



ALICEFINEART

Dedicato a Mimì, la nuova arrivata:

Per il mondo sei qualcuno

Per qualcuno sei il mondo

ALICEFINEART

a cura di

Anna Maria Cucci

con la collaborazione di

Alfredo Bellandi

Giovanna Capitelli

Riccardo Lattuada

Gianni Papi

Antiveduto Gramatica

(Roma, 1569 - 1626)

Sibilla Egizia

(detta *Sibilla Libica*)

Olio su tela,
cm 64 x 49

1620 circa

PROVENIENZA: collezione privata



Antiveduto Gramatica, *Maria Maddalena al sepolcro*, San Pietroburgo, Ermitage

Il dipinto appartiene alla fase matura di Antiveduto Gramatica. Raffigura la Sibilla Egizia, da identificarsi con la Sibilla Libica. Le Sibille erano vergini votate a un idolo (solitamente Apollo), che vivevano in grotte e profetizzavano sul futuro, in "trance", per lo più in forma oscura. Benché pagane, Dio diede agli antichi, per mezzo loro, impressionanti profezie sull'Incarnazione di Dio in terra. Sono diciassette le Sibille, tutte d'epoca antica (dal 1500 a.C. fino alla nascita di Gesù Cristo), che vengono ricordate dalle fonti. Il nome stesso di Sibilla indica la "volontà del dio", e-

spresa tramite oracoli. Di esse hanno parlato fra gli altri Erodoto, Euripide, Sofocle, Platone, Aristotele, Plutarco, Tito Livio, Ovidio, Lucano, Varrone.

Per le profezie sull'avvento di Cristo, le Sibille sono state raffigurate soprattutto nel Rinascimento, in ambiti religiosi cattolici; sono famose le Sibille rappresentate nella Volta Sistina da Michelangelo e quelle intarsiate in marmo nel pavimento del Duomo di Siena. In entrambi i casi vi è compresa la Sibilla Libica, che nella raffigurazione senese ha la pelle scura. Mentre Michelangelo, come Antiveduto nel nostro caso, la mostra con la pelle chiara. L'opera in esame, come ho detto, appartiene alla fase matura di Gramatica, quando il suo linguaggio apre all'influenza del classicismo di Domenichino. Le caratteristiche del volto di questa figura femminile, dalla tipica rotondità, si possono avvicinare ad esempio al volto





Antiveduto Gramatica, la musa *Polimnia*,
Torino, Palazzo Chiablese



Antiveduto Gramatica, la musa *Euterpe*,
Torino, Palazzo Chiablese

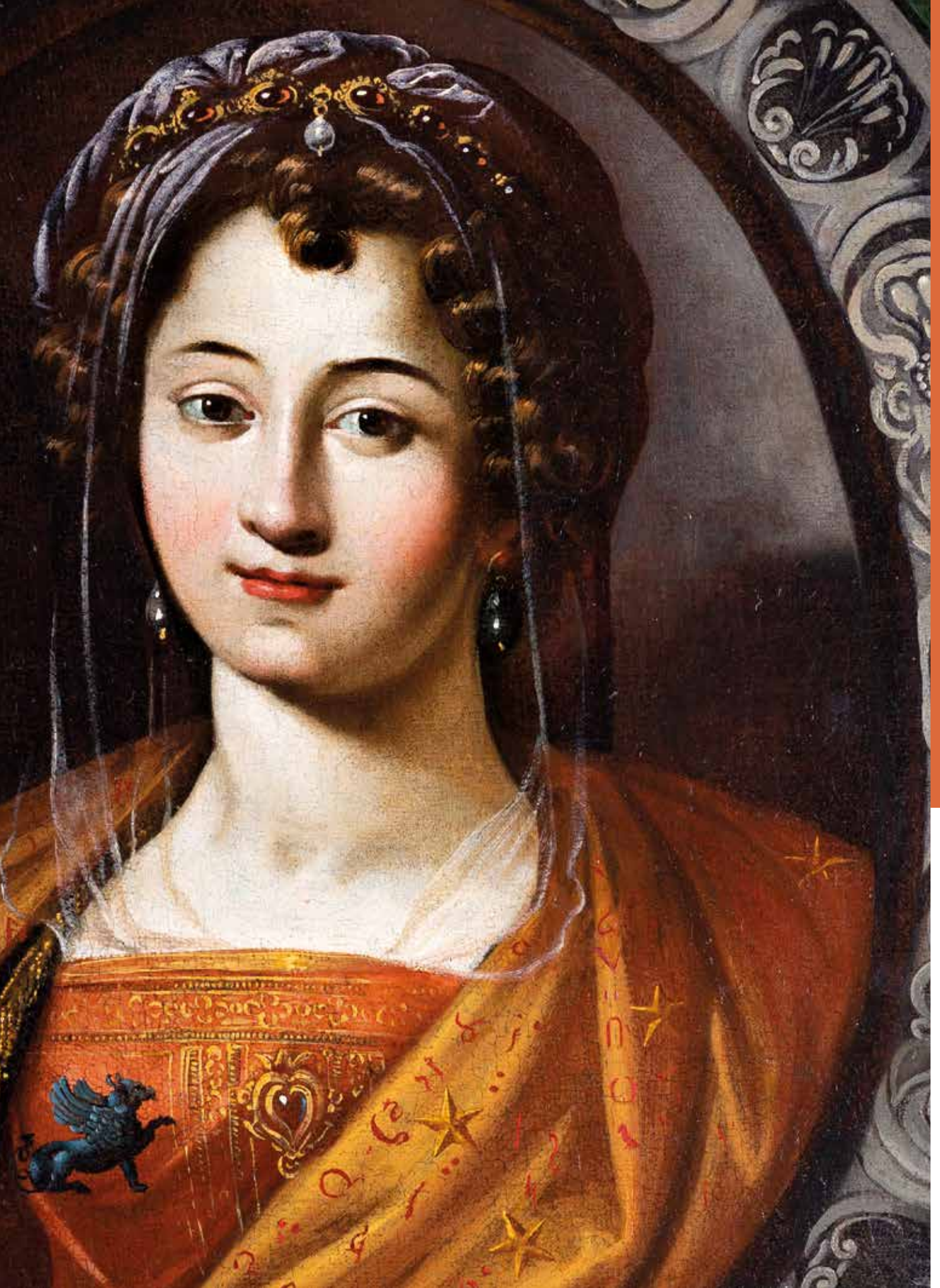
della Maddalena al Sepolcro di San Pietroburgo, a quelli delle Muse di Palazzo Chiablese a Torino, a quello dell'Elenadi Eger (Museo del Castello Istvan Dobo), tutte opere databili negli anni del terzo decennio¹. La veste della donna è tempestata di simboli che somigliano a quelli zodiacali, mi domando se il pittore li abbia inseriti più come decorazione che come rimandi a misteriosi significati. La cornice dipinta che circonda l'ovale, e il cartiglio in basso che indica il nome del personaggio raffigurato, lasciano pensare che la tela facesse parte di una serie di altre Sibille simili a questa, di cui al momento non abbiamo traccia.

Gianni Papi

BIBLIOGRAFIA: inedito

¹ Per i dipinti citati, si vedano le immagini e le schede relative in G. Papi, *Antiveduto Gramatica*, Soncino (CR), 1995.





Gottfried Wals

(Colonia, 1590/95 - Calabria, 1638/40)

*Paesaggio lacustre con San Giovanni Battista,
una fattoria sulla destra*

Olio su rame,
cm 13,6 x 17,6

circa 1615-20

PROVENIENZA: Siena, collezione privata

Questo magnifico rame di piccolo formato costituisce un'importante aggiunta al catalogo di Gottfried Wals, ricostruito in soli diciannove esemplari dalla studiosa che ne redasse ormai quarant'anni fa la monografia (A. Repp, *Goffredo Wals. Zur Landschaftsmalerei zwischen Adam Elsheimer und Claude Lorrain*, Köln 1985; numerose le aggiunte già in A. Repp, *Nachträge zu Leben und Werk des Goffredo (Gottfried) Wals (um 1590/1595 - 1638/1640)*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 67, 2006, pp. 231-274), ma che fu certamente molto più corposo se le fonti contemporanee all'artista ricordavano già sessanta esemplari (tra dipinti e disegni) nella collezione del mercante fiammingo, attivo a Napoli, Gaspar Roomer (da ultimo *La quadreria Vandeneyn den - La collezione di un principe*, catalogo della mostra, Napoli, Gallerie d'Italia, a cura di G.J. Van der Sman, G. Porzio, A. Denunzio, Milano 2018) e dal momento che gli inventari seicenteschi e settecenteschi di molte altre collezioni private registrano sue opere sotto il nome di Goffredo o Goffredo todesco.

Tra queste raccolte nobiliari, le prime a ospitare i piccoli dipinti del maestro originario di Colonia, definiti peraltro spesso

BIBLIOGRAFIA: A.Repp, *Goffredo Wals. Zur Landschaftsmalerei zwischen Adam Elsheimer und Claude Lorrain*, Köln 1985; M. G. Roethlisberger, *From Goffredo Wals to the Beginnings of Claude Lorrain*, in "Artibus et Historiae", 16, n. 32, 1995, pp. 9-37; G. Capitelli, *Gottfried Wals*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, 2004, pp. 380-382; A. Repp, *Nachträge zu Leben und Werk des Goffredo (Gottfried) Wals (um 1590/1595 - 1638/1640)*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 67, 2006, pp. 231-274.





'paisagetti' o anche 'paesini' - come si ricostruisce facilmente dalla consultazione del Getty Provenance Index - sono quelle genovesi del celebre appassionato d'arte Giovanni Carlo Doria (inv. 1625, vedi V. Farina, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002) e di Vittoria Sgambata (inv.1641), dei residenti a Napoli: Giovanni Francesco Salernitano, barone di Frosolone (inv. 1648) e Ferrante Spinelli, principe di Tarsia (inv. 1654). Quest'ultimo nobiluomo, con il suo feudo in Calabria Citra, potrebbe essere il legame con il luogo di morte di Wals registrato per l'appunto in questa remota regione dalle fonti (G. Capitelli, *Gottfried Wals*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, 2004, pp. 380-382).

Opera rara, per il formato ridottissimo, rettangolare e non tondo, il dipinto raffigura un paesaggio lacustre sospeso dal tempo, placido, sereno, con le *Figurenstaffage* di San Giovanni Battista sull'estrema sinistra, di un giovane la cui figura si specchia integralmente nell'acqua (un moderno Narciso), di un pescatore visto di spalle. Sulla destra in un brano di delicatezza inusitata, davanti ai casamenti restituiti semplicemente nelle loro linee principali, come nel disegno di un bambino, con l'aiuto di una lente d'ingrandimento si può ammirare una massaia che stende i panni, dipinta con il più sottile dei pennelli a disposizione dell'artista. Le figure dello *staffage* sono simillime a molte altre sue, come per esempio a quelle che compaiono nel *Paesaggio fluviale con Cristo e Pietro*, Edimburgo, National Gallery of Scotland qui riprodotto nella fig.1 (Repp 2006, p. 238, fig. 5), opera che dovrebbe condividere la medesima cronologia con quella qui presentata. Protagonista del piccolo dipinto è la struttura architettonica d'invenzione, come spesso nei dipinti di Wals che 'mettono in scena' scenograficamente l'essenza sensoriale, quasi una percezione generale 'fuori dalla storia', delle rovine sparse nella campagna romana. Qui l'artista strizza l'occhio alla tipologia



1.



2.

del mausoleo romano (per esempio al modello di Cecilia Metella), approfittando per celebrare le variazioni cromatiche delle superfici della struttura, giocando cromaticamente con il bianco che rifulge del rivestimento in travertino e i rosati degli interventi in laterizio, degli archi visti di scorcio nella tessitura del mattone, ma inserendo anche il



1. Gottfried Wals, *Paesaggio fluviale con Cristo e Pietro*, Edimburgo, National Gallery of Scotland
2. Gottfried Wals, *Paesaggio romano con figure*, New York, Metropolitan Museum
3. Gottfried Wals, *Paesaggio con pastore che abbevera i suoi animali sul bordo di un lago, una fattoria sulla destra*, ubicazione ignota

grigio di una colonna di cui si apprezza solo la base entro la nicchia. Strutture simili, e simillimo trattamento cromatico si rinviene anche nel suo capolavoro oggi al Metropolitan Museum di New York, il *Paesaggio romano con figure*, databile agli anni '30, qui riprodotto a fig.2.

La trascrizione nitida ma poeticissima degli effetti luminosi, alla Adam Elsheimer di cui Wals fu l'erede più fecondo, ma non ancora alla Claude Lorrain, che fu allievo di Gottfried a Napoli, ci fa propendere per una datazione del dipinto al quinquennio 1615-1620, quando l'artista è documentato nella bottega di Agostino Tassi ma è già un maestro autonomo.

La macchia verdissima della vegetazione, trattata quasi indistintamente, ricorda nelle chiome arrotondate degli alberi, quella registrata dalla sola incisione nota a sua firma (esemplare a Vienna, Albertina). Lo specchio d'acqua, riprodotto con finezza tassonomica, presenta poi alcuni caratteri

che è possibile definire quasi idiosincratici propri del pittore, che perdureranno nell'intera sua produzione nota, come la posizione delle pietre sulle rive, delicatamente lumeggiate a biacca e collocate ritmicamente nello spazio, una soluzione che può essere utilmente confrontata con quella figurante ne il *Paesaggio con pastore che abbevera i suoi animali sul bordo di un lago, una fattoria sulla destra* (*Landscape with a Herdsman Watering His Animals on the Shore of a Lake, a Farmhouse on the Right*, olio su carta incollato su tela, 19,5 x 22,5 cm), battuto all'asta *Old Master & British Paintings* di Sotheby's Londra, 5 dicembre 2013, lotto 217, qui riprodotto a fig. 3.

La qualità generale del dipinto, la maestria della composizione, la definizione dei dettagli, e non da ultimo il suo perfetto stato di conservazione, ne fanno un esemplare molto originale, di grande pregio e rarità.

Giovanna Capitelli

BIBLIOGRAFIA: inedito

Johann Heinrich Schönfeld

(Biberach an der Riss 1609 –
Augusta 1684)

Adorazione dei Magi

olio su rame

cm 71,5x47

1630-1640

PROVENIENZA: mercato antiquario



Attribuito al pittore barocco tedesco a lungo attivo in Italia da Giuliano Briganti, segnalato come autografo da Erich Schleier, che lo pubblica per la prima volta accostandolo a un'altra *Adorazione dei Magi*, conservata presso il Saint Vincent College di Latrobe, Pennsylvania (E. Schleier, *Novità su J.H. Schönfeld, "Antichità viva"*, 1969, 8, 2, pp. 3-8, in part. p. 4, fig. 4), qui riprodotto alla fig. 1, il grande rame con *Adorazione dei Magi* è accettato con un punto di domanda nella prima monografia scientifica sull'artista perché l'autore ammette di non averlo potuto vedere di persona e di conoscerlo solo attraverso una fotografia b/n (H.Pée, *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971, p.175, F1), ma non è menzionato, né tantomeno discusso, nelle monografie più recenti dell'artista (C. Michaud, *Johann Heinrich Schönfeld: un peintre allemand du XVIIe siècle en Italie*, Monaco di Baviera 2006; *Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen*, catalogo della mostra, a cura di U. Zeller, Köln 2009).

Eppure, il pezzo possiede numerose qualità intrinseche dello stile e della composizione riferibili all'opera di Johann Heinrich Schönfeld, in particolare, nelle fisionomie allungate, nei gesti muscolari talvolta manieristici di alcuni personaggi, nell'ambientazione architettonica classicista, garantita dalle colonne strigilate di un tempio, nell'uso di figure filamentose, fatte solo di luce, per lo sfondo. Costruita verticalmente, la composizione di questo dipinto coniuga la struttura iconografica prefissata del soggetto con un'articolazione molto movimentata del registro superiore. L'Angelo che precipita dall'alto facendo acrobazie con il suo compagno somiglia a quello presente in altri dipinti di Schönfeld. Compare come elegante comprimario in molti suoi quadri, fra i quali spiccano *La liberazione di San Pietro* (Roma, Gallerie Nazionali, Palazzo Corsini, 1643-1644, Michaud 2006, cat. A46), e nel piccolissimo *Giacobbe e l'angelo* (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Michaud 2006, cat.A37). Il re Mago in ginocchio davanti al Bambin Gesù è perfettamente sovrapponibile all'angelo chino davanti alla santa ne *La morte di santa Maria Maddalena*, qui riprodotto alla fig. 2 (1645-46, Freising, Museo diocesano, vedi Michaud 2006, cat. A55). Queste stringenti parentele di stile ci consentono di avanzare una datazione diversa per quest'opera da quella proposta da Schleier e suggerire un orizzonte cronologico intorno agli anni Quaranta del

BIBLIOGRAFIA: E. Schleier, *Novità su J.H. Schönfeld, «Antichità viva»*, 1969, 8, 2, pp. 8, (in part.) p. 4, fig. 4; H. Pée, *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*, Berlin 1971, p.175, F1





Johann Heinrich Schönfeld, *Adorazione dei Magi*,
Latrobe, Pennsylvania, Saint Vincent College

Seicento. Si tratterebbe pertanto di un'opera romana, eseguita alla fine del suo soggiorno italiano che comincia nel 1633 e si conclude diciassette anni dopo. L'artista sembra avere infatti già assorbito a Napoli il linguaggio di Bernardo Cavallino (per esempio nel gruppo Madonna e Bambino), appare riferirsi a certe trovate di Battistello Caracciolo, e denunciare anche un interesse per alcune fisionomie alla Mattia Preti (qui almeno nel testimone barbuto dai tratti fisiognomici mediterranei). Il grande formato del rame, fra i più ampi fra quelli



Johann Heinrich Schöpfung,
Morte di Santa Maria Maddalena,
Freising, Museo diocesano

utilizzati dall'artista, la piacevolezza della composizione, la tavolozza brillante, la pennellata libera ma cospicua, ne fanno un raro pezzo di bravura di questo artista che rappresentò solo raramente temi religiosi tradizionali e si dedicò invece a opere con soggetti mitologici o agiografici, declinandoli però figurativamente sempre con la massima libertà d'invenzione.

Giovanna Capitelli

BIBLIOGRAFIA: inedito

Luca Giordano

(Napoli, 1634 – 1705)

Cristo e Maria Vergine in gloria

Olio su tela

cm 70.5 x 50.5

ante 1671

PROVENIENZA: collezione privata

Il dipinto mostra i caratteri tipici di un lavoro preparatorio. Le figure di Cristo e Maria si stagliano in gloria su uno sfondo di nuvole investite dai raggi che da esse promanano, e sono come racchiuse in un nimbo formato da uno sfondo di altre nuvole in ombra. Angeli e cherubini le sorreggono: sono toccati dal violento chiaroscuro generato dai raggi provenienti dalla coppia celestiale. L'esecuzione è solo apparentemente sommaria: pochi, minuscoli tratti delineano i volti; i panneggi sono costruiti sulla preparazione bruna con pennellate sintetiche e sicurissime; la tavolozza impressiona per la luminosità conseguita mediante una gamma pressoché circoscritta a toni dorati. Solo una piccola porzione di cielo è accennata in basso a sinistra. Il tempo ha fatto emergere un pentimento sul braccio orizzontale della Croce, poi posizionata diversamente nella stesura finale. Il vigoroso effetto di spazio infinito palesa la dimensione pienamente barocca della composizione; i panneggi gonfi di vento mostrano l'influsso delle invenzioni più famose di Pietro da Cortona, ma con un impeto nuovo che quasi preannuncia il Settecento, e che per chi scrive esprime caratteri tipici della prima maturità di Luca Giordano.

Sarebbero innumerevoli i raffronti possibili con la fluviale produzione di bozzetti, ricordi di opere finite e versioni ridotte di brani o di composizioni murali anche molto vaste di Giordano. Ma nel caso in discussione abbiamo la fortuna di disporre di un confronto decisivo: nel 1671 il maestro napoletano fu attivo nei lavori per il corredo pittorico di uno dei più prestigiosi interni religiosi del Centro antico di Napoli, la Chiesa del Convento di San Gregorio Armeno. Egli realizzò prima la cupola con la *Gloria di San Gregorio Armeno* e le *Otto Sante dell'Ordine benedettino* tra le finestre del tamburo (1671) (fig. 2), poi quattordici scene con *Episodi della vita di San Gregorio Armeno* nella navata (1679), poi gli affreschi del coro con *Storie di San Benedetto* (1681). Infine, nel 1684 furono ultimate le *Virtù* sui soprarchi delle cappelle e le tre scene sulla parete antistante al coro, che raffigurano le fasi salienti della fondazione del monastero: *La partenza delle monache armene*, *l'Arrivo a Napoli con le reliquie di San Gregorio* e *i Festeggiamenti tributati dai Napoletani alle Monache armene* (1684)¹. Giordano lavorò a questo poderoso complesso collaborando con Dionisio Lazzari, Giovan Battista d'Adamo e Luise Lago, che crearono intorno agli affreschi

¹ Sul ciclo di affreschi a San Gregorio Armeno cf. almeno O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, 1992, pp. 284-285, A209 per gli affreschi della cupola; pp. 294-295, A265-270, e passim per le altre parti del corredo pittorico.





2.

spettacolari modanature in stucco dorato. Le condizioni degli affreschi non sono perfette in ogni parte, ma il loro impatto visivo è ancora potente. Purtroppo, la cupola ha sofferto più di altre parti: la sommità dell'intradosso è frammentaria, ma le figure superstiti danno conto di come Luca Giordano, ormai quasi quarantenne e giunto a una maturità tale da permettergli di affrontare qualsiasi sfida artistica, abbia elaborato una eletta interpretazione del lessico decorativo di Pietro da Cortona, studiato a Roma sin dai suoi anni giovanili. Lo spazio tra le figure è maggiore di quanto era avvenuto negli esempi canonici delle cupole di Lanfranco – tra l'altro, perfettamente studiabili da Giordano a Napoli - e tonalità rosate, verde chiaro e indaco pallido, per quanto oggi consunte, ricordano la vivacità delle volte di Cortona a Palazzo Pitti a Firenze o la cupola della Chiesa di Santa Maria della Vallicella a Roma. Ma poi, in generale, nel ciclo di San Gregorio Armeno Giordano persegue una trasparenza delle immagini che spicca sul riverbero

degli ori dell'ornato plastico che impegna pressoché tutto l'invaso della chiesa.

Ora, come accade spesso nelle cupole, a San Gregorio Armeno infiltrazioni d'acqua dalle coperture lesionate hanno causato danni irreversibili ad un vasto anello attorno al cerchio sommitale della calotta, ma per una circostanza a dir poco fortunata, proprio il centro della calotta è rimasto parzialmente leggibile (figg. 3-4). È probabile che questa parte sia sopravvissuta, pur se in parte persa, perché Giordano deve aver deciso di far tamponare l'apertura del lanternino allo scopo di simulare uno spazio totalmente aperto verso il cielo, al centro del quale erano – e in parte ancora sono – Cristo e la Vergine.

Il tamponamento del lanternino – evidentemente non più adeguato alle esigenze di spazio infinito e di sott'insu previste da Giordano - deve aver protetto questa piccola porzione di affresco, ed è a essa che si collega il dipinto in discussione. Non occorre dilungarsi sull'evidenza del rappor-



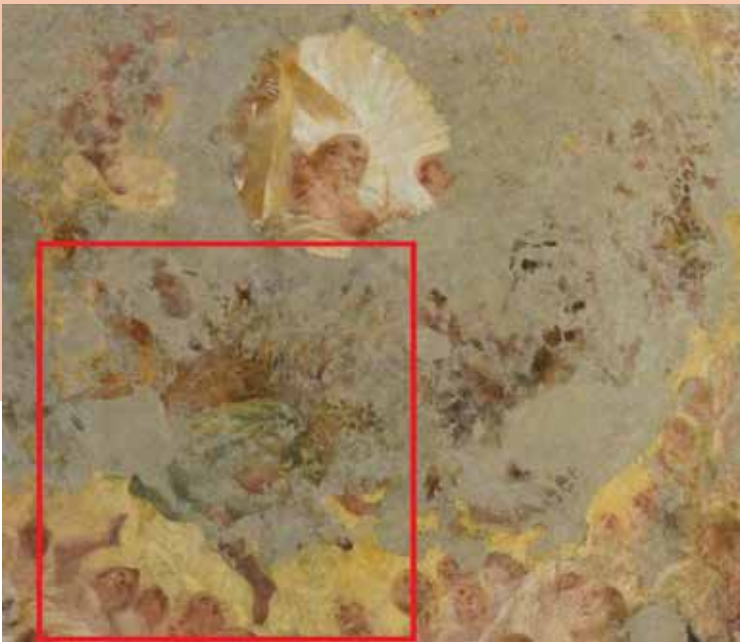
3.



4.



5.



6.



7.

to tra ciò che resta dell'affresco e il bozzetto: oltre alle figure di Cristo e Maria, dai frammenti superstiti qualche lacerto della gloria d'angeli è ancora intuibile, come ad esempio nei brani confrontati qui alle figg. 6-7. La sola differenza che si intravede è nel diverso scorcio con cui è raffigurata la croce: per quel che resta nell'affresco, si arguisce che alla fine è stata posizionata come previsto nel pentimento, forse per renderla più visibile dal basso. Questo dettaglio rende ancor più convinti che il dipinto in discussione sia un bozzetto, e non un ricordo.

Per il cantiere di San Gregorio Armeno Luca Giordano realizzò una cospicua quantità di bozzetti², ma le fasi del progetto pittorico della cupola della chiesa sono le meno conosciute. Il ritrovamento del dipinto in discussione restituisce ciò che Luca Giordano ha realizzato al centro della cupola, e perciò siamo di fronte ad un'aggiunta significativa nel pur enorme corpus del maestro napoletano; è una prova che palesa soluzioni formali poi adottate in altre opere di grande peso, specialmente quelle realizzate a Madrid e a Toledo nel decennio in Spagna (1692-1702).

Riccardo Lattuada

BIBLIOGRAFIA: inedito

² Cf. V. Rizzo, *I cinquantadue affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Suoi allievi noti e ignoti*, Napoli, 1992.

Scultore attivo
a Roma nella
prima metà del
Quattrocento:
"maestro della Tomba
di Niccolò V"

Cristo benedicente con quattro serafini

1450 ca.

cuspede di un tabernacolo, bassorilievo in pietra

cm 55 x 75 x 18

PROVENIENZA: già collezione prof. Luigi Grassi, Roma, 1930/1940

Lugano, collezione Ugo Donati



Un brano di Lionello Venturi (1885-1961) – figlio del celebre Adolfo Venturi al quale dobbiamo nella collana della *Storia della Arte Italiana*, spartiacque nella storiografia artistica tra Otto e Novecento, il volume dal titolo *La scultura del Quattrocento* (1908) – ci introduce efficacemente allo studio di questa notevole cuspede raffigurante il Redentore benedicente attorniato da quattro teste di angioletti (fig. 1): «Al tempo ghibertiano appartiene questa lastra marmorea, che stava racchiusa in un timpano, col Redentore benedicente in un nimbo crocesegnato, circondato da cherubini esalati. I capelli del Cristo sono a cordoni e le sue vesti a pieghe parallele; a linguette di fuoco i capelli dei cherubini che sembrano precorrere, con le loro facce tonde, quelli di Donatello e di Desiderio da Settignano. È una serrata composizione, mirabilmente inscritta nella cimasa poligonale di una porta, e tutta volta alla ricerca dell'effetto decorativo ottenuto con le ali che chiudono le teste paffute degli angeli come in triplici ghirlande frondose, e con le anella ritorte che adornano la dominatrice maestà dell'Eterno». Questo testo del Venturi, nel sontuoso catalogo introdotto dal raffinato conoscitore dell'arte italiana Van Marle – dove accanto alla nostra opera compaiono anche dipinti di celebri artisti del Rinascimento –, è specchio della letteratura artistica degli anni trenta del primo Novecento, poco incline, in quegli anni, per lo stato degli studi, a riconoscere nell'opera qui presentata il timbro espressivo per noi oggi evidente di un artista del primo Rinascimento romano, come preciseremo. Fu, invece, lo schietto carattere quattrocentesco della lastra a spingere Venturi a chiamare in causa i nomi di Ghiberti, Donatello e Desiderio da Settignano, riscontrando affinità tra i volti dei personaggi effigiati e quelli nella produzione di tali celebri artisti, non mancando di sottolineare l'uso, da parte del nostro scultore, dello 'stiacciato', un procedimento tecnico ed espressivo messo a punto da Donatello e adottato specialmente da Desiderio da Settignano, attraverso il quale si rendevano le immagini scolpite simili alla pittura, ottenendo questo effetto tramite lo scalpello che, come nella nostra opera (fig. 2), da uno spessore piuttosto aggettante, che simula



1.



2.

il tutto tondo nel volto di Cristo, giunge a incidere direttamente la lastra nelle ali dei cherubini. Più di recente, nel 1999, l'opera è stata esposta in una mostra a Zurigo dal titolo *Engel*, curata da Gaudenz Freuler Grüningen, nella quale è stato riproposto il suo riferimento al Quattrocento fiorentino chiamando in causa anche la cultura figurativa di un altro artista come Agostino di Duccio.

Riteniamo pertinente un riferimento del nostro vigoroso Eterno benedicente con il Libro aperto rivolto verso lo spettatore, un'opera che si presenta in uno stato di conservazione soddisfacente (sono rotte alcune dita della mano benedicente e una

parte della manica; il naso e la barba recano segni di abrasione), all'ambiente romano di metà Quattrocento, anni nei quali a Roma, sede della corte pontificia, era nutrita la presenza di artisti fiorentini nel campo della pittura e specialmente della scultura.

Con l'elezione, nel 1417, di papa Martino V, si erano, infatti, ristabilite in questa città le condizioni favorevoli per una ripresa delle attività culturali e delle attività economiche che ebbero poi sviluppo nei pontificati di Eugenio IV (1431-1447) e Niccolò V (1447-1455), sotto il cui papato operano rilevanti personalità di scultori toscani o comunque di formazione fiorentina, chiamati a Roma per



3.



4.

abbellire il soglio pontificio, quali Filarete, Isaia da Pisa, Paolo Romano, Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, apprezzati perché capaci di esprimere nelle loro opere il nascente gusto antiquariale dell'ambiente romano. Tali artisti, in cantieri sorti per realizzare opere di grandi dimensioni (monumenti funebri) che oggi sopravvivono, nello stato frammentario, dopo i rifacimenti bramanteschi della Basilica di San Pietro, collocati nelle Grotte Vaticane, si trovarono spesso a lavorare fianco a fianco.

Sul piano stilistico, l'opera qui esaminata è molto vicina all'*Eterno benedicente* (fig.4-5-6) del *Sepolcro Eroli* conservato nella Grotte Vaticane, che, dall'antica

lapide visibile ancora oggi, sembra fosse davvero la cimasa di quel sepolcro: nella Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, quest'opera è schedata come opera di Giovanni Dalmata, un importante scultore nativo di Traù ed attivo tra Lazio e Umbria per poi giungere a Roma, dove lavorò con il Bregno e Mino da Fiesole, occupando un ruolo importante nella scena artistica di quegli anni, come indica, ad esempio, il *Monumento al Cardinale Roverella* in San Clemente a Roma (fig.3), realizzato nel 1476 in collaborazione con Andrea Bregno che presenta, nella volta, un Dio-Padre benedicente. Inoltre, la nostra lastra è vicina anche ai marmi smembrati della *Tomba di*



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.

Niccolò V (fig.13), deceduto nel 1458, eseguita da Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata e non lontana da quelli della *Tomba di Callisto III* (fig.16), morto nel 1458. La paternità di questi complessi, nonostante un prezioso e recente contributo apparso nel volume *Mirabilia Italiae* (2000) dedicato alla Basilica Vaticana, deve essere ancora meglio approfondita, tanto che, nel caso specifico, i marmi ricordati non sembrano adeguatamente riprodotti.

I lavori rammentati venivano apprezzati per il loro spiccato gusto antichizzante dichiarato dalle immagini della nuova religione cristiana sorta dalle ceneri del paganesimo antico: in particolare, nei nuovi simulacri, era spiccata una matrice tardoantica, che è la loro cifra stilistica, recepita nei suoi valori umanistici dalla committenza ecclesiastica ed espressa dai panneggi solcati da pieghe parallele (fig.14-15), tubolari e schiacciate che richiamano gli antichi simulacri di togati raffigurati nella scultura romana dell'età imperiale. Sul piano dello stile, questo gusto si esprimeva attraverso forme algide e affilate, spesso contraddistinte da un marcato senso iconico e magnetico delle immagini, come

attesta anche una lunetta con l'*Ostensione del capo di sant'Andrea* (fig.9), condotta nei primi anni Sessanta del Quattrocento e riferita alla bottega di Paolo Romano, Isaia da Pisa e il "maestro di Pio II": il volto di sant'Andrea (fig. 7) si presta, infatti, ad un confronto con quello del nostro Redentore (fig.8); si tratta, del resto, di caratteri espressivi che pervadono anche altre tipologie di opere, come i busti di Redentore, come quello conservato a Roma presso il Complesso Ospedaliero San Giovanni - Addolorata. Certamente, tra le opere nominate, la nostra lastra presenta specifiche affinità, nella declinazione offerta di uno spiccato gusto antichizzante, con quella raffigurante l'*Eterno benedicente attorniato da cherubini* nelle Grotte Vaticane (part. fig. 11), come indicano i raffronti che si possono istituire con i nostri angioletti (fig.10,12), seppure l'artista sembra prediligere un senso ancora più sintetico della forma, evidente nel trattamento "a cordoni" (Venturi) dei capelli.

Accanto a monumenti funebri, nella Roma del Quattrocento si eseguirono per le chiese anche arredi liturgici (tabernacoli e fonti battesimali) che



13.



14.

svolgevano un ruolo di primaria importanza nella celebrazione del culto della chiesa cattolica; tali opere, per le loro dimensioni e le mutevoli pratiche del culto, più di altre hanno subito la diaspora dal loro luogo di provenienza.

I tabernacoli sacramentali eucaristici a muro, ai quali riteniamo appartenga la nostra lastra, ebbero vita piuttosto breve, tra il principio del Quattrocento e la fine del secolo seguente, quando le norme del Concilio di Trento sancirono la costruzione di uno specifico altare per l'esposizione del Sacramento e la maggior parte dei tabernacoli furono sostituiti da esemplari più imponenti. Le dimensioni della nostra opera, confacenti a quelle di un elemento appartenente ad un tabernacolo, rendono perciò plausibile ipotizzare che il timpano col Redentore benedicente attorniato da angioletti sia il coronamento di un tabernacolo a tempietto rinascimentale, sul tipo di quello nella chiesa agostiniana della Santissima Trinità a Viterbo, riferito ad Isaia da Pisa, in origine posto al centro dell'altare.

Riteniamo perciò eseguita la nostra lastra, nella quale il Redentore è ammantato in un pannello classicheggiante, dal "maestro della tomba di Niccolò V" che lavorò fianco a fianco con i più celebri scultori attivi presso la corte papale, i quali, attraverso botteghe bene organizzate, erano in grado di eseguire numerosi lavori per la Basilica di San Pietro. Opere delle quali recano straordinaria memoria i frammenti custoditi nelle Grotte Vaticane, qui confluiti dopo l'affidamento al Bramante, nel 1506, da parte di Giulio II, della 'nuova' fabbrica della Basilica che apportò un sostanziale mutamento dell'antico edificio: anche per questa ragione, il *Cristo benedicente con quattro serafini*, costituisce un frammento prezioso di un ampio mosaico costituito dal patrimonio artistico del Rinascimento a Roma.

Firenze, 26 giugno 2017

Alfredo Bellandi



15.



16.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA:

- L. Rosselli, A. Piccioli, *Gemme d'arte antica italiana: Rassegna illustrativa di quadri e sculture dal sec. XIII al sec. XVI in raccolte private*, introduzione di R. Van Merle, testo di L. Venturi, Milano 1938, p.15, 31-32, fig. a p.337.
- Engel, cat. della mostra a cura di G. Freuler, Credit Suisse, Galerie Le Point, Zürich 1999, n.51.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO:

- F. Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in "Bollettino d'Arte", 1991, 67, maggio - giugno, pp. 19-86.
- F. Negri Arnoldi, *Roma e il retaggio dell'antico*, in *La scultura del Quattrocento*, in *Storia dell'Arte italiana*, diretta da F. Bologna, Torino 1994, pp. 93-125 (con bib. prec.).
- J. Röhl, *Giovanni Dalmata*, Worms 1994.
- F. Caglioti - T. Montanari, *I monumenti funebri*, in *Mirabilia Italiae. La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di a. Pinelli, Modena 2000, pp. 359-365.
- G. Zevoloni, *Il tabernacolo di Isaia da Pisa per la Chiesa della SS. Trinità di Viterbo: un'aggiunta ed una proposta di ricomposizione*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", ser. 3, 26, 2003, pp. 149-158.
- F. Caglioti, *Un medaglione neroniano d'Isaia da Pisa a Philadelphia e due altre aggiunte al catalogo dello scultore*, in «Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini», a cura di M. Chappell, M. di Giampaolo e S. Padovani, Firenze 2004, pp. 160-166.
- G. Gentilini, *La Madonna di Santa Caterina. Il contributo di Donatello al sepolcro cateriniano della Minerva*, in *Siena e Roma: Raffaello, Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, cat. della mostra a cura di B. Santi e C. Strinati (Siena), Siena 2005, pp. 472-493.
- H. Philine, *Ondulationen: zur Christusbüste in Italien (ca. 1460 - 1525)*, in *Kopf - Bild*, J. Kohl und R. Muller, München 2007, pp. 153-209.
- F. Caglioti, *La 'connoisseurship' della scultura rinascimentale: esperienze e considerazioni di un "romanista" mancato*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albl con A. Aggujaro, Roma 2016, pp. 125-152.





ARTE +
COLLEZIONISMO
> ROMA 2025

Palazzo Barberini / 18 - 23 SETTEMBRE

ISBN:978-88-99680-60-2



9 788899 680602

€ 15,00

ALICE FINEART

Piazza Tre Martiri, 2 - 47921 Rimini

Strada della Stazione,10 - 05018 Orvieto

+39 335 424463

+39 333 3290299

paolorotili@gmail.com

annacucci@me.com

www.alicefineart.it

www.alicefineart.com