

**Predella** journal of visual arts, n°34, 2014 - [www.predella.it](http://www.predella.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Direttore scientifico aggiunto** / Scholarly Associate Editor: Fabio Marcelli

**Comitato scientifico** / Editorial Advisory Board:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

**Coordinatore della redazione** / Editorial Coordinator: Stefano de Ponti

**Impaginazione** / Layout: Stefano de Ponti, Lucio Mondini

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Paola Betti, Georg Christoph Martini.  
Un artista viaggiatore nella Lucca  
del Settecento, s. I., ma Macerata 2013**

*The article is a review of Paola Betti's recent book, dedicated to the German artist Georg Christoph Martini, who spent most of his life in Lucca. Betti's monograph investigates the role of Martini in the Lucchese society at the beginning of eighteenth century and his relationship with local patrons and artists.*

Chiunque si accosti, anche dalla posizione della semplice curiosità, alla cultura figurativa lucchese di primo Settecento incontra, oltre al gran numero di dipinti ed affreschi che, considerati nel loro intreccio, definiscono un quadro vitale e assai ricco, un testo che è quasi una guida o un viatico. Mi riferisco al *Viaggio in Toscana* di Georg Christoph Martini, parziale traduzione dal tedesco del monumentale resoconto del viaggio in Italia che l'autore, originario della Sassonia, aveva compiuto a partire dal 1721. Esso è difatti in larga parte dedicato a Lucca e abbraccia una molteplicità di aspetti, dall'organizzazione dello Stato, ai modi di vita e all'industria, dai monumenti alle collezioni, dalla storia alle particolarità geografiche e naturalistiche. La ricchezza di quelle pagine trova ragione nella durata del soggiorno, dal 1727 al 1745, e nella complessità della cultura del Martini: che comunque, pur nutrendo interessi molteplici, era, quanto al mestiere, pittore e aveva deciso di fermarsi in città per via delle commissioni che vi aveva ricevuto. Tuttavia di questa attività, che il buon senso induceva a ritenere ampia se non proprio copiosa, sino a poco tempo fa si erano perdute le tracce. La lacuna pesava in misura tanto più significativa sull'avanzamento degli studi visto che Martini, nel *Viaggio in Toscana*, mostra di possedere una cultura figurativa assieme estesa e aggiornata ed appariva dunque assai improbabile che la sua presenza non

avesse avuto ripercussioni dirette sugli sviluppi della pittura locale. Un contributo determinante alla soluzione del problema è ora fornito dalla pubblicazione del lavoro di Paola Betti, *Georg Christoph Martini. Un artista viaggiatore nella Lucca del Settecento*, s. l., ma Macerata 2013.

La studiosa, che ha offerto in anni recentissimi alcuni assaggi sull'attività del pittore, torna ora sull'argomento intrecciando quanto già in parte anticipato nelle precedenti pubblicazioni con una messe di nuovi ritrovamenti così da costituire un vero e proprio saggio monografico. L'intervento si apre con una recensione mirata delle fonti coeve, anche inedite, in modo da caratterizzare in maniera compiuta il profilo di un artista che, come ebbe a scrivere all'indomani della morte uno dei suoi committenti, Bartolomeo Talenti, appariva «ornato delle più sublimi virtù morali oltre le scienze fra le quali la Pittura suo mestiere era la minore» (p. 23). La nota, se testimonia del favore col quale i patrizi lucchesi lo avevano accolto, trova diretto riscontro nei giudizi, simili nel tenore e più circostanziati, di Giovanni Targioni Tozzetti e Giovanni Lami, che lo avevano conosciuto in tempi diversi e invariabilmente elogiano la ricchezza delle sue conoscenze, evocando la figura di un uomo pratico «della storia e dell'antica mitologia» e, al contempo, «acuto speculatore della natura» (Lami, cit. alla p. 7). Partendo da questi elementi l'autrice procede coniugando una lettura serrata della documentazione superstite all'analisi dei dipinti che, vuoi per la disponibilità di note di pagamento o, assai più spesso, grazie alla pratica del confronto attributivo, vengono restituiti al Martini.

Il lavoro prende avvio dalla produzione di ritratti della quale lo stesso Martini, che pure è assai parco di informazioni sulla sua attività di pittore, dà notizia nel *Viaggio in Toscana*. L'accostamento tra il *Ritratto di Federico Bottini* e l'altro di *Martino Ignazio Bernardini*, che la Betti attribuisce, in maniera ineccepibile, al pittore appare in particolare significativo poiché dà prova di una notevole flessibilità nelle modalità di stesura e nell'intonazione. Il primo, più dimesso e intimista, è animato da una vena realistica, allo stesso tempo oggettivante e affettuosa, che si stempera e risolve nel "sussiego" che fa, dell'altro, un esempio esibito di ritratto "ufficiale" (p. 13). In quest'ultimo caso la tessitura cromatica, che consapevolmente simula il pastello (e riconduce a Rosalba Carriera), testimonia di un'inclinazione preziosa che Martini coltivò eseguendo (ed è ancora la Betti a rimarcare la questione) ritratti "in miniatura", anche legati a gioielli (p. 15).

La discussione sulla ritrattistica, più ampia rispetto a quanto in questo contesto si possa illustrare, fornisce peraltro all'autrice il destro per illuminare sui rapporti, strettissimi, che legarono Martini ai patrizi lucchesi. Le notizie offerte dal *Viaggio in Toscana* permettono di impostare l'analisi, che però poi si giova dei frutti di un lavoro di scavo archivistico assai consistente, in particolar modo centrato sugli

inventari delle collezioni. Se ne origina un quadro ove la pittura non ha campo esclusivo visto la molteplicità degli interessi e delle competenze di cui l'artista poteva fare sfoggio (e che i patrizi di buon grado seppero via via utilizzare). Leggendo queste pagine, che integrano una conoscenza capillare e sicurissima della documentazione alla capacità di stabilire connessioni, si ricava l'impressione di un artefice dallo statuto atipico che, forte di una fisionomia da "virtuoso", si integrò al patriziato in una posizione, se non paritaria, di familiarità effettiva (penso in particolare alla frequentazione, si direbbe consuetudinaria, con Carlo Mansi, alla quale la Betti dedica opportunamente ampio spazio, con considerazioni in tutto condivisibili, e al rapporto con Bartolomeo Talenti, al quale si è fatto cenno). La vastità dei suoi interessi e l'aggiornamento della sua cultura dovevano difatti distinguerlo in misura inequivocabile rispetto ai pittori lucchesi suoi colleghi, i quali appartenevano pur sempre alla classe degli artigiani, o poco meno.

Nel seguito del lavoro Paola Betti presenta e discute alcuni casi di decorazione di interni, che videro coinvolto il Martini in posizione di primo piano. Si tratta in particolare del nucleo di dipinti eseguiti per il salone della Villa Sardi a San Martino in Vignale (1738-1741), del ciclo di sette tele destinate al salone di Palazzo Talenti (fine anni Trenta), di altre otto tele per il Palazzo Saminati Fiorentini ed infine di un ciclo di due tele e due di quattro sopraporti per una Villa nei dintorni di Lucca (primi anni Quaranta). L'importanza degli interventi costituisce un segno inequivocabile del fatto che Martini si integrò in una posizione di primo piano all'interno del gruppo degli artisti attivi a Lucca in quegli anni. L'analisi risulta articolata su più livelli. Ad un primo livello, i cicli vengono presentati e discussi nelle peculiarità iconografiche e nella connotazione dello stile. Largo spazio è poi lasciato ad un lavoro, estremamente accurato e fruttuoso, di inquadramento storico dei singoli episodi di committenza, integrati alle più ampie vicende di un'intera famiglia (nel caso dei Sardi) o agli interessi e la personalità di un singolo individuo (ed è il caso di Bartolomeo Talenti).

Per quanto riguarda il primo punto, il pittore si caratterizza per via del riferimento deciso alla «corrente dei tenebrosi, diffusasi in ambito veneziano nella seconda metà del Seicento». Questo appare tuttavia coniugato ad un'evidente propensione classicizzante che, rinforzata durante il soggiorno a Roma, conduce ad esiti «di stampo blandamente barocchetto» (p. 31). Che si trattasse di un tentativo consapevole di legare le due diverse maniere in funzione della costituzione di una pittura solidamente impostata su basi accademiche sembra peraltro dichiarato dalle due grandi tele eseguite per Palazzo Saminati al centro delle quali stanno due figure, l'una di un pastore, l'altra di Venere, che, modellate come sono su prototipi celebri di Tiziano e Raffaello, si affrontano in una sorta di gioco d'echi

dal sapore programmatico. In questa direzione si intende che, come assai opportunamente richiama la Betti, «tra il 1739 e il 1745», il pittore avesse venduto «per una cifra simbolica, all'Accademia Lucchese di Pittura e Disegno la sua collezione di gessi» (p. 31). Dall'episodio traspare difatti l'intenzione di incidere sugli sviluppi, a Lucca, della pratica delle arti, promuovendo e orientando le attività di una scuola di studio "dal naturale" che soltanto da poco aveva ricevuto l'avvallo ufficiale, e un finanziamento, da parte del Consiglio degli Anziani.

Riguardo poi la questione delle committenze, risulta assai puntuale l'integrazione del caso della decorazione della Villa Sardi all'interno del più ampio giro delle vicende che, a partire dal Seicento, videro l'«ascesa sociale ed economica della famiglia» culminata, attorno alla metà di quel secolo, con l'iscrizione «alla nobiltà cittadina». Esse furono difatti accompagnate all'acuirsi dell'«attività mecenatesca», resasi necessaria per adeguare lo stile di vita alla nuova condizione sociale (p. 18). In parte simile è l'episodio della decorazione di Palazzo Talenti, dove Martini lavora a fianco dei lucchesi Bartolomeo de Santi, Lombardi e Castellotti se, ancora una volta, di ascesa sociale si tratta, per di più recentissima (la famiglia aveva acquisito il titolo nobiliare nel 1739). In questo specifico caso tuttavia sembra avere un ruolo non indifferente la personalità di un singolo uomo, Bartolomeo Talenti, del quale la Betti, grazie ad una ricerca d'archivio assai estesa e ad una lettura intelligente delle fonti, riesce a delineare una sorta di ritratto. Emerge l'immagine di «un entusiasta bibliofilo e studioso delle lettere, amante delle 'Arti belle' e protettore di 'Abili Artisti'» (p. 27) che arricchisce, di un nuovo volto, il gruppo dei «dilettanti» lucchesi sino ad ora conosciuti. Risultano poi assai opportune le precisazioni relative al programma iconografico della decorazione, che gravita attorno alla figura di «Minerva, divinità protettrice delle tessitura, del commercio e delle arti», secondo una scelta che allude in controluce alle fortune mercantili della famiglia e forse poté essere, se non dettata, almeno orientata dallo stesso Martini, vista la sua conoscenza «della storia e dell'antica mitologia». Potrebbe peraltro costituire il frutto di una sua invenzione la soluzione di effigiare, in uno di quattro ovati, «la figura di Artemisia» adottando «canoni iconografici non convenzionali». L'eroina difatti, raffigurata mentre «tiene tra le braccia la statua bronzea [...] del consorte Mausolo» (p. 32), presenta tratti marcatamente individualizzati in direzione ritrattistica (con esiti assai simili, sia detto per inciso, alle prove del Luchi che, come giustamente valorizza la Betti, ricevette dal Martini, assieme ai rudimenti del mestiere, un *imprinting* durevole). Così l'immagine, se «allude all'amore e alla fedeltà coniugali», rinvia nel contempo ad un componente della famiglia, riconducendo il dettato un po' astratto dell'iconografia entro il clima, concretissimo, dei doveri e dell'affettuosità domestici. Martini aveva peraltro

già sperimentato qualcosa di simile nella decorazione della Villa Sardi. Qui difatti quattro ovati raffiguranti *Putti* appaiono arricchiti per la presenza dei «Ritratti de' Signorini, e Signorine» di casa, cioè i figli di Lorenzo Sardi (come indica il documento citato alla p. 23). La scelta si intende se si considera che, come rileva la Betti, le tele rimandano «alle stagioni, tema che costituisce il *leit motif* dell'intera impalcatura ornamentale scelta per l'ambiente principale della villa» (p. 23). Ritraendo i membri più giovani della famiglia, il pittore alludeva alla continuità del casato, non nella forma del richiamo erudito, ma con l'immediatezza affettuosa di un'immagine recepibile da chiunque.

La ricognizione sugli inventari redatti in occasione di passaggi ereditari da membri del patriziato e, più generalmente, cittadini abbienti conduce inoltre l'autrice ad accrescere il catalogo, se così si può dire, virtuale del pittore, fornendo notizia di dipinti altrimenti ignoti (e, assieme a questo, anche le indicazioni necessarie per poterli, ci si augura, rintracciare). Per l'altro verso fornisce una prova ulteriore della versatilità del Martini visto che in particolar modo l'inventario della collezione di Giovanni Conti gli attribuisce, oltre ad alcuni ritratti, alcuni «paesaggi», «teste di carattere» e vere e proprie scene di genere, una delle quali raffigurante «Una Donna sopra il letto che si spulcia» (p. 17). L'indicazione è peraltro convergente rispetto a quanto appare osservando, per così dire in controluce, alcune vignette, *L'allevamento dei bachi da seta* e *La filatura*, ricavate dal corredo illustrativo del *Viaggio in Toscana*, che la Betti, con una scelta perfetta, discute e riproduce ad apertura di testo (pp. 4-5). Fatta la tara all'intenzionalità obiettivante e descrittiva che le caratterizza, appaiono appunto qualcosa di simile a scene di genere (e la seconda introduce ad un contesto di vita domestica, assieme semplice e agiata, che quasi rammenta le prove di Pietro Longhi, rinviando ancora una volta al rapporto con la «cultura figurativa» veneziana, che lasciò «un segno profondo nel suo stile», p. 10).

Il lavoro di Paola Betti si conclude con un'appendice che possiede peraltro una funzione di apertura visto che rilancia la ricerca, prospettando ulteriori e fruttuosi campi d'indagine. Il ritrovamento di una tela che reca sul retro l'iscrizione «Cristofano Martini Sassone fece dal vero nell'Orto di Curzio Arnolfini l'anno 1739» permette difatti di illuminare un aspetto dell'operatività del pittore che, sino ad ora, era restato forzatamente nell'ombra. Il dipinto, una vera e propria natura morta, e, forse meglio, il ritratto di «una cultivar [...] a fiore bianco di giacinto», sbocciata nel giardino del nobiluomo (p. 46), fornisce sostanza visiva ad alcune pagine del *Viaggio in Toscana*, che la Betti molto efficacemente seleziona e commenta, nelle quali è descritta la passione con la quale i patrizi lucchesi ricercavano esemplari pregiati di diverse «specie floreali» (p. 47). Martini si inserì con grande intelligenza

in questo contesto, utilizzando le competenze naturalistiche delle quali disponeva. Se ne originò, verrebbe da dire, un gioco di reciproche cortesie che condusse il pittore a ritrarre esemplari dei fiori «più rari» che i suoi stessi committenti gli inviavano, ben sapendo del suo interesse per la botanica (p. 45). La situazione, che riflette pratiche ampiamente diffuse tra il patriziato europeo, appare meritevole di approfondimento, tanto più che, quale esito di questo intreccio di rapporti, Martini aveva messo a punto «una collezione di disegni dal vero [...] dei fiori più notevoli cresciuti a Lucca in quegli anni» (p. 45).

Con questo importante lavoro Paola Betti arricchisce di un tassello ulteriore il più ampio mosaico degli studi attraverso il quale ha, nel corso degli anni, contribuito in maniera decisiva alla conoscenza della cultura figurativa e della civiltà lucchese del Settecento.