-43
- Tiozzo 1968 C. B. TIOZZO, *Gli affreschi delle ville del Brenta*, Padova 1968, 105-109
- Valcanover 1962 F. V. (F. VALCANOVER), Notiziario Veneto. Restauri eseguiti nel 1962 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in: *Arte Veneta* 16 (1962), 243
- Venetian Baroque 1964 *Venetian Baroque Painters (Catalogo della Mostra)*, Finch College Museum of Art, New York 1964, no. 37
- Veneto 1954 *Veneto. Guida T.C.I.*, Milano 1954, 346
- Voss 1933-1934 H. VOSS, Nichtvenezianische Maler im venezianischen Seicento, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin (1933-1934)*, 15-18
- Zampetti 1971 P. ZAMPETTI, *A Dictionary of Venetian Painters. Volume 3. 17th Century*, Leigh-on-Sea 1971, 65-66
- Zampetti-Mariacher-Pilo 1959 P. ZAMPETTI-G. MARIACHER-G. M. PILO, *La pittura del Seicento a Venezia (Catalogo della Mostra)*, Venezia 1959, 103-104, 179
- Zanetti 1771 A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, 524-525
- Zanetti 1797 A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana II*, Venezia 1797, 152
- Zani 1823 P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico - ragionata delle Belle Arti XVI*, Parma 1823, 257
- Zanotto 1837 F. ZANOTTO, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837, 339
- Zanotto 1856 F. ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia*, Venezia 1856, 255, 275, 418-419
- Zava Boccazzi 1965 F. ZAVA BOCCAZZI, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1965, 194, 325
- Zava Boccazzi 1968 F. ZAVA BOCCAZZI, in: *Le Muse X*, Novara 1968, 290-291 (ad vocem)
- Zorzi 1972 A. ZORZI, *Venezia scomparsa II*, Milano s.a. (1972), 413, 432, 488-489, 510, 530, 534

Altre abbreviazioni

- ASV Archivio di Stato, Venezia
 BH Bibliotheca Hertziana, Roma
 FGCV Fondazione Giorgio Cini, Venezia
 Imagines Galeriae *Imagines Galeriae*, inventario disegnato della collezione del Conte Humprecht Jan Czernin a Praga, del 1669, 3 volumi (Praga, Biblioteca Nazionale, XXIII B 32, 1-3)

CORRECTION

Richard Krautheimer and Roger B. S. Jones, *The Diary of Alexander VII*, Römisches Jahrbuch vol. XV, 1975.

The Marchese Giovanni Incisa della Rocchetta has kindly pointed out to us a regrettable misreading in our transcription of Alexander's diary notes. What we read as Monsignor Femini (p. 227, index and passim) should read instead Monsignor Ferrini, Francesco, that is the *elimo-*

siniere segreto of Alexander who handled the accounts for the churches at Galloro, Ariccia and Castel Gandolfo; see V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell' Archivio Chigi*, Rome, 1939, 392 ff., 412 ff., and G. Incisa della Rocchetta, "Notizie sulla fabbrica della chiesa collegiata di Ariccia", *Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* I (1929) 349 ff. We apologize for the mistake and sincerely thank the Marchese della Rocchetta.