

CREDITI FOGRAFICI

Foto Amedeo di Lucio Censi
Gilberto Urbinati

RESTAURI

Isidoro e Matteo Bacchiocca
Alfredo Celaia
Andrea Cipriani
Cecilia Falciai
Alberto Migliarini
Andrea Pierleoni
Joyce Terreni

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE

Giampiero Badiali

ISBN: 979-12-5975-152-2

D'ARTE è un marchio Tau Editrice
© 2022 AliceFineArt

In copertina: S. Ceccarini, *Ritratto di giovane con veste da camera
e cane (part.)*

STAMPA

Industria Grafica Umbra srl - Todi (PG)
marzo 2022

Proprietà letteraria riservata

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettro-
nico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti
che non sia stato possibile rintracciare.

Hanno collaborato con noi

Alessandro Agresti
Simone Andreoni
Andrea Bacchi
Sandro Bellesi
Paola Betti
Pierluigi Carofano
Laura Ciferri
Alessandro Delpriori
Carlo Falciani
Alessandro Giovanardi
Carmen Ravanelli Guidotti
Rosalia Francesca Margiotta
Marino Marini
Gabriello Millantoni
Hermann Mildenberger
Claudio Paolinelli
Francesco Petrucci
Franco Pozzi
Massimo Pulini
Leonardo Scarfò
Giancarlo Sestieri
Stefania Ventra



ALICE FINEART

Catalogo a cura di
Anna Maria Cucci

Con la collaborazione di

Alessandro Agresti
Simone Andreoni
Sandro Bellesi
Pierluigi Carofano
Alessandro Delpriori
Carmen Ravanelli Guidotti
Rosalia Francesca Margiotta
Claudio Paolinelli
Massimo Pulini
Leonardo Scarfò



Introduco questo nuovo catalogo di Anna e Paolo congratulandomi con loro per l'impegno assiduo nel reperire e studiare nuove interessanti opere, oltre che rallegrarmi per l'ingresso della Galleria AliceFineArt nella prestigiosa Associazione Antiquari d'Italia.

Glorioso poter iniziare esattamente da dove avevano interrotto, *Modenantiquaria 2020*, con tutto quello che è accaduto in questi due anni. Paolo mi ha parlato di una controtendenza nel mercato dell'arte, che ha favorito la circolazione e la compravendita di opere, nonostante l'assenza di mostre ed eventi cancellati dalla furia del virus. Avendo potuto visionare in anteprima questo volume, mi sono reso conto della trasversalità della raccolta, che unisce varie branche dell'antiquariato. Mi ha particolarmente colpito un bozzetto di Placido Costanzi, preparatorio per la pala di San Giovanni in Laterano commissionata dal cardinale Domenico Orsini e l'incantevole giovane del fanese Sebastiano Ceccarini, ritratto mentre accarezza delicatamente il proprio cane. La Galleria, mi racconta Anna, è riuscita a fidelizzare e raggiungere i propri clienti investendo nell'informatizzazione, potendo così sopperire alla mancanza di frequentazione sia nel negozio di Rimini sia nelle rassegne antiquariali. Con l'orgoglio di avere seguito Anna e Paolo dai primi passi. Dedicarsi all'arte è un elisir di lungo amore.

Italo Cucci



Pittura

Tempera e argento su tavola cm (h)33 x (l)24,5 x (p)2,5

1330-1335 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



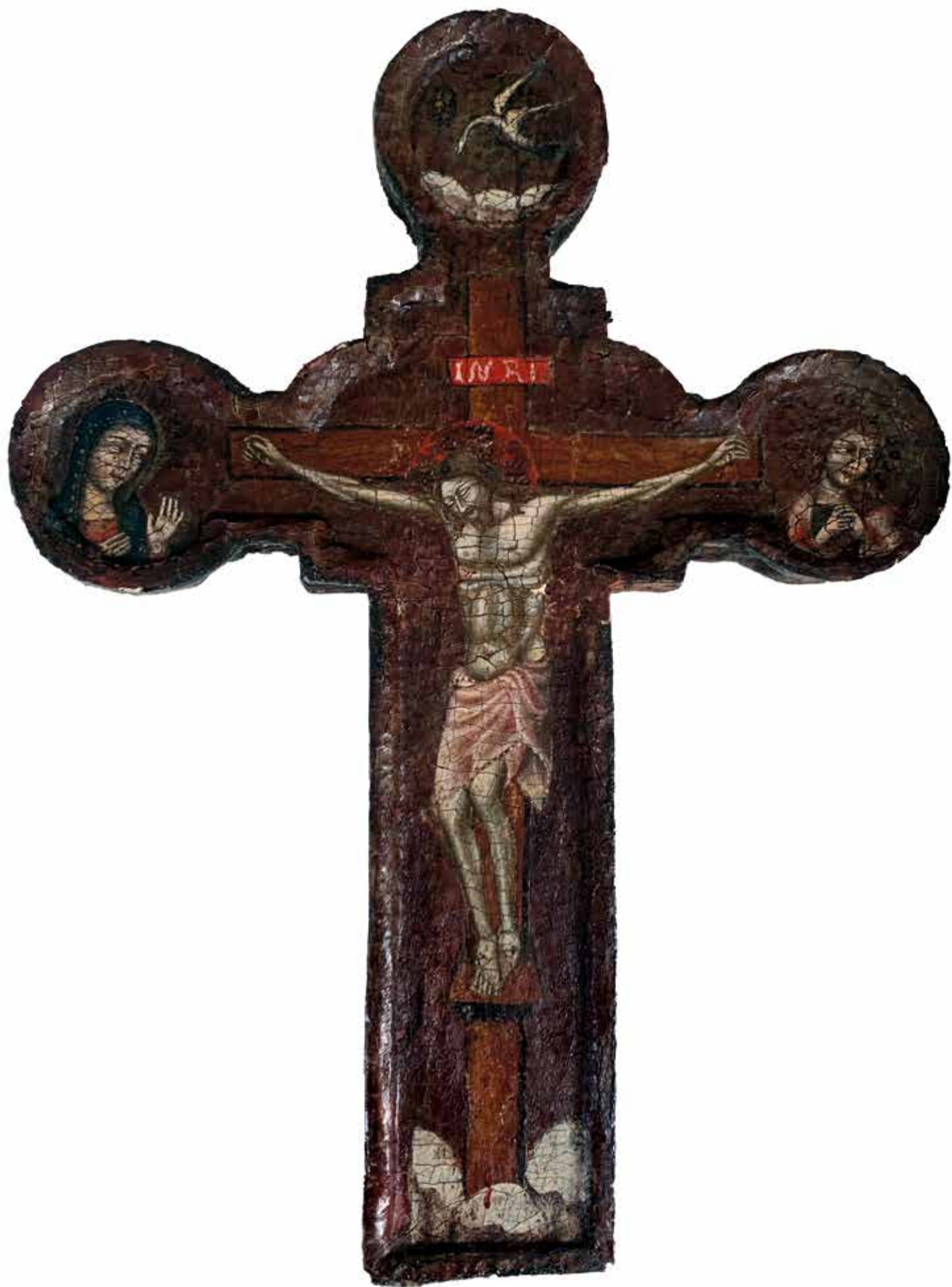
La piccola croce sagomata si presenta in buono stato di conservazione dopo il recente restauro che ha ripulito la superficie e ha ovviato alle ridipinture che nel tempo erano state sovrapposte alla pellicola originale.

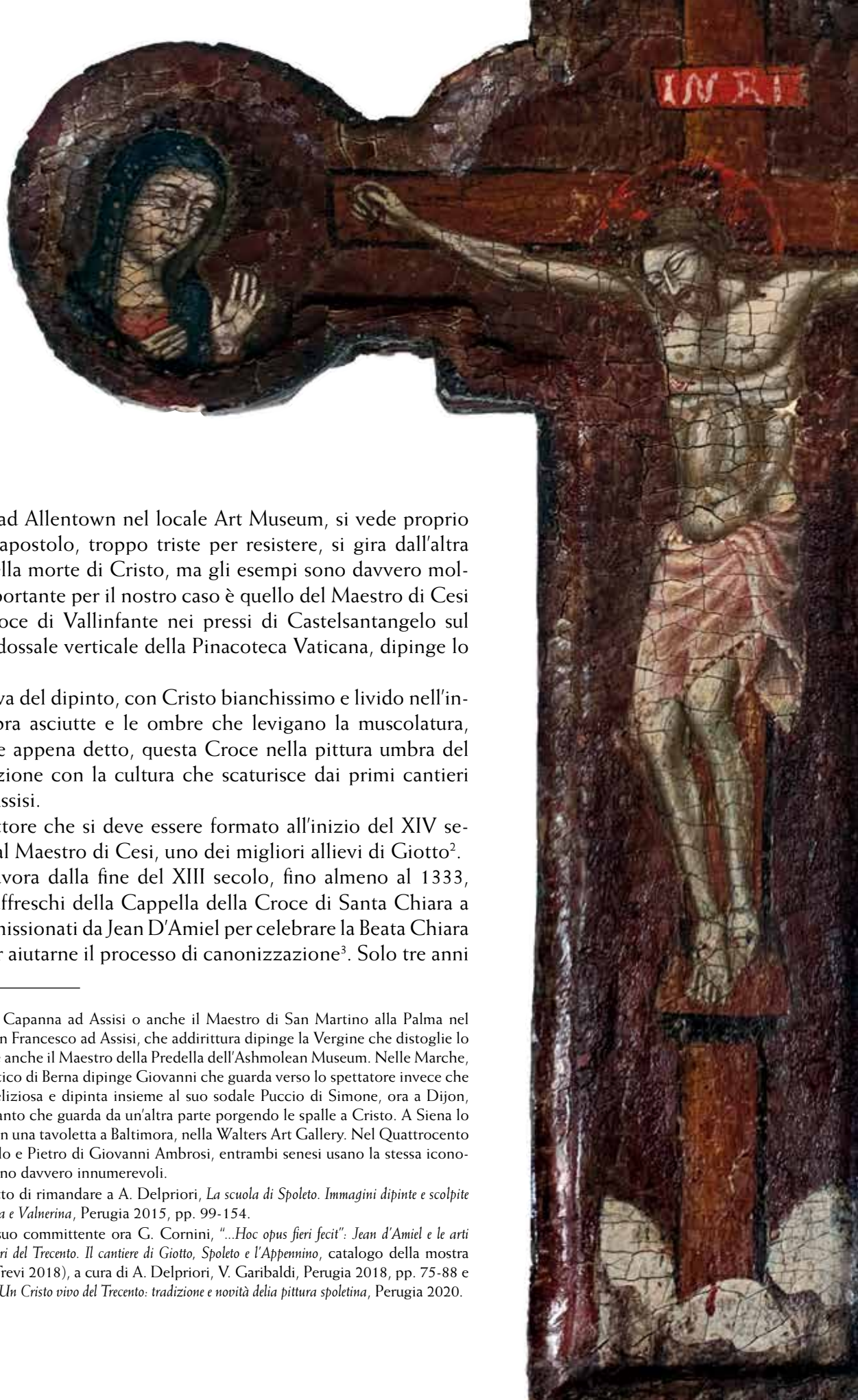
La ritrovata leggibilità del dipinto ha permesso uno studio più approfondito e la possibilità di trovare le sue coordinate stilistiche.

La croce a finto legno si infila, in basso, nelle rocce e in alto, una tabella rossa reca la tradizionale scritta INRI, vergata in bianco. Sull'oculo sommitale, tondo, si trova un uccello in volo, evidentemente è il pellicano, simbolo della Passione e della Resurrezione di Cristo, che di consueto compare nelle Crocifissioni. I potenziamenti laterali terminano in grandi tabelle entro cui si vedono i dolenti a mezzo busto, a sinistra la Vergine e a destra Giovanni Evangelista.

Molto interessante è la posizione di quest'ultimo che è girato verso l'esterno del dipinto. Questa particolarità che sembra essere una rarità nella pittura del Trecento, come andremo qui di seguito a spiegare, ha, tuttavia, molti esempi illustri. La nostra Croce appartiene ad una corrente culturale umbra molto diffusa che fa dell'espressività e della carica emotiva il suo tratto più peculiare e quindi la posizione del dolente non è eterodossa in senso assoluto perché è come se Giovanni distolgesse lo sguardo dalla scena della morte di Cristo. Si gira per non guardare, alla stessa stregua dei tanti esempi in cui l'apostolo si copre il viso ed esiste un precedente molto illustre, la Crocifissione di Giotto per gli Scrovegni in cui Giovanni dà le spalle alla Croce per soccorrere Maria che è colta nel momento dello svenimento.

Ci sono anche altri casi con il Santo che distoglie lo sguardo dal corpo morto di Cristo, come fa Mariotto di Nardo nella Crocifissione già Kress ora nel Mead Art Museum, ad Amherst, in Massachusetts oppure un anonimo pittore aretino in uno strano paliotto nel Museo di Arte Medievale e Moderna di Arezzo, fino ad Allegretto Nuzi, nel trittico di Berna, o Puccio di Simone, suo sodale, nel bel trittico di Avignone, nel Musée du Petit Palais. In un altarolo portatile fiorentino di un pittore vicino a Bernardo Daddi, anche questo della Kress





Collection e ora ad Allentown nel locale Art Museum, si vede proprio come il giovane apostolo, troppo triste per resistere, si gira dall'altra parte alla vista della morte di Cristo, ma gli esempi sono davvero moltissimi¹. Il più importante per il nostro caso è quello del Maestro di Cesi che, sia nella Croce di Vallinfante nei pressi di Castelsantangelo sul Nera, sia nel bel dossale verticale della Pinacoteca Vaticana, dipinge lo stesso soggetto.

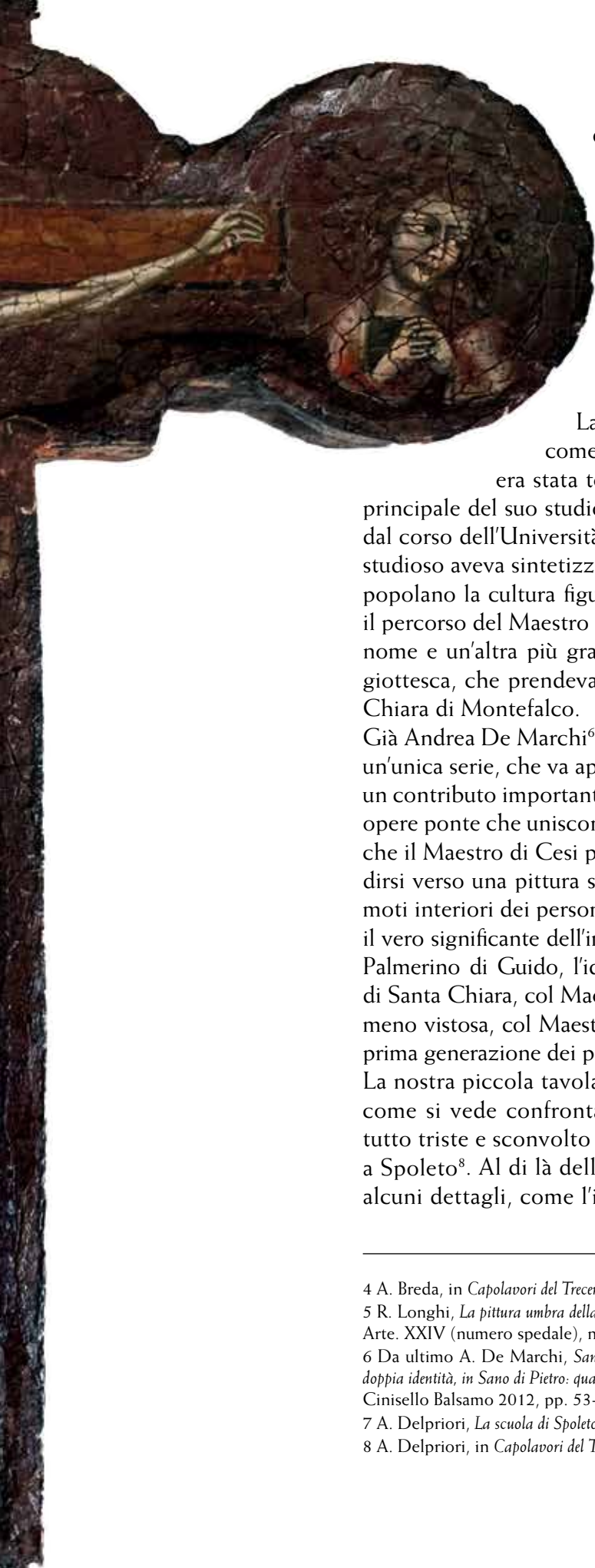
La carica espressiva del dipinto, con Cristo bianchissimo e livido nell'incarnato, le membra asciutte e le ombre che levigano la muscolatura, inseriscono, come appena detto, questa Croce nella pittura umbra del Trecento, in relazione con la cultura che scaturisce dai primi cantieri della Basilica di Assisi.

Si tratta di un pittore che si deve essere formato all'inizio del XIV secolo, guardando al Maestro di Cesi, uno dei migliori allievi di Giotto². Questo pittore lavora dalla fine del XIII secolo, fino almeno al 1333, quando data gli affreschi della Cappella della Croce di Santa Chiara a Montefalco commissionati da Jean D'Amiel per celebrare la Beata Chiara e palesemente per aiutarne il processo di canonizzazione³. Solo tre anni

1 Per esempio, Puccio Capanna ad Assisi o anche il Maestro di San Martino alla Palma nel Museo del Tesoro di San Francesco ad Assisi, che addirittura dipinge la Vergine che distoglie lo sguardo, così come fece anche il Maestro della Predella dell'Ashmolean Museum. Nelle Marche, Allegretto Nuzi nel trittico di Berna dipinge Giovanni che guarda verso lo spettatore invece che Cristo e in un'opera deliziosa e dipinta insieme al suo sodale Puccio di Simone, ora a Dijon, c'è di nuovo lo stesso santo che guarda da un'altra parte porgendo le spalle a Cristo. A Siena lo fece Naddo Ceccarelli in una tavoletta a Baltimora, nella Walters Art Gallery. Nel Quattrocento anche Giovanni di Paolo e Pietro di Giovanni Ambrosi, entrambi senesi usano la stessa iconografia, ma gli esempi sono davvero innumerevoli.

2 Sul pittore mi permetto di rimandare a A. Delpriori, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Vaile Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, pp. 99-154.

3 Sugli affreschi e sul suo committente ora G. Cornini, "...Hoc opus fieri fecit": Jean d'Amiel e le arti a Montefalco, in *Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, catalogo della mostra [Montefalco, Spoleto, Trevi 2018], a cura di A. Delpriori, V. Garibaldi, Perugia 2018, pp. 75-88 e ora anche A. Delpriori, *Un Cristo vivo del Trecento: tradizione e novità della pittura spoletina*, Perugia 2020.



dopo, nel 1336, lo stesso committente si fa dipingere in calce nella tabella centrale di un polittico narrativo che ora è in Pinacoteca Vaticana, ma che in origine era sull'altar maggiore della chiesa di San Francesco a Montefalco⁴. Il passaggio non è documentato, ma verrebbe da pensare che in quegli anni il Maestro di Cesi fosse morto e le commissioni importanti e il favore del rettore del Ducato passassero al Maestro di Fossa, inaugurando anche una nuova fase stilistica e formale della pittura spoletina del Trecento.

La fase finale del Maestro di Cesi, infatti, si configura come paradigmatica di quella "Passione degli Umbri" che era stata teorizzata da Roberto Longhi⁵ e che costituiva la parte principale del suo studio sulla pittura umbra del Trecento, così come scaturito dal corso dell'Università di Firenze del 1953-1954. In quell'occasione l'insigne studioso aveva sintetizzato alcune delle più importanti personalità critiche che popolano la cultura figurativa all'inizio del secolo e aveva pensato di dividere il percorso del Maestro di Cesi in due fasi, una denominata proprio con questo nome e un'altra più graffiante ed espressiva, in qualche modo meno aulica e giottesca, che prendeva il nome convenzionale di Primo Maestro della Beata Chiara di Montefalco.

Già Andrea De Marchi⁶, in più occasioni, aveva pensato di unire i due artisti in un'unica serie, che va appunto dal 1295 circa fino al 1333. Mi pare di aver dato un contributo importante a questo problema cercando di indicare quali siano le opere ponte che uniscono le due figure e credo finalmente che si possa ben dire che il Maestro di Cesi parta come forte giottesco per poi pian piano ammorbidirsi verso una pittura senz'altro meno vigorosa, ma certamente più attenta ai moti interiori dei personaggi e alla loro attitudine espressiva che spesso diventa il vero significante dell'immagine⁷. È un percorso che questi condivide pure con Palmerino di Guido, l'identificazione più plausibile del Maestro Espressionista di Santa Chiara, col Maestro di san Ponziano, altro spoletino e pure, in maniera meno vistosa, col Maestro della Croce di Trevi, che in effetti è il più alto della prima generazione dei pittori umbri a sud di Perugia.

La nostra piccola tavola sagomata si sposa perfettamente con questo mondo, come si vede confrontando ad esempio il viso di questo Cristo con quello tutto triste e sconvolto di Gesù nella grande *Croce* su tavola di San Domenico a Spoleto⁸. Al di là delle esagerate differenze di dimensioni, si vedono simili alcuni dettagli, come l'incarnato chiarissimo e reso con una base verde, i ca-

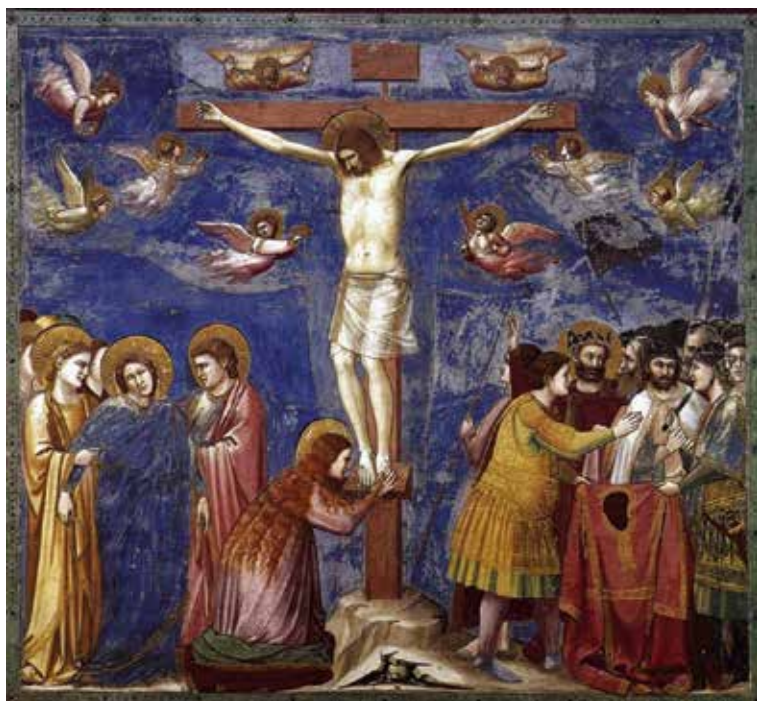
4 A. Breda, in *Capolavori del Trecento...* cit. cat. 58, pp. 338-342.

5 R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento attraverso le dispense redatte da Mina Gregori*, in *Paragone. Arte*. XXIV (numero speciale), nn. 281-283, Firenze 1973.

6 Da ultimo A. De Marchi, *Sano di Pietro prima della pala dei Gesuati e il "Maestro dell'Osservanza": aporie di una doppia identità*, in *Sano di Pietro: qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, a cura di G. Fattorini, Cinisello Balsamo 2012, pp. 53-85, in part. p. 53-55.

7 A. Delpriori, *La scuola di Spoleto...* cit.

8 A. Delpriori, in *Capolavori del Trecento...* cit. cat. 45, p. 308.



1. Giotto, *Crocifissione*, Padova, Cappella degli Scrovegni
2. Maestro di Cesi, *Dossale con le storie della Passione*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

PELLI come fossero un casco che racchiude il cranio, quell'espressività tragica; caratteri che si ritrovano puntuali tra le due opere. Certo non è lo stesso pittore, perché il Maestro di Cesi non dipingerebbe i dolenti in questo modo e pure il perizoma di Cristo è più complicato e gonfio delle stoffe tirate e azzimate dell'altro pittore spoletino, però è chiaro che si tratti della medesima cultura figurativa e dello stesso orizzonte culturale.

L'autore di questa deliziosa Croce astile, allora, deve essere un allievo diretto del capostipite dei pittori giotteschi spoletini ma che guarda anche oltre, andando ad intersecare ad esempio il Maestro della Croce di Trevi⁹.

Anche in questo caso le differenze di dimensioni sono importanti, le sopracciglia tagliate, come incise sopra l'occhio allungato e i capelli divisi in ciocche chiuse e compatte, che poi cadono sulle spalle, si vedono puntuali, ad esempio, nella Croce eponima, ma anche nella stupenda *Crocifissione* del Dittico Cini¹⁰ di quel maestro, che presenta anche il corpo con l'incarnato solcato da ombre grigiastre, esattamente come la nostra Croce astile. Anche in que-

sto caso non si tratta dello stesso pittore, ma senza meno di un artista a lui vicino, non solo per stile, ma pure per cultura.

Il perizoma di Gesù nella nostra piccola Croce astile, come già detto nei confronti del Maestro di Cesi, è sciolto e allungato, un po' diverso rispetto alle stoffe tirate, spesso bianche e dorate, dei pittori spoletini. È un dettaglio che si trova in modelli un po' più antichi rispetto a questo dipinto, e che si possono datare alla fine del Duecento. In particolare il confronto più stringente si può proporre con la bella Croce del Maestro della Croce di Gubbio, un pittore della primissima generazione giottesca attivo a Perugia, se sono suoi come penso alcuni degli affreschi della Sala dei Notari e, appunto, a Gubbio. Nella sua opera eponima, Gesù indossa un perizoma rosso attorcigliato in stupende pieghe gotiche che dimostrano l'attenzione verso Duccio, il cui ricordo sarà arrivato in qualche modo ad Assisi. A Spoleto, proprio in parallelo col Maestro della Croce di Gubbio, è il Maestro di Sant'Alò, che condivide la stessa cultura e che, anche lui, dipinge un Cristo in Croce col perizoma rosso e con un'eleganza che si potrebbe effettivamente chiamare duccesca¹¹.

Anche il nostro ha lo stesso dettaglio, ma evidente-

9 Su questo pittore, A. Delpriori, *La scuola di Spoleto...* cit. pp. 183-218.

10 V. Caramico, in *Capolavori del Trecento...* cit. cat. 17, pp. 232-234.

11 A. Delpriori, *Assisi e Spoleto, la forza dei modelli*, in *Capolavori del Trecento...*



3. Maestro di Cesi, Crocifissione, Castelsantangelo sul Nera, deposito beni culturali
4. Puccio di Simone, Madonna col Bambino, Annunciazione, Natività e Crocifissione, (part.) Avignone, Musée du Petit Palais

mente è un ricordo più lontano nel tempo. La Croce che qui si discute, infatti, ha i confronti migliori, come detto sopra, con le opere più espressive del Maestro di Cesi e del Maestro della Croce di Trevi, databili più o meno sul cambio tra secondo e terzo decennio del Trecento. Il responsabile della tavola sagomata dovrà seguire di qualche tempo quei modelli e datarsi probabilmente alla fine degli anni venti o nei primi anni del lustro successivo, in pratica proprio accanto agli affreschi di Montefalco che sopra si sono evocati.

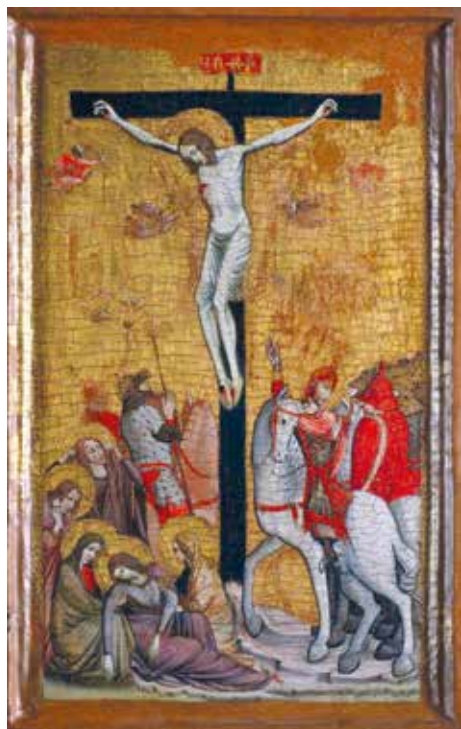
Alcuni dettagli spaziali denunciano la stessa situazione cronologica, come lo svolazzo del perizoma con all'interno un'ombra grigia e offuscata che ne rende lo spazio e pure le mani che si chiudono attorno al chiodo infilzato al palmo, come aveva fatto, in maniera identica, il possibile Palmerino di Guido nelle Croci di Sant'Andrea a Spello e San Francesco a Montefalco. Accanto a quest'opera si possono porre altri tre dipinti analoghi, chiaramente dello stesso pittore, che condividono non solo il

medesimo punto di stile, ma anche dimensioni e tipologia; sono infatti tutte croci astili. Differiscono i supporti, visto che si trovano fondi d'oro, d'argento come in questo caso e uno pure con pergamena applicata, un'altra caratteristica che spesso si trova nella coeva pittura spoletina e che è tradizione che risale fino a Petrus e prima ancora a Sotio. L'opera più interessante del gruppo, che è assai simile alla nostra, è una Croce astile ora di ubicazione ignota ma che fu trafugata dal Duomo di Todi negli anni Settanta del Novecento e che si conosce soltanto per una foto in bianco e nero.

I caratteri espressivi, i dettagli dei volti, la stessa volontà un po' arcaizzante che si vede in tutte le opere, sono dettagli che le inseriscono in un medesimo gruppo che possiamo chiamare Maestro della Croce astile di Todi, dal luogo di provenienza dell'unica opera di cui si conosca la storia.

Tutti i dettagli che ho potuto descrivere per giustificare la datazione e la collocazione stilistica di questo dipinto, si riflettono in tanti pittori spoletini di quel momento. Oltre alle personalità conosciute, di cui purtroppo mancano riferimenti storici a nomi effettivamente riconoscibili, per il naufragio

to... cit. 55-74, in part. pp. 59-60.



di praticamente tutti gli archivi antichi di quel territorio, esistono altri pittori che hanno cataloghi meno cospicui, per i quali il lavoro di sintesi e di studio è appena cominciato.

La sensazione, allora, è che anche il nostro pittore, il Maestro della Croce astile di Todi, possa avere lo stesso destino e andare a colmare il vuoto cronologico di una personalità conosciuta fino ad oggi per opere più antiche. Chissà che non sia il caso del Maestro della Croce di Caso¹², un artista nobile ma rarissimo, responsabile di un grande Crocifisso assai mal-messo ma bellissimo, del Museo Diocesano di Spoleto e di un dossale narrativo, già in collezione Spiridon e ora in Galleria Nazionale dell'Umbria, ma depositato al Museo della Rocca Albornoz sempre a Spoleto.

Questo pittore è uno di quelli che verrebbe da definire di mezza terra, nato alla fine del Duecento e con negli occhi più Cimabue che Giotto, ma pronto ad una svolta moderna sia sul piano iconografico sia su quello stilistico. I capelli del Cristo a Spoleto, che serpenteggiano compatti verso le spalle, sono gli stessi di quelli di Gesù in questa piccola Croce; le sopracciglia tagliate, che mi hanno fatto anche pensare al Maestro della Croce di Treviso, potrebbero ben diventare come quelle più lunghe della nostra tavola e pure il perizoma gonfio non è troppo distante dai panni dei dolenti nell'opera maggiore che qui si descrive. È chiaro che si tratti solo di una suggestione che per ora non è possibile dimostrare oltre. Mi sembra possibile pensare ad un'evoluzione in senso più espressivo di un pittore, o di una bottega, che poteva partire molto più indietro, nel momento più alto della pittura spoletina del Trecento.

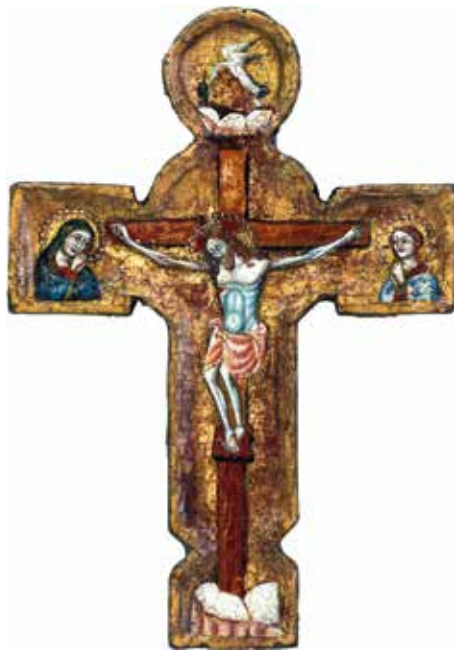
Alessandro Delpriori

5. Maestro di Cesi, Cristo Crocifisso, Spoleto, San Domenico
- 6-7. Maestro di Cesi, Cristo Crocifisso, Spoleto, San Domenico
8. Maestro della Croce di Treviso, Dittico Cini, Venezia, Fondazione Cini

12 A. Delpriori, *Assisi e Spoleto...* cit. pp. 61-62.



9-10. Maestro della Croce di Gubbio, Crocifisso, Gubbio, Palazzo dei Capitani



- 11. Maestro della Croce astile di Todi, Crocifisso, Già Milano, mercato antiquario
- 12. Maestro della Croce astile di Todi, Crocifisso, Collezione privata
- 13. Maestro della Croce di Caso, Cristo vivo in Croce, Spoleto, Museo Diocesano (particolare)

Pietro di Nicola
Baroni

(documentato dal 1447-1487)

Cristo in Pietà con Sant'Orsola, San Giovanni Battista e San Bernardino da Siena

Affresco, cm (h)93 x (l)75 x (p)36

1450-1455 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



La nicchia è affrescata all'interno in ogni parte; entro specchiature a cornici rosse, verdi e ocra sono sistemate le figure con un evidente intento devozionale.

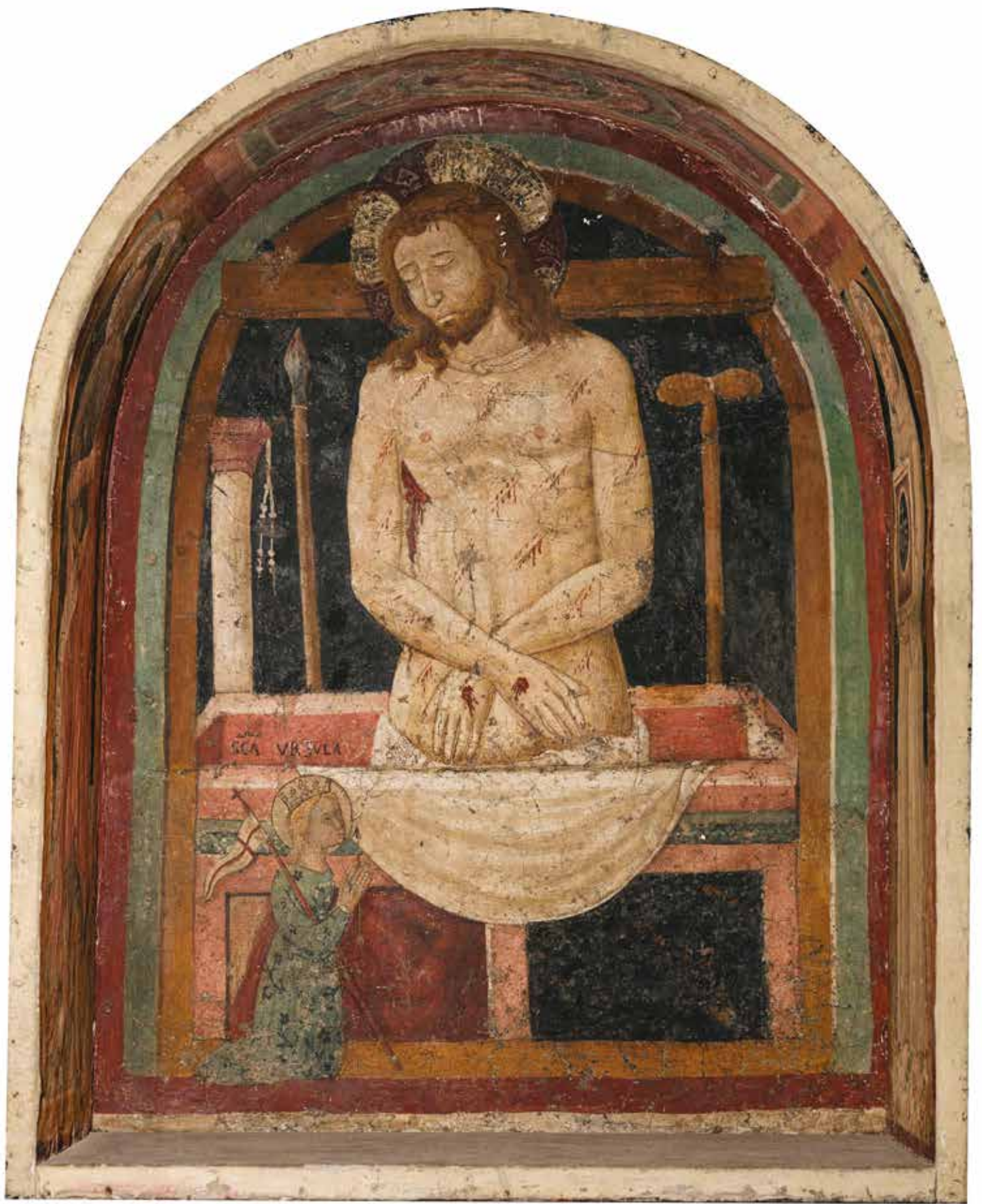
Al centro, nella parte più grande, è Cristo in Pietà, nella consueta e fortunata iconografia che lo vede a mezzo busto con le gambe ancora dentro l'avello della tomba, le braccia incrociate sul davanti anche per mostrare le stimmate sulle mani, la testa reclinata sul lato e gli occhi chiusi.

È in sostanza un'ostensione del corpo di Cristo già morto, a voler indicare anche il suo sacrificio per la nostra salvezza. Sul fondo, infatti, ci sono anche tutti i simboli della sua Passione: la colonna della flagellazione con il flagello appeso, la lancia che gli trafisse il petto, la Croce stessa, di cui si vedono i bracci, l'asta con la spugna.

Sul fronte della tomba, decorata con una finta marmorizzazione, a specchi di porfido e serpentino, ricade il velo in cui fu avvolto il corpo di Gesù, la Sindone, e ancora in primissimo piano è la figura minuscola di Sant'Orsola, inginocchiata e in preghiera, con i suoi attributi in bella mostra, la corona, la veste ricca e lo stendardo con la bandiera crociata. Sopra è l'iscrizione S(an)C(t)A VRSVLA.

A sinistra, sullo sguancio della nicchia, è San Giovanni Battista, dipinto in piedi mentre indica Gesù al suo fianco e in mano regge il solito cartiglio ove è scritto ECCE AGNVS DEY. Di fronte a lui, dall'altra parte, è invece San Bernardino da Siena, anch'egli stante con la tunica bruna del suo ordine e in mano la tavoletta col suo trigramma in bella mostra YHS. In alto, nell'intradosso dell'arco, è la testa di Dio Padre in forma di Figlio con l'aureola crucisegnata.

L'affresco è conservato tutto sommato bene, si vedono anche le pennellate di superficie che, a secco, rendono le luci e le ombre dell'incarnato di Cristo, con i segni dei flagelli in forte evidenza, le ferite e i tagli sanguinolenti della frusta sulla pelle. L'aureola di Gesù è crucisegnata e, nella parte rossa, fatta ad impasto di cinabro, ci sono delle decorazioni a biacca con altre piccole croci entro rombi un po' irregolari, fatti evidentemente a mano libera. Nella parte restante si vedono macchie nere sull'intonaco inciso per far aderire la lamina. Sono i resti dello stagno di base, ormai ossidato, che si stendeva per applicare l'argento o l'oro di superficie che ormai è caduto. Lo stesso si vede anche sui nimbi di Giovanni Battista e di Bernardino e dobbiamo pensare fosse la stessa cosa anche in quello della piccola Sant'Orsola.





Una nicchia del genere poteva essere al fondo di una cappella in una chiesa, oppure, ma meno probabilmente, in un'edicola viaria. Il soggetto, con il Cristo Passso e i suoi simboli, si sposerebbe bene con la provenienza da una sede di confraternita. I flagelli in bella vista e pure la corda che gira attorno al collo di Gesù, come l'iconografia dell'Ecce Homo, indicano proprio il culto verso il suo sacrificio e si potrebbe ipotizzare, quindi, una confraternita del Cristo Morto, o della Passione, come diffuse in tantissima parte dell'Italia centrale.

La presenza di San Giovanni Battista e di Bernardino da Siena purtroppo non aiutano a ritrovare una possibile provenienza perché sono santi molto popolari. Diversa è la questione per Sant'Orsola, che è posta in posizione d'onore, accanto a Gesù. Viene da chiedersi, quindi, se questo affresco non possa provenire da una chiesa, o una cappella, dedicata a Sant'Orsola in cui era presente una Confraternita della Passione di Cristo. La ricerca, in questo senso,

sarebbe troppo generica e bisognerà indagare anche i dati di stile.

Intanto la presenza di Bernardino da Siena indica con certezza un rigido *post quem* cronologico; il Santo, infatti, morì a l'Aquila nel 1444, fu beatificato nel 1445 e canonizzato nel 1450. Il suo nimbo, identico a quello di Giovanni Battista, ne sottolinea lo status di santo e quindi l'affresco deve essere stato dipinto dopo la metà del secolo.

Lo stile, però, non allontana di molto la sua produzione da quella data, perché in effetti siamo di fronte ad uno di quei prodotti di mezzo, ancora tra la tradizione tardogotica e il rinascimento pieno. Roberto Longhi chiamava questa fase Rinascimento Umbratile, un po' in ombra, è vero, ma anche nel senso geografico dell'Umbria.

Il campione di questo momento è Bartolomeo di Tommaso da Foligno, pittore che si muove dalla più alta tradizione fiorita di Gentile da Fabriano e di Olivuccio di Ciccarello ad Ancona per poi declinare in senso più espressivo e grafico, lavorando in tutta o quasi l'Italia centrale, da Cesena, a Fano, a Fermo, nella sua Umbria e poi a Roma.

Questo affresco risponde esattamente a quella cultura, anche se non è di Bartolomeo di Tommaso. I caratteri di stile, infatti, sono un po' diversi. Il pittore è un po' meno espressivo della carica tonante e drammatica del pittore folignate e le forme sono un po' più aggraziate. Il volto turgido di Sant'Orsola, come una bimba con i capelli raccolti e la veste da ricca principessa, sono retaggi della più bella tradizione orvietana e discendono dalle prove più mature di Piero di Puccio e di Cola Petruccioli. Il Cristo entro il tondo sul sottarco, invece, risponde in maniera diretta alle composizioni che Beato Angelico, con l'aiuto di Benozzo Gozzoli, aveva proposto nella prima fase della decorazione della Cappella di San Brizio in Duomo. Il clipeo pieno della testa di Gesù, ma pure i capelli, la testa rotonda, l'espressione dolce e pure la linea degli occhi, sono proprio ricordi di quell'esperienza.

Una situazione, quindi, che porta ad Orvieto, nella fase del suo primo Rinascimento, chiaramente dopo il 1450, come già detto.

Il pittore locale più in vista di quel momento è Pietro di Nicola Baroni, garzone dello stesso Angelico per il cantiere del Duomo e poi documentato fino al 1484 anche a Perugia (per le notizie rimane fonda-



mentale U. Gnoli, Pittori e miniatori nell'Umbria, Spoleto 1923, pp. 281-282). Non è stato ancora oggetto di uno studio sistematico, ma il suo catalogo (riunito da F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, p. 289) si accosta pure alla pittura contemporanea perugina, in particolare a Giovanni di Tommasino Crivelli, che dovrebbe essere la figura storica che sta dietro al Maestro dell'Annunciazione Campana, protagonista della pittura a Perugia prima di Benedetto Bonfigli. Con lui erano attivi anche Battista di Baldassarre Mattioli e Mariano di Antonio con i quali Giovanni si divideva il mercato a Perugia prima dell'arrivo di Benedetto Bonfigli e della definitiva affermazione della pittura di luce anche in Umbria (per una panoramica completa si veda ora *L'Autunno del Medioevo in Umbria. Cofani nuziali in gesso dorato e una bottega perugina dimenticata*, catalogo della mostra (Perugia 2019) a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo 2019).

Pietro di Nicola Baroni, in particolare nel polittico della Galleria Nazionale dell'Umbria, proveniente dalla chiesa della Trinità dei Camaldolesi a Perugia (per cui si veda V. Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo*, catalogo generale, I, Perugia 2015, cat. 133, pp. 356-359) sembra proprio un pittore di quella compagine

e con gli altri condivide quella cultura di molle eleganza che si vede perfettamente anche nel nostro affresco.

In effetti il confronto tra il viso di Sant'Orsola e quello di San Gabriele Arcangelo dell'Annunciazione del Musée du Petit Palais, proprio del possibile Giovanni di Tommasino Crivelli, fa pensare che tra l'autore della nicchia dipinta e quello della tavola in Francia, ci sia stato un contatto piuttosto stretto.

È però verso le opere di Pietro di Nicola che si vede guardare per cercare di trovare l'autore di questo dipinto, il confronto tra il San Bernardino da Siena della chiesa di Sant'Andrea a Orvieto, affrescato su un pilastro della navata destra e quello presente nello sgancio di questa nicchia lascia davvero pochi dubbi. Lo stesso si può dire anche per la figura del Precursore, Giovanni Battista, con lo stesso santo dipinto nel polittico di Perugia.

La data del dipinto, come detto non dovrebbe seguire molto il 1450 e l'affresco, quindi, si pone proprio al momento del definitivo ritorno a Orvieto del pittore, dopo la parentesi perugina che lo vede attivo tra il 1436 e il 1439.

Alessandro Delpriori

Maestro Allegro

(Attivo a Firenze, 1490 ca.- 1520 ca.)

Madonna con Bambino e San Giovannino

Olio su tavola, Ø cm 80

Cornice coeva in legno di pioppo, intagliata a festoni robbiani e dorata, Ø cm 114

Fototeca Zeri, numero scheda 34809, segnalato prima del 1974

PROVENIENZA: collezione privata



Un sereno ritratto di madre con in braccio l'infante: il piccolo volge lo sguardo incuriosito verso destra, mostrando le palpebre abbassate e il visino pieno dal mento prominente a rimirare appena al di sotto un curioso fanciullino; un ciuffo di capelli forma piccoli riccioli sulla sua fronte; le mani paffute sono diversamente atteggiate, una con l'indice rivolto verso il cielo, l'altra a trattenerne quella materna sul petto.

La figura del Bambino nell'atto di guardare il riccioluto San Giovannino che, con in mano un cartiglio srotolato e l'emblematica croce, ricambia lo sguardo tenendo la bocca dischiusa forse a proferire parola, è quanto di più metaforico si possa riscontrare in questa raffigurazione. Un'intesa immediata e profonda tra due bambini, deputati a creare una storia apparentemente molto più grande di loro. La figura della genitrice a tre quarti di busto e leggermente girata verso lo spettatore, con delicati riccioli dorati fermati da un cerchietto che dalla fronte scendono a incorniciarle il volto, mostra un sorriso appena accennato, di sapore leonardesco, mentre il ceruleo sguardo è come perso in qualche enigmatica riflessione. Il bambino dalle fattezze di reminiscenza botticelliana, poggia il corpicino sulla mano sinistra della madre, che lo tiene ben saldo mentre lui muove in avanti un piede e le fa ricadere l'altro lungo il grembo. Il manto della Madonna, di un blu intenso, ricoprendole gran parte del capo, scende sulle spalle e all'altezza del braccio si apre a mostrare una fodera interna di un verde smagliante, che le arriva sino al polso, incorniciato da una rifinitura dorata appartenente alla veste trasparente che fuoriesce dall'abito rosso ricoprente il serrato busto. Sullo sfondo il paesaggio rivela, ancor più, le particolarità di questa opera: gli alberi e le siepi, i profili collinosi e il masso sulla sinistra, mostrano infatti una realizzazione alquanto bizzarra, di sapore nordico, vuoi per il nervosismo del tratto grafico, specie nelle fronde appuntite degli alberi, vuoi per la modulazione fiabesca della vegetazione, nei toni dosati e variegati dei verdi, sconfinanti nell'indaco, dietro a cui spuntano edifici azzurrognoli, che si stagliano contro colline bluastre, ai confini con un cielo che all'orizzonte impallidisce sfumando il colore, per poi intensificarsi all'apice della volta. Interessante sul retro il sigillo di appartenenza collezionistica portante lo stemma coronato Asburgo-Lorena e il numero d'inventario "16" (fig. 1).

BIBLIOGRAFIA: Francesca Romei e Patrizia Tosini, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi, Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, pp. 66-67 n. 134, Electa, Napoli, 1995.



La prestigiosa ceralacca denota l'appartenenza alla collezione degli Asburgo-Lorena, subentrati con Francesco Stefano di Lorena (Francesco II), nel 1737, alla morte dell'ultimo Medici, Gian Gastone. Francesco II, tramite matrimonio con Maria Teresa d'Asburgo, governò il granducato da Vienna. Interessante sarebbe approfondire l'eventualità che il Tondo in questione potesse appartenere al "Gabinetto delle opere in piccolo di tutti i più celebri pittori", una pinacoteca che conteneva 174 magnifiche opere di altrettanti differenti autori, disposta in una unica stanza della villa medicea di Poggio a Caiano, smembrata nel 1773 dagli eredi.

La nostra tavola si colloca nella compagine di opere raggruppate da Federico Zeri nel 1962 attorno alla figura di un artista anonimo che lo storico identifica con il nome di *Maestro Allegro*, attivo a Firenze tra la fine del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento, incluso tra quei pittori sconosciuti che lui chiama *Eccentrici fiorentini*. Con questa espressione lo studioso saggiò un gruppo di artisti discriminati dal Vasari che li aveva etichettati come perdigiorno: colleghi della generazione precedente alla sua che non si erano allineati al patrocinio mediceo, anzi taluni si erano opposti in maniera determinata all'avvento politico del principato che avrebbe posto dei limiti alla libertà di espressione. Dopo cinque secoli Zeri volle rimettere le cose a posto, riabilitando quelle personalità artistiche emarginate, attraverso uno studio minuzioso della loro pittura sviluppata negli anni di Fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto. Lo storico dell'arte spostò il nocciolo della questione dal fatto politicamente corretto, su cui si batteva Vasari, a quello puramente formale, focalizzandosi sulla filologia artistica nell'esaminare quei fautori di poche opere e nessuna fama, per afferrare quella stagione pittorica avviatasi con la repubblica di Pier Soderini e volatilizzatasi dopo l'avvento del principato mediceo.

Il *Maestro Allegro* attingendo anche dall'ambito botticelliano e non avulso all'influenza di Piero di Cosimo, si accosta nella sua fase più avanzata alle maniere di Ridolfo del Ghirlandaio e ai primi modi di Pierfrancesco di Jacopo Foschi. "E' proprio in questa fase tarda che va collocato questo dipinto (Federico



1.

Zeri, comunicazione orale), che mostra infatti stringenti affinità stilistiche col tondo raffigurante la *Madonna col Bambino e San Giovannino*, in deposito dagli Uffizi presso il Museo Civico di Arezzo" (fig. 2)¹. Possiamo qui notare la simile posizione della Vergine, specialmente nei particolari del braccio e della mano in primo piano, e le tipiche sembianze dei volti, analogo

anche il trattamento del paesaggio sullo sfondo che, evidenziando la lampante conoscenza del Maestro dei Paesaggi Kress (attivo a Firenze dal 1515 ca.), inquadra entrambi i dipinti tra la fine del secondo decennio e gli inizi di quello successivo.

Sotto il nome di "*Maestro Allegro*" potrebbe riunirsi più di un artista, oppure essere uno dei tanti stranieri approdati a Firenze: lo si può ipotizzare sia per alcune tracce di educazione fiammingheggiante, sia per l'uso generalizzato di agganci a motivi fiorentini, adoperati senza una reale coerenza cronologica, visti gli spunti tratti da modelli distanti parecchi anni l'uno dall'altro, tipico, di chi pesca nel lussureggiante vivaio di un ambiente artistico ricco e complesso, come quello glielato di quegli anni. L'artefice pare dotato di un certo "accademismo umoresco", da cui forse il nome di *Maestro Allegro*, con cui vengono tradotti i modelli di Sandro: ben visibile in questa opera nella figurina del Bambino e in quella di San Giovannino. L'artista, attivo a Firenze tra la fine del '400 ed i primi due decenni del secolo successivo, partendo, quindi, da aspetti di orbita botticelliana, termina il suo percorso con una espressività ripresa nella generazione seguente, dal primo tempo di Pierfrancesco Foschi, il cui padre è tale Jacopo di Domenico (1463-1530), allievo di Botticelli nel 1480 (secondo ricerche di Gaetano Milanese), forse lo stesso Jacopo di Sandro citato dal Vasari e chiamato a Roma da Michelangelo agli inizi dell'impresa della volta della Sistina per raggugli sulla tecnica della pittura muraria. Oppure la sua identità va forse indagata fra i vari gregari dei principali artisti del suo tempo, come Cecchino del Frate o Gabriele Rustici, facenti parte dell'immediato giro di Fra Bartolomeo

1 Francesca Romei e Patrizia Tosini, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi, Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Electa, Napoli, 1995.



2.

che il Vasari cita assieme a Fra Paolino, ma dei quali nulla di conosciuto sembra essere pervenuto.

In una video-conferenza del 2021 il Prof. Carlo Falciani ha parlato delle indicazioni controcorrente di Federico Zeri sulla pittura del primo cinquecento fiorentino, comparse nel 1962 in due articoli pubblicati sul "Bollettino dell'arte" dal titolo *Eccentrici fiorentini*, in cui lo studioso si dedicò a maestri non acclamati e a quelle opere che non hanno paternità. Zeri, continua Falciani, parlando dei minori del primo cinquecento fiorentino, costruisce dei gruppi, ma non classificazioni sterili: agendo da anticonformista indaga quella zona grigia, trascurata, del momento in cui inizia la crisi del sogno manierista, dalla bottega di Piero di Cosimo, centrale al passaggio di secolo, di Lorenzo di Credi, di Granacci, dell'eredità di Filippino; una serie di linguaggi misti che lo studioso discrimina e divide in maniera precisa e attenta. Il primo ad essere isolato è il Maestro dei paesaggi *Kress*, dalla serie in collezione *Kress a Washington*: Zeri preferisce indicarne la qualità poetica, a discapito di quella iconologica; cerca le radici di questi alberi piumati, rocce frante, piuttosto anomale all'inizio del manierismo, specie guardandole con gli occhi di quegli anni, meno anomale riguardate oggi. Non narrazioni, ma qualità poetica.

Zeri costruisce un corpus connettendoli al paesaggio presente nello sfondato architettonico della grande *Pala di Fucecchio* del '32, stabilendo in questo ambito un tempo di conclusione: i limiti cronologici sono i primi tre decenni del secolo.



Fototeca Zeri, numero scheda 34809, segnalato prima del 1974

Segue l'opera che ha dato un nome al maestro dei paesaggi *Kress*, Giovanni Larciani (a scoprirlo pare essere stato Waldman), un pittore fiorentino che si dedica a varie collaborazioni eccentriche, non in città; un altro maestro era Antonio di Donnino del Mazziere con le sue foglie in oro steso lussuosamente: con l'*Adorazione di Castelfiorentino* del '38 siamo alla fine di questo mondo; nell'*Adorazione*, Zeri associa una serie di piccoli paesaggi nei quali si collocano vari episodi in forma apparentemente narrativa, come quelli delle *Storie di Narciso*; i due articoli di Zeri hanno un intermezzo che non ha avuto fortuna negli studi storiografici successivi, quello dedicato al *Maestro degli Angiolini* (dal dipinto del Conservatorio degli Angiolini a Firenze) e del *Maestro Allegro*, che riunisce strani dipinti con bambini ridenti e annotazioni curiose anche nei paesaggi; l'altro polo, è quello del maestro di Serumido, che nonostante i vari tentativi d'identificazione rimane il maestro di Serumido, memore del tempo di Alonso Berruguete, un grande comprimario del manierismo.

Un antinaturalismo tedesco di fogliami piumati, che sventagliano come razzi, un mondo completamente altro da quello dell'antinaturalismo michelangiolesco recensito da Longhi.

Anna Maria Cucci

Si ringrazia vivamente il Prof. Carlo Falciani per l'indicazione attributiva dell'opera, in attesa della sua scheda, in preparazione.

Franck Pauwels,
detto Paolo dei
Franceschi
o Paolo Fiammingo
(Anversa 1540-Venezia 1596)

Ritratto di gentiluomo

Olio su tavola, Ø cm 14
Iscrizione a tergo: *Paolo Fiammingo*
PROVENIENZA: mercato antiquario



Il dipinto ci mostra un giovane uomo al centro di una stanza, elegantemente vestito con abito e copricapo nero, alla maniera degli abbienti veneziani del tempo. Il suo volto incorniciato dalla gorgiera bianca, colletto pieghettato tipico dell'abbigliamento aristocratico di allora, ha un'espressione sussiegosa, con discreti baffi e minuto pizzetto a contornare le labbra serrate. Ai suoi fianchi e alle sue spalle si evidenzia una boiserie in legno scuro che riveste le pareti della camera in cui si trova il personaggio, mostrandoci, da un lato, una alta finestra da cui si intravedono il cielo e la sagoma di una montagna, mentre dall'altro si può distinguere parte di un letto a baldacchino, ai cui piedi sta sdraiato un piccolo cane bianco. Sullo sfondo è visibile un cavalletto che sostiene un quadro di figura con cornice a cimasa mossata. Il dipinto ci è giunto corredato dall'expertise di un grande critico d'arte, il Professore Giuliano Briganti (Roma 1918-1992), colui che accolse per "diritto di successione intellettuale l'eredità critica del Longhi"¹.

Riporto qui di seguito il suo studio, dal quale ritengo non si possa prescindere:

"Conosco il dipinto qui riprodotto raffigurante il ritratto di un gentiluomo in una stanza e lo ritengo opera di Franck Pauwels, detto Paolo dei Franceschi o Paolo Fiammingo (Anversa, 1540-Venezia, 1596), operoso a Venezia ove fu seguace del Tintoretto lavorando nella sala del Gran Consiglio a Palazzo Ducale.

Subì anche l'influsso di Tiziano.

Il dipinto, di bella qualità, è in ottimo stato di conservazione."

Firmato per esteso Giuliano Briganti

Datato: Roma 5 ott. 1971

Anna Maria Cucci



Aurelio Lomi Gentileschi

(Pisa 1556 - 1622)

Maria Vergine Immacolata

Olio e tempera grassa su pietra onice, cm 22,8 x 17,2

PROVENIENZA: mercato antiquario



Raffinatissimo esempio di pittura devozionale privata, rarissimo – quindi maggiormente prezioso – per la scelta inconsueta del supporto di pietra onice verde, questo dipinto è un inedito capolavoro della produzione giovanile del maestro pisano Aurelio Lomi Gentileschi. Di una bellezza da lasciare senza fiato, rappresenta un'allegoria teologica fondamentale della Chiesa cattolica romana, quella della *Vergine Maria Immacolata*, come si andava delineando in età *post* Concilio di Trento. Questa particolare iconografia (da non confondere con quella più complessa ed anche più diffusa dell'Immacolata Concezione), rimanda ad un passo assai noto del *Cantico dei cantici* (7:4) dove la Vergine è riconosciuta come "Tota pulchra es Maria et originalis macula non est in te". Tuttavia, la particolarità di questo dipinto è che la sua iconografia sembrerebbe alludere ad una sorta di evoluzione 'iconologica' in quanto il lieve gonfiore del ventre sta ad indicare il concepimento della Vergine grazie all'intervento dello Spirito Santo. Maria è rappresentata come un'adolescente, i capelli biondi color miele sciolti sulle spalle, mossi dal vento dello Spirito Santo ed appena fermati da un candido velo; occhi limpidi ed umidi, sguardo pensoso come di chi è consapevole di ricevere un dono tutto speciale; naso, bocca e guance pienamente armonizzati, braccia aperte nell'atto di accogliere la grazia nel momento stesso in cui viene creata. Il leggero gonfiore del ventre, enfatizzato dall'apertura delle braccia, allude al rapporto profondo e misterioso tra il concepimento della Madre e quello del Figlio: come si esprime la liturgia, Dio "prepara una degna dimora" per il suo Verbo.

Gli attributi fisici di Maria tendono ad esprimere l'assoluta santità della sua persona: Ella è in piedi, poggia sul capo di un cherubino come l'aurora che sorge sul mondo, risplendente di sole ("nel seno dell'aurora ti ho generato", *De civitate Dei*, 110). I colori delle vesti sono il rosso chiaro ed il blu lapislazzuli, sia perché in tal maniera Maria era apparsa a santa Beatriz de Silva y Menes (1424-1492, fondatrice dell'ordine delle Concezioniste francescane), sia per la forte carica simbolica che essi esprimono: il rosso, la purezza e la futura passione, l'azzurro la grazia celeste. Le vesti sono leggermente mosse dall'azione spirante del Paraclito. L'elemento cosmico delle nuvole, create sfruttando le naturali venature della pietra onice, svolge il ruolo di





1.

inserire Maria in un orizzonte al di là delle vicende storiche, del mistero di Dio e nel suo eterno decreto.

L'accorta razionalità con la quale è costruita l'immagine poggia egualmente su principi estetici e teologici: Maria è sospesa in cielo in una mandorla luminosa e irradiante, che a sua volta è racchiusa in un'altra più ampia coincidente con testine di cherubini che delineano lo spazio sacro. Intorno al capo un'aureola dorata precisa viepiù la sua sacralità. Nella mandorla esterna dobbiamo immaginare il "grembo" del Padre, cioè la sua intimità più profonda nella quale si compie il decreto eterno dell'incarnazione del Verbo.

Quanto meditato sia stato questo dipinto si capisce dalla cura con la quale il Lomi si è dedicato alla resa calligrafica delle vesti della Vergine, ad esaltare il variabile cangiamento cromatico, sfruttando le peculiarità del supporto, al gioco di pieni e di vuoti delle teste dei cherubini che si affacciano giocosi dalle 'nubi' dell'onice. In piccolo, vi si respira la stessa forza visionaria delle grandi tele dell'*Adorazione dei pastori* (1588-1590) e dell'*Adorazione dei magi* (1592) del duomo di Pisa, dove il capo dei cherubini è ripreso *ad unguem* così come il volto della Vergine (figg.1-2).

Dalle fonti sappiamo che i Lomi Gentileschi, Aurelio, Orazio ma anche il fratello maggiore Bac-





2.

cio, si erano formati nella bottega del padre Giovan Battista di professione orafo, particolarmente versato nel montare pietre preziose. Inoltre, sappiamo che Orazio in gioventù dipinse più volte su alabastro come dimostra la splendida *Annunciazione* pubblicata di recente da Riccardo Lattuada sulla rivista "Valori Tattili", oltre ad un *David e Golia* in collezione privata inglese. Anche Aurelio da giovane eseguì "opere in piccolo" e per opere su pietra come si ricava dalla lettura dei documenti dell'Opera del duomo Pisa, di cui il Lomi fu pittore ufficiale (dal 1588 al 1595 almeno).

Dunque, il recupero di questa Maria Vergine Immacolata dipinta su onice costituisce un eccezionale recupero non soltanto per la migliore conoscenza della produzione giovanile di Aurelio Lomi, ma anche per lo sviluppo complessivo di quella che sulla fine del Cinquecento, prima a Pisa poi a Roma, fu una vera e propria impresa a carattere familiare, quella dei Lomi Gentileschi.

Pierluigi Carofano

Domenico Cresti, detto il Passignano

(Passignano/Firenze, 1559 -
Firenze, 1638)

Danae e la pioggia d'oro

Olio su tela, cm 101 x 137

PROVENIENZA: mercato antiquario



L'opera, di alta qualità stilistica ed esecutiva, illustra, all'interno di una camera avvolta in parte dall'oscurità, la figura di un'avvenente figura femminile, adagiata su un letto con le braccia e il petto rialzati posati su un cuscino, accompagnata da un'anziana servitrice. Sulla giovane donna, quasi completamente nuda, cade una pioggia di monete d'oro che l'ancella raccoglie, con cura, all'interno del suo grembiule. Grazie alla presenza della pioggia d'oro è possibile riconoscere nella protagonista del dipinto la mitica Danae, figlia di Acrisio, re greco della città di Argo. Allarmato da un'infausta profezia secondo la quale Danae avrebbe generato un figlio che con il passare del tempo sarebbe stato causa della morte del suo stesso nonno, Acrisio decise pertanto di imprigionare la figlia all'interno di un'alta torre, in modo da renderle impossibile il contatto con qualsiasi uomo. Il dio Giove invaghitosi però della principessa riuscì a penetrare nella torre e sotto forma di pioggia dorata a unirsi a lei. Dalla loro unione nacque poi il celebre Perseo, uccisore della Medusa e liberatore di Andromeda, che, come vaticinato dalla profezia, uccise suo nonno Acrisio. Annoverata tra gli 'Amori di Giove', Danae, prima di rientrare con il figlio ad Argo, si legò più o meno volontariamente a Polidette, re dell'isola di Serifo, e, in seguito, fondò, stando agli scritti di Virgilio e Plinio il Vecchio, la città laziale di Ardea.

I caratteri di stile, la tipologia dei personaggi e le strette affinità con un dipinto pressoché analogo conservato nelle raccolte museali fiorentine inducono ad assegnare l'opera, della quale ignoriamo al momento la sua provenienza originaria, al nome di Domenico Cresti, detto il Passignano, figura di primissimo piano della pittura fiorentina legata alla riforma cigolesca, riforma attuata in Toscana sul volgere del Cinquecento come superamento delle correnti tardo-manieriste. Originario di Passignano, località nel Chianti dalla quale gli derivò il soprannome, Cresti, nato nel 1559, dimostrò ben presto buone predisposizioni artistiche tanto che la famiglia lo fece trasferire in età adolescenziale a Firenze dove fu 'messo a bottega' inizialmente da Girolamo Macchietti e poi presso Giovan Battista Naldini. Grazie al legame operativo instaurato con Federico Zuccari, giunto a Firenze nel 1575 per completare l'esecuzione dell'affresco nella cupola di Santa Maria del Fiore lasciato interrotto alla morte di Giorgio Vasari, Domenico ebbe agio di progredire con successo nella sua preparazione artistica.





1. Tintoretto, *Danae con l'ancella*, Musée des Beaux-Arts, Lione

Al seguito di Zuccari si recò dapprima a Roma e poi, nel 1581, a Venezia. Nella città lagunare si dedicò con solerzia allo studio delle opere dei grandi pittori locali, in particolare a quelle del tardo Tiziano e di Palma il Giovane, che lasciarono nel giovane una traccia profonda e duratura nel tempo. Il rientro in Toscana avvenuto alcuni anni più tardi coincise con l'avvio di un'attività autonoma di successo, improntata su un originale linguaggio stilistico conciliante la tradizione grafica fiorentina con il cromatismo veneto, sancita ufficialmente dalla nomina di accademico ottenuta nel 1589 all'Accademia del Disegno. Il pittore, partecipe della riforma artistica toscana intesa al superamento delle correnti manieriste attuata in quel tempo dal Cigoli, si dedicò con sollecitudine alle commissioni pubbliche e private, realizzando, nei due decenni a cavallo tra Cinque e Seicento, molti dipinti di soggetto sacro e profano su tela e ad affresco destinati, distintamente, a palazzi ed edifici di culto. Nel 1609 il Passignano, forte dei successi conseguiti in patria, si trasferì a Roma, dove, grazie ai buoni apprezzamenti ottenuti con un dipinto eseguito per la basilica vaticana, ottenne ambite commissioni. Personalità di pun-

ta della pittura sacra post-controriformata attiva nell'Urbe, l'artista si distinse per la realizzazione di dipinti, ricchi di cromatismo, nei quali erano evidenti, oltre ai caratteri più tipici del suo lessico, riflessioni sulle correnti puriste e classiciste, molto in voga nell'arte romana pre-barocca. Dopo anni ricchi di successi professionali trascorsi nella Città Eterna, Cresti rientrò nel 1616 a Firenze, dove proseguì alacramente la sua attività grazie anche all'apertura di una prolifica bottega, all'interno della quale presero le mosse artisti degni del massimo interesse, in particolare Ottavio Vannini, Mario Bassani e i fratelli Cesare e Vincenzo Dandini. Il pittore, quasi ottantenne, morì a Firenze nel 1638 (per la biografia e l'elenco delle opere del Passignano si veda soprattutto S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 114-116 e II, figg. 354-365 e F. Berti, *Domenico Cresti, il Passignano, "fra la nazione fiorentina e veneziana"*, Frascione Arte, Firenze, 2013; con bibliografia precedente).

L'opera, in ottimo stato di conservazione, rivela un linguaggio stilistico e interpretativo ricco di colto eclettismo, ben evidente, soprattutto, nel sapiente



2. Domenico Cresti, *Danae con l'ancella*, Gallerie Fiorentine

dosaggio tra richiami al mondo artistico veneto e a quello fiorentino del tempo. Sebbene il dipinto presenti nella posa della principessa legami stringenti con la *Danae con l'ancella* del Tintoretto del Musée des Beaux-Arts a Lione (1570 circa; fig. 1), questo mostra, altresì, assonanze dirette con la tradizione pittorica toscana incentrata sullo studio dal naturale, che, improntato essenzialmente sul disegno, costituì uno dei principi basilari nell'insegnamento didattico presso l'Accademia del Disegno, importante istituzione artistica fondata nel 1563 nel capoluogo toscano per volontà di Cosimo I de' Medici (a tale riguardo si veda S. Bellesi, *I pittori e gli scultori. Dalle origini alla fondazione dell'Accademia di Belle Arti in Accademia del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, 2 voll. A cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, Firenze, 2015, I, pp. 201-211).

La tela, che come abbiamo detto in precedenza risulta formulata sullo stesso modello di un dipinto conservato nelle Gallerie Fiorentine (fig. 2; Inv. 1890 n. 5716; per questo si veda S. Bellesi, *Catalogo*, cit., I, p. 115 e F. Berti, *Domenico Cresti*, cit., pp. 28-29 e fig. 14), risulta da annoverare tra le realizzazioni pittoriche più interessanti del Passignano dedicate

alle raffigurazioni del nudo umano, che, nell'artista, raggiunsero il traguardo più elevato nelle figure virili di spalle, di chiara memoria michelangiotesca, presenti negli affreschi dedicati alle *Esequie di Sant'Antonino Pierozzi* nella Chiesa di San Marco a Firenze, eseguiti intorno al 1589 (per le recenti riproduzioni fotografiche degli affreschi si veda F. Berti, *Domenico Cresti*, cit., pp. 30-32 figg. 15-17). Rispetto a questi, ancora improntati su caratteri cinquecenteschi, la tela in esame si differenzia per una pittura più morbida e sfumata, che, quasi in anticipo sui dipinti di Francesco Furini e del suo *entourage*, trova comparazioni adeguate in opere con nudi eseguiti dallo stesso Passignano nel primissimo Seicento, ovvero prima del suo trasferimento a Roma, certificato, come già detto, al 1609. Paradigmatici appaiono, a tale riguardo, i confronti con *Arione sul Delfino* delle Gallerie Fiorentine (S. Bellesi, *Catalogo*, cit., II, fig. 364) e i *Bagnanti a San Niccolò a Firenze* in collezione privata, opera, quest'ultima, firmata e datata 1600 (J.L. Nissmann in *Il Seicento Fiorentino. Pittura*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, pp. 118-119 n. 1.24).

Sandro Bellesi

Jan Van Bijlert
(Utrecht 1597/1598 - 1671)

Regina romana con i suoi due figli (Cornelia o Livia Drusilla?)

Olio su tela, cm 96,5 x 80

1625 - 1630 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



La recente pulitura di questa fine opera ne ha fatto emergere la qualità d'esecuzione davvero sopraffina, constatabile anche per l'ottimo stato di conservazione: plausibile che ci si trovi di fronte a una replica con varianti di una delle più note opere del caravaggesco Jan Van Bijlert, erroneamente identificata come una *Allegoria della Carità* (fig. 1) per la quale, come argomenterò più avanti, è possibile proporre un soggetto più preciso (P. Janssen Huys, *Jan Van Bijlert (1597/98-1671), catalogue raisonné*, Amsterdam 1998). Il nostro lavoro inedito presenta varianti significative: risulta più ricco nello svolgersi delle pieghe della tenda verde di fondo, più particolareggiato nella colonna dove sono evidenti i segni del tempo, più intenso nelle espressioni delle figure, meno compassate e più vivide, a riprova che non siamo di fronte a una semplice copia di bottega; inoltre l'immagine è meno ampia sui margini (forse per il rintelo). Questo dipinto quindi riveste un particolare interesse nel percorso stilistico del Van Bijlert, anche perché è certamente uno dei primi eseguiti dopo il ritorno in patria dal soggiorno romano, quest'ultimo documentato dal 1621 al 1624 circa: un periodo alquanto misterioso, per quanto il pittore risulti censito negli stati delle anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo e risulti facente parte della "Schindlersbent" (compagni della stessa risma), ovvero l'associazione dei pittori olandesi che tutelavano i propri interessi sulla competitiva piazza capitolina, dove la da poco nata Accademia di San Luca sgomitava per avere il monopolio sulla ricca messe di commissioni che a quel tempo piovevano letteralmente da ogni angolo d'Europa. Ben poco sappiamo della formazione di Jan: figlio di un decoratore di vetri e vetrate, entrò - non conosciamo di preciso quando, probabilmente intorno al 1612-1613 - nella bottega di Abraham Bloemaert, per poi perfezionare la sua educazione all'arte col già citato soggiorno del bel paese; d'altronde anche un suo ben più noto compagno di bottega, Gerrit Van Hontorst, prima di lui, aveva compiuto il medesimo viaggio, al pari di Hendrick Terbrugghen e Dirk Van Baburen, che quindi funsero da 'battistrada' per il pittore poco più che esordiente (M. Liesbeth Helmus, *Le caractère hollandais du caravagisme d'Utrecht*, in *Utrecht & le mouvement caravagesque international*, a cura di M. Liesbeth Helmus, V. Manuth, Paris 2015, pp.

BIBLIOGRAFIA: inedito





1.

23-33; G. Papi, *Un misto di grano e di pula: scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Roma/Napoli 2020). Nessun lavoro ci è giunto di quel momento, e, a differenza dei colleghi, non ebbe nemmeno una commissione pubblica: non siamo al corrente di conseguenza in quale giro di conoscenze ed eventuali protezioni si inserì, o presso quale atelier ebbe ulteriori insegnamenti; solo le prime tele del ritorno nel nord, come quella qui presentata, sono 'documenti' sui quali possiamo fondare qualche ipotesi, per via dello stile alquanto precipuo che le contraddistingue. In *primis* riscontriamo che il caravaggismo del Van Bjlert è un caravaggismo per così dire 'addomesticato', nel senso che non troviamo nel suo repertorio scene particolarmente cruente o veridiche, né quei violenti sbattimenti chiaroscurali o atmosfere fosche ed evocative che in parte caratterizzano la produzione della prima 'fronda' di seguaci del Merisi: la morbidezza del lume che scorre dolcemente sulle superfici descrivendo con un acume mimetico al limite del tattile i tessuti più preziosi e ricercati, o le epidermidi allisciate ed eburnee, palesa contatti con Orazio Gentileschi come, più in generale, con certa pittura bolognese d'ascendenza carraccesca, d'altronde testimoniata da un'opera come la *Giuditta* in collezio-



ne privata che è una vera e propria esercitazione su Guido Reni; elementi che riscontriamo anche nel nostro dipinto e che palesano delle tangenze con la poetica di Gerrit Van Hontorst. D'altronde i due certamente si conoscevano: infatti l'unica commissione documentata al di fuori di Utrecht - da dove Jan non pare poi essersi più spostato - riguarda un ciclo di lavori destinato all'Inghilterra, con soggetti tratti dall'Odissea, per la quale il tramite fu proprio l'altro allievo del Bloemaert. Inoltre, anche nei dipinti a più figure, la composizione appare sempre nitidamente pausata con un compito senso del dinamismo, quasi i protagonisti della scena fossero stati messi nella posa più conveniente per sortire un effetto di gradevole decoro. In tal direzione l'artista risulta attento al dato di realtà, nel senso che ci vuole restituire con lucidità di visione i suoi soggetti, puntando soprattutto sulla eletta idealizzazione di quel che ci viene portato: ecco allora l'esatta definizione dei cangianti tessuti di pregio al fine di esaltare la ricca tavolozza nelle sue più sottili variazioni, ma senza sbattimenti tonali troppo insistiti, che possano turbare l'equilibrio compositivo, alla ricerca di atmosfere rasserenate e silenziose. Sono tutti elementi che ritroviamo nel nostro quadro: nel quale le figure sono disposte secondo una calcolata disposizione per diagonali che s'incrociano al centro della tela, alla quale fa riscontro la serie di ortogonali formate dalla colonna e dai panni a sinistra. Gli astanti si scallano progressivamente in profondità per piani successivi: la nitidezza delle linee li ritagliano sul fondo

rendendoli simili a un bassorilievo scultoreo, con un evidente richiamo al classicismo e alle antichità che il giovane avrà visto in gran copia nella Capitale, alle quali alludono la colonna e il giaciglio di pietra con decori sul primo piano. In tal direzione ritengo che non ci si trovi di fronte a una raffigurazione allegorica della Carità, perché solitamente essa né è calata in un interno descritto in modo così puntuale - che parrebbe proprio una dimora dell'antica Roma - né si volge con tale amorevolezza, così scopertamente materna, verso i putti che la circondano; inoltre essa non è di solito abbigliata in modo così pudico e regale, ma può porgere un seno scoperto a uno dei fanciulli che lo accompagnano. Quindi ritengo che ci si trovi di fronte a una raffigurazione ben precisa di una nobile romana, che in mancanza di attributi precisi non è identificabile con certezza. Possiamo proporre due plausibili nomi di donne ben note come esempi di virtù e madri di celebri membri dell'alta aristocrazia: Cornelia e Livia Drusilla. La prima, figlia di Scipione l'africano e di Emilia, a sua volta figlia di quel Lucio Emilio Paolo che si sacrificò eroicamente per la patria nella battaglia di Canne, fu un sommo esempio di rettitudine morale: nonostante fosse rimasta vedova in giovane età, non cedette alle lusinghe del re d'Egitto Tolomeo VII Evergete, ma si consacrò alla educazione dei due figli, i celeberrimi Gracchi che seguì perfino nella loro carriera politica; la sua fu la prima statua di donna esposta in pubblico a Roma. Oppure potremmo trovarci di fronte a Livia Drusilla, celeberrima moglie di Augusto, madre di



2.

Tiberio e Druso Maggiore, che venne addirittura divinizzata dopo la sua dipartita; donna volitiva e di grande ambizione, una delle più influenti, anche politicamente, nella storia dell'impero. Ma ribadisco: in mancanza di ulteriori indizi, anche documentari,



queste rimangono delle ipotesi. Termino con una breve puntualizzazione sulla inventiva della nostra fine tela: essa è in rapporto a un ben preciso percorso di riflessione sul tema religioso della Madonna col Bambino, espletato in quel giro d'anni da Jan Van Bijlert, che inizia con la *Sacra Famiglia* della Galleria Sabauda di Torino (fig.2), nella quale compare l'idea della colonna e della disposizione di tre quarti di Maria, passando per due Vergini col Bambino in collezione privata (in America e in Germania), nelle quali è messa a punto la posa della figura femminile,

la disposizione della tenda come dell'inserito d'architettura: queste composizioni vengono riproposte e perfezionate in controparte nel dipinto di cui si è scritto, d'argomento profano, arricchito dalla presenza di un secondo fanciullino, con un risultato più accattivante per la soffusa tenerezza che spira dalla scena.

Alessandro Agresti

Olio su carta applicata su tavoletta, cm 29,3 x 17

1625 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



Sul Golgota, nemi plumbei evocano un'eclissi. Soave un lume dilaga nel vespro, carezzando l'artificiosa naturalezza del Cristo depresso. Le cosce tornite sfregano l'una contro l'altra con velata sensualità; è il maestoso, tacito abbandono di un antico eroe ferito. Arreso e trionfante. Un Angelo indugia soccorrevole nell'ombra, ha la tunica scolpita dal vento, scarmigliata la chioma tra grandi ali cupe mentre un altro, chino, affettuoso nella luce aurata, si accende di un fulgore devoto, virile e femminile ad un tempo. L'ovvia centralità narrativa della Croce è liberata dalle tradizionali simmetrie; le figure, disposte in un'animazione ondivaga, scalena, sono già protese al barocco. Pur nell'eccelsa consonanza di composizione, gesto e disegno, indicativa di un' invenzione senza dubbio originale, il volto del Cristo corrisponde ad una fisionomia ricorrente nel Cerano [Cfr. Op. cit., 2005, pp.190-191, tav.44] in opere databili al secondo decennio del Seicento [Op. cit., 1989, pp.134 - 135], mentre gli Angeli sembrano ritagliati da una tela di Giulio Cesare Procaccini. Daniele Crespi, genio consumatosi con tragica precocità, seppe sintetizzare la tradizione lombarda con quella classicista bolognese in maniera aulica, solare, sebbene non scevra da visionarie, nordiche inquietudini. Tale apogeo stilistico, che il nostro dipinto incarna esemplarmente, si situa nell'anno 1623-24 [Cfr. Op. cit., 1996, p.7 e Op. cit., 2012, p.71], in concomitanza con l'esecuzione di un ciclo dipinti a Milano, nella distrutta Chiesa di San Protaso ad Monachos, per la Cappella dedicata a San Giovanni Battista. Simile svolta conseguì le nuove direttive estetiche post-tridentine delineate dal Cardinale Federico Borromeo, fondatore dell'Accademia Ambrosiana (1620), condensate nel suo *De Pictura Sacra* (1624) nel triplice imperativo: *delectare, docere, movere*. La polita anatomia del Cristo, i volti angelici, donano piacere estatico, esaltando l'estremo sacrificio. *Lectio* sul senso supremo del martirio sono la corona di spine e i chiodi venati di sangue, disposti lateralmente, senza enfasi, non orrore e contrizione hanno infuso in Gesù denigrazione e morte, ma una tenerezza quasi infantile, un desiderio di risorgere nella pace superna. Il medesimo modello virile del nostro *Compianto* ricorre in modo ossessivo in una nutrita serie di dipinti, non a caso variamente attribuiti al Cerano, al Procaccini, al Morazzone, al Crespi, che parte della critica riconduce ad un'unica, nuova personalità non meglio documentata: il





1.

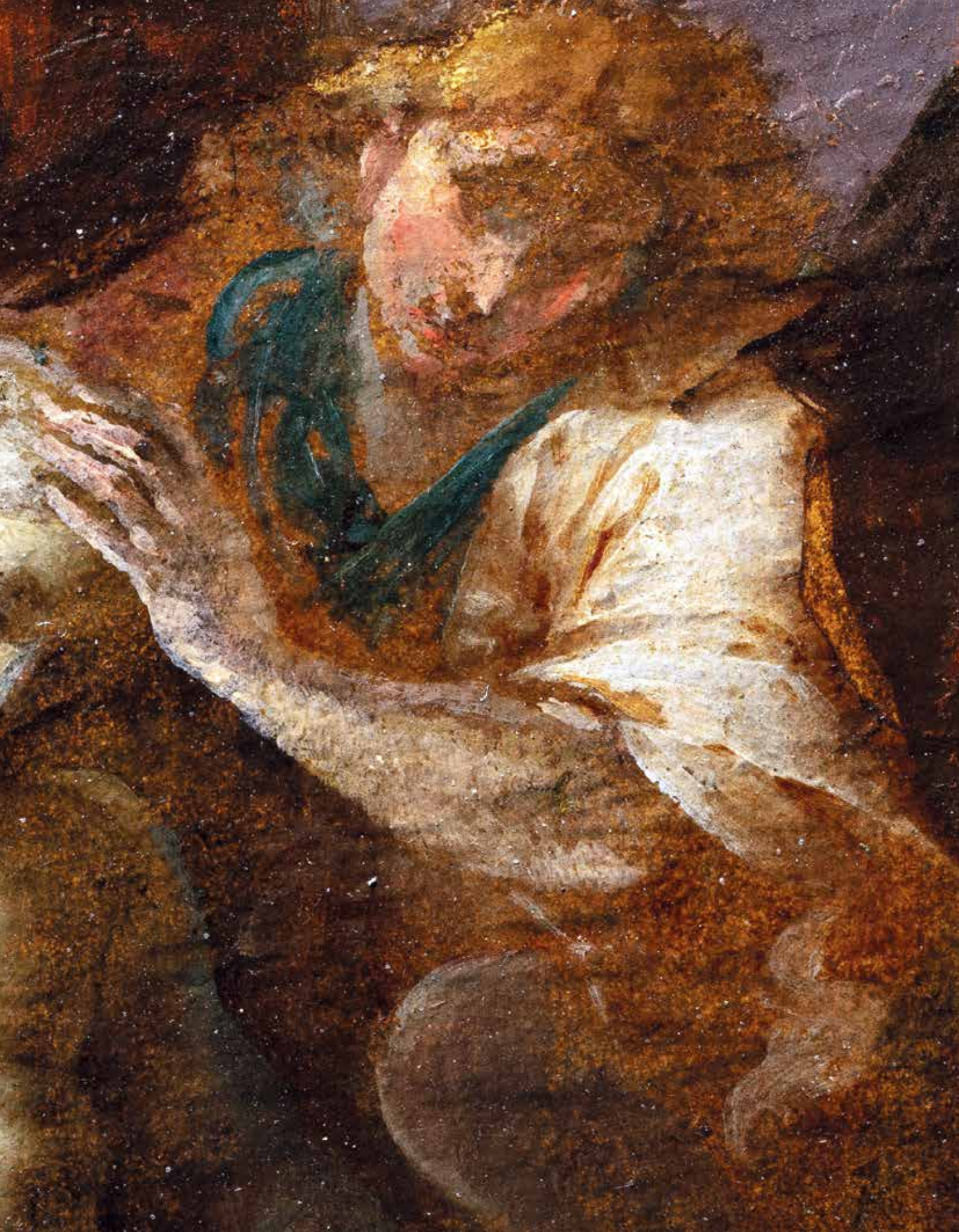
Maestro del San Sebastiano Monti. L'immersione *ex nihilo* del Maestro si occasiona come soluzione alla diatriba attributiva [Cfr. Op. cit., 2006, p.33] riguardante la nota e controversa Pala con la *Decollazione del Battista* conservata in S. Alessandro a Milano (e relativo stupendo bozzetto in collezione privata) [Op. cit., 2012, tav. 37-38]; egli deriva il proprio nome da un *San Sebastiano* dell'antica Collezione del Cardinale Monti, successore di Federico Borromeo [Cfr. Op. cit., p.75] e sarebbe anche l'autore del *San Francesco in estasi e Angeli* [Ibid. tav.43] e del *San Francesco in meditazione* [Ibid. tav.42] in cui il modello ritratto è peraltro sempre lo stesso del nostro dipinto. Tra le tele attribuite al Maestro incontriamo infine due grandi pale conservate nella Chiesa di San Smpliciano a Milano; il nostro *Compianto* costituisce con evidenza la *prima idea* per la parte centrale del *Compianto di Cristo* [Op. cit., 2012, tav. 48-49, fig. 1]. La "tensione spirituale" e la "vocazione immaginifica" di queste due pale lascerebbero riconoscere nel Maestro ad un vero e proprio "alter ego" del Crespi, come se i due pittori fossero uniti da un "misterioso filo psicologico e stilistico" [Op. cit., 2012, pp.77-78], non escludendo che il Maestro possa essere stato l'ignoto iniziatore del Crespi alla pittura [Op. cit. 1989, pp.83-85]. Esiste inoltre un picco-

lo dipinto, recentemente esitato con attribuzione a Giovanni Andrea Ansaldo presso Farsettiarte (Asta n°169, lotto n°647), ora in prestigiosa Galleria Antiquaria come Maestro del San Sebastiano Monti, che riprende con varianti il tema del *Compianto*. La logica antecedenza della nostra vibrante *prima idea* rispetto alla monumentale tela di San Smpliciano, mancando ogni documentazione sulla committenza e la pristina collocazione, suggerirebbe di attribuire questo *Compianto di Cristo con Angeli* al Maestro del San Sebastiano Monti. Sul retro della sottile tavoletta di noce, vergate a bistro con tre grafie differenti si leggono: l'enigmatica sigla "D,C,F"(?), "DANIEL", "crespi", il numero inventariale "31". Tavoletta e strisce di carta sono unite dal principio, poiché in più punti l'originaria stesura del colore trapassa dal supporto cartaceo a quello ligneo sottostante; ciò rende plausibile che parte delle scritte sia coeva al dipinto, o vero, una firma. Sarebbe pregiudizio quindi, se non errore, escludere per principio che il nostro *Compianto* possa essere una creazione dello stesso Daniele Crespi, prontamente accolta dal proprio fantomatico *alter ego*.

Leonardo Scarfò

BIBLIOGRAFIA

- Simonetta Coppa, *La Pittura lombarda del Seicento e Settecento nella Pinacoteca di Brera*, Cantini, 1989. Giovanni Testori (a cura di), *Daniele Crespi nelle raccolte private*, Fabbri Editori, 1989.
- Marco Bona Castellotti, *Le stanze del Cardinale Monti: 1635-1650, la collezione ricomposta*, Leonardo Arte, 1994.
- Nancy Ward Neilson, *Daniele Crespi (1598-1630)*, Edizioni del Soncino, 1996. Mina Gregari (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Pizzi, 1999.
- Jacopo Stoppa, *La morte del Seicento lombardo*, in "Prospettiva", 119-120, 2002, pp.184-185.
- Marco Rosei (a cura di), *Il Cerano 1573-1632, protagonista del Seicento lombardo*, Federico Motta Editore, 2005.
- Andrea Spiriti (a cura di), *Daniele Crespi, un grande pittore del Seicento lombardo*, Silvana Editoriale, 2006. Francesco Frangi, *Daniele Crespi, la giovinezza ritrovata*, Scalpendi Editore, 2012.



Andrea Camassei
(Bevagna 1602 – Roma 1649)

Estasi di Santa Teresa

Olio su rame, cm 22 x 16,5

1630 ca.

PROVENIENZA: mercato antiquario



Questo rame inedito è particolarmente prezioso, non solo perché è una delle prime raffigurazioni di un episodio della vita di Santa Teresa, destinato ad avere particolare fortuna – celeberrimo il gruppo scultoreo di Gian Lorenzo Bernini a Santa Maria della Vittoria a Roma – ma anche perché è da riferire ad un artista raro e ancora sottovalutato del primo Barocco romano, ovvero Andrea Camassei, pittore di casa Barberini. Originario dell'Umbria – più precisamente di Bevagna – dopo un primo alunnato presso un modesto pittore locale, Ascensindonio Spacca detto il "Fantino di Bevanga" si trasferì a Roma presso la ben più quotata bottega del Domenichino, intorno al 1621. Sarà proprio l'anno dopo che Teresa d'Avila verrà proclamata santa da papa Gregorio XV Ludovisi, con una solenne cerimonia nella Basilica di San Pietro. Quindi possiamo ben considerare il nostro dipinto proprio come un'opera di canonizzazione: ovvero come risultante da quella che non solo era una delle più importanti celebrazioni del mondo cattolico del tempo, ma indubbiamente l'occasione di committenza più importante e remunerativa in ambito pittorico. Infatti aveva davvero un gran peso anche la valenza delle immagini di un santo quale *vade mecum* per poter ascendere alle glorie dell'empireo cristiano: in un percorso che iniziava anni prima che la santità venisse approvata e, in qualche modo, "certificata": e si basava non solo su testi, biografie o testimonianze, ma anche sulla diffusione del culto presso la popolazione. D'altronde, cosa poteva attestare la devozione cattolica più di un santino, di una cappella o il fiorire di dipinti che avevano come soggetto, nel nostro caso, santa Teresa d'Avila? La quale d'altronde, vista l'intensa opera di evangelizzazione e la fondazione di svariati monasteri in Europa come nell'America Latina non poteva non essere già nota e venerata. Di qui il passo perché l'ordine di appartenenza della donna – i carmelitani scalzi – iniziasse l'iter per la canonizzazione fu breve: e nonostante fosse morta poi non molti decenni prima – nel 1582 – avvenne, come già scritto, nel 1622. La Basilica petriana venne addobbata con stendardi, medaglioni dipinti, venne progettato per l'occasione un vero e proprio teatro all'interno dell'edificio – progettato dall'estroso Paolo Guidotti Borghese – il tutto particolarmente ricco e fastoso perché, oltre a Teresa, vennero celebrati nello stesso giorno Isidoro, Ignazio da Loyola, Francesco Saverio, Filippo Neri, in quella che fu la prima canonizzazione plurima del Seicento. Si può quindi immaginare, già in prima battuta,

BIBLIOGRAFIA: inedito





1.



2.

quali e quante immagini dovevano coniare gli artisti: dal santino a stampa a incisioni ben più complesse e ricche, da dipinti effimeri – sovente a succo d'erba su tela grossa – a dipinti di più rifinita fattura da donare ad alti prelati, cardinali fino al pontefice stesso. Per non tacere delle pale d'altare che poi venivano richieste a spron battuto per chiese di nuova fondazione dedicate al nuovo santo, cappelle private e stanze di palazzi nobiliari a Roma come in Italia: si può quindi facilmente arguire come quella di "canonizzazione" fosse stata di certo la macchina di produzione figurativa più poderosa del secolo. Nella quale entrò a far parte anche il nostro Andrea Camassei, in più occasioni: in primis per la canonizzazione di santa Maria

Maddalena de' Pazzi (1626), per quella di Sant'Andrea Corsini, tre anni dopo, contemporanea alla beatificazione di Gaetano Thiene, nella quale si trovò egualmente coinvolto. D'altronde al 1625 è da datare un affresco raffigurante proprio la mistica spagnola nella chiesa di San Michele Arcangelo della natia Bevagna. Quindi il pittore umbro licenziò simili immagini già all'inizio della sua carriera: indice di un precoce apprezzamento della sua produzione, come attesta la sua partecipazione alla decorazione della villa Chigi di Castelfusano intorno al 1628 (insieme a pittori del calibro di Pietro da Cortona e Andrea Sacchi) e, soprattutto, le prime committenze per la famiglia Barberini, documentate nel 1629, della quale diverrà un vero e

proprio pittore di corte (ovvero gli affreschi di due sale del palazzo che nel frattempo Gian Lorenzo Bernini stava riqualificando). Ma tornando più da presso al nostro rametto: quale episodio della vita di Teresa raffigura? Esso è riportato nella sua biografia, al capitolo 29: «Piacque a Dio favorirmi con la seguente visione. Un cherubino teneva in mano un lungo dardo d'oro, sulla cui punta di ferro, sembrava avere un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più e più riprese nel cuore, cacciandomelo dentro fino alle viscere, che poi mi sembrava strappar fuori quando ritirava il dardo, lasciandomi avvolta in una fornace d'amore. Lo spasimo della ferita era così vivo che mi faceva uscire nei gemiti, ma insieme pure tanto dolce da impedirmi a desiderarne la fine, e di cercare altro diversivo fuor che di Dio». Un brano quasi scopertamente sensuale, che viene riportato in modo ben più castigato dal pittore umbro: Teresa ha le braccia aperte, non solo a voler accogliere senza riserve il volere di Dio, ma ad alludere alle sofferenze di Gesù sulla croce, che vuole ripercorrere per espiare anch'essa i peccati degli uomini. La veste carmelitana, castigatissima, la avvolge quasi per interno lasciando scoperto solo il volto, mentre la donna accenna un sorriso e si volge, con timore reverenziale, verso il cielo. L'umile ambiente di una cella conventuale è evocato dal libro e dal calamaio a terra, sul primo piano – uno squisito brano di natura morta condotto a punta di pennello con un fare a tratti lenticolare – nel quale irrompe la presenza dei messi celesti, originatisi dalle nubi dorate sul fondo. Licenza poetica è la presenza non di uno, ma di due angeli: quello con la veste rosa sorregge Teresa, evitando che cada ferendosi, mentre il secondo sta per trafiggerla con un lungo dardo. La raffigurazione è in bilico tra una classica impostazione di ascendenza domenichiana, evidente soprattutto nella figura della spagnola, improntata a una certa fermezza di visione - come nella composizione ordinata dalle diagonali – e un vivido senso di dinamismo che informa le figure celesti. Colpisce la dolcezza delle espressioni, dei volti dall'ovale idealizzato, la resa accurata e sapiente delle coiffeur vaporose - coi riflessi sulle chiome rese filo a filo – il leggiadro svlazzo dei panni che si svolgono per pieghe croc-

canti, che quasi contrastano con la voluta rigidezza del saio di Teresa. Il risultato è informato a una piacevole vena narrativa in cui l'evento prodigioso si scioglie in un'atmosfera favolistica e quieta, ben comprensibile e coinvolgente per il fruitore, al quale la scena è porta proprio come se si stesse svolgendo nell'attimo della visione, acquistandone in verosimiglianza. Puntuali confronti permettono di riferire la piccola opera ad Andrea Camassei: cito la pala col *Martirio di santa Margherita* per l'omonima chiesa di Bevagna (fig.1) opera della tarda maturità (1649) nella quale ritroviamo la medesima somatica alquanto idealizzata e semplificata delle due donne – vedi l'epidermide allisciata, la piccola bocca semiaperta con labbra sottili e mento un po' sporgente, gli occhi a mandorla con lo sguardo bamboleggiante, le sopracciglia sottili e ben delineate – la posa un po' rigida col corpo avvolto da un pannello ricco che si svolge per panni consistenti, ad individuare convincentemente i volumi, le medesime mani coi palmi piatti e dita affusolate, con gli stacchi delle falangi ben in evidenza. L'iconografia della figura sorretta da due angeli – con gli oggetti qualificanti il santo sul primo piano - ricorre nella pala con la *Visione di Sant'Agostino* (1636-1639, fig. 2) nella chiesa romana di santa Lucia in Selci: qui ritroviamo in particolare l'andamento più mosso e un po' frastagliato dei panni a conferire un certo dinamismo alla raffigurazione, fisionomia e anatomia delle figure principali analogamente concepite ma, soprattutto, sono le apparizioni celesti a trovare ampi riscontri col rame dal quale siamo partiti. Che a mio avviso è da datare alla prima maturità della parabola artistica di Andrea Camassei, intorno al 1630, a non molta distanza dalla canonizzazione di santa Teresa d'Avila, vicino ai già citati affreschi per Castel Fusano: infatti in esso accanto l'educazione domenichiana compaiono influssi della produzione di Andrea Sacchi, anche nella tavolozza rischiarata e nel lume caldo che accarezza le forme, preludio a una vicinanza d'intenti che si attuò nella comune appartenenza alla committenza della famiglia Barberini, della quale furono entrambi dei protégé.

Alessandro Agresti

Ambito di Pieter Boel

(Anton Maria Vassallo?)

Garzetta (bozzetto)

olio su tela, cm 37,5 x 27

PROVENIENZA: collezione privata



Il nativo di Anversa Pieter Boel (1622-1674), durante tutta la sua vita, fu un apprezzato pittore di animali; oggi, addirittura, possiamo considerarlo come uno dei maestri che risultarono maggiormente influenti in quel genere nel corso del Seicento, ben oltre la sua patria. Una fu la principale ragione del suo successo: egli – è proprio il caso di scriverlo – visse, senza manierismi, il tratto ondeggiato di Rubens in maniera piena e coinvolta, e lo personalizzò in una formula di grande impatto visivo, i cui fondamenti ereditò dal proprio maestro, Jan Fyt (1611-1661). Tale nuovo linguaggio, la cui particolare efficacia espressiva costituì sempre la nota dominante, fu portato con sé e diffuso dal Boel durante i suoi numerosi viaggi: in Italia tra il 1647 e il 1649, dapprima a Genova, quindi a Roma; successivamente in Francia, attorno al 1668/1669, dove lavorò come pittore di corte di Luigi XIV¹.

In quegli anni e anche successivamente, il linguaggio iconografico e formale di Pieter Boel fu adottato da una serie di pittori, in tutti i paesi in cui si era via via stabilito: il più famoso tra i suoi ammiratori fu Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto. Talora i suoi dipinti sono stati attribuiti proprio al Boel, e viceversa, tanta fu l'affinità tra i due artisti. L'influsso delle invenzioni e delle soluzioni cromatiche del maestro fiammingo ebbe ampia eco anche nella stessa Europa centro-settentrionale, innervando i quadri di Jean-Baptiste Oudry, David De Coninck e Carl Borrhomaeus Ruthart; in Italia, invece, le opere di Boel furono conosciute, amate e citate dai Crivelli a Milano e da Anton Maria Vassallo a Genova.

Se gli artisti appartenenti al primo gruppo mantennero la finezza di tanto prototipo, anche quando la adattarono ai gusti dei territori in cui si trovarono a operare, gli italiani, invece, la rinnovarono alla luce della "pittura di realtà", di lontana origine caravaggesca. Pertanto, ciò comportò una interpretazione verace, nel senso di una riproposizione nel segno dell'originalità e della carnalità, del linguaggio di Pieter Boel da parte loro: viene meno, dunque, la vaporosa sostanza del barocco rubensiano e bruegheliano (di Jan e Abraham) che caratterizza le opere dei nordici già nominati; non scompaiono le sue forme, ma si piegano al desiderio di comunicare un certo espressionismo, talora,

BIBLIOGRAFIA: inedito

¹ Foucart-Walter 2001, pp. 13-59





e in ogni caso la massima vivezza emotiva, senza eccessi. Per raggiungere tale scopo, cambia anche la stesura della materia pittorica: non più leggera, attenta alle varie sfumature di luce, ma corposa e talora perfino terrosa. Ma sempre finissima: solo, in maniera meno palese, dunque più sottile.

Le caratteristiche complessive del presente dipinto, raffigurante una garzetta (*Egretta garzetta*) che incede verso lo spettatore, inducono pertanto ad attribuirne l'esecuzione a un seguace italiano di Pieter Boel, fine conoscitore dei suoi bozzetti di animali, che furono particolarmente apprezzati dai collezionisti dell'epoca: il miglior termine di paragone, infatti, è uno studio di questi che si trova al Musée des Beaux-Arts di Chambéry, in cui è rappresentata proprio una garzetta, di fattura talmente pregevole che fu copiata anche da Jean-Baptiste Oudry². Il confronto stilistico e tecnico con tanto prototipo dimostra che l'autore del dipinto in esame riprende il *ductus* e le inquadrature di Boel, ma la tentazione del realismo gli impedisce di soffermarsi a delineare tutte le piume, la loro morbidezza e il loro impatto visivo. L'uso tattile del pigmento bianco è una tentazione troppo forte; esso rende la garzetta ancor più vicina e, in un certo senso, umana.

Se di seguace italiano si tratta, dunque, egli dovette vivere a Genova e conoscere bene i cromatismi di Sinibaldo Scorza tipici dei suoi studi *animalier*³. Potremmo pertanto trovarci nel mondo di Anton Maria Vassallo, o forse anche più vicini al maestro di quanto si po-

² Foucart-Walter, *ivi*, p. 94, numero 17

³ Romanengo 2017, pp. 78-79 numero 1.2



trebbe credere con la nostra sensibilità contemporanea. Sarebbe una possibilità interessante: egli fu infatti allievo di Vincent Malo, un seguace di Rubens che decise di trasferirsi a Genova, dove secondo Bert Schepers - nel suo studio per il *Rubenianum Quarterly* - poté dimostrare la massima versatilità come disegnatore, capace di comunicare un "espressionismo poetico" mediante il suo tocco, e il suo talento da colorista, con aspirazioni quasi pre-impressionistiche (potremmo aggiungere noi)⁴. Vassallo trasfigurò il suo stile pittorico grazie alla conoscenza che aveva della "pittura di realtà" e del Grechetto, come ricorda Anna Orlando⁵. L'immediatezza di tocco che caratterizza il presente dipinto è una caratteristica che si trova anche nelle opere dell'allievo di Malo, Anton Maria Vassallo, a cominciare dal *Cane, gatto e porcospino circondati da utensili in rame* della Galleria Canesso, oppure *l'Apollo pastore* del Museum of Fine Arts di Boston.

Tuttavia, l'ibridismo formale che caratterizza il presente dipinto, la scelta di usare poca preparazione da parte del suo artefice e la difficoltà di trovare nature morte o vive genovesi con un unico animale rappresentato⁶, rendono - almeno per il momento - difficile legare definitivamente l'opera a questo autore: a tale proposito, lo scrivente rende noto che la sua ricerca in merito è ancora in corso.

Simone Andreoni

BIBLIOGRAFIA

Anna Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova 1999.

Anna Orlando, *Nature morte di Anton Maria Vassallo*, in "Proporzioni", 1, 2000 (2001), pp. 150-162.

Elisabeth Foucart-Walter, *Pieter Boel (1622-1674), peintre des animaux de Louis XIV. Le fonds des études peintes des Gobelins*, in *Pieter Boel (1622-1674). Peintre des animaux de Louis XIV*, catalogo della mostra a cura di Id. (Louvre, Parigi, 12 settembre - 17 dicembre 2001), Parigi 2000, pp. 13-59.

Maurizio Romanengo, in *Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra a cura di Anna Orlando (Genova, Palazzo della Meridiana, 10 febbraio - 4 giugno 2017), Genova 2017, pp. 78-79, scheda numero I.2.

Bert Schepers, *Vincent Malò's Assumption of the Virgin in the Galleria Colonna unveiled*, in "The Rubenianum Quarterly", 1, 2019, pp. 3-6.

4 Schepers 2019, pp. 3-6

5 Orlando 1999, pp. 31-47; 2000(2001), pp. 150-162

6 Orlando, *ivi*, p. 44

Philipp Peter Roos

(Saint Goar 1657 - Roma 1706)

Scontro tra un'aquila e un cane per la preda

Coppia di dipinti ad olio su tela, cm 99x137

1685 - 1690 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



Questi due fini dipinti che si qualificano, oltre che per la notevole scioltezza d'esecuzione, per la perfetta conservazione - sono infatti in prima tela - sono davvero due capi d'opera di un *petit - maitre* dal talento squisito: quel Philipp Peter Roos detto "Rosa da Tivoli", al quale sono riferiti indiscriminatamente tanti lavori di bottega che transitano sovente sul mercato antiquariale, a detrimento dell'effettiva qualità alla quale giunsero opere come quelle inedite che qui si presentano. Figlio d'arte, nasce in Germania apprendendo i rudimenti del mestiere dal padre, Johann Heinrich, pittore di corte dei principi elettori di Assia-Kassel, della Baviera, della Boemia, del Palatinato e della Sassonia: ed è proprio grazie a una borsa di studio erogata dal langravio del tempo che il giovane si reca a Roma, per un soggiorno che doveva essere solo temporaneo, al fine di avere poi in patria un valente artefice in grado di espletare tutti i compiti richiesti dalla corte (per la biografia del pittore come della 'dinastia' Roos vedi M. Jarchow, *Roos: eine deutsche Künstlerfamilie des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1986; C. Beccacchi, *L'attività dell'artista Philipp Peter Roos detto Rosa da Tivoli a Roma e nel Lazio*, in *Giovani studiosi a confronto*, a cura di A. Fabiane, Roma 2004, pp. 85-100). Philipp giunge nella Città Eterna nel 1677, entra a far parte della *Schindlersbent* ("compagni della stessa risma"), ovvero l'associazione dei pittori olandesi che tutelavano i propri interessi, sovente contro la presenza egemonica dell'Accademia di San Luca - che aveva tutta l'intenzione a controllare il ricchissimo mercato delle arti sulla piazza capitolina - e, plausibilmente, frequenta la bottega di Giacinto Brandi, al tempo uno degli artisti più affermati. Infatti nel 1680 ne sposa la figlia, dalla quale avrà due maschi a loro volta pittori, Jacob e Cajetan.

L'escalation di Philip è veloce e senza intoppi, a ulteriore testimonianza di un artefice che al tempo era tenuto decisamente da conto: infatti se nel 1683 divenne Virtuoso del Pantheon e fu anche Accademico di San Luca - come testimonia il raffinato *morceau de reception* ancora in quelle collezioni - in più si poté permettere una carrozza personale; un privilegio che testimonia anche di un agio economico non indifferente, coronato dall'acquisto di una casa a Tivoli con tanto di terreno, dalla quale pare non si spostò mai per l'intero arco dell'esistenza. Luogo ameno e pittoresco, quella dimora, chiamata "arca di Noè" per via dei molti animali che venivano amorevolmente allevati, per fornire poi dei modelli dal vero per i dipinti del Roos (G. Gori Gandellini,



Notizie degli intagliatori, tomo 13, Parma, s.e., 1814). L'artista espletò esclusivamente scene di genere, in particolare specializzandosi proprio in raffigurazioni bucoliche *en plein air* con pastori, capre e mucche, che decorarono alcune delle più importanti dimore del tempo. Si pensi che, al culmine della carriera, egli operò per uno dei più fini collezionisti del tempo, quel Livio Odescalchi che commissionò un: "Quadro in tela bislunga di palmi venti quattro, et un quarto, alta palmi dodici [...] rappresenta una boschereccia di Crescenzo Onofrij; le figure del Cavalier Maratta e gl'animali [...] di Monsù Rosa", opera citata anche dal Bellori nella biografia del marchigiano come "un Paese grande di bosaglia di mano di Crescenzo Onofri dipinse Diana, che discesa a terra da una Nube dà il segno di Caccia, e parla ad una Ninfa, la quale allacciandosi i coturni, si volge tutta intenta alla Dea eh' è bellis.ma figura avanti con le altre" (per la prima citazione vedi il Getty Index provenence oltre che il volume di S. Costa, sulle opere e sulle committenze del nobiluomo, *Dans l'intimité d'un collectionneur: Livio Odescalchi et la faste baroque*, 2 voll., Paris 2002; per la seconda vedi G. Pietro Bellori, *Le vite de' pittori ...*, ed. 1977, p. 108), Questo rapido excursus permette quindi di meglio contestualizzare le nostre opere, e di rilevarne alcune eccezionalità: in primis nel soggetto, che è al momento un unicum nel catalogo del "Rosa da Tivoli". Infatti, come già accennato, conosciamo la sua produzione, per così dire, 'pastorale', dove sono alquanto rare le scene di caccia, nelle quali vi è quasi sempre la presenza umana, in secondo piano rispetto alla 'pugna' di animali, solitamente colti mentre stanno per ghermire la preda. Nel caso *sub judice* è invece raffigurato il momento in cui i predatori stanno lottando per il loro bottino: anzi, in un dipinto parrebbe che l'aquila si stia appropriando di quel che spetta al cane, mentre nell'altro lavoro parrebbe che proprio il segugio sia riuscito ad estorcere a sua volta la preda al volatile, in un confronto / contra-



sto di due momenti opposti e complementari. Non mi stupirei se in tali scene si celasse un significato che andasse oltre l'aspetto meramente aneddótico, come già è riscontrabile nel percorso del Roos: infatti le sue tele più ambiziose - per misure e numero di figure - risultano al momento quelle licenziate per Palazzo Taverna intorno al 1688: commissionate da quel monsignor Pietro Gabrielli, appassionato di alchimia, che venne addirittura imprigionato per eresia (A. Pampalone, *Il "peccato filosofico" di Pietro Gabrielli ...*, Roma 2016). Ben noto il ciclo di tele al quale parteciparono Giacinto Brandi, Daniele Seiter e Bonaventura Lamberti: i lavori del nostro pittore con scene di caccia, nella foga espressiva come nel senso di un movimento concitato che rende particolarmente spettacolare e coinvolgente la raffigurazione - di stretta osservanza barocca - sono direttamente accostabili alle tele inedite che qui si illustrano, anche nella tecnica veloce e impastata che stende alla prima il pigmento sul supporto formando le figure tramite il colore spesso e denso, sostanziandole e rendendole quasi tangibili, come se stessero per prendere vita di fronte ai nostri occhi (D. Frascarelli, L. Testa, *La casa dell'eretico ...*, Roma 2004). D'altronde sappiamo già dalle fonti come Philipp fosse famoso proprio per la celerità nell'operare - avendo sovente bisogno di denaro anche perché incallito giocatore d'azzardo - ed era proprio questa una delle qualità che più apprezzava il Gabrielli in un'artista, in un ottica costi - benefici, investimento e risultato a breve termine che parrebbe quasi capitalistica *ante litteram*, in contrasto poi con la visione fosca e misterica, fortemente spirituale e filosofica che aveva della vita il gentiluomo. Come accennato, le gran tele per il palazzo romano celano un sotto significato, legato probabilmente alla furia della natura e degli istinti che non frenati dalla ragione, o non compresi nella loro essenza, portano al caos e alla violenza, in un iter di progressiva elevazione cognitiva e intellettuale, in un vero e proprio percorso quasi inizia-

sto di due momenti opposti e complementari. Non mi stupirei se in tali scene si celasse un significato che andasse oltre l'aspetto meramente aneddótico, come già è riscontrabile nel percorso del Roos: infatti le sue tele più ambiziose - per misure e numero di figure - risultano al momento quelle licenziate per Palazzo Taverna intorno al 1688: commissionate da quel monsignor Pietro Gabrielli, appassionato di alchimia, che venne addirittura imprigionato per eresia (A. Pampalone, *Il "peccato filosofico" di Pietro Gabrielli ...*, Roma 2016). Ben noto il ciclo di tele al quale parteciparono Giacinto Brandi, Daniele Seiter e Bonaventura Lamberti: i lavori del nostro pittore con scene di caccia, nella foga espressiva come nel senso di un movimento concitato che rende particolarmente spettacolare e coinvolgente la raffigurazione - di stretta osservanza barocca - sono direttamente accostabili alle tele inedite che qui si illustrano, anche nella tecnica veloce e impastata che stende alla prima il pigmento sul supporto formando le figure tramite il colore spesso e denso, sostanziandole e rendendole quasi tangibili, come se stessero per prendere vita di fronte ai nostri occhi (D. Frascarelli, L. Testa, *La casa dell'eretico ...*, Roma 2004). D'altronde sappiamo già dalle fonti come Philipp fosse

famoso proprio per la celerità nell'operare - avendo sovente bisogno di denaro anche perché incallito giocatore d'azzardo - ed era proprio questa una delle qualità che più apprezzava il Gabrielli in un'artista, in un ottica costi - benefici, investimento e risultato a breve termine che parrebbe quasi capitalistica *ante litteram*, in contrasto poi con la visione fosca e misterica, fortemente spirituale e filosofica che aveva della vita il gentiluomo. Come accennato, le gran tele per il palazzo romano celano un sotto significato, legato probabilmente alla furia della natura e degli istinti che non frenati dalla ragione, o non compresi nella loro essenza, portano al caos e alla violenza, in un iter di progressiva elevazione cognitiva e intellettuale, in un vero e proprio percorso quasi inizia-



tico nel quale veniva calato il visitatore man mano che entrava nelle stanze della dimora capitolina, osservando poi la serie di opere disposte come un fregio lungo le pareti degli altri ambienti. Non mi stupirei se anche nel nostro caso, nella simmetria delle sue scene che si completano in un avvicendamento, in un ciclo di violenza nella quale il predatore e la preda, il vincitore e il perdente si scambiano continuamente i ruoli senza che vi sia un reale vincitore, come nel contrasto tra la terra e l'aria, tra ciò che è saldamente piantato al terreno e ciò che invece può elevarsi, si additi proprio una concatenazione di eventi che parrebbe ineluttabile, dalla quale possiamo elevarci proprio tramite la sua comprensione, astraendoci dal piano



materiale per giungere a un piano spirituale più alto, nel quale è possibile interrompere questo ciclo di violenza e sopruso. E chissà che, con il procedere degli studi, e il riemergere di nuovi inventari, non si giunga a conoscere il committente di queste due pregevoli opere, che potrebbe proprio identificarsi col Gabrielli, o magari con uno dei colti frequentatori dei salotti intellettuali che si tenevano a Palazzo Taverna, dove si dissertava di simili teorie ispirate anche dalla scienza 'eretica' galileiana, in una nuova visione del mondo, e dell'uomo che vi fa parte, che darà i suoi frutti nei decenni a venire, durante il 'Secolo dei Lumi'.

Alessandro Agresti

Pietro Graziani

(Roma 1682-1730)

Paesaggi con pescatori

Coppia di dipinti, olio su tela, cm 60x26

cornici coeve

PROVENIENZA: mercato antiquario



La coppia di dipinti ci offre un bel brano pittorico per descrivere la personalità di Pietro Graziani, nella veste di paesaggista, differenziandola da quella del padre Francesco, noto anche come Ciccio da Capua, attivo a Roma nella seconda metà del XVII secolo, specialista nel genere della battaglia. A Pietro andrebbero attribuiti svariati dipinti in cui egli dimostra un tratto figurativo maggiormente esteso e preciso, differenziandosi da quello più conciso e rapido del padre. Qui ci troviamo di fronte a due suoi pregevoli lavori orchestrati per mezzo di un apparato scenico idilliaco, dove ogni particolare è stato così ben rappresentato da provocare nello spettatore uno stato di coinvolgimento e di compenetrazione.

Partendo dal dipinto che esibisce fronduti alberi sul lato sinistro della tela possiamo osservare, come da una finestra, un paesaggio marino o fluviale, dato il movimento percepibile delle acque. Queste dall'orizzonte s'insinuano fino ad un primo piano dove campeggia un gruppo di pescatori che, con la canna in mano o a tirar su reti nella barca, movimentano la scena, incorniciata da fronde, fiorami e arbusti. Un raggio di sole illumina i tre personaggi delineandone le chiare vesti a dense pennellate di biacca. Altre figure, via via più piccole, si intravedono su piani seguenti e paralleli, dove il racconto si chiude con una bassa casa dal tetto rosso e un ciuffo di alberi affacciatisi sulla riva.

Il secondo dipinto mostra sul lato destro una quinta formata da alte piante i cui rami sono stati in parte spezzati dalle intemperie, mentre al di sotto gruppi di pescatori affacciatisi, in piedi o seduti sugli scogli, si fronteggiano da un lato all'altro dello specchio d'acqua; un personaggio a cavallo, in primo piano, mostra la schiena, vestito di rosso e con largo cappello, mentre scruta il panorama.

Sullo sfondo si scorgono i ruderi di un castello, alle cui spalle una larga distesa marina solcata da una vela si unisce, tramite ampie stesure di colore chiaro, al cielo, dove campeggiano i rami scarnificati degli alberi, sovrastati dalle tonalità inquiete dei verdi cupi, dei grigi rosati e dei violetti.

Come ricordato nelle *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti napoletani* (ed. 1764, III, p.175), da De Dominici, a proposito di Pietro Graziani: "[...] si vedeva gran furia e maestria di pennello nell'adoperare il colore con gran pratica e bizzarra maneggiato.". Per tutte le caratteristiche suddette e per la particolarità di stendere il colore direttamente sulla preparazio-





ne bruna, possiamo accostare questi due dipinti alla serie della Galleria Doria Pamphili, dipinta sempre da Pietro, corrispondente ai numeri 77, 465 e 466.

L'idea che accomuna i due paesaggi è la capacità di trasmettere il pensiero al pennello con tocchi vorticosi, formati da impasti pittorici molto spessi e variegati nelle cromie. Non esiste disegno in queste composizioni ed è eccezionalmente abile l'artista nel creare di getto una infinità di piani e ambientazioni indipendenti che degradano all'orizzonte amalgamandosi nella scena, comunicando all'osservatore una sensazione di incanto e piacevolezza. Gli alberi spezzati dei due dipinti così come la vela ben tesa dal vento in uno e le acque agitate nell'altro, ci trasmettono il messaggio che la vera protagonista delle due scene sia la natura, in alcune delle sue innumerevoli sfaccettature.

Anna Maria Cucci



Sebastiano Conca
ed atelier
(Gaeta 1680 - Napoli 1764)

I cinque martiri gesuiti di Conculim

Olio su tela, cm 75x99

1741 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



Questo bel dipinto, del quale esiste un'altra versione conservata nel Museo di Ponce (fig.1), è alquanto eccentrico nel curriculum del prolifico Sebastiano Conca, e certamente nella sua fattura ha risentito dei dettami della 'pittura di canonizzazione' nella quale può a buon ragione essere inserito (il dipinto a Puerto Rico è stato pubblicato da E. Schleier, *La pittura italiana del Sei e Settecento nel museo di Ponce: nuove proposte e problemi attributivi*, in 'Antichità Viva', 19, 1980, pp. 20-28; per la pittura di canonizzazione vedi in particolare V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni ...*, Torino 2011). Infatti la storia sottesa a questa raffigurazione di carattere squisitamente devozionale, quasi didascalica nell'illustrare le diverse reazioni, tutte improntate alla più compita religiosità, di fronte al martirio, è tratta da un fatto di cronaca che destò grande clamore del mondo cattolico alla fine del Cinquecento, in quello che fu certamente uno dei più efferati delitti compiuti contro cristiani in terra straniera (per il quale si veda D. De Mendonça, *Conversions and citizenry: Goa under Portugal 1510-1610*, Ner Dehli, 2002). Nella fattispecie ci troviamo in India, nella florida città di Conculim, controllata, al pari dei territori circostanti, dalla corona portoghese: facente parte della provincia di Goa, era particolarmente ambita perché ricca di acque e terre fertili. All'indomani della conquista ad opera di Alfonso di Albuquerque, nel 1510, la Sacra Romana Chiesa emanò una bolla ad hoc, la *Romanus Pontifex*, affinché missionari di vari ordini potessero emigrare al fine di diffondere il cristianesimo tra gli infedeli: in quei luoghi, per tramite di Francesco Saverio, che vi si recò nel 1541, i gesuiti furono incaricati dell'arduo compito, nel quale incontrarono non poche difficoltà a causa degli indigeni che non solo mal tolleravano la religione cattolica, ma che ricostruivano templi e luoghi di culto rasi al suolo dagli stranieri. La tensione raggiunse il culmine proprio a Conculim, dove più forte era la resistenza alla conversione: lì si recarono insieme a Gonçalo Rodriguez (uomo di legge portoghese) cinque gesuiti insieme a quattordici nativi già convertiti e, secondo quanto riportato dalle cronache, nonostante i tentativi di mediazione, vennero trucidati. Riconosciamo sul primo piano padre Antonio Francisco, il protagonista della scena, che venne trafitto dai dardi, mentre meno sicure sono le identificazioni degli



altri compagni di martirio: padre Pietro Bemo venne mutilato, padre Pacheco venne trafitto da una lancia, padre Rodolfo ricevette cinque colpi con una scimitarra e venne finito anch'esso con una lancia, al pari di padre Francisco Araha. Venne quasi immediatamente iniziato il processo per ottenere la canonizzazione dei cinque, che avvenne secoli dopo, più precisamente nel 1893: nel 1741 Benedetto XIV dichiarò che il martirio era effettivamente avvenuto, data nella quale certamente venne licenziata la nostra opera, forse commissionata da uno dei postulanti della causa per essere donato a qualche personaggio di rango, al fine di perorare il successivo iter canonico. Ma cosa sono le canonizzazioni e perché, come scritto in apertura della scheda, la tela che qui si presenta ha dei caratteri che la qualificano come un tipico prodotto di quell'ambito culturale? Esse erano le solenni cerimonie durante le quali venivano eletti i nuovi santi della chiesa cattolica, le quali erano anche le occasioni di committenza più ambite del tempo, per quantità di manufatti richiesti e per loro capillare diffusione: si pensi che solo durante i festeggiamenti, che solitamente si tenevano nella Basilica di San Pietro, era richiesti uno stendardo bifronte, medaglioni lungo gli archi della navata, succhi d'erba in apparati effimeri, santini e incisioni che venivano distribuite ai partecipanti, mentre nei giorni successivi avvenivano le Solennizzazioni nelle chiese principali degli ordini ai quali appartenevano i nuovi santi, con un'ulteriore produzione di immagini, il tutto illustrante le gesta dei protagonisti (infatti vi era anche il caso di canonizzazioni 'multiple' nella quali venivano celebrati più personaggi). Ma anche prima di tali occorrenze era il fiorire di tutta un'altra serie di committenze, legate proprio all'iter che portava un semplice cristiano ad entrare nel pantheon cattolico: infatti tra le prove di 'santità' era anche la attestata diffusione del culto, nella quale ovviamente le opere d'arte avevano un ruolo essenziale; ecco allora che venivano prodotte opere illustranti gli episodi biografici più significativi, in pale d'altare, dipinti da cavalletto, grafiche di vario tipo e sculture che venivano donate ai vari cardinali e uomini di legge che potevano favorire l'iter canonico oppure adornavano gli edifici di culto disseminati nel mondo allora conosciuto. Infatti i protagonisti della tela qui illustrata



1.

hanno le aureole, quasi il loro martirio per la fede li avesse automaticamente elevati al rango della santità. Da qui si può ben arguire come entrare nelle grazie di un ordine che poteva richiedere una simile mole di opere era un ottimo affare per un'artista, e Sebastiano Conca, quale abile 'manager' delle proprie fortune, coadiuvato da una vasta ed efficiente bottega capace di replicare in tempo rapido le inventive del maestro, era il nome giusto al quale fare riferimento, anche per l'indubbio prestigio acquisito che travalicava i confini dello Stato Pontificio: infatti il gaetano venne coinvolto nelle canonizzazioni di Toribio di Mongrovejo (1726, come attesta lo spettacolare squadrone della Pinacoteca Vaticana), di San Vincenzo de' Paoli (1737), in quella multipla di Camillo de Lellis, Fedele di Sigmaringen, Pedro Regalado, Caterina de' Ricci, Giuseppe da Leonessa (1746), infine in quella di San Giuseppe da Copertino (1764), divenendo certamente il pittore leader in questo ambito della produzione capitolina (per questo argomento come più in generale sulle canonizzazioni del Settecento



2.

vedi lo scritto di V. Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia, il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, pp. 553-576, dove è anche pubblicato il dipinto do Sebastiano Conca che sarà citato qui di seguito). La canonizzazione è improntata alla più pia devozione e alla piana esemplificazione della spiritualità, della profonda religiosità dei suoi protagonisti: non casualmente proprio un dipinto con San Vincenzo de' Paoli (Fig.2), autografo del Conca, è il diretto precedente per la figura di padre Antonio Francisco, in una vera e propria variazione sul tema nella quale entrambe le figure sono colte mentre estaticamente si voltano verso il cielo, nel nostro caso con tanto di dardo che ha appena trafitto il gesuita - iniziando a stillare sangue - il quale ha già le palme del martirio da distribuire ai suoi confratelli. Non ritengo, però, che sia stato scelto proprio il momento in cui sta accadendo l'efferato delitto: pare quasi che i cinque siano in una terra di mezzo, tra il regno degli uomini e il regno dei cieli, mentre stanno per ascendere, sì con le tracce delle loro sofferenze, ma illustrate come in una didascalia a spiegazione di quel che ha di fronte il riguardante, in una immagine congegnata per spingerlo alla preghiera e alla meditazione, e improntata a una religiosità silente e quieta, nella quale la spettacolarità delle analoghe raffigurazioni barocche ha lasciato oramai il campo a una più idealizzata narrazione del martirio. Infatti nessun particolare troppo cruento,

persino le ferite inferte dai fendenti sono sottoposte ad una attenta operazione di *maquillage* che impronta l'immagine a una squisita piacevolezza espositiva, in un armonico accordarsi delle diverse figure in un ritmo cadenzato, quasi musicale. Non vi sono sostanziali differenze tra la tela a Porto Rico e quella inedita di cui si è scritto, se non cedimenti qualitativi in alcuni brani, nel quale alcune somatiche risultano un po' stolidi rispetto a quelle del più che probabile prototipo: invece nella figura principale constatiamo una notevole perizia d'esecuzione, sia nello svolgersi dei panni per pieghe ricche che allocano nello spazio con esattezza i volumi del gesuita che nella fattura dagli oggetti che lo qualificano, dove specialmente il crocifisso, che pare quei avere preso vita, è sostanziato da una scioltezza di tocco che non mi pare imputabile alla bottega. D'altronde le opere di canonizzazione, proprio perché destinate alla più ampia diffusione e a una loro creazione in un breve arco temporale, non potevano non andare incontro a repliche nelle quali il capo bottega si impegnava a seconda del prestigio del committente come della destinazione finale: che certamente, per il nostro dipinto, vista la fattura accorta e levigata, dovette essere un personaggio di rango al momento non identificabile.

Alessandro Agresti

Placido Costanzi
(Roma 1702 -1759)

L'Immacolata Concezione con i santi Barbato, Giuseppe da Leonessa e Fedele da Sigmaringen

Olio su tela, cm 64 x 49

1742

PROVENIENZA: Collezione privata



1.

Questo squisito bozzetto di esecuzione finissima, così trepido e commovente, è un sicuro autografo di Placido Costanzi, uno dei pittori di maggior successo della sua epoca: è preparatorio per l'affresco (fig. 1) – che ohimè non versa in buone condizioni – ancora oggi sulla parete di fondo della cappella Orsini nella Basilica di San Giovanni in Laterano. Il Diario Ordinario di Roma, meglio noto come il Chracas, narra del disvelamento della pittura, avvenuto il 30 giugno 1742: «Si vede scoperto il nuovo quadro dell'Altare dirimpetto alla Cappella dell'Ecc.ma casa Orsini, in cui sono egregiamente dipinti, la SS. Vergine rappresentata nella sua Concezione, S. Barbato, Arcivescovo di Benevento, e li Beati Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa ambi Minori Cappuccini, beatificati nella basilica medesima fino dal tempo della Santa Memoria di Papa Benedetto XIII, e il detto quadro è opera del virtuoso Sig. Placido Costanzi». Ma prima di scrivere sia del creatore che dell'iconografia di questa immagine così sofisticata, altrettanto interessante è ricercare chi ne fu il committente, sottaciuto anche dal detto Chracas: egli è identificabile col cardinale Domenico Orsini (fig. 2), personalità di eccezione nella Roma del suo tempo. Già nel 1739, alla morte del padre, Filippo Bernualdo, il giovane rampollo si trovò a soli vent'anni a tenere le redini dell'antico casato: era già più che versato nelle arti se nel 1740 acquistò una delle opere più importanti allora sul mercato – non che uno dei capolavori della scultura romana del Settecento – ovvero la *Diana cacciatrice* di Bernardino Cametti, rimasta nell'atelier del suo artefice ed ereditata dalla figlia, Caterina; quest'ultima la cedette tramite un accordo alquanto inconsueto, ovvero un vitalizio che gli veniva mensilmente versato dal principe di Gravina. Il quale era nato





2.

in realtà a Napoli, nel 1719, dall'unione tra il già citato Filippo Bernualdo e Giacinta Ruspoli Marscotti. Dopo un'educazione che il Moroni nel suo *Dizionario d'erudizione storico – ecclesiastica* descrive come: «degnata del suo rango» il giovane divenne subito uditore straordinario della regina Maria Amalia di Napoli (1734) e si divise tra il capoluogo partenopeo e Roma, dove nel frattempo era divenuto pontefice – più precisamente dal 1724 al 1730 – il prozio Benedetto XIII Orsini. Quindi si può immaginare la vita mondana nella quale si trovò letteralmente catapultato Domenico: a sancire la sua definitiva accettazione nel cotè più esclusivo della nobiltà romana fu il matrimonio con Anna Paola Flaminia Odescalchi, dalla quale ebbe quattro figli: Filippo Bernualdo junior ereditò alla morte del padre, nel 1789, la sua ingente fortuna, mentre ben più famosa divenne la figlia Giacinta, celebre intellettuale e poetessa, morta prematuramente, dipinta da Pompeo Batoni in uno dei suoi capolavori (oggi in collezione privata) commissionato proprio da Domenico. Il quale, dopo la scomparsa della moglie, prese i voti, essendo nominato

cardinale in pectore da Benedetto XIV nel 1743, quale segno di riconoscenza – secondo le fonti – al già citato papa Orsini che a sua volta aveva elevato il Lambertini alla porpora. Molto più probabile che viste le non rosee finanze in cui Filippo Bernualdo lasciò il casato alla sua dipartita, parve più semplice all'erede – e inconsolabile vedovo – prendere i voti, al fine di garantirsi generose prebende che gli avrebbero assicurato un alto tenore di vita (mai dimenticarsi che la carriera curiale era anche un notevole *business* oltre che un modo per acquistare prestigio e potere con ulteriori benefici per il cardinale oltre che per i suoi congiunti). Così iniziò la seconda vita del principe di Gravina, e con essa un susseguirsi di committenze tra le più impressionanti del secolo, per qualità dei risultati e importanza degli artisti coinvolti. Sarebbe davvero troppo lungo – e non è questa certo la sede – ricostruire le tappe salienti di questo percorso: più pertinente narrare degli stretti rapporti che intercorsero proprio con Placido Costanzi, ulteriore prova che proprio dal munifico mecenate risultò la committenza dell'affresco al Laterano, e di conseguenza anche l'inedito bozzetto qui presentato. Rapporti documentati a partire dal 1748, data del pagamento di: «scudi settanta in più volte a Monsù Orizzonte per prezzo così stabilito di un paese [...] scudi dodici moneta pagati al S. Placido Costanzi per prezzo così d'accordo della farcitura di due figurine fatte nel sopradetto paese» da identificare con quel capolavoro che è il *Paesaggio con Agar e Ismaele* oggi in collezione privata. Risalgono poi al 1751 il conto di: «scudi sessantatre [...] per sua ricognizione di un quadro rappresentante la visitazione di S. Elisabetta con diverse figurine» e al 1753 il conto di «scudi cinquanta [...] a pagarli al S. Placido Costanzi Pittore per suo onorario d'un quadro in tela di 4.3 per traverso rappresentante la Matematica in figura ovata dipinto così d'accordo per nostro servizio», opere entrambe al momento disperse. Nel 1751 venne terminato l'ennesimo capolavoro: l'*Allegoria del Trattato di Aquileia* oggi ai musei civici di Udine, anch'essa citata del Chracas – stavolta col suo committente – e commissionata come dono per il papa a quel tempo regnante, Benedetto XIV (il bozzetto era nelle collezioni del palazzo di Monte Savello). Tale era la consuetudine con Placido Costanzi che alla fine della carriera – e della



sua vita – nel 1758 il porporato volle omaggarlo con una guantiera in argento di Vincenzo Belli. Mi pare quindi indubbio che l'affresco venne eseguito per volere del cardinale Domenico Orsini, anche per le successive vicissitudini della cappella di famiglia nella Basilica di San Giovanni in Laterano: venne ristrutturata tra il 1755 e il 1756 su disegno di Paolo Posi – architetto di fiducia del principe di Gravina – nelle forme che vediamo attualmente, anche al fine di ospitare la tomba del porporato, che proprio in quel luogo volle essere sepolto. Non mi stupirei se il mutamento del formato, centinato nell'opera finita, fosse una risultante proprio di quella riqualificazione: non escluderei se in origine fosse stato proprio come nel nostro bozzetto. Ma passiamo ora alla sua iconografia, per nulla scontata e di una certa complessità: in essa, in *primis*, trova posto una raffigurazione dell'Immacolata Concezione, dogma che al tempo non era un dogma – lo divenne solo nel 1854 durante il pontificato di Pio IX – di chiara ispirazione marattesca – deriva dall'affresco a Santa Maria del Popolo – circondata dai santi Barbato, Fedele di Sigmaringen e Giuseppe da Leonessa. Barbato – vissuto nel VII secolo – posto sul primo piano, riconoscibile per le vesti e il bastone vescovile, è una figura profondamente legata a Benevento non che a Benedetto XIII Orsini, che proprio di quella diocesi – alla quale rimase sempre molto legato – divenne vescovo, iniziando lì quel cammino che lo portò a sedere sul soglio di Pietro. Quindi la scelta della sua raffigurazione fu voluta da Domenico come omaggio al suo avo, che non poteva non rispecchiarsi nella biografia di quel religioso, vista l'intensa opera pastorale che li accomunava: il santo infatti divenne famoso per aver convertito i longobardi, per l'intensa opera di evangelizzazione nelle terre del meridione e per l'efficiente riorganizzazione delle diocesi di quei territori. Anche la scelta di Fedele da Sigmaringen – riconoscibile per la palma del martirio e la ferita sulla testa – è uno scoperto omaggio a papa Orsini: proprio da lui venne beatificato nel 1729, per poi divenire santo nel 1746 sotto il pontificato di Benedetto XIV (infatti nell'affresco non reca l'aureola). Lo accomuna con Barbato l'intensa opera di predicazione ed evangelizzazione, che nel XVII secolo interessò specialmente le regioni protestanti della Germania: proprio per le numerosi conver-



sioni e l'infessato lavoro per portare il cristianesimo in quei luoghi venne ucciso da dei soldati, al termine dell'ennesima arringa religiosa, a colpi di spada. Anche Giuseppe da Leonessa divenne santo per volere di Benedetto XIV nel 1746, ma venne beatificato nel 1737 da Clemente XII (il successore di Benedetto XIII): il gancio con un uncino recato da un angelo in volo, nell'affresco, è l'attributo che lo qualifica e che si riferisce alle orrende torture che subì in Turchia sul finire del XVI secolo, quando si recò a Costantinopoli per convertire gli infedeli. Rimase per più giorni appeso a una croce per una mano e un piede senza morire, fatto che venne reputato eccezionale perfino dal sultano, che poi lo liberò. Passando poi ad analizzare ancor più da vicino l'immagine: colpiscono i vistosi mutamenti da bozzetto ad affresco, soprattutto nella presenza dei due angeli a destra, uno recante un libro, l'altro indicante il bastone pastorale; i ganci, strumenti del martirio di Giuseppe da Leonessa erano in basso. Non può non colpire come, nel lavoro preparatorio, la posizione dell'Immacolata Concezione sia perpendicolare al punto in cui la mano di Barbato pare doversi poggiare sul volume, a indicare il reale significato della scena. Che a mio parere era incentrato sul ruolo della Vergine / Chiesa – identifica-



zione piana nelle Sacre Scritture – mediatrice tra la terra e i voleri divini, dalla quale discende non solo il reale significato da conferire alla Bibbia ma dalla quale risulta anche l'opera di evangelizzazione evocata in primis dal santo in primo piano, quindi dai due beati che proprio per portare nel mondo la vera dottrina cristiana vennero sia torturati che martirizzati. Ecco allora il perché della presenza dell'Immacolata Concezione, la cui purezza, la cui assenza del peccato originale deriva proprio dal volere di Dio, al pari degli eventi narrati nella Bibbia. Nella pittura murale questo significato si fa più sfumato, ponendosi più l'accento sull'esemplarità della vita dei tre santi, che nella sincera vocazione alla diffusione del verbo che li contraddistinse in vita, guidati dal volere divino, si rispecchiano nella vita della Vergine, che si compie nella sua interezza seguendo proprio quel volere, prima nascendo senza peccato, poi partorendo l'incarnazione dell'Altissimo nel mondo terreno. Dal punto di vista tecnico il bozzetto si qualifica per una esecuzione veloce e vibrante, che ritroviamo anche in altri lavori simili del Costanzi: questo in particolare si distingue per la materia traslucida e brillante, la ricca tavolozza che crea forme mosse dai contorni spigolosi, con un senso di crepitante movimento

più legato alla pittura di un Benedetto Luti e, soprattutto, di un Sebastiano Conca che a un certo coté classicista facente capo a un Francesco Mancini o a un Francesco Fernandi detto "L'Imperiali": non casualmente proprio il nostro dipinto recava proprio un'attribuzione al Conca. Già in un mio saggio ho puntualizzato i rapporti tra il pittore romano e quello di Gaeta, in quanto, specialmente nella produzione giovanile del primo, intorno al terzo decennio del Settecento, c'è quasi una sovrapposizione con la poetica del più anziano maestro – con non poche confusioni attributive – che mi ha fatto ipotizzare anche un probabile alunno: ipotesi che viene ribadita dalle caratteristiche di stile manifeste nella tela Orsini, dove al rigore del disegno, della linea che conclude con fermezza i contorni – e le zone cromatiche – si associa una sapiente scioltezza esecutiva che ravviva l'immagine. Nella quale i gesti ben calibrati – di consumata retorica – come l'efficace resa delle espressioni – intense e verosimili – concorrono alla creazione di una raffigurazione di forte impatto sia visivo che emotivo. Evidente come nell'affresco venga esplicita una poetica affatto diversa, più in linea con la produzione matura di Placido Costanzi: le forme si raggelano, il senso di dinamismo diviene più contenuto, la composizione si semplifica alla ricerca di una più immediata intelligibilità, con un ben più scoperto afflato classicista, così strenuo che non casualmente Antony Morris Clark aveva coniato per simili ragguarigimenti il termine "Protoneoclassicismo": ed effettivamente non possiamo non riconoscere a lavori come quello a San Giovanni in Laterano la funzione di "battistrada" per le poetiche di un Batoni o un Mengs. Istanze che fanno capolino, in tono minore, nel nostro bozzetto inedito, che manifesta una poetica ben più sfaccettata, associata a una eguale, alta esecuzione e tenuta emotiva: dimostra l'abilità del suo artefice nel saper cambiare "pelle" a seconda dell'urgenza espressiva del momento e della destinazione della sua pittura; artefice, quindi, tutt'altro che monocorde e paludato, capace anche di elaborare i retaggi della pittura passata – leggi Maratti – risultando una delle personalità più "moderne" dei suoi tempi.

Alessandro Agresti

Sebastiano Ceccarini

(Fano 1703 - 1783)

Ritratto di giovane con veste da camera e cane

Olio su tela, cm 98 x 74

PROVENIENZA: Nobile Famiglia di Montevercchio



Tre lettere, due libri e un cane da compagnia, queste sono le scelte essenziali di un giovane che si presenta al tavolo, in piedi, davanti al pittore che lo ritrae; indossa una raffinata veste da camera dalla quale sbalza la pettorina a onde di una camicia bianca e volge all'artista uno sguardo sereno, vagamente smarrito. Tiene inclinato il capo e accorda un leggero sorriso, mentre con la sinistra accarezza la schiena del cagnolino e poggia la destra sul libro inclinato. All'occasione celebrativa l'animale appare più curioso e partecipa dello stesso padrone e mostra frontale il suo muso, che risulta ancora più acuto e pungente, senza le orecchie.

Due sguardi oltre la tela dunque, uno vibrante e attento a tutto quel che può accadere nella stanza e l'altro languido e sognante, disposto a mostrare la propria intimità domestica, la tranquillità di una solitudine pensierosa che ha intonazione spirituale.

Basterebbe la vestaglia a larghe bande, declinata sui colori dell'acqua di un fiume a rendere indimenticabile questo magnifico ritratto, che è scandaglio interiore di un individuo e insieme testimonianza di un cambio d'epoca sociale.

Non sapendo nulla dell'effigiato verrebbe da immaginarsi la quotidiana esistenza di un letterato di metà Settecento, in una mattina pigra e nebbiosa, una stanza al primo piano di un palazzo nobiliare, che magari si affaccia sulla piazzetta di una cittadina delle Marche. Una generazione prima del "giovane favoloso", di Giacomo Leopardi, il dipinto è già espressione di una moderna e anche privilegiata malinconia.

Rispetto ai canoni ritrattistici in uso fino alla prima metà del Settecento si avverte una sostanziale differenza, che permette l'accesso ad una rappresentazione pittorica tutt'altro che ufficiale o celebrativa. Rimane la condizione patrizia, ma alla fierezza virile di certi ritratti da genealogia del casato si sostituisce un'atmosfera privata, priva di epica e di retorica. Un abito da convalescente può divenire adatto e anziché un cane da caccia posto ai piedi del signore, sale sul tavolino un piccolo cane affettuoso, che le classificazioni correnti definiscono un toy fox terrier.

Seppur inedito e fino ad ora giunto nella condizione di anonimato il dipinto può essere ricondotto alla mano raffinata e sensibile del fanese Sebastiano Ceccarini, per questa ragione ho chiamato in causa le Marche, anche se non può essere esclusa una esecuzione romana, in





1. Sebastiano Ceccarini, *Autoritratto*, Ajaccio, Museo Fesch
2. Sebastiano Ceccarini, *Ritratto allegorico dei Cinque Sensi*, già Pesaro, Altomani & Sons
3. Sebastiano Ceccarini, *Ritratto della contessa Elisabetta Gabuccini Passionei*, Fossombrone, Pinacoteca Civica

uno dei lunghi soggiorni che diedero al pittore una prestigiosa postazione nella ritrattistica del XVIII secolo.

L'intimità del momento e l'arrendevolezza del giovane raffigurato spingerebbero a leggerlo come opera familiare dell'artista, è tuttavia impossibile cercarvi un autoritratto, per la mancata corrispondenza delle fisionomie (a giudicare dalle effigi conosciute della Pinacoteca di Fano e del Museo Fesch di Ajaccio) (fig. 1) e per lo stile del dipinto che sembra appartenere alla maturità del pittore fanese. Potrebbe anche trattarsi di un figlio, ma non abbiamo elementi per confermarlo e valgano tuttavia queste considerazioni per considerare l'approccio sincero e diretto col quale è stato dipinto il quadro. Va anche rilevato che, seppur con un brio tutto rococò, un simile languore espressivo lo si ritrova nel famoso *Ritratto allegorico dei Cinque Sensi*, (fig. 2) già appartenente alla Galleria Altomani & Sons di Pesaro, dipinto a Roma nel 1748, per il quale i cinque



bimbi sono stati identificati come appartenenti alla famiglia Marescotti.

Il *Ritratto di giovane con veste da camera e cagnolino* potrebbe collocarsi negli anni Cinquanta del Settecento, a cavallo tra la fine del periodo romano e il rientro in patria.

Va infine rilevato che nel *Ritratto della contessa Elisabetta Gabuccini Passionei*, della Pinacoteca civica di Fossombrone (fig. 3), si ritrova un tappeto da tavolo a grandi righe che vanno dal rosa al celeste, ma che è del tutto simile al tessuto della vestaglia indossata dal nostro giovane.

Massimo Pulini



Sebastiano Ceccarini | *Ritratto di nobildonna*

(Fano 1703- 1783)

Olio su tela, cm 98 x 80

PROVENIENZA: Nobile Famiglia di Montevercchio



Nel luminoso dipinto che andiamo a esaminare, possiamo notare che l'artista si sofferma su particolari e dettagli con esplicativa precisione, pur facendo uso di misurate tonalità cromatiche e di contrasti non troppo marcati che campeggiano su un fondo scuro dolcemente crepuscolare. La tela, appartenuta ai Duchi di Montevercchio, giunge dalla sala principale dell'omonimo Castello, in terra umbra, dove la nobile famiglia si trasferisce da Fano nei primi anni del Novecento. Il pittore ama indugiare sull'abbigliamento dell'elegante aristocratica ritratta e sui vari elementi decorativi inseriti nell'opera: la sfarzosa veste turchina impreziosita da sbuffi di pizzo e fiocchi nelle ampie maniche e nello stretto corpetto che si allarga sulle spalle in un elegante mantello; le bianche perle dell'orecchino, del girocollo poggiato sul raffinato collare di pizzo nero e in file copiose a ornare i polsi; le delicate dita inanellate occupate a sorreggere un foglio e una rosa. Un appariscente neo, applicato sul lato superiore del sopracciglio com'era in uso all'epoca, e una vezzosa parrucca alla moda veneziana contrappunta di fiorellini, bottoni argentati e un ornato di piume, compongono l'abbellimento del volto. In primo piano un tavolo ammantato di velluto rosso funge sia da limite alla parte bassa del busto, sia da pretesto per condurci a un piccolo brano di natura morta, concepito in un semplice vaso gremito di fiori e un candido biglietto trattenuto tra le dita. Il dipinto, per palesi ragioni di stile, confortate da raffronti efficaci, può ascrivere alla mano felice di Sebastiano Ceccarini, come confermatomi dal consulto con lo studioso Professor Massimo Pulini. Lo sguardo compiaciuto della gentildonna, pare esternare l'orgoglio del proprio status sociale, come i lussuosi dettagli dell'abito, delle gemme e dell'acconciatura, rivelatori, altresì, del nuovo *modus pingendi* di Ceccarini: far pittura catturando quello che di più intimo cela il personaggio, di là degli orpelli e con un pizzico di sagacia. Il pittore conosciuto per fama attraverso opere di devozione e commissioni ecclesiastiche o ugualmente per una ritrattistica curiale e nobiliare, durante la sua permanenza a Roma stringe legami nell'ambiente aristocratico che gli facilitano l'attività di ritrattista, proprio in un momento in cui tale moda si diffondeva dal patriziato a classi meno elevate. Ripercorrendo le sorti del nostro Sebastiano vediamo che, rimasto presto orfano di padre, fu allevato dallo zio, il parroco Don Giuseppe Fanelli. Giovannissimo rientra nel gruppo cospicuo dei marchigiani che, seguendo l'antica via consola-

BIBLIOGRAFIA: inedito





1.

re, si dirigono a Roma per trovare fama e notorietà. Nella città imperiale il ragazzo, infatti, giunge poco più che ventenne, intorno al 1724, completando l'apprendistato nella bottega del conterraneo Francesco Mancini (allora *Principe* dell'*Accademia di Francia*). Tuttavia, non si limitò a soggiornare nella città eterna, di quando in quando, in realtà, si muoveva verso il Nord per viaggi "d'istruzione": Firenze, Bologna e Venezia divennero parte integrante del suo dotato itinerario pittorico; grazie a questo fecondo percorso costruì le sfaccettature culturali del proprio raffinato linguaggio figurativo. Una continua ricerca d'ispirazione e d'imitazione segna la sua vita artistica che si contraddistingue, nondimeno, con una maniera pittorica personalissima, accostabile per certi versi al naturalismo padano e bolognese. Da semplice allievo diviene collaboratore del Mancini e dopo una lunga e raggiante carriera rientra in patria, accompagnato da tutti gli onori, per restarvi fino alla fine dei suoi giorni. Sul piano tecnico supera l'artefatto accademismo del *magister*, nutrito di una cultura clas-

sica e arcadica, per recuperare certi valori di nuovo conio, basati sull'attenta percezione del vero naturale. Sull'onda di un vivo sentimento di autenticità si allontana da discutibili biancori, dalle pallide figurazioni care all'oramai "collega", per raggiungere la concretezza sanguigna ed espressiva di personaggi esaminati quasi nell'intimità, con acume e spesso anche con ironia. Il suo ritorno a Fano, lo mette a contatto diretto con il piccolo mondo di provincia, dove le vicende del "quotidiano" assumono una rilevanza che poteva sfuggire nel gran crogiolo della capitale. Cose semplici, quale riflesso della coscienza, muovono, forse, in lui, forieri stimoli verso le novità: freschezza d'espressione linguistica e visiva, insorte dal confronto con il vivere comune di tutti i giorni e dal tempo ora a disposizione per solitarie meditazioni, danno forma alla sua novella realtà. Sebastiano Ceccarini inaugura, al pari e forse più di Pietro Longhi, un modo innovativo di percepire l'ambiente che lo circonda: una maggiore analiticità e una somma veridicità lo avvicinano ai grandi lombardi del tempo. Da questo suo riguardo irrinunciabile per tutto ciò che è vita e dall'attenzione verso la realtà oggettiva, nasce l'interesse verso la composizione di piccoli oggetti, tanto da influenzare il nipote Carlo e i figli Nicola e Giuseppe verso esecuzioni di questo tipo e quindi verso la cosiddetta "natura morta" (tradizione che in terra marchigiana risaliva al Guerrieri, scomparso nel 1657)¹. Ne è un esempio, come sopra accennato, il raffinato e curato insieme di elementi posti sul tavolino del nostro dipinto: lo sferico vaso in vetro, traboccante di candidi mughetti e piccole rose, insieme al foglio bianco che la mano della donna tiene leggiadramente appoggiato al tavolo. Si guardi il gioiello infilato all'anulare delle "morbide" mani, si veda la trasparenza dell'elemento vetroso, i fiori vibranti, il colore verde modulato delle foglie, le roselline aperte che cominciano a sfrangersi in un ineluttabile declino. Per quanto riguarda la paternità del ritratto qui esamina-

1 Il nipote Carlo Magini, amato per i suoi poetici dipinti di "natura morta" (definizione che, come fa notare l'esimio professor Pietro Zampetti, Picasso respingeva); noi preferiamo chiamarla "natura silente".

to, confronti visibilmente calzanti con altre opere del suo curriculum fugano qualunque dubbio sul nostro parere di assegnazione. Principio subito con *Ritratto di nobildonna con cagnolino* (olio su tela, Jesi, Collezione privata; bibliografia, PietroZampetti, 1991, *Pittura nelle Marche, v.IV*, p. 179; Bonita Cleri 1992, *Sebastiano Ceccarini*, p.104), dove possiamo notare lo stesso tipo d'esecuzione e di scelta dei particolari: il vestito con il ricco manto ugualmente appoggiato sulle spalle, arricchito dalle similari guarnizioni di pizzo e roselline sul busto; lo stesso neo applicato a lato dell'occhio destro, un analogo orecchino pendente e un somigliante girocollo di perle appoggiato sul collarino di pizzo nero. Presente nell'opera anche un tavolo ricoperto di velluto rosso, dove ozia il morbido cagnolino (fig.1). Molto somigliante nella realizzazione, per le stesse ragioni oggettive riguardanti lo stile pittorico e i preziosi dettagli, il *Ritratto della Marchesa Chiara Gasparri Ferretti*, segnalato come opera ceccariniana da Busiri Vici: lo studioso sottolinea, nell'applicazione dell'appariscente neo alla moda, la vena ironica del pittore che evidenzia il lato frivolo della effigiata². Cito, infine, il *"Ritratto di Donna Candida Marini"* (olio su tela, Parma, Collezione Ricci; bibliografia, Bonita Cleri, 1992, *Sebastiano Ceccarini*, p.137), moglie dello stesso Ceccarini dal 1738 fino alla sua morte avvenuta nel 1767, che ricorda la nostra tela nella qualità della realizzazione e, come le due precedenti opere citate, nella dovizia di dettagli similari, nonostante diverso sia il taglio d'inquadratura del busto. L'abito semplicemente appare differente per la varietà di fantasia in ognuna delle tre effigiate, ma sempre s'intravede un'elegante mantella scendere morbida-mente dalle spalle (fig.2). Per quanto riguarda l'uso del tavolino, possiamo osservare che spesso il pittore lo adopera nella ritrattistica come forma di arredo ad uso di quinta bassa e nello stesso tempo quale pretesto per disporre piccole composizioni con vasi, fiori, libri, scatole, rose e amatissimi cagnolini. Consueta, anche la presenza del foglio bianco, generalmente tenuto tra le mani dall'effigiato, come nel Ri-



2.

trato di *Elisabetta Gabuccini Passionei*³, o in quello di Alessandro Castracane degli Antelminelli, che reca anche una iscrizione dove si attesta che Sebastiano Ceccarini fanese, di anni 71, lo dipinse nel 1773⁴. Lo stesso tenuto nella mano sinistra da Gusmando Alavolini nel bel ritratto che, come da iscrizione sul retro, Sebastiano Ceccarini, *pinxit Anno Domini 1755*; proprio all'indomani del rientro a Fano dell'artista⁵.

Anna Maria Cucci

2 Olio su tela, Roma, Coll. Samuelli Ferretti. Bibliografia: Busiri Vici 1968, p. 269.

3 Olio su tela, Fano, Pinacoteca Civ.; bibliografia: Busiri Vici 1968, p. 269; Zampetti 1991.

4 Olio su tela, Roma, Coll. pr., già Coll. Busiri Vici, bibliografia: Busiri Vici 1968, p. 269.

5 Olio su tela, Fano, Collezione privata; bibliografia: Bonita Cleri 1992, p. 104.

Ambito della famiglia
Barberi
(Gioacchino o Luigi?)

San Luca

Olio su cartoncino pressato, Ø cm37

PROVENIENZA: collezione privata



Questa fine pittura, nella quale l'evangelista è colto mentre si volge pateticamente al cielo, quasi in cerca del conforto divino, è un tipico prodotto devozionale della prima metà dell'Ottocento, nel quale gli influssi del classicismo emiliano - il 'Divin Guido' in primis - vengono calati in un impianto di meditato accademismo. Sarebbe stato ben difficile tentare di identificarne l'autore, se non vi fosse stata un'antica scritta sul retro del supporto con cognome 'Barberi'. Dalla famiglia romana dei Barberi germinò una genealogia di artisti di vaglia, versati nelle più disparate discipline: il primo per cronologia è il famoso architetto Giuseppe (Roma 1746-1809), *enfant prodige* che appena sedicenne salì sul podio del concorso clementino del 1762, per poi essere eletto accademico di San Luca nel 1785 (vedi la relativa voce di A. Busiri Vici in *DBI*, volume 6, Roma 1964). Amico e sodale di Giovanbattista Piranesi, fondò con lui un' accademia di architettura e prospettiva: nel turbolento clima della Repubblica Romana si schierò apertamente con Napoleone, tanto da seguirlo a Parigi, compromissione che pagherà al suo rientro, per quanto venne incaricato del nuovo progetto di Piazza della Scala a Milano (poi mai realizzato). Nel suo bel ritratto conservato all'Accademia di San Luca è definito "arch. e pit. prospet" per cui è molto improbabile che possa essere lui l'autore del nostro tondo (anche perché la ditta che produsse il supporto dovrebbe averlo iniziato a smerciare dopo il 1809). Il figlio Michelangelo (Roma 1787 - 1867) fu uno dei più insigni mosaicisti del suo tempo, particolarmente apprezzato in Russia, dove ebbe le sue più importanti commissioni (infatti molte sue creazioni sono tutt'ora conservate all'Ermitage di San Pietroburgo): venne eletto capo dello studio del mosaico in Vaticano e fu anche un apprezzato professore (vedi la relativa voce di R. di Stasio Battaglini in *DBI*, vol. 6, Roma 1964, oltre che il saggio di C. Faccioli, *Michelangelo Barberi*, in 'L'Urbe', 35, 1972, pp. 10-12). Egli era specializzato in riproduzioni paesistiche o di rovine di Roma, nella cui raffigurazione, tramite la tecnica del 'mosaico filato', costituito da micro tessere in smalto dalla forma allungata, raggiungeva risultati di sorprendente coerenza tonale, quasi da gareggiare con la pittura: infatti vinse nel 1851 il primo premio dell'esposizione internazionale di Londra. Poco sappiamo del fratello Paolo Emilio (Roma 1775 - Nizza 1847) che nella

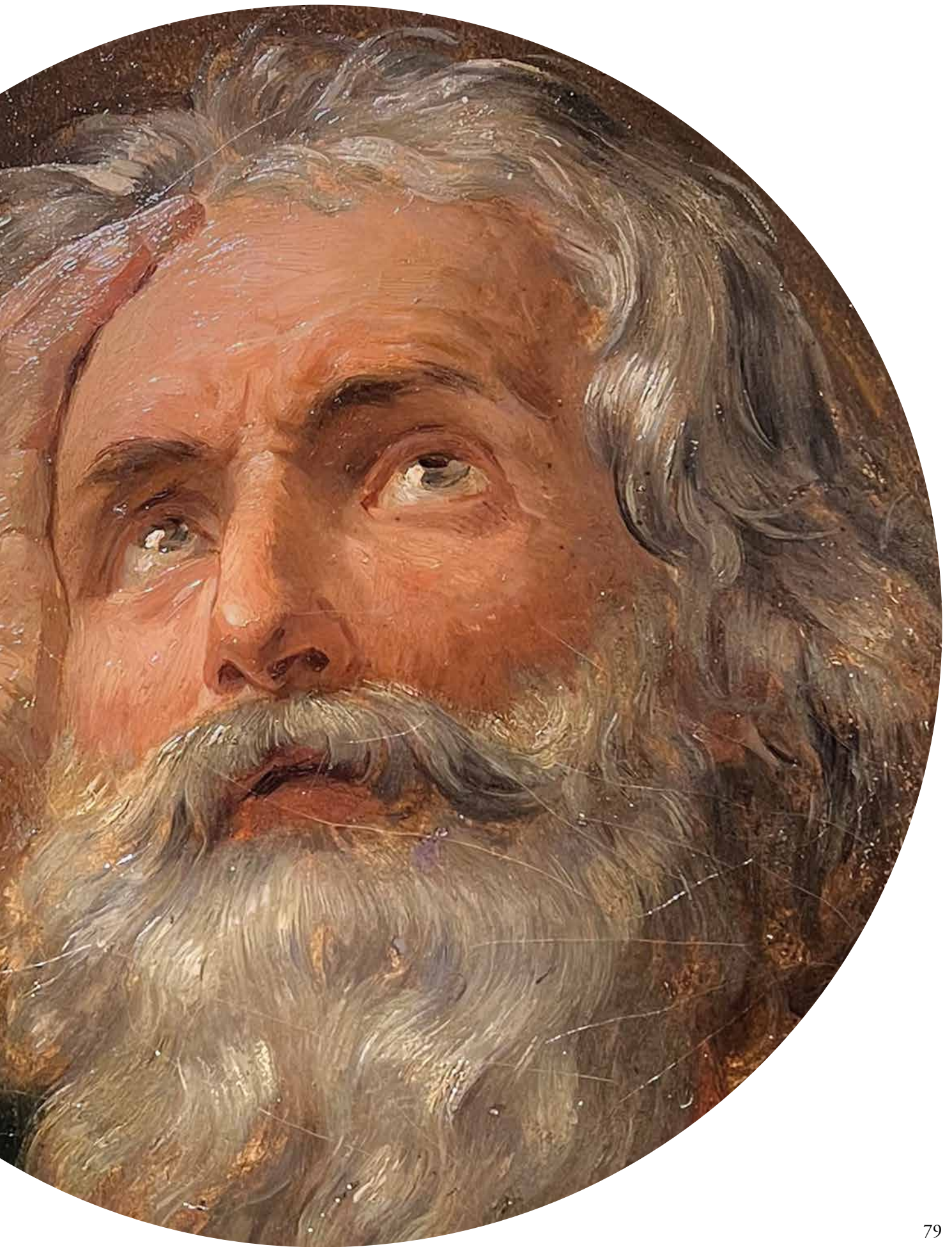


sua effigie conservata nell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon è definito "architetto e pittore": eppure abbiamo notizie solo della sua attività di architetto, anche se le informazioni biografiche in nostro possesso sono davvero scarse. Recentemente è poi salito alla ribalta un quarto membro della dinastia Barberi, quella Isabella (Roma 1838 - 1888) alla quale non possiamo, al momento, riferire con certezza dei lavori: però sappiamo che era attiva, oltre che in soggetto bucolici, anche in raffigurazioni sacre perché nell' *Esposizione Romana delle Opere di ogni Arte eseguite per Culto Cattolico* del 1870 sono segnalati come autografi "44 piccoli mosaici in parte legati in oro, ch'esprimono soggetti religiosi"; a giudicare dallo stile del tondo, mi pare però che un suo possibile riferimento alla donna sia difficoltoso, perché dovremmo spostarne l'esecuzione almeno alla metà del secolo (P. Emilio Trastulli, *Una quasi sconosciuta mosaicista romana: Isabella Barberi (1833-1888)*, in 'Strenna dei romanisti', 72, 2011, pp. 699-714). Ma abbiamo un'altro ramo della famiglia Barberi che, forse, fa più al caso nostro: quello che ha come capostipite il mosaicista Gioacchino (Roma 1783 - 1857) che coadiuvato dal figlio Luigi (le fonti tramandano di altri due membri di quella famiglia dei quali al momento non conosciamo nemmeno il nome) licenziò alcune delle opere più fini dei suoi tempi (G. Moroni, *Dizionario d'erudizione...* vol. XLII, Venezia 1847, p. 157; *L'Album*, 27 gennaio 1857). Sia Tambroni che Guattani lo ricordano, agli

inizi dell'Ottocento, come un'artista già affermato, il quale dal suo atelier in Piazza di Spagna riforniva la nobiltà di mezza Europa (S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle belle arti in Roma nel 1814*, Roma 1982, p. 75; A. Guattani, *Memorie enciclopediche...* vol. IV, Roma 1816-1819, p. 156). Mentre il già citato Michelangelo era specializzato in paesaggi, Gioacchino era anche un abile traduttore di dipinti di figura, sia tratti dall'antico che dai capolavori cronologicamente più vicini: ad esempio riprodusse in tessere minute *L'Aurora* di Guido Reni, oltre che Madonne di Raffaello e di Sassoferrato. Il figlio era giudicato di pari livello del padre: di esso si ricordano repliche della *Madonna di Foligno* di Raffaello e di un *San Tommaso* del Guercino, acquistate dal pontefice in persona. Quindi, dalle informazioni a nostra disposizione, se a qualcuno dei Barberi può essere riferito questo *San Luca*, è plausibile che possa essere di mano o di Gioacchino o di Luigi, e che possa essere un studio d'invenzione per un'opera da tradurre il mosaico: d'altronde non solo la forma, ma anche la tecnica, con le pennellate parallele che definiscono le forme, quasi a voler mimare il verso delle tessere che saranno apposte sul supporto a formare l'immagine, inducono a ritenere che ci si trovi di fronte a un fine prodotto della 'Barberi factory' che certamente, col procedere degli studi, sapremo contestualizzare in modo ancor più preciso.

Alessandro Agresti







Ceramica

Anonimo plastificatore
Romagna o Marche

Bottega di Almerico di Ventura
(Pesaro 1478-1506)
attr.

Madonna seduta con il Bambino

Maiolica, cm (h) 49
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
PROVENIENZA: collezione privata



Questa bella plastica maiolicata raffigura la *Madonna con Bambino* seduta sopra ad uno scranno riccamente decorato. Quest'ultimo presenta una singolare struttura "architettonica" articolata da una serie di archetti lobati a centina ogivale che donano leggerezza all'intera scultura mettendo in contrasto la figura compatta della Vergine con le bucatore sottostanti. Il Bambino è raffigurato seduto su di un elegante cuscino mentre è intento a stringere a sé un piccolo uccellino. La sua postura con i piedini incrociati è stata ricondotta in studi precedenti ad un singolare rapporto iconografico con la pittura veneta ed in particolare con l'opera di Giovanni Bellini. Anche il legame con la cultura figurativa veneta, largamente diffusa in ambito romagnolo e marchigiano, ha portato ad attribuire l'opera a maestranze pesaresi o riminesi oltre alle evidenti tangenze di tipo stilistico e materico con il *corpus* di maioliche indagato in questa mostra.



Claudio Paolinelli

Claudio Paolinelli, *Madonna seduta con il Bambino*, in *Lacrime di smalto. Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna nell'età del rinascimento*, presentazione di Timothy Wilson, il lavoro editoriale, Senigallia, 2014, pp. 108-109.

BIBLIOGRAFIA

Ceramiche varie, 1984, p. 38, n. 10, Gardelli
2010, pp. 5-7
Skulpturen & Kunsthandwerk 2013, pp. 110-111



1477, nozze Riario-Sforza

Piatto in maiolica "da pompa o da parata", Ø cm 31,5

CONSERVAZIONE: ricomposto con piccole integrazioni

PROVENIENZA: collezione privata



1. Stemmi Casata Riario-Sforza

Usato a fini ornamentali o celebrativi il nostro prezioso piatto "da pompa o da parata" era destinato prevalentemente a fare bella mostra di sé: i pezzi migliori di vasellame, infatti, erano disposti all'aperto sulle credenze per essere ammirati durante i fastosi banchetti rinascimentali.

Molto pregiati, per tale uso espositivo, sono quelli con stemmi nobiliari, dall'ampio cavetto, dove era effigiato il blasonato o l'emblema araldico della casata, come nello straordinario esemplare che proponiamo.

In questo caso Girolamo Riario, ultimo rappresentante della titolata famiglia, originaria di Savona (diramantesi a Bologna, Genova, Venezia, Roma e Napoli), sposando Caterina Sforza, figlia naturale e legittimata di Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano, e della sua amante Lucrezia Landriani, andò a creare il ramo dei Riario-Sforza ove le fortune delle casate si unirono.

Il nostro raro piatto è centrato dalla possente figura (simbolica) di un leone ruggente, portante il grande scudo bipartito: un Biscione in giallo e blu *ingolante* per metà un moro, sul lato sinistro dello stesso, emblema degli Sforza; uno spaccato di blu e oca, con una Rosa a cinque petali stilizzata, posta nella parte superiore a fondo turchino, simbolo dei Riario, sul lato opposto (fig.1).

Il leone è rappresentato semi accovacciato con la testa rivolta verso l'alto e la bocca aperta nell'atto di ruggire, con la lingua fuoriuscente, a manifestare l'energia del suo gesto; la folta criniera inanellata e la sinuosa coda desinente a pennacchio, sventolante; la zampa destra a trattenere lo stemma gentilizio e la sinistra poggiata sul terreno definito da quattro collinette turchine profilate di blu (quasi a tracciare piccoli calanchi con solchi divisorii formati dal fondo bianco puntinato). Tutto l'apparato figurativo è teso a rappresentare la forza del legame tra le due nobili famiglie enfatizzando, tramite la figura del leone che esibisce lo stemma, l'energia del sodalizio, che gli sposi intendono manifestare con la celebrazione del loro matrimonio.

Il resto dello sfondo di questa parte focale riporta una ventina di piccoli cespugli turchini campeggianti sul fondo bianco del bel cavetto centrale.

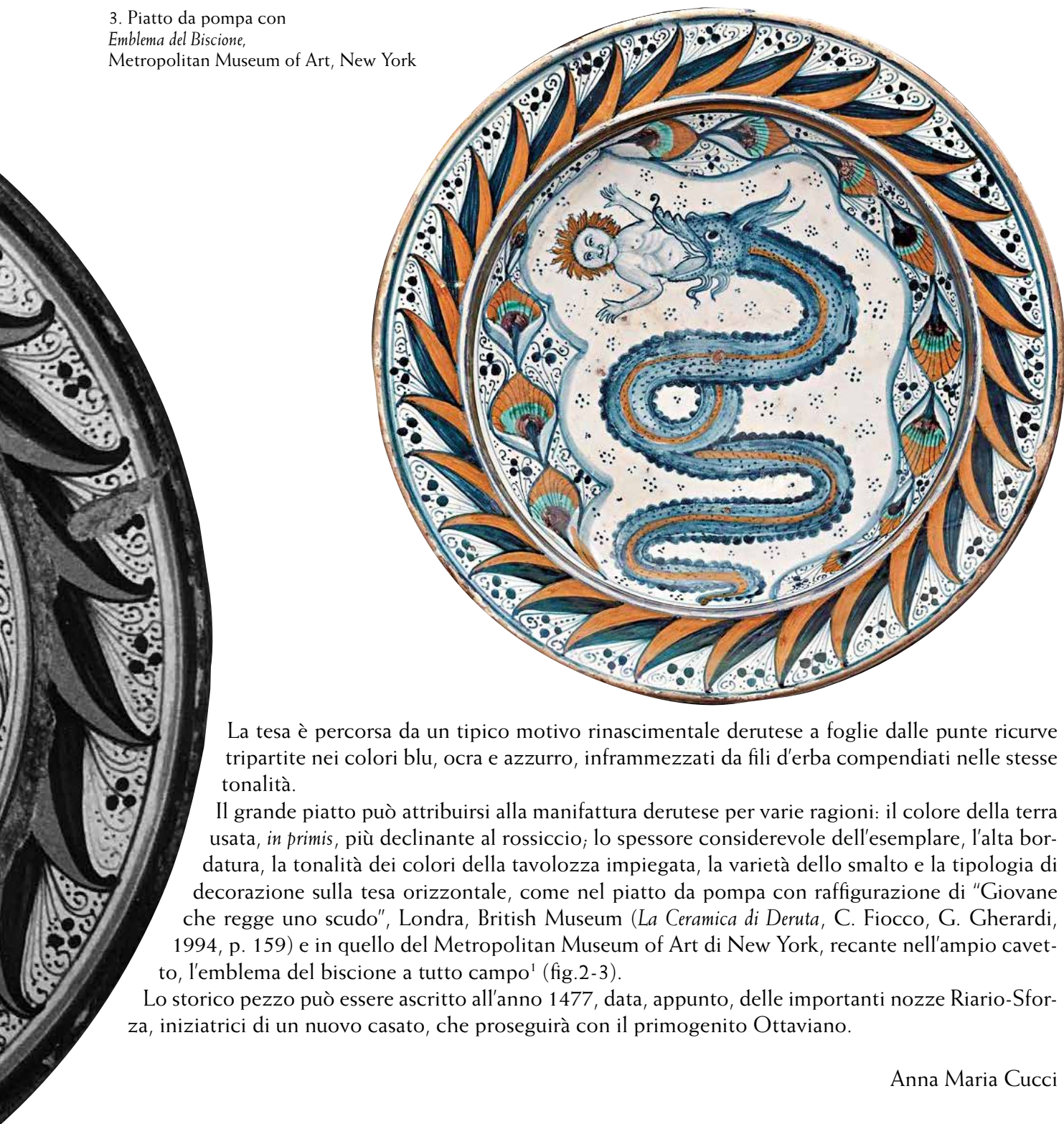
Nella fascia concentrica immediatamente sopra, troviamo un motivo di curvilinei *ramages*, che si rincorrono su un fondo declinante al marrone.





2. Piatto da pompa con
"Giovane che regge uno scudo",
Londra, British Museum

3. Piatto da pompa con
Emblema del Biscione,
Metropolitan Museum of Art, New York



La tesa è percorsa da un tipico motivo rinascimentale derutese a foglie dalle punte ricurve tripartite nei colori blu, ocra e azzurro, inframmezzati da fili d'erba compendiate nelle stesse tonalità.

Il grande piatto può attribuirsi alla manifattura derutese per varie ragioni: il colore della terra usata, *in primis*, più declinante al rossiccio; lo spessore considerevole dell'esemplare, l'alta bordatura, la tonalità dei colori della tavolozza impiegata, la varietà dello smalto e la tipologia di decorazione sulla tesa orizzontale, come nel piatto da pompa con raffigurazione di "Giovane che regge uno scudo", Londra, British Museum (*La Ceramica di Deruta*, C. Fiocco, G. Gherardi, 1994, p. 159) e in quello del Metropolitan Museum of Art di New York, recante nell'ampio cavetto, l'emblema del biscione a tutto campo¹ (fig.2-3).

Lo storico pezzo può essere ascrivito all'anno 1477, data, appunto, delle importanti nozze Riario-Sforza, iniziatrici di un nuovo casato, che proseguirà con il primogenito Ottaviano.

Anna Maria Cucci

¹ Ballardini G., *Maioliche di Deruta*, in *Faenza*, XII, 1924.

- Casadio, R. ET AL., *Caratteristiche chimiche degli impasti e dei rivestimenti della ceramica derutese del XVI secolo*, in C. Fiocco- G. Gherardi, *Ceramiche umbre dal Medioevo allo Storicismo*, II, *Faenza*, Litografie Artistiche Faentine, 1990.

- Chompret J., *Repertoire de la Ceramique Italienne*, Paris, 1949.

- Conti G., *L'arte della maiolica in Italia*, Milano, Bramante, 1980.

- Rackham Bernard, *Catalogue of Italian Maiolica*, Victoria & Albert Museum, London, 1977.

Maiolica policroma; cm (h)36,9, Ø piede 14,4

1535-1545

CONSERVAZIONE: ricomposto con piccole integrazioni

PROVENIENZA: collezione privata



Il grande boccale a corpo ovoidale con breve collo a orlo trilobato, sfoggia una variegata ansa a nastro con nervatura centrale desinente a puntale e termina con un piede a disco.

Va a racchiudere lo stemma frontale a sfondo turchino un'articolata coppia di cornucopie, di chiaro significato apotropaico, straripanti frutta, fiori e foglie, leggermente arcuate ed unite da un anello alle ricciolute estremità, evidenziando tre eleganti delfini e altrettanti gigli araldici in color oca dorata, relativi alla famiglia Pandolfini: si tratta di un blasone particolare, detta *arme parlante*, dal momento che lo stemma rappresenta motivi presenti nel cognome; in questo caso l'emblema mostra tre delfini (o dolfini) per indicare *Pan-dolfini*. Il *Pan* introduttivo potrebbe suggerire che il primo portatore del nome esercitasse il mestiere di fornaio o avesse a che fare con i mulini. Lo stemma dei Pandolfini è delimitato in alto dal cosiddetto *capo d'Angiò*, il rastrello con i tre gigli, che rappresentava l'allora casa regnante di Francia. I colori metaforicamente evocativi sono l'oro (giallo oca dorato) per il comando e la potenza, e l'azzurro, il colore del cielo, per la gloria e la virtù¹.

Girali vegetali con bacche e *ramage* fascianti le cornucopie, si diffondono lateralmente fino alla parte serbata in bianco dove risalta la larga ansa nastriforme di un bel verde brillante, irrobustita centralmente da un cordolo dipinto a dense pennellate di oca; lateralmente a questa, ma facenti parte del settore principale demarcato da un largo segno bicolore, si trovano due formelle, equidistanti, decorate con tralci vegetali e grandi fiori gialli campeggianti su di un fondale blu. Lo smalto brillante dona al manufatto una grande visibilità mettendo in risalto i colori della tavolozza che variano dalle tonalità più fredde dei turchini e dei verdi a quelle più calde dei gialli, quello chiaro dei limoni fuoriuscenti dalle cornucopie e quello scuro usato nelle stesse, nel fogliame laterale e nei simboli araldici dello stemma. Il boccale sia per le grandi dimensioni, sia per lo stemma gentilizio, potrebbe aver fatto parte di un ricco "vasellame di rappresentanza o da parata". La foto di un simile modello in maiolica a fondo bianco, portante al centro grande scudo con stemma Pandolfini, appartenuto al mercante



d'arte Elia Volpi, ci è stata inviata dal Dott. Marino Marini (Archeologo, Curatore delle Collezioni e Responsabile Fototeca, del Museo Nazionale del Bargello), unitamente ad un suo scritto, in risposta ad una nostra richiesta di amichevole parere per l'esemplare sopra descritto:

« [...] delle numerose foto che mi ha inviato dalle quali si evince che il boccale sembra proprio essere autentico; la tonalità dell'argilla che si intravede in rottura corrisponde a quella di Montelupo e anche i colori e il disegno rispettano le modalità in uso in quelle terre tra il 1540 e il 1570 circa».

Dopo questo primo contatto ne è seguito un altro costante nell'aver portato al professore il suddetto boccale in visione: l'esame dal vero ha confermato l'iniziale giudizio, perfezionando la datazione nel decennio 1535-1545.

Per completare questo studio riporto una parte dello scritto di Marini, ricavato da un suo lavoro relativo alla mostra *"Passione e Collezione"*, (Firenze 2014), a proposito della decorazione con "vistose cornucopie traboccanti di fogliami, grappoli d'uva e frutti", che incornicia il grande scudo a fondo blu scuro dove si stagliano in color ocra dorata i simboli araldici:

«Le coppie di cornucopie ai lati della faccia a vista dei boccali e l'ansa rinforzata con cordolo centrale si ravvisano già nei decenni iniziali del Cinquecento, pur con manifeste diversità nelle dimensioni e nella struttura del lungo contenitore a corno, simbolo di prosperità e fertilità, da cui fuoriescono con abbondanza fiori, frutti e foglie (si veda ad esempio il boccale con stemma partito Altoviti-Ridolfi al Kunstgewerbemuseum di Berlino: Berti 1997-2003, II (1998), tavv. 99-100).

Nei decenni successivi la configurazione delle cornucopie acquista maggior consistenza e si pongono le basi per la versione definitiva della seconda metà del secolo; si veda quanto avviene sui boccali datati 1538, già in collezione Stefano Bardini, poi Imbert e adesso al Museu de Arte di San Paolo in Brasile (Christies, 05/06/1899, n. 111) e 1544, con stemma Brandi, nelle raccolte del Victoria and Albert Museum di Londra (Rackam 1977, p.119, n. 343).

Le due grandi cornucopie che unendosi alla base delimitano la faccia principale del boccale in mostra, sono replicate su altri manufatti di considerevoli dimensioni e nella maggior parte di questi viene abbinata anche la



metopa sul tergo dipinta in blu e poi graffita con tocchi in policromia. Si possono citare quali confronti pertinenti gli esemplari del Louvre, con stemma Medici (Berti 1997-2003, II 1998, p.366, tavv. 288-289), quello del Metropolitan Museum di New York con arme Pucci (Rasmussen 1989, pp.26-28, n. 16) e un terzo passato sul mercato antiquario (Semenzato, 27/05/1993, n. 301), oltre ai frammenti già ricordati dal monastero di Santa Giustina in Lucca²».

Concludo rilevando che la costolatura di rinforzo sull'ansa, come si evince dagli studi e dalla documentazione, viene solitamente impiegata negli esemplari di notevoli dimensioni.

Anna Maria Cucci

Si ringrazia vivamente Marino Marini per l'indicazione attributiva dell'opera.

² Marino Marini, *"Passione e Collezione, Maioliche e ceramiche toscane dal XIV al XVIII secolo"*, scheda 81, Edifir ed., Firenze.



Maiolica, cm (h) 50, Ø piede 13,5

Faenza, 1575/1580 ca.

CONSERVAZIONE: buona; restauri e piede ricostruito

PROVENIENZA: Collezione Privata

L'opera mostra corpo ovoidale, poggiante su piede slanciato e svasato; le anse hanno profilo a voluta, ornamenti plastici fitomorfi e attacchi serpentiformi, che all'altezza della spalla poggiano su mascheroni a rilievo; la bocca è a basso e stretto colletto modanato con ampio orlo estroflesso. La decorazione è a piena superficie e illustra sulle due facce del corpo i biblici episodi di Mosè che sul Sinai riceve le tavole della legge e Mosè che torna con le tavole della legge (Es, 19). Dipinta in arancio, azzurro, giallo e bruno nei contorni.

Abbiamo già potuto segnalare l'opera in altra occasione, ma in maniera parziale e del tutto complementare all'illustrazione di un'altra anfora, delle raccolte del Museo faentino, di identica forma e anch'essa istoriata con scene bibliche¹: fa piacere dunque poterla avere ora a disposizione e così offrirla in versione integrale, corredata di adeguato commento.

La foggia dell'anfora corrisponde a un'unica tipologia adottata anche per alcune altre anfore, che a nostro avviso possono essere ricondotte all'attività della feconda bottega dei Bettisi, soprattutto considerando che una di queste, di raccolta privata, sotto il piede porta la segnatura «DO/PI» della nota bottega faentina. L'adozione di questa forma e il gusto per l'«istoriato compendiario» che legano queste anfore sono comunque già provati anche da alcune analoghe e altrettanto sontuose realizzazioni uscite dalla bottega del Calamelli, in particolare da un'anfora di simile forma, ma di fattura pittorica più minuta e raffinata, marcata «VR/FA» oggi nel museo di Ecoen², a riprova del vincolo di continuità tra le due importanti botteghe faentine, che richiameremo anche per l'anfora nella scheda che segue.

Oltre alla foggia, questa serie ha molto in comune anche per quanto attiene alle fonti iconografiche da cui vengono trascritti i loro soggetti «istoriati», tutti sacri e per lo più elaborati appoggiandosi a vignette contenute in edizioni illustrate della Bibbia, stampate a Lione e a Venezia. Nel caso in esame l'anonimo pittore/maiolicaro ha guardato le omonime vignette contenute nell'edizione della Bibbia lionese, stampata da Jean de Tournes nel 1554 (fig. 1); naturalmen-

BIBLIOGRAFIA:

Ravanelli Guidotti, *l'Istoriato, Libri a Stampa e Maioliche Italiane del Cinquecento*, Faenza, 1993, p.47, fig. 23

1 Ravanelli Guidotti 1993, pp. 123/125, cat. 49.

2 Ravanelli Guidotti 1996, pp.136/137, cat. 24.





1. Coppia di silografie raffiguranti «Mosè che riceve le tavole della legge» e «Mosè che torna con le tavole della legge», contenute nella Bibbia stampate a Lione nel 1554

te qui la mano conduce il pennello con estro esercitato, che supera abbondantemente il magro tracciato della vignetta e che più che al disegno minuto preferisce «istoriare» con un pennello a punta larga, con cui abbozza con agile *ductus* figure e paesaggio in sola monocromia di azzurro stemperato; le nubi, a cumuli arrotondati come blocchi chiaroscurati con pennellate a pettine, al punto che si confondono con le rocce, si possono scorgere similmente dipinte in alcuni piatti del già detto servizio di Baviera e in un piatto con Nettuno che rapisce Anfitrite, del Museo Civico di Cremona³, prodotti dalla stessa bottega dei Bettisi come prova in tutti la siglatura «DO/PI».

Carmen Ravanelli Guidotti

³ Ibid, pp. 188/191, cat. 38



Carmen Ravanelli Guidotti, *Anfora bottega dei Bettisi*,
in *La Maiolica Italiana Di Stile Compendiario- I Bianchi*,
a cura di Vincenzo De Pompeis, Allemandi & Co,
2010, pp.135.



Scultura

Maestro di San Ponziano

(attivo nell'Umbria meridionale nei
primi decenni del XIV secolo)

Madonna col Bambino

Legno intagliato, dorato, argentato e dipinto, cm 118

1325-1335 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



La scultura, una Madonna in trono con Bambino, è stata sottoposta recentemente ad un accurato restauro che ha restituito molti dati nuovi, i quali vanno commentati perché hanno migliorato sensibilmente la leggibilità e la gradevolezza dell'opera.

Si tratta senz'altro, come già indicato dalla poca ma puntuale bibliografia a corredo della scultura, di una Madonna che in origine era addossata ad un postergale ligneo, come fosse lo schienale di un trono, probabilmente completo delle sue tabelle laterali che chiudevano l'oggetto come fosse un tabernacolo. Questo veniva aperto raramente, durante le celebrazioni o in qualche particolare festività, fatto che aumentava la sacralità dell'immagine della Madonna e quindi era funzionale al culto¹. Il retro della scultura in oggetto è cavo, come di consueto, perché in questo modo si ottenevano i movimenti del cuore del tronco usato per la scultura, che rischiavano di spaccare la fibra fino alla superficie. Chiaramente si toglieva materia anche per il peso, perché spesso queste madonne venivano portate in processione.

La policromia che si vedeva prima della pulitura era spuria, gli incarnati erano troppo rosa, gli occhi inespressivi, il cretto troppo chiuso. La veste rossa del Bambino poteva ricalcare il colore originale, ma la grande doratura in alto sul bordo era certamente più moderna. Lo stesso si può dire per la veste blu della Vergine che era molto profondo e doveva fingere un pigmento simile all'azzurrite. L'oro della veste, seppure non moderno in senso stretto, non era però quello originale e probabilmente va a coprire una lamina metallica più antica che si sarà rovinata col tempo e che era necessario, per motivi di aggiornamento al culto, rimodernare.

È un problema comune a moltissime, anzi, potremmo dire a tutte le sculture lignee medievali, che erano esposte al culto e frequentemente venivano ridipinte e modificate per essere più consone al gusto moderno. Spesso si trovano molti strati di policromia sopra quella originale. In questo caso, infatti, erano almeno tre gli strati

BIBLIOGRAFIA

A. Veca, Custode deH'Immagine, scultura lignea europea, XII - XV secolo, Bergamo 1987, p. 175; E. Carli, Sculture lignee dal XIV al XVI secolo, Campione d'Italia 1982, cat. 1.

¹ Su questi temi mi permetto di rimandare a A. Delpriori, *Il San Nicola di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pala d'altare, considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e l'Aquila*, in *La via degli Abruzzi e le arti del Medioevo*, atti del convegno (L'Aquila, Campodigiove, 2012), a cura di C. Pasqualetti, Pescara 2014, pp. 59-74. Ultimamente è stato approfondito il tema in *The saint enshrined, european tabernacoli-altarpieces, c. 1150-1400*, a cura di F. Gutierrez Banos, J. E. A. Kroesen, E. Anderse, Bellaterra 2020.





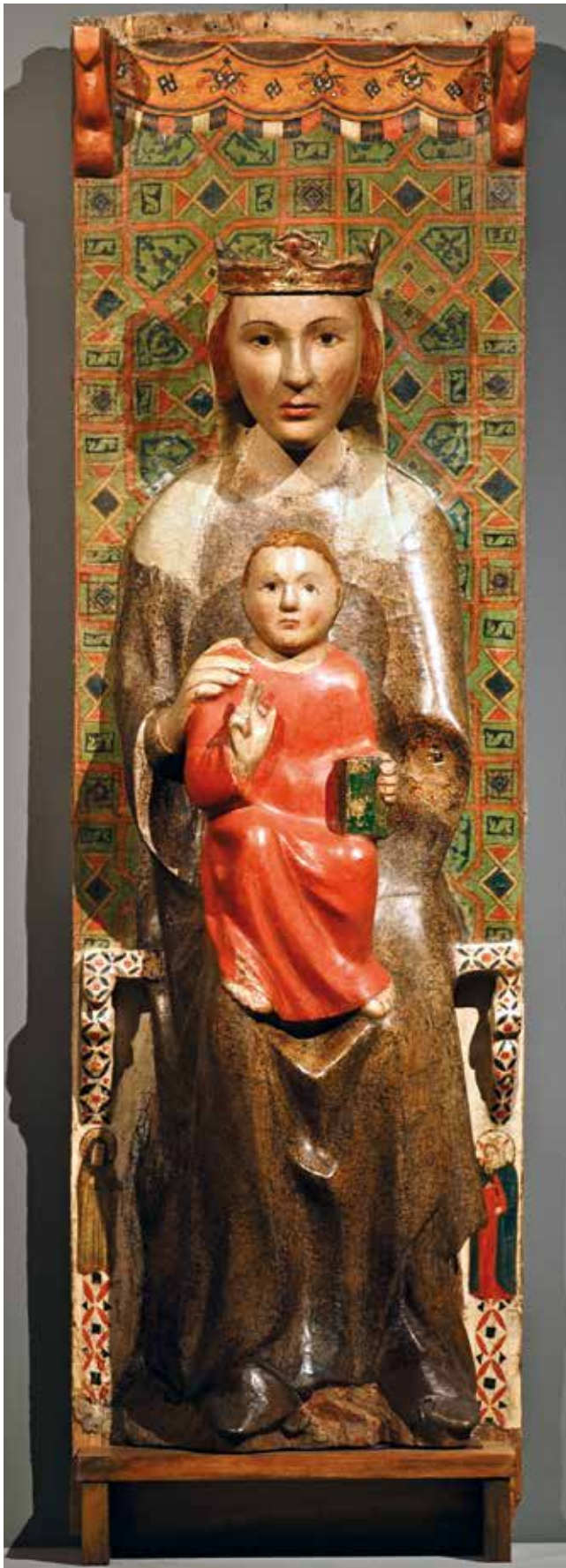
1. Dettaglio dell'argento originale sul velo della testa della Madonna
2. Maestro di San Ponziano, Madonna di Belfiore, Spoleto, Museo della Rocca Albornoz
3. Maestro di San Ponziano, Madonna col Bambino, Firenze, Museo Bardini

di pittura e quello più profondo è probabilmente quello più antico, caratterizzato, almeno sugli incarnati da una stesura molto chiara, esattamente nello stile della scultura medievale tra Umbria e Abruzzo.

La veste della Madonna, invece, era azzurra e quel pigmento granuloso che era sulla superficie, in realtà andava a sostituire l'azzurrite con cui era stata coperta la scultura in antico. Sui bordi si vedono ancora tracce di argento, esattamente come sulla testa della Madonna. Sul velo, che era in origine coperto dall'aureola, ora perduta, si è conservata una buona parte di lamina originale che era appunto di argento.

L'argento non era meno prezioso dell'oro, nel Trecento, costava poco meno, perché il suo prezzo crollò solo con la scoperta dell'America. Era un modo per creare una luce bianca nei riflessi. Bisogna sempre immaginare che queste opere erano illuminate con le candele e il fuoco che si muoveva dava la sensazione di mantelli lucenti e fiammeggianti. Si è scelto, durante il restauro, di mantenere la lamina dorata presente, abbassando però la sensazione di lucentezza troppo forte, che non è consona all'antichità del pezzo, ma è possibile che sotto lo strato non coevo, ci siano ampie parti dell'argento originale.





Nel 1987, nell'importante volume di Alberto Veca che accompagnava una mostra alla Galleria Lorenzelli di Bergamo, la Madonna veniva pubblicata come dell'ambito del Maestro della Santa Caterina Gualino, in quel momento considerato il più rappresentativo tra gli scultori umbri e abruzzesi del primo Trecento. Anche Enzo Carli a questi argomenti ha dedicato più di uno studio².

Negli studi sulla scultura lignea del Trecento, e in particolare per l'Italia centrale, il Maestro della Santa Caterina Gualino ha un posto speciale. Non tanto per la qualità delle opere di questo gruppo, che a confronto con altri manufatti coevi potrebbe non reggere, ma per l'aura quasi mitica che gli è attorno. È da qui, infatti, che uno dei più grandi storici dell'arte del secolo scorso, Giovanni Previtali, è partito per teorizzare l'esistenza di una cultura lignea umbra che si declinava in più vie³. Esistevano, infatti, "due Umbrie" una alla destra e una alla sinistra del Tevere. La prima era la terra di Perugia e Orvieto, che guardava alla Toscana e in particolare modo a Siena, mentre la seconda era quella di Foligno, Spoleto, Terni, ma anche Ascoli, Teramo e l'Aquila. È questa una specie di sottoregione appenninica che, per Previtali nel Trecento, ma ora sappiamo da molto tempo prima⁴, sviluppò un proprio linguaggio artistico, una sorta di vernacolo elegantissimo dotato di una certa fortuna critica.

Ho scritto molto su questo tema⁵ cercando di organizzare il grande corpus di opere lignee di quel momento in gruppi di artisti separati, diffusi in tut-

2 Raccolti ora in E. Carli, *Arte in Abruzzo*, Martellago 1998

3 G. Previtali, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento, Il Maestro della Santa Caterina Gualino*, in "Paragone", 181, 1965, pp. 16-25, ried. In G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e Geografia*, a cura di L. Bellosi, Torino 1991, pp. 5-11; G. Previtali, *Una aggiunta al Maestro della Santa Caterina Gualino*, in "Paragone", 197, 1966, pp. 51-53, ried. In G. Previtali, *Studi...* cit. pp. 11-15.

4 A. Delpriori, "Bronzo e basalto avevano altrettanta forza quando uscirono levigati dallo scultore egiziano". Note per un percorso del Romanico tra Marche e Umbria, in *Milleduecento. Civiltà figurativa tra Umbria e Marche al tramonto del Romanico*, cat. della mostra (Matelica 2018), a cura di F. Cervini, Cinisello Balsamo 2018, pp. 51-75, in cui cerco di contestualizzare l'Umbria alla sinistra del Tevere anche per il XII e il XIII secolo.

5 A. Delpriori, *La Scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015; *Capolavori del Trecento. Il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, catalogo della mostra (Montefalco, Spoleto, Trevi, 2018), a cura di A. Delpriori, V. Garibaldi, Perugia 2018.

ta l'Umbria alla sinistra del Tevere. Molte delle opere attribuite o accostate al Maestro della Santa Caterina Guolino, che doveva probabilmente essere abruzzese e più nel dettaglio teramano, erano in realtà di altri artisti, come il Maestro di Cesi e il Maestro di San Ponziano.

Questi sono artisti, spesso pittori e scultori che si interessavano di entrambe le fasi della lavorazione dell'oggetto, dell'intaglio e della policromia.

Per i tabernacoli dipinti e scolpiti era più economico affidare tutto ad una bottega unica e infatti nell'Umbria alla sinistra del Tevere esistono almeno due firme su sculture che recitano "depinserunt". Si tratta della famosa Madonna delle Concanelle, datata 1262 ora all'Aquila, al Museo Nazionale d'Abruzzo e una Madonna col Bambino già della collezione Campana e ora al Louvre, che invece reca la data 1294 e che proviene da Gubbio. Nella prima Machilone e suo figlio sono i responsabili, nella seconda, invece, sono Giacometto di Paolo e suo fratello Giuliano da Spoleto⁶.

Tra gli artisti della generazione del Trecento, in particolare il Maestro di Cesi, il Maestro di San Ponziano e il Maestro della Croce di Trevi, è il secondo ad essere particolarmente affine alla Madonna che qui si discute. Anche al netto dello stato di conservazione della policromia che in effetti un po' aumenta le difficoltà di lettura, si vede come siano assai simili più di un dettaglio con le opere di quel gruppo.

Si tratta della bella Madonna di Belfiore, ora al Museo della Rocca Albornoz, la quasi gemella del Museo Bardini di Firenze e altre due sculture entrambe di ubicazione ignota, oltre all'allestimento trionfale della Basilica di San Ponziano da cui il pittore prende il nome⁷.

In particolare il confronto tra il Gesù Bambino in braccio



6 A. Delpriori, *La Scuola...* cit. pp. 29-54.

7 A. Delpriori, *La Scuola di Spoleto...* cit. pp. 155-182.



alla Madonna che qui si studia e quello nella medesima posizione della Madonna di Belfiore, è sintomatico di questa vicinanza. I piedini che escono da sotto il manto, le mani della Madonna appena abbozzate poi dipinte per dare il senso alla forma, la testa rotonda, con i capelli praticamente solo dipinti, così come gli occhi e la bocca, parlano puntualmente la stessa lingua stilistica.

Le pieghe della veste che ricade davanti e che crea un panneggio cadenzato e che copre la parte superstite del trono sul retro, è identico nell'idea a quello della Madonna ora a Spoleto e pure a quella del Museo Bardini di Firenze. Non ultima è l'indicazione della cromia che è la stessa tra i tre esemplari, con il mantello della Vergine tutto argentato⁸ (quello della nostra scultura è ricoperto d'oro) e il Bambino con la vesticciola rosso intenso.

La policromia dei volti è un po' diversa da quella delle opere di questo gruppo: lo si può spiegare sia perché la nostra ha sofferto molto, sia e soprattutto per la diversa scansione cronologica. La Madonna di Belfiore combacia con i dipinti più antichi di questo artista e si può datare attorno al 1310 come la gemella del Museo Bardini. Le altre sculture dovrebbero essere più tarde⁹ e anche la nostra, quindi, potrebbe datarsi intorno al 1330, quando il pittore e scultore abbraccia una forma più espressiva e uno stile che si accosta ad altri artisti, come il Maestro di Monteleone e il Maestro della Madonna di Fossato.

Alessandro Delpriori

8 Dettaglio che le Madonne condividono anche con il perizoma del grande Cristo di San Ponziano a Spoleto.

9 E. Carlino, M. Vizzini, *Capolavori del Trecento...* cit. catt. 50-51, pp. 318-321.

Scultore lombardo

(o figure?)

Cristo con testa e braccia mobili

Legno policromo cm 100

1460 - 1470 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



La scultura, rappresenta Cristo poco più in piccolo del naturale, vestito soltanto del perizoma e con i piedi incrociati, chiaramente a rappresentare l'atto della Crocifissione.

Le braccia, però, come spesso accadeva, hanno un meccanismo sulle spalle che permetteva di abbassarle per far prendere al simulacro la forma del Deposto. È chiaro che simili accorgimenti servivano per la celebrazione del Venerdì Santo e per le Sacre Rappresentazioni della Passione di Cristo.

La resa emotiva sullo spettatore era aumentata dalla voluta verosimiglianza della scultura col naturale, tanto che la testa, che oggi appare priva di capelli e coperta solo da un pigmento bruno, in origine doveva avere una parrucca di capelli veri (o di stoppia) e la corona di spine ben calzata sulla fronte.

Le spalle erano coperte da un frammento di stoffa di lino o più probabilmente di pergamena, a rendere il meccanismo meno visibile e il movimento più naturale.

Anche l'espressività del volto, con gli occhi ancora sbarrati e la bocca aperta, va nella stessa direzione di una maggiore presa sul riguardante che doveva essere come aggredito dalla visione della sofferenza di Cristo.

L'intaglio tenue ma calcolato del busto, allungato e snello, con la muscolatura appena accennata è un'indicazione cronologica piuttosto precisa che pone questa scultura in piena epoca rinascimentale, ma senza la svolta eroica e monumentale di fine Quattrocento.

Lo stesso si può dire per le gambe e soprattutto per il perizoma, pervaso da pieghe increspate che rimandano a soluzioni in voga, ad esempio, nell'Italia Padana, tra Lombardia e Piemonte.

In realtà i confronti più interessanti si possono proporre con un gruppo di Crocifissi che furono presentati nel 2004 alla stupenda mostra genovese *La Sacra Selva*, che si poneva in una straordinaria stagione di studi sulla Scultura Lignea in Italia (si veda per esempio M. Bartolotti, F. Boggero, F. Cervini, *La selva dei Cristi feriti. Crocifissi quattrocente-*



scbi nel ponente, in *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra, Genova 2004, a cura di F. Boggero, P. Donati, Milano 2004, pp. 55-89). In quell'occasione veniva presentata una serie di sculture, soprattutto della riviera di ponente, che fanno capo agli esemplari di Taggia e di Imperia, che si possono confrontare molto bene con quella che qui si presenta, in particolare per il perizoma inciso e arrotolato sul fianco e per il busto allungato e dall'intaglio morbido.

È vero che le figure del Cristo di quella pubblicazione erano tutte più filiformi e antiche della "nostra", ma è possibile che questa variante dipenda in particolar modo dalla diversa cronologia, visto che questa scultura la si potrebbe datare al terzo quarto del XV secolo. Non è quindi la stessa bottega, ma senz'altro il medesimo ambiente culturale che in qualche modo ha già incontrato la cultura più lombarda di Baldino da Surso e in generale quell'espressività esasperata che si vede proprio nelle ultime valli prealpine prima dell'aria padana. La mostra del svoltasi 2019 svoltasi ad Alessandria (*Alessandria Scolpita 1450 – 1535*), ha fornito nuovi dati che si possono attagliare anche alla nostra scultura, come se l'autore fosse proprio uno artista a cavallo tra Liguria, Piemonte e Lombardia, nella fase più interessante per la scultura lignea del nord Italia, alla metà del Quattrocento.

Alessandro Delpriori

BIBLIOGRAFIA: inedito

Andrea di
Michelangelo
Ferrucci

(Fiesole, 1559 – Firenze, 1626)

Mascherone getta-acqua

Marmo bianco, cm (h) 18 x (l) 25 x (p) 10

PROVENIENZA: collezione privata



L'opera, utilizzata in origine per una piccola fonte da parete destinata all'esterno di un edificio abitativo o al muro di un giardino gentilizio, illustra, con notevole *verve* inventiva, un mascherone con un volto dai tratti umani, caratterizzato da lineamenti marcati e ben definiti, incorniciati, suggestivamente, da una fluente chioma ondulata terminante in ciocche sparse e appuntite evocanti vivide fiammelle e, alla sommità, da due protuberanze simili a orecchie, da leggersi con probabilità come cornetti stilizzati.

Mutuata dalla conoscenza di maschere e teste bizzarre ideate a Firenze nel corso del Cinquecento, inizialmente da Michelangelo Buonarroti soprattutto attraverso disegni e poi diffuse con successo in scultura e nel settore delle arti decorative da Bernardo Buontalenti e dai suoi più fedeli seguaci, l'opera, forse affiancata in origine da altre teste simili utilizzate per l'arredo di una fonte o più fonti di formato ridotto, mostra nella sintassi stilistica e nella trattazione dello scalpello caratteri che consentono di assegnarla, anche in assenza di certificazioni storiche, al catalogo autografo di Andrea di Michelangelo Ferrucci, scultore raffinatamente eclettico dotato di ferace fantasia, molto apprezzato in terra toscana tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento nell'esecuzione di sculture d'invenzione di tema sacro e profano, nei mascheroni in marmo e materiali diversi e nei restauri di statue antiche.

Figlio dello scalpellino Michelangelo Ferrucci e appartenente a una storica famiglia apprezzata da oltre un secolo nella lavorazione della pietra, Andrea Ferrucci, nato a Fiesole il 1° settembre 1559, fu avviato in giovane età alla scultura, inizialmente sotto la guida del padre e poi presso Valerio Cioli, maestro tra i più rinomati nel campo delle arti plastiche fiorentine del tempo. Dopo la sua immatricolazione all'Accademia del Disegno di Firenze avvenuta nel 1587, Ferrucci dette inizio, entro breve tempo, a un'intensa attività in proprio, legata in prevalenza alle committenze granducali medicee, e segnata, in un primo tempo, essenzialmente da restauri di marmi archeologici e dalla realizzazione di «maschere, termini, putti e altro», condotti in cartapesta nel 1590 per gli appartamenti della granduchessa Cristina di Lorena in palazzo Pitti. Allo stesso 1590 sono da riferire anche due raffinatissimi mascheroni in bronzo destinati alle fonti parietali ai lati della *Grotta di Mosè* nel cortile di Pitti e di poco successive risultano altre maschere e mascheroni presenti nella stessa residenza





granducale e la rinomata fonte marmorea, detta dello "Sprone", ubicata tra Borgo San Jacopo e Via dello Sprone a Firenze. Dedito anche all'ideazione e all'esecuzione di statue figurate in marmo, pietra serena e gesso, Andrea, autore nel 1602, della coppia di gessi dedicati ai *Santi Pietro e Paolo* nella Badia di San Michele a Passignano, realizzò nel 1612 la sua opera più nota, ovvero la fonte conosciuta come *Grotticina*, collocata al piano terreno di palazzo Pitti e oggi inclusa negli ambienti del Museo degli Argenti, commissionata da Cosimo II de' Medici. Attivo quasi interamente per i granduchi di Toscana dal secondo decennio del Seicento, Ferrucci ottenne da questi la disponibilità di una bottega nel Giardino di Boboli, dove eseguì, nel corso degli anni, opere destinate variamente alla reggia fiorentina e all'arredo dell'annesso giardino. Dopo anni di intensa attività, lo scultore morì a Firenze il 23 agosto 1626. Lo stesso giorno, come ricorda il biografo Filippo Baldinucci e come trova conferma nelle carte d'archivio, affranta dal dolore perì anche la moglie Dianora, molto amata dallo scultore (per la vita e le opere dell'artista si veda S. Bellesi, *Andrea di Michelangelo Ferrucci. Bizzarrie fantastiche e tradizione nella scultura fiorentina al tempo dei gran-*





duchi Ferdinando I e Cosimo II de' Medici, Firenze, 2022; con bibliografia precedente).

L'apprezzamento nel corso degli anni per i mascheroni ideati e scolpiti da Andrea di Michelangelo si sottolinea, paradigmaticamente, dal numero elevato di commissioni alle quali questi attese, inerti in gran parte, come abbiamo già evidenziato, a richieste medicee. Insieme alle opere già citate i documenti d'archivio ricordano, insieme a molti mascheroni e figure fantastiche tuttora esistenti nel Giardino di Boboli, sculture al momento non identificate o perdute, tra le quali meritano di essere ricordate per maggiore rilevanza storica, «una maschera che aggiettar acqua» commissionata nel 1590 per ornare un «pilo verde» nella Grotta del Buontalenti a Boboli e «due maschere di marmo e connesse e appiccate a un lastrone» per un bagno oggi demolito realizzato nel 1598 nel Corridoio Vasariano (per queste opere e i documenti relativi si veda S. Bellesi, *Andrea Ferrucci*, *op. cit.*, pp. 10 e 12; con indicazioni archivistiche).

Per la stretta similitudine con sculture di Ferrucci raffiguranti personaggi grotteschi come quelli presenti nelle quattro *Fonti con Tritoni* a Boboli, nel *Mascherone* di ubicazione attuale sconosciuta e nel *Modulo per una piccola fontana* già presso Giovanni Pratesi a Firenze (in merito a questi si veda S. Bellesi, *Andrea Ferrucci*, *op. cit.*, pp. 88-90, 94-97) appare plausibile collocare l'esecuzione dell'opera in esame, in merito alla quale non disponiamo al momento di informazioni relative alla sua provenienza *ab antiquo*, tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Seicento.

Sandro Bellesi

Cerchia di Giovanni
Battista Caccini

Busto reliquiario di San Filippo Neri

Legno; cm (h) 55,5 x (l) 54 x (p) 27

1622-1630 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



Nel secolo della Battaglia di Lepanto e delle Tesi di Wittenberg, il sogno di egemonia pontificia e la visione di un impero su cui *non tramonta mai il sole* obliarono verso la definitiva disgregazione politica d'Europa, mentre arte spiritualità e scienza vissero, per contro, una stagione d'ineguagliato splendore. Cultura egemone delle corti e dell'aristocrazia, pervasiva per l'estetica cinquecentesca tanto quanto lo era stata la lingua latina per l'universo del sapere nell'Età di Mezzo, la "Maniera italiana" seguì un itinerario preciso: da Firenze a Roma. L'Urbe, sostituita la diplomazia alle virtù militari, fu libera di trasfigurarsi nell'ecumenico centro di riferimento per le arti. Fiorentino di nascita e orgogliosamente romano d'adozione, San Filippo Neri rappresentò emblematicamente questo rinnovato mito d'eternità. Formatosi da laico con i domenicani di San Marco a Firenze, estimatore di Savonarola, amante degli studi e della bella pittura, dedito alla preghiera in solitaria meditazione, fu attratto a Roma dai luoghi sacri dei Martiri e degli Apostoli. Predicatore fervido e caritatevole consacratosi in età matura, da sempre aveva riconosciuto negli umili, negli ultimi, i propri figli e fratelli eletti. Confessore di straordinario carisma, ideatore dell'oratorio come istituzione, imponeva a se stesso la severa disciplina del pellegrino penitente. Fu amato per la propria bonaria ilarità nel guidare i giovani. Ebbe un'esistenza costellata di miracoli, di segni rivelatori dell'azione fisica e mistica dello Spirito Santo. Beatificato da Paolo V nel 1615, insieme a Teresa d'Avila e Ignazio di Loyola, divenne santo nel 1622, ventisette anni dopo la morte.

Il presente busto reliquiario, di grandezza quasi pari al vero, finge San Filippo Neri in età matura, alle soglie della senilità. Realizzato in tiglio (è in mogano il restauro ottocentesco di un'ampia porzione



del busto, a destra), era probabilmente destinato ad una patinatura a bronzo. I paramenti sacri evocano moduli tessili e orafi toscani della metà del Cinquecento, enfatizzati da uno stile d'intaglio rivelativo della familiarità dell'artefice con la netta resa plastica dei metalli. Di stile arcaistico, potrebbe essere stato eseguito subito dopo la canonizzazione di Filippo Neri, con probabilità non oltre il 1630. Modello originario per la fisionomia del Santo fu la sua maschera funeraria, eseguita a Roma nella Chiesa Nuova di Santa Maria in Vallicella e immediatamente replicata in numerosi esemplari, come quello in cera conservato a Firenze nel Complesso di San Firenze. Ma se l'apoteosi barocca e idealizzata del venerato prototipo va riconosciuta nel modello ceroplastico di Alessandro Algardi, databile al 1640 circa, ora nei Musei Civici di Bologna, il nostro busto si distingue dalla serie di varianti algardiane per una monumentalità severa, unita a una resa insieme eroica e duramente realistica della fisionomia. Tali elementi lo approssimano piuttosto ai modi di Giovanni Battista Caccini, eccelso fiorentino di sangue romano il cui influsso fu indelebile entro il magico triangolo Firenze, Orvieto, Urbe. Evidenti sono i richiami alla fissità magnetica del Bruto Capitolino (nei Musei Capitolini dal 1564), qui fusa con sedimentati ricordi di ritratti di filosofi d'epoca ellenistica e romana. Ne risultano un raffinato eclettismo e una solennità drammatica, uniti a un senso di mistica pacificazione. Lo sguardo immoto stoicamente sospeso rivela un senso del vivere come *essere per la morte*. San Filippo Neri appare umile, pacifico e insieme marziale, trionfante; un'effigie di aristocratico capitano di ventura attraverso cui traspaiono le emanazioni morali del concilio tridentino: onestà e decoro am-





plificati da tette accentuazioni, rigorosa fedeltà al modello iconografico. Un significativo confronto stilistico, più che nel bronzo opera di Alessandro Algardi (1640) ex-collezione Rotschild di Parigi, ora in Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma (Fototeca Zeri, numero scheda 79356), può trovarsi nel busto reliquiario del Santo ancor oggi posto sull'altare dedicato a San Filippo Neri nel duomo di Barga. Ivi giunse da Roma nel 1624, con cerimonia solenne e scorta militare, come ci narra il pievano Domenico Ciarpi nel memoriale custodito nell'Archivio della Propositura di Barga. Fu il fratello di Domenico, il pittore Baccio Ciarpi - come molti suoi connazionali membro laico dell'Oratorio Secolare dei "Filippini", fondato da San Filippo Neri nella Chiesa Nuova di Santa Maria in Vallicella - a commissionare ad un collega dell'Accademia di San Luca il Busto che avrebbe accolto le reliquie del *Giullare di Dio* nonché *Terzo Apostolo di Roma*. Viste la subitanea venerazione e la grande fortuna iconografica del Santo, *in primis* tra l'Arno e il Tevere, credo sia proprio entro la comunità romana di artisti toscani allievi di Giovanni Battista Caccini che vada riconosciuto l'artefice del nostro Busto; reazionario nell'arroccamento tardomanierista, barocco nel verismo fisiognomico degno di illustrare un *Theatrum Anatomicum*. Magistrale fusione dell'ideale classico con il dramma eroico della realtà.

Leonardo Scarfò

BIBLIOGRAFIA: inedito

Ignazio Lo Giudice

(attivo XVII-XVIII)

Martirio di San Lorenzo

cera policroma, materiali diversi cm 70 x 79

1710 ca.

PROVENIENZA: Palermo, collezione Alessi



La scena, inserita in uno spazio delimitato da alberi-quinta, ritrae il martirio di San Lorenzo, episodio frequentemente preferito tra le rappresentazioni relative al martire di origine spagnola, ma qui fortemente laicizzato, quasi del tutto privo della componente drammatica richiesta dall'evento. Il santo è posto sulla graticola ed è in atto di voltarsi sull'altro fianco richiamando alla memoria la sua osservazione fatta durante il supplizio: "Guardate se sono cotto a sufficienza su questo lato, e voltatemi e cuocetemi dall'altro" (cfr. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1989, pp. 181-183). Ha attorno i suoi aguzzini, uno dei quali alimenta il fuoco, mentre centralmente assiste alla scena il prefetto con un altro testimone. Sovrasta la raffigurazione un puttino alato svolazzante. L'interessante opera, da ascrivere a Ignazio Lo Giudice, è una delle poche pregevoli testimonianze rimaste della enorme produzione di manufatti in cera dei secoli XVIII e XIX. Tale dispersione, come ha osservato Antonino Uccello, è dovuta sia alla fragilità della materia sia alla poca attenzione prestata a questa forma d'arte, considerata espressione di un artigianato minore (A. Uccello, *Il presepe popolare in Sicilia*, Palermo 1979, pp. 64-67). L'abile ceroplasta è uno dei componenti della famiglia Lo Giudice, attiva o proveniente dalla città di Agrigento tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del successivo, fino a poco più di un decennio fa del tutto ignorata e riscoperta grazie al ritrovamento di numerose opere datate e firmate in collezioni private e conventuali e presso il mercato antiquario (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*, Palermo 2011, pp. 53-68; R.F. Margiotta, *Lo Giudice Ignazio*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, I, p. 373). Come osservano Santina Grasso e Maria Concetta Gulisano: "Nessuna indicazione ci viene dalla dislocazione delle opere, che ritroviamo sia nel palermitano che nell'agrigentino, ma l'assenza di una tradizione ceroplastica documentata nella città dei templi" potrebbe far propendere per l'ubicazione della bottega dei Lo Giudice a Palermo anche se i manufatti pervenuti mostrano peculiarità tecniche e stilistiche differenti dalla coeva produzione palermitana (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, p. 53). La capacità tecnica dell'artista si coglie nell'opera in esame nella resa dei particolari, specialmente nella definizione degli abiti minuziosamente impregiositi in oro zecchino. Questi dettagli, oltre alla posa e alla gestualità

BIBLIOGRAFIA:

A. Mandula (*Incarner les mystères de la foi. Proto-Dioramas, une histoire religieuse*, in *Dioramas*, catalogo della mostra [Paris, Palais de Tokyo, 14 giugno-10 settembre 2017; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 6 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018] a cura di K. Dohm, C. Garnier, L. Le Bon, F. Ostende, Paris 2017, pp. 22-23.



dei personaggi, contribuiscono a creare, come in altre simili rappresentazioni, quasi l'effetto di una recitazione teatrale più che a rievocare una scena a carattere esclusivamente sacro. L'opera, già presso la Galleria romana Carlo Virgilio & Co., ascrivita al Lo Giudice e datata al 1710 circa, ma ricordata come *Martirio di San Bartolomeo*, era stata resa nota da Aleth Mandula (*Incarner les mystères de la foi. Proto-Dioramas, une histoire religieuse*, in *Dioramas*, catalogo della mostra [Paris, Palais de Tokyo, 14 giugno-10 settembre 2017; Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 6 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018] a cura di K. Dohm, C. Garnier, L. Le Bon, F. Ostende, Paris 2017).

Il primo dei manufatti ricondotti all'artista agrigentino è la *Visione di Sant'Eustachio* inserita all'interno di un *tableau*, con dentro un cartiglio portante l'iscrizione: "Artis medicine D(octo)r D(on) Ignatius di lo Giudice Agrigentinus / 1712" (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, p. 53; R.F. Margiotta, *Un inventario di don Aurelio Bona Fardella, barone di Giardinello*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera e M.C. Di Natale, Napoli 2012, pp. 202-203), professione che gli aveva probabilmente fatto acquisire esperienza nella ceroplastica applicata agli studi di anatomia. Il pregevole manufatto, ancora custodito dalla famiglia Bona di Giardinello, è da identificare con una delle cinque "scaffarate con sue cornici d'ebano intagliate e dorate d'oro di zecchina in una delle quali vi è santa Rosalia con suo piedestallo", quest'ultima purtroppo trafugata qualche decennio fa, elencate nell'inventario *post mortem* di don Aurelio Bona Fardella, barone di Giardinello ed accademico del Buon Gusto, datato 9 dicembre 1774 (R.F. Margiotta, *Un inventario...*, in *Itinerari...*, 2012, pp. 202-203). Alla stessa serie appartiene *San Girolamo nel deserto*, pure inserito in uno spazio scenico delimitato da una folta vegetazione, che si differenzia dalla *Visione di Sant'Eustachio* soprattutto per una cromia più smorzata probabilmente per simulare l'ambientazione desertica (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, p. 57).

Per le forti affinità con le opere sopra citate, sono state riferite ad Ignazio Lo Giudice quattro composizioni in cera, inserite in altrettante bacheche, vendute presso la Casa d'Aste Semenzato, provenienti da una collezione privata di Sciacca in provincia di Agrigento (*Ibidem*) e attribuite fino a quel momen-



to ad Anna Fortino (1673-1749), abile modellatrice in cera palermitana (F. Chiappisi, *Arte ceroplastica*, in *Sciacca città degna*, Sciacca 1984, pp. 131-137, in part. 130-131; Idem, *Arte ceroplastica in Val di Mazara nei secoli XVIII e XIX*, in "Trapani. Rassegna della provincia", a. XXIX, n. 261, 1985, pp. 13-24, in part. p. 21. Sull'artista si veda M. Vitella, *Fortino Anna*, in *Arti decorative...*, 2014, I, p. 256 con prec. bibl.). I raffinati manufatti, ricordati come la *Strage degli innocenti*, *San Martino che offre il mantello al povero* (?), il *Martirio di San Sebastiano* e *Santa Rosalia* (Semenzato Casa d'Aste, *Mobili dipinti ed oggetti da collezioni napoletane e del Regno delle due Sicilie*, Ercolano 16 giugno 2000, lotto n. 244), (Fig.1-2) in realtà *Santa Maria Maddalena in preghiera*, quest'ultima datata 1705, potrebbero trarre ispirazione, come è stato già osservato, dai famosi teatrini di Giacomo Serpotta o da "quelle forme di rappresentazioni teatrali - commedie letterarie e sacre rappresentazioni fino alla commedia dell'arte - che a quel tempo riscuotevano grande successo" (cfr. S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, pp. 57-58). Vi affiora il ricordo "di quel mondo irreal e fantastico descritto nei poemi cavallereschi" che tanto successo riscosse nei secoli passati, "non solo in campo letterario, ma anche in quello



1. Ignazio Lo Giudice, *San Sebastiano*, 1705, mercato antiquario
2. Ignazio Lo Giudice, *Maddalena in preghiera davanti al crocifisso*, 1705, mercato antiquario

musicale e delle arti visive, un repertorio diffuso a livello di immagini anche in Sicilia attraverso una vasta circolazione di stampe illustranti i poemi dell'Ariosto e del Tasso" (*Ibidem*).

Tra le opere ricondotte a Ignazio Lo Giudice si ricorda la *Stigmatizzazione di San Francesco*, realizzata nei primi decenni del XVIII secolo e custodita nel convento dei Padri Cappuccini di Caccamo, che per manomissioni recenti non custodisce più l'originario cartiglio con i riferimenti al suo autore, visibile, invece, in una foto d'archivio del 1981, ma a lui riferibile per le forti affinità con altri manufatti di attribuzione certa (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, p. 65).

Nicola e Vincenzo Antonio Lo Giudice, componenti della stessa famiglia, firmano rispettivamente nel 1702 due composizioni in cera inserite in ricche



3. Ignazio Lo Giudice, *Strage degli innocenti*, 1705, mercato antiquario
4. Ignazio Lo Giudice, *San Martino mostra la croce ai nemici*, 1705, mercato antiquario

rappresentazioni paesaggistiche del monastero benedettino di San Martino delle Scale presso Monreale. Le due teche recanti le firme accolgono *Il Riposo durante la fuga in Egitto* e la *Stigmatizzazione di San Francesco*, a queste vanno affiancate altri due *tableaux* privi dell'indicazione degli artisti, *San Sebastiano* e un *Santo martire*, ma che per le affinità di linguaggio possono essere ascritti alla stessa prolifica bottega (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, pp. 62-64).

Le assonanze stilistiche con alcune opere di Caterina De Julianis fanno ipotizzare contatti dei ceroplasti siciliani con l'ambiente partenopeo se non addirittura una conoscenza diretta di quest'ultima artista (S. Grasso - M.C. Gulisano, *Mondi in miniatura...*, 2011, pp. 67-68).

Rosalia Francesca Margiotta

Busto di giovane: Onfale?

Marmo bianco di Carrara, cm (h) 33, 5 (comprensivo di peduccio)

Terzo decennio del XVIII secolo

PROVENIENZA: collezione privata



Il raffinato busto potrebbe rappresentare la bella Onfale, personaggio della mitologia greca, figlia di Dardano, regina della Lidia, amata da Eracle, che per volontà di un oracolo ebbe come schiavo per un anno; in quel periodo la sultana lidica indossò la sua pelle di leone, resse la sua clava e gli fece filare la lana; gli comandò, inoltre, di catturare e punire i ladri che infestavano la sua terra, quindi, soddisfatta dei suoi servigi lo liberò e dopo qualche tempo lo sposò; dall'unione nacquero i figli Ati, Agelao e Tirreno.

Non vi è certezza nell'assegnazione di questo elegante busto alla figura della leggendaria regina: Onfale, infatti, è rappresentata con una pelle di leone in testa (mostrata spesso molto dettagliatamente), mentre il copricapo della nostra figura è più un elmo a forma di testa di leone; approfondimenti futuri potrebbero chiarire il dubbio. La lunga chioffa fuoriesce posteriormente dall'elmo a toccare la schiena e le spalle, mentre davanti una visiera formata da uno sporgente naso leonino allineato a quello del volto scherma la fronte; i capelli schiacciati dal copricapo scendono lungo il collo, mostrando appena i lobi delle orecchie per proseguire oltre la veste. Morbidamente plasmata nei lineamenti perfetti con una leggera carnosità nelle labbra e sotto al mento che la rende ancor più sensuale e fisica, la pregevole raffigurazione si conclude in una larga collarina dell'abito, delicatamente pieghettata, richiamando la classicità del mito.

La interessante scultura si può collocare nell'ambito dei Bonazza, il cui capostipite Giovanni nasce nel 1654 a Venezia, per poi morire a Padova nel 1736: l'artista può ritenersi il caposcuola di una famiglia di scultori che operarono a cavallo del XVII-XVIII secolo, soprattutto in ambito padovano e veneto. L'opera potrebbe essere frutto della mano di Giovanni in un periodo tardo della sua attività, oppure di uno dei figli, forse, Tommaso (Venezia 1696 - Padova 1775), ma anche della collaborazione tra loro.

Possiamo qui rilevare l'approdo ad una compostezza classica, rifuggente dalle correnti precedenti che Giovanni e i figli, avevano percorso, dal tardo barocco al rococò, specialmente Antonio (Venezia 1698-1763), fratello di Francesco e Tommaso, con i quali realizzò intorno al 1730 due bassorilievi nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia e ancora come le piccole figure di angeli in un elegante stile tardobarocco, realizzate per il tabernacolo sull'altare maggiore della canonica a Carrara San Giorgio (Padova), o la vasta serie di sculture da giardino



per la villa di Ludovico Widmann, completata nel 1742, caratterizzata da rappresentazioni mitologiche e da scene di genere.

In questa effigie scultorea, al contrario, possiamo trovare una sintesi tra la tradizione artistica veneta e la spinta innovativa in grado di superare la barriera del conformismo decorativo del tempo, affidandola al capostipite Giovanni o alla collaborazione tra lui e i figli, in particolare il figlio Tommaso.

Sia per il padre Giovanni in un periodo tardo, sia per uno dei figli o per la collaborazione di entrambi, notiamo in questa esecuzione il passaggio a un composto classicismo, in una ricerca di sempre maggiore semplicità e sintesi formale. Una semplificazione quasi austera, in grado di eliminare complementi superflui, come se l'artista volesse impegnarsi a sostenere solo i tratti più importanti dei lineamenti del personaggio effigiato. Una sorta di immobilità eterna che onora il segno, l'aspetto e il portamento: il prodotto di un artista che vuole misurarsi con un modello autorevole rielaborandolo alla luce di una nuova sensibilità consona alla raffinatezza del Settecento più maturo.

Anna Maria Cucci

Si ringrazia Andrea Bacchi per aver ricondotto il busto all'ambito dei Bonazza.

Alceo Dossena
(Cremona, 1878- Roma, 1937)

Madonna con Bambino

Scultura in terracotta, cm 47 x 32

1930 ca.

PROVENIENZA: collezione privata



Un tenero ritratto di Maria a mezzo busto con in braccio il Figlio, a figura intera, volto verso di lei, che a sua volta lo guarda con aria dolcissima. Il piccolo ruotando la testa e leggermente il corpo, tiene il braccio destro alzato a sfiorare il petto della genitrice, trattenendo nella manina tre fiori a campanula; l'altro braccio leggermente piegato tocca la veste della madre, che chiude il palmo, a contenere il prezioso involucro, mentre distende le affusolate dita della mano destra sul grembo, coperto da vesti panneggiate. Cioche di capelli inanellati fuoriescono dal manto che scende lungo il braccio destro formando pieghe chiaroscurali. I piedi del Bambino, dalle dita ben modellate, si toccano, mentre le ginocchia sono lievemente aperte a ragione della sua posizione accovacciata.

La bellezza dell'opera mi pare risieda soprattutto nella circolarità focale degli sguardi, che i due soggetti si scambiano in maniera amorevole: sguardi amplificati dall'abbraccio materno a racchiudere e preservare il prezioso accolto. Pare essere un bozzetto per la velocità di esecuzione che mostra, specialmente nella realizzazione dei panneggi, nella figura della Madre con il collo non del tutto disegnato e nel modo di estrapolare dalla materia terrosa il corpicino dell'infante, ricordandoci così l'origine divina dell'uomo: "Dio formò l'uomo dal fango della terra." (Gen.2, 7).

La composizione, firmata per esteso in basso sul lato destro, fa dedurre che la data di realizzazione sia da fissare intorno agli anni Trenta del Novecento, probabilmente dopo il 1928, anno in cui il Dossena rivelò la sua identità artistica, come vedremo qui di seguito. Si possono scorgere ancora i segni delle sagome delle mani che plasmano la creta, specialmente sul retro dove in alcuni punti sono leggibili anche le impronte digitali. Inoltre sul verso si trovano cinque supporti di forma circolare, distanziati tra loro, dello stesso spessore dei margini, creati per l'ottenimento di una areazione durante la cottura in posizione orizzontale, cioè adagiata.

Nato a Cremona, il 9 ottobre 1878, Alceo, secondo alcuni stu-



diosi, venne accolto in una casa di trovatelli perché figlio illegittimo, mentre altre notizie riferiscono che il piccolo crebbe in una famiglia di umili origini¹.

Sin da bambino manifestò attitudine per l'arte, specie per il disegno e la scultura, affinando la propria esperienza con assidue visite alle chiese della città. Terminata l'istruzione elementare frequentò la locale scuola d'arte ma un anno dopo fu espulso, pare per il suo carattere irrequieto. Iniziò allora la prima esperienza lavorativa presso la bottega di un marmista che produceva portali, vere da pozzo, balastrate e colonne in vari stili, per soddisfare le richieste degli architetti, amanti dei *revivals*, molto di moda all'epoca per la costruzione di villini o per il restauro dei numerosi castelli della zona. A quegli anni risale il successivo breve apprendistato del Dossena a Milano, presso la bottega di Alessandro Monti, di fondamentale importanza per la sua conoscenza della scultura quattrocentesca dell'Italia settentrionale².

Il 22 maggio 1900 Alceo prende in moglie Emilia Maria Ruffini: un anno dopo nasce il figlio Alcide e la famiglia si trasferisce a Parma dove l'artista, nel 1908, debutta con le sue creazioni. L'abilità di scalpellino, unitamente alla sua genialità, lo porta alla produzione di straordinarie opere, ispirate agli antichi maestri di tutte le epoche.

Figura enigmatica e controversa di artista, creò veri splendori, spesso scambiati dagli studiosi per opere di noti scultori del passato come i Pisano, Martini, Donatello, Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano, Andrea del Verrocchio, Rossellino e altri antichi maestri, persino etruschi e greci.

Ci si potrebbe chiedere il perché di tale bizzarria e la risposta la potremmo trovare ogni volta nel "lavoro" di questo affascinante artista, che possedeva massimamente la forza dell'originalità e creava quindi non copie esemplari ma nuovi modelli, opere originali plasmate seguendo i dettami stilistici e le tecniche esecutive dell'antichità classica, specie del periodo storico che va dal Medioevo al Rinascimento. Nel 1914 il Dossena fu arruolato nell'aeronautica militare e mandato a Perugia, da dove venne trasferito a Roma, per lavorare in un deposito dell'arma.

Dopo l'armistizio del 1918 si stabilì definitivamente nella città eterna aprendo uno studio in un magazzino abbandonato sulla via Trionfale: qui, nell'atelier nei pressi della chiesa di San Giuseppe, si conserva il busto raffigurante *Don Guanella* che l'artista eseguì in quel periodo. Nello stesso lasso di tempo produsse rilievi in terracotta che cuoceva nelle vicine fornaci di Valle dell'Inferno. Lasciati moglie e figlio a Cremona, condusse un *ménage bohémien*, fino a che una sua opera, un bassorilievo di Madonna, suscitò l'interesse commerciale del gioielliere Alfredo Fasoli. Questi lo avviò, forse



1 Ludwig Pollak, *Romische Memoiren.*, ed. Erma, 1994.

2 John Pope Hennessy, *Introduzione alla Scultura Italiana*, 1974, p.256.



con ingannevoli motivazioni (come quella che in America si stava costruendo una chiesa in stile rinascimentale), all'attività di contraffattore e, viste le capacità tecniche dell'artista, lo incoraggiò nel proseguire, suggerendogli modelli e fornendogli, con l'aiuto di alcuni soci, denari (dalla testimonianza di Dossena si trattava di magri stipendi), materiali e nuovi locali per incrementare la produzione. Intanto, a Roma ebbe un figlio dall'amante Teresa Lusetti, Walter, che, una volta cresciuto, fu a lungo suo aiutante, insieme al figlio legittimo Alcide.

La straordinaria qualità delle esecuzioni di Alceo fece sì che le sue opere si diffondessero in tutto il mondo, entrando a far parte di importanti collezioni, sia private sia istituzionali, specialmente negli Stati Uniti. "Eccelse [...] nella patinatura delle proprie opere, finti segni del tempo imposti a fondo nei marmi prima della levigatura definitiva, apparentemente incrostati e stratificati nel modo più naturale"³. Quando il mercato giunse a saturazione, intorno al 1926, cominciarono a serpeggiare dubbi sempre più fondati sull'autenticità delle opere. Nel 1928, quando vennero riconosciute false molte delle sculture da lui create e in seguito alla rottura dell'artista di ogni accordo con i mercanti, si ebbe uno scandalo di grandi proporzioni, specialmente per le parole spese da esimi studiosi del settore. Il bostoniano H. W. Parsons, consulente dei più importanti musei americani e "principale acquirente-vittima del bell'inganno", riuscì a produrre un dossier fotografico con intervista - rivelazione dello stesso Dossena, che, aperte le porte del suo studio romano, narrò la vera storia di quegli oggetti. (*Art News*, 1° dic. 1928).

Questo genio della scultura ha dato vita a innumerevoli scritti che parlano, a volte anche in maniera romanzata, delle vicissitudini in cui si imbatté nel corso della sua spericolata esistenza. In seguito si determinò una campagna internazionale per la valorizzazione delle opere del "neo Donatello", che lo stesso autenticò e firmò a posteriori. La produzione dei cosiddetti "falsi" risale al periodo 1918-1928: solo dopo questa data, infatti, svelato l'inganno e riconosciute le sue immense doti arti-



stiche, Alceo iniziò a firmare e spesso a datare. Di recente all'artista è stata attribuita una monumentale opera che si trova in Francia, nella chiesa di *Saint Germain en Laye*, città alle porte di Parigi, una *Deposizione dalla Croce*, ispirata a quella di Benedetto Antelami, del 1178, ubicata nel Duomo di Parma. Il maestro potrebbe averla realizzata in bottega tra il 1908 e il 1912.

Dossena, il più grande tra i falsari della scultura, aveva, come Joni e Giunti, un talento: non si limitava a una semplice riproduzione, bensì, dotato di formidabile inventiva, creava opere artistiche eccelse, alla maniera dei grandi maestri del passato. Lidia Azzolini ha realizzato lo studio più completo della sua opera, mettendone in risalto il carattere e rivalutandolo come artista originale, al di là delle contraffazioni⁴.

Anna Maria Cucci

3 Leonardo Scarfò, *Narcisismo e Simulazione. Il caso emblematico del falsario Alceo Dossena*, studio per AliceFineArt, Rimini, 2019.

4 Lidia Azzolini, *Alceo Dossena. L'arte di un grande "falsario"*, Del Miglio, 2004.

