

DIE SCHENKUNG LEIDNER

# Norditalienische Malerei des 17. Jahrhunderts

MICHAEL IMHOF VERLAG



Gemäldegalerie  
Staatliche Museen zu Berlin

KATALOG zur AUSSTELLUNG  
**Die Schenkung Leidner.**  
**Norditalienische Malerei des 17. Jahrhunderts**

vom 18. April bis 28. Juli 2024  
in der Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin  
(Reihe: Bilder im Blickpunkt)

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin	© 2024 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
AUSSTELLUNG UND KATALOG Roberto Contini	© 2024 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, Petersberg
KONSERVATORISCHE BETREUUNG Babette Hartwig, Lucy Jäger, Sina Krol, Anja Lindner-Michael, Bertram Lorenz, Ramona Roth, Asako Sone, Ute Stehr, Margrit Vicent, Rainer Wendler, Anja Wolf	www.smb.museum  www.imhof-verlag.de
FOTOARBEITEN Christoph Schmidt Fotoarchiv Gemäldegalerie	Alle Rechte vorbehalten  ISBN 978-3-7319-1399-3
PUBLIKATIONSMANAGEMENT UND -KOORDINATION FÜR DIE MUSEEN Sigrid Wollmeiner, Svenja Lilly Kempf	Printed in EU
GESTALTUNG UND REPRODUKTION Vicki Schirdewahn, Michael Imhof Verlag	<b>AUSSTELLUNG</b>
DRUCK Gutenberg Beuys Feindruckerei, Langenhagen	KURATOR Roberto Contini
ÜBERSETZUNG AUS DEM ITALIENISCHEN Sieglinde Cora (Texte Roberto Contini)	AUSSTELLUNGSSEKRETARIAT/ REGISTRAR Julie Rowlins
LEKTORAT Friedegund Freitag, Michael Imhof Verlag	AUSSTELLUNGSaufbau Johann Zehentmaier, Laurence Brugger, Agnes Zsiros
AUTOREN DER KATALOGBEITRÄGE Roberto Contini, Bernd Lindemann	MUSEUMSPÄDAGOGISCHE BETREUUNG Ines Bellin

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Foto: Jörg P. Anders) Essay: Abb. 6, 7;  
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Foto: Dietmar Gunne, Berlin) Essay: Abb. 8.  
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Fotoarchiv) (Foto: G. Schwarz, Berlin) Essay: Abb. 1, 2, 4, 5, 11;  
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Foto: Christoph Schmidt) Essay: Abb. 9;  
Kat. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9; Vergleichsabbildungen: Kat. 5 Abb. 1;  
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Bertram Lorenz) S. 11 Kat. 2; Vergleichsabbildungen: Kat. 1 Abb. 2; Kat. 3 Abb. 3; Kat. 7 Abb. 4;  
Kassel, Hessen Kassel Heritage (Foto: Ute Brunzel) Essay: Abb. 10;  
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (zur freien Nutzung) Vergleichsabbildungen: Kat. 9 Abb. 1–2.

Alle übrigen Aufnahmen wurden von den Autoren zur Verfügung gestellt.

UMSCHLAGABBILDUNGEN  
Daniele Crespi, *Tobias heilt seinen Vater* [Detail] Vorderseite; Antonio Zanchi, *Samson und Delilah*, Rückseite. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie – Dauerleihgaben Günter Leidner

INHALT

DAGMAR HIRSCHFELDER <b>VORWORT</b>	6
---------------------------------------	---

BERND WOLFGANG LINDEMANN <b>VON BEHÖRDEN, VOM SCHENKEN, VON LEIHGABEN</b>	8
--	---

ROBERTO CONTINI <b>EIN GESCHENK DER VORSEHUNG</b> Ergänzungen zum norditalienischen Bestand des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie	12
--	----

ROBERTO CONTINI <b>KATALOGTEIL</b>	
<b>Kat. 1:</b> Giovanni Andrea De Ferrari, <i>Die büßende Magdalena</i>	24
<b>Kat. 2:</b> Cristoforo Savolini, zugeschrieben, <i>Der Selbstmord der Lucrezia</i>	28
<b>Kat. 3:</b> Giovan Battista Crespi, gen. Il Cerano, zugeschrieben, <i>Der heilige Johannes der Täufer als Knabe</i>	32
<b>Kat. 4:</b> Daniele Crespi, <i>Der junge Tobias heilt seinen Vater</i>	36
<b>Kat. 5:</b> Francesco Cairo, <i>Der Traum des heiligen Joseph</i>	40
<b>Kat. 6:</b> Antonio Zanchi, zugeschrieben, <i>Die Verstoßung der Hagar durch Abraham</i>	44
<b>Kat. 7:</b> Antonio Zanchi, <i>Samson und Delilah</i>	48
<b>Kat. 8:</b> Johann Carl Loth, <i>Apollons Musikwettstreit</i>	52
<b>Kat. 9:</b> Pasqualino Rossi, <i>Polyphem und Galathea</i>	56

ORIGINALTEXTE

ROBERTO CONTINI <b>UNA DONAZIONE PROVVIDENZIALE</b> Integrazioni al Seicento norditaliano della Gemäldegalerie	62
--	----

<b>Kat. 1:</b> Giovanni Andrea De Ferrari, <i>Maddalena penitente</i>	66
<b>Kat. 2:</b> Cristoforo Savolini, attribuito a, <i>Suicidio di Lucrezia</i>	68
<b>Kat. 3:</b> Giovan Battista Crespi, detto Il Cerano, attribuito a, <i>San Giovanni Battista fanciullo</i>	69
<b>Kat. 4:</b> Daniele Crespi, <i>Tobiolo guarisce il padre</i>	70
<b>Kat. 5:</b> Francesco Cairo, <i>Il sogno di Giuseppe</i>	71
<b>Kat. 6:</b> Antonio Zanchi, attribuito a, <i>Abramo caccia Agar</i>	72
<b>Kat. 7:</b> Antonio Zanchi, <i>Sansone e Dalila</i>	74
<b>Kat. 8:</b> Johann Carl Loth, <i>Gara musicale di Apollo</i>	76
<b>Kat. 9:</b> Pasqualino Rossi, <i>Polifemo e Galatea</i>	78

<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	79
-----------------------------	----

## EIN GESCHENK DER VORSEHUNG

### ERGÄNZUNGEN ZUM NORDITALIENISCHEN BESTAND DES 17. JAHRHUNDERTS IN DER GEMÄLDEGALERIE

Caravaggios *Amor als Sieger*, ein symbolträchtiges Werk der Gemäldegalerie, wurde zuweilen als die Spitze des Eisbergs der italienischen Gemäldesammlungen bezeichnet – dieser Ausdruck vermittelt auf anschauliche Weise, wie weit der Blick des Betrachters reichen muss, um die im Hauptgeschoss des Museums ausgestellten Werke dieser Schule überhaupt zu erfassen.

Aber was für bestimmte Bereiche gilt, wie dies ohne Zweifel für das 14., 15. und 16. Jahrhundert der Fall ist, welche dem Besucher in fast rigoroser Vollständigkeit geboten werden, trifft nicht in gleichem Maße für das 18. Jahrhundert zu, welches nur dank langfristiger Leihgaben von unbestrittenem Wert (zumindest was das Gebiet Venetiens betrifft) in den Rang einer erstklassigen Sammlung erhoben wird. Das Stiefkind in diesem Rahmen jedoch ist das unterrepräsentierte 17. Jahrhundert, das sich paradoxerweise durch herausragende Werke großer Künstler auszeichnet, gleichzeitig aber nicht systematisch angelegt wurde. Als Folge davon entstanden gravierende Grauzonen, deren teilweise Kompensation langfristig nur durch eine Politik der Ankäufe erreicht werden kann.

Eine Aufgabe, welche dieser Tage schon mühsam ist und die nicht zuletzt gegen das unzureichende Raumangebot anzukämpfen hätte. Es sei denn, die Sichtbarkeit der in der Studiengalerie im Untergeschoss ausgestellten Objekte wür-

de wiederhergestellt – dies wäre eine vorzügliche Ergänzung zu dem bereits bemerkenswerten Museumsrundgang im Kulturforum.

Die italienische Malerei des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts hielt erst Einzug in die Räume der Gemäldegalerie, als 1815 die 157 erhaltenen Werke aus der römischen Sammlung des Kardinals Benedetto Giustiniani und seines Bruders, des Markgrafen Vincenzo, erworben wurden. Diese genuesischen Mäzene förderten insbesondere zeitgenössische Künstler wie Caravaggio und dessen Schule, daneben Annibale Carracci und weitere Klassizisten. Das Leitmotiv, das hinter den Erwerbungen stand, die etwa zwei Jahrhunderte nach ihrer Entstehung nach Preußen gelangten, war deren Zugehörigkeit zum künstlerischen Produktionszentrum *par excellence* jener Zeit – Rom.

In der Tat wurde die Auswahl der Ankäufe auf die in Rom zwischen den Jahren 1600 und 1638 (letzteres das Jahr, in dem das Inventar der Sammlungen von Vincenzo Giustiniani verfasst wurde, und das mit dessen Tod am 27.12. 1637 beinahe zusammenfällt) entstandenen Bildwerke eingeschränkt, und dies beinahe ohne Einbeziehung anderer Produktionsorte des zauberhaft polyzentrischen Gewebes der Kunsterzeugung auf der Halbinsel – darüber hinaus fielen mehrere entscheidend wichtige Objekte (drei Caravaggios, zwei Reni...) den Verwüstungen des letzten Krieges zum Opfer.

Den unglücklichen Geschmacksverirrungen in der Gemäldegalerie wurde mittlerweile zwar etwas Abhilfe geschaffen – wenigstens was die Entscheidungen angeht, die während des dem 17. weitgehend feindlich gesonnenen 19. Jahrhunderts getroffen wurden. Dennoch erweist sich ein Museum mit universalistischem Anspruch wie die Gemäldegalerie der Staatlichen Sammlungen zu Berlin bis heute, zumindest was das 17. Jahrhundert betrifft, als dem enzyklopädischen Geist abtrünnig – welcher aber wiederum in den dem 15. und 16. Jahrhundert gewidmeten Abteilungen wundervoll veranschaulicht ist.

Wiewohl die Anzahl der in Latium und Kampanien tätigen Akteure sich ansehnlich ausnimmt, kann das Gleiche nicht für die jenseits des Apennins herstammenden Künstler behauptet werden, deren Werkbestand im Vergleich auf wenige Objekte zusammenschrumpft.

Es gibt grundsätzlich zwei Wege, auf denen ein unterrepräsentierter Teil eines Museumsbestandes ergänzt werden kann: Was eingelagerte Stücke angeht, ist dies die Rettung aus der Anonymität und – wenn möglich – aus dem konservatorischen Verfall; was aber die noch nicht aufgeführten Künstler betrifft, ist dies die Tätigkeit von Neuerwerbungen.

Ohne die positiven Ergebnisse des ersten Weges für die Gemäldegalerie in Abrede stellen zu wollen, kann man nicht umhin, die Seltenheit des folgenden Ereignisses hervorzuheben, nämlich die Entscheidung eines schwäbischen Sammlers, einem der staatlichen Museen der deutschen Hauptstadt drei sowohl hinsichtlich des Künstlers als auch des Gegenstandes noch unbekannte Gemälde zu vermachen – von denen eines bereits entsprechend identifiziert, die beiden anderen nur allgemein klassifiziert waren.

Damit ergibt sich ein Zuwachs auf geografischer Ebene, und zwar was drei Gebiete betrifft: Venetien, die Region Norditaliens, die hinsichtlich des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie am besten vertreten ist, mit Antonio Zanchis *Samson und Delilah* (Kat. 7); die Romagna mit einem Selbstmord der *Lukretia*, möglicherweise von der Hand des aus Cesena stammenden Cristoforo Savolini (Kat. 2), einem Künstler aus dem Umkreis von Guido Cagnacci, und, *last but not least*, wäre man beinahe wegen der spärlichen Präsenz dieser Region in der Gemäldegalerie versucht zu sagen, die halb in Vergessenheit geratene Lombardei mit Daniele Crespi *Der junge Tobias heilt seinen Vater* (Kat. 4).

In der Tat war bisher nur ein einziges lombardisches Werk in der Dauerausstellung der Sammlung zu finden, und zwar der hervorragende *Traum des heiligen Joseph* von Francesco



1 Il Cerano, *Gelübde der Franziskanerheiligen*. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 352) (Kriegsverlust)

Cairo (Kat. 5), der aufgrund seines bescheidenen Formats eher unauffällig wirkt, aber beim Betrachter doch einen stärkeren Eindruck hinterlässt als die monumentale Leinwand von Cerano, die beim Brand im Turm des Flakbunkers Friedrichshain im Mai 1945 zerstört wurde.

Das *Gelübde der Franziskanerheiligen*, Hauptwerk dieses gegenreformatorischen Malers (Abb. 1), und die prächtige *Taufe Jesu* im Städtischen Kunstinstitut (jeweils mit den Jahreszahlen 1600 und 1601 versehen), profilieren sich als seine bedeutendsten Gemälde, und dies nicht nur in Deutschland, sondern generell außerhalb der Lombardei<sup>1</sup>. Nach der Wiedereingliederung des kleinformatigen *Heiligen Johannes* aus der Schule des Cerano (Kat. 3) haucht Leidner durch die Erwerbung des Werkes von Daniele Crespi dem





2 Daniele Cresspi, *Porträt eines Adligen mit Spitzenbart*. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 408 A) (Kriegsverlust)



3 Daniele Cresspi, *Der ungläubige Thomas* (Detail). Privatsammlung

in der Sammlung schwach repräsentierten Gebiet der Lombardei endlich neues Leben ein: Auf vorbildliche Weise geht die zahlenmäßig minimal erlangte geografische Dichte Hand in Hand mit qualitativer Würde.

Dieser Gewinn, die wichtigen Künstlern an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert (wie z.B. Morazzone und Giulio Cesare Procaccini) bedauerlicherweise noch verwehrt ist, könnte man das leider ebenfalls verlorengegangene *Porträt eines Adligen mit Spitzenbart*<sup>2</sup> (Abb. 2) zuordnen, das 1860 von Baron Duboutin de Rochefort in der Villa Bellosguardo bei Florenz erworben wurde<sup>3</sup>.

Der Stil des Bildnisses – zumindest soweit es möglich ist, dies anhand der erhaltenen fotografischen Aufnahmen zu beurteilen –, scheint weit von dem Simone Cantarinis aus Pesaro entfernt zu sein. Unter dem Banner des letzteren jedoch hatte die Leinwand in die preußische Sammlung Einzug gehalten, die Manier des Gemäldes nähert sich aber – gerade in Anbetracht der flachen, nervösen Fingerglieder und der melancholischen Physiognomie – stark der Ausdrucksweise des dank der Schenkung Günter Leidners soeben integrierten ‚verlorenen Sohnes‘ Daniele Cresspi.

Was diese nicht verlautbarte Position der Kritik angeht – die in der Fachliteratur nie erörtert wurde, obwohl das Porträt eines alten Mannes unter Cresspis Namen auf der Florentiner Ausstellung italienischer Porträts im Jahr 1911 zu sehen war<sup>4</sup> –, können wir nur auf die vorsichtige Behauptung der Urheberschaft („Daniele Cresspi (?)“) verweisen, die durch die fotografische Aufnahme Brogi 19014 belegt ist, sowie auf das offensichtliche Vertrauen, das Federico Zeri (Università di Bologna, „Fototeca Zeri“, Karte 46832) dieser Zuschreibung entgegenbringt, und nicht zuletzt auf die in dieselbe Richtung gehende tiefe Überzeugung des hier Schreibenden.

Zwar steht fest, dass ein allein auf fotografischer Dokumentation beruhendes Urteil unzureichend ist, aber der manierierte Stil, der sich in den höchst beweglichen flachen Fingergliedern ausdrückt, die Eigenart der knapp unter den Ohren gestutzten Locken oder Wellen, die wohl das schütterere Haar kompensieren sollen, das stilisierte Barthaar und vor allem die platte Nase und die wässrigen Augen, fordern geradezu einen Vergleich mit der *Ungläubigkeit des heiligen Thomas* aus einer Privatsammlung (Abb. 3), und erst recht einen Vergleich zwischen jenem *Porträt eines*



4 Guido Reni, *Venus und Amor*. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 377) (Kriegsverlust)



5 Guido Reni, *Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste*. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 373) (Kriegsverlust)

*Adligen*, das sich ehemals in Berlin befand, und dem Jesus, welcher skeptischen, beleidigenden Erkundungsmanövern ausgesetzt ist<sup>5</sup>.

Die *Lukretia* aus der Mitte des späten 17. Jahrhunderts, deren Aussehen stark an Typen aus der Romagna erinnert, ist eine weitere Erwerbung, auf die man mit Genugtuung blicken kann – unter anderem auch wegen einer mit besonderen Attributen versehenen Darstellungsweise, die in den italienischen Beständen der Gemäldegalerie aus dem 17. Jahrhundert derart selten ist, dass sie dieses Werk zu einem Unikum macht, welches auch als solches gewürdigt werden sollte. Der magere Bestand an epochalen Künstlern wie Reni und Guercino aus der Emilia einerseits und Guido Cagnacci aus der Romagna andererseits, weist klar darauf hin, dass ein bedeutender Bereich wie die Malerei aus der Emilia Romagna in der Tat angemessen vertreten ist – aber ausschließ-

lich was die Zeit der Reformatoren dieser Kunst betrifft –, und zwar durch die Brüder Agostino und Annibale Carracci sowie ihren Cousin Ludovico.

An letzterem orientierte sich der Parmesaner Giovanni Lanfranco mit seinen beiden Großformaten, die respektive den Heiligen *Karl Borromäus* und *Andreas* gewidmet sind, während das große Altarbild von Antonio Carracci, Agostinos Sohn, das sich vormalig auf dem Altar der Cenami-Kapelle in der Kirche San Giovanni Evangelista in Lucca befand, noch immer dem Stil seines Onkels Annibale nachempfunden ist. Nach Erwähnung zweier vorzüglicher Gemälde von Guido Reni, und zwar *Venus und Amor* (Abb. 4) sowie *Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste* (Abb. 5), die zerstört beziehungsweise verschollen sind, kann die Reihe mit Guercinos hervorragender *Heiliger Familie* aus seiner Jugendzeit (um 1618) geschlossen werden.



GIOVANNI ANDREA DE FERRARI  
(Genua 1598 – 1669 Genua)

## 1 Die büßende Magdalena

Öl auf Leinwand, 112,5 x 92,5 cm  
ca. 1640

Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 2203

Dieses ansprechende Gemälde trägt dazu bei, die spärlich gesäte genuesische Präsenz in der Gemäldegalerie zu erweitern (denn was den Barock, aber auch andere Epochen angeht, ist die genuesische Malerei nur vereinzelt vertreten), die bislang auf Meisterwerke von Bernardo Strozzi (*Salome*: Kat. Nr. 1727), Gioacchino Assereto (*Diogenes und Alexander*: Kat. Nr. 84.2) und Grechetto (*Deukalion und Pyrrha*: Kat. Nr. 2078) beschränkt war. Andererseits wird aber durch die neue Zuschreibung Van Dyck und seiner Schule, der die *Magdalena* bis dato zugerechnet wurde (Geismeyer 1976, S. 30), ein Element entzogen.

Dieses Gemälde blieb seit seinem Erwerb 1958 für das Bode-Museum durch die DDR völlig unerkannt, und wurde auch nach der Wiedervereinigung bei jedem Standortwechsel der Gemäldegalerie stets eingelagert.

Das Werk, das sich während des nationalsozialistischen Regimes im Besitz des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda befunden hatte, war im Zuge der Rückgabe-Aktion von Raubkunst durch die damalige Sowjetunion nach Deutschland zurückgekehrt.

Bei der *Magdalena* ist die Inspiration durch das Vorbild des Flamen, manchmal vermischt mit Elementen lokaler Prägung, vor allem aus Fiasellas Werken, offensichtlich. Dies entspricht ganz der Entwicklung der künstlerischen Reife De Ferraris.

*Abraham bewirtet die drei an einem Tisch sitzenden Engel* im Saint Louis Art Museum ist ein hervorragendes Beispiel da-

für – es wäre aber, neben der *Magdalena* in Berlin, auch eine Handvoll anderer herausragender Werke des ligurischen Künstlers zu erwähnen, wie das Altarbild mit der *Rosenkranzmadonna* in der Kirche San Domenico in Varazze, die *Jungfrau mit dem Kind* im Palazzo Durazzo Pallavicini sowie *Jakob und seine Familie*, ein Gemälde, das zusammen mit *David und Abigail* in der Kunstgalerie der Genueser Accademia Ligustica verwahrt ist.

Setzt man eine Affinität zum Stil Van Dycks in chronologischer Hinsicht voraus, und zwar nicht nur was die Werke, sondern auch die Anwesenheit des Antwerpener Künstlers selbst angeht, der einen Teil der mittleren bis späten 1620er Jahre in Genua verbrachte, wäre es nicht unplausibel, die Ausführung der erwähnten Gemäldegruppe, einschließlich der *Magdalena*, zwischen dem Ende der 1620er Jahre und dem Beginn der 1630er zu verorten.

Die unglückliche Interpretationsgeschichte dieses in Vergessenheit geratenen Gemäldes hängt auch damit zusammen, dass ein spanischer Einfluss sich geltend macht (wie es apodiktisch in einer Karteikarte des Museums heißt); insbesondere gemahnt es an Murillos Schule.

Flämische und sevillanische Koordinaten bestimmen also dieses Werk, und letztere sind in der Tat relevant für Van Dycks Einflussbereich; seltsamerweise fehlt aber jeglicher Hinweis auf Italien.

Nach Erwähnung der von einem gemäßigten Vandyckismus durchdrungenen Werke De Ferraris sind die Vorbilder des





DANIELE CRESPI  
(Busto Arsizio oder Mailand, ca. 1597 – 1630 Mailand)

#### 4 Der junge Tobias heilt seinen Vater

Pappelholz, 89 x 68,3 cm  
ca. 1620–30  
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Dauerleihgabe Günter Leidner

Die Gemäldegalerie gewinnt durch die entscheidende Hinzufügung dieser Tafel ein neues Werk für die nahezu nichtexistente Abteilung der lombardischen Künstler des 17. Jahrhunderts (der Bestand beschränkt sich auf drei Werke, ein einziges davon ist ausgestellt), und nimmt eine der Hauptfiguren dieser Schule auf: Die Rede ist von Daniele Crespi.

Die Sammlung der Gemäldegalerie enthält – hierin leider ein exemplarischer Fall für die öffentlichen Kunstsammlungen in Deutschland – kein einziges Werk der großen Künstler um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert: Cerasinos herausragendes *Gelübde der Franziskanerheiligen* fiel dem Krieg zum Opfer, ebenso werden Gemälde Giulio Cesare Procaccinis und Morazzones vermisst. Mit der Aufnahme von *Der junge Tobias heilt seinen Vater* (nach einer berühmten Episode aus den apokryphen Schriften des Alten Testaments, Buch Tobias 11,13 ff.) beginnt für die Gemäldegalerie eine langsame Neubelebung, was die lombardischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, und insbesondere deren Protagonisten, angeht.

Mit Daniele Crespi (da leider Tanzio da Varallo, der zwar wiederholt für Mailand tätig war, aber aus den piemontesischen Alpen stammte, nicht zur Reihe der lombardischen Künstler gezählt werden kann) stellt man nun den bedeutendsten Künstler des dritten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts aus – Crespi war nur eine kurze Zeit beschieden, da er als knapp Dreißigjähriger verstarb.



Abb. 1: Daniele Crespi, *Christus heilt den geborenen Blinden*. Pavia, Pinacoteca (Detail)



## UNA DONAZIONE PROVVIDENZIALE INTEGRAZIONI AL SEICENTO NORDITALIANO DELLA GEMÄLDEGALERIE

L'*Amor vincitore* del Caravaggio, opera simbolica della Gemäldegalerie, è stato talvolta definito punta dell'*iceberg* delle collezioni di pittura italiana, tanto estesamente l'occhio deve spaziare, per contenere anche solo gli oggetti di quella scuola esposti al piano nobile del museo. Ma quel che è vero per determinati settori, e certamente lo è per il Tre, Quattro e Cinquecento, secoli offerti al riguardante sotto specie di quasi rigorosa completezza, lo è meno per il Settecento, che solo per essere integrato da prestiti a lungo termine di autentica nobiltà, si costituisce, almeno nel settore veneto, in antologia di prim'ordine.

Cenerentola in tale contesto è il sottorappresentato Seicento, il quale paradossalmente si fregia di opere somme di sommi artefici, ma difetta di qualunque intento sistematico, lasciando zone d'ombra gravi, la cui parziale compensazione potrà nel lungo termine provenire solo da una politica di acquisti. Quale, già ardua di questi tempi, finirebbe per dover colluttare con l'insufficiente metratura lineare degli spazi disponibili. A meno di ripristinare la visibilità della cosiddetta Studiengalerie nel seminterrato, supplemento elettissimo di un già di per sé cospicuo itinerario nel museo al Kulturforum.

Pitture italiane del primo terzo del secolo decimosettimo pervasero gli spazi della Gemäldegalerie solo dopo l'acquisto nel 1815 del contingente superstite (157 opere) della collezione romana del cardinal Benedetto e di suo fratello, il marchese Vincenzo Giustiniani, mecenati genovesi usi a promuovere soprattutto artisti loro contemporanei: Caravaggio e la sua scuola, Annibale Carracci e altri classicisti. *Leitmotiv* delle acquisizioni, migrate in Prussia dopo circa due secoli dalla loro nascita, fu l'appartenere al centro di produzione artistico per antonomasia del tempo, Roma. E il limite inerente la pittura prodotta a Roma tra il 1600 e gli anni

immediatamente precedenti il 1638 (data dell'inventario delle raccolte di Vincenzo Giustiniani, contestuale al decesso del nobile), quasi senza estensione agli altri luoghi del magicamente policentrico tessuto figurativo peninsulare, dovette poi cedere svariati numeri primari (tre Caravaggio, due Reni...) alle offese dell'ultima guerra.

Eppure un museo dalla vocazione universalistica, quale la galleria di pittura antica delle raccolte statali berlinesi, anche dopo aver posto qualche rimedio alle sciagurate more del gusto, almeno per tutto l'Ottocento largamente antisecentesco, risulta ancor oggi aver tradito lo spirito enciclopedico, che è così magnificamente illustrato nelle sezioni del Quattro e Cinquecento. Se suona onorevole il computo dei protagonisti attivi sul suolo laziale e campano, appena si valicano gli Appennini la diffusione figurativa si contrae come la tartaruga nel suo carapace.

Le vie per riabilitare un segmento poco rappresentato nel censimento dei beni di un determinato museo sono sostanzialmente due: riscattare dall'anonimato e – ove possibile – dalle ingiurie conservative pezzi confinati nei depositi (dato e non concesso che tale condizione s'inverni) oppure far aggio su nuove acquisizioni per artisti non altrimenti rubricati.

Senza negarsi i buoni frutti della prima via, come non stigmatizzare la rarità dell'accadimento, quando un collezionista svevo si risolve a lasciare in dotazione a uno dei musei nazionali della capitale tedesca tre pitture – una delle quali già opportunamente battezzata, le altre due solo genericamente classificate – inedite, tanto per autore che per tema. E in un colpo solo, constatiamo un incremento sul piano geografico, per tre territori. Il Veneto, regione dell'Italia settentrionale secentesca meglio rappresentata in Gemäldegalerie, col *Sansone e Dalila* di Antonio Zanchi (cat. 7); la Romagna, con