

PROPORZIONI

QUADERNI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI

1



FIRENZE

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE
ROBERTO LONGHI

Presidente onorario
Guglielmina Gregori

Consiglio Direttivo
Cristina Acidini *Presidente*
Giuseppe Spadafora *Vicepresidente*
Daniele Benati *Vicepresidente*
Maria Cristina Bandera *Consigliere*
Giancarlo Lo Schiavo *Consigliere*
Dianne Dwyer Modestini *Consigliere*
Giuseppe Morbidelli *Consigliere*
Giuseppe Rogantini Picco *Consigliere*
Francesco de Peverelli Luschi *Consigliere e Segretario del Consiglio*

Collegio dei Revisori dei Conti
Giuseppe Urso *Presidente*
Riccardo Cambi *Sindaco* Francesco Mancini *Sindaco*

Direttore Scientifico
Claudio Paolini

Commissione Scientifica
Daniele Benati *Presidente*
Maria Cristina Bandera Philippe Costamagna
Francesco Frangi Enrica Neri Lusanna
Neville Rowley Mara Visonà

Personale interno
Paolo Benassai Matilde Casati
Teresa Recami Mattia Sorelli

PROPORZIONI

QUADERNI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI

1

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Firenze 2025

PROPORZIONI

QUADERNI DELLA FONDAZIONE ROBERTO LONGHI

1 (2025)

Direzione

Claudio Paolini

Redazione

Paolo Benassai

© Copyright 2025 by Fondazione Roberto Longhi

© Copyright 2025 by Edifir-Edizioni Firenze

Via de' Pucci, 4 - 50122 Firenze

Tel. 055289639

www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale

Simone Gismondi

Responsabile editoriale

Elena Mariotti

ISBN 978-88-9280-323-7

ISSN 3103-1552

Giugno 2025

In copertina

Figura dolente dal *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt, 1230 ca., Parigi, BN, fr. 19093.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Indice

"Proporzioni" 1943/2025	7
Cristina Acidini, Claudio Paolini	
Il Maestro dell'Agosto	11
'Vicino da Ferrara' e alcune osservazioni sul Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia Francesco Galli	
Nuove riflessioni sulla biografia e sull'attività di Nicolò Rondinelli	35
Giorgio Martini	
"Immitò con desiderio grande il Parmigianino"	61
Spigolature sulla giovinezza di Pompeo Cesura in margine alle <i>Vite</i> di Gaspare Celio Danilo Lupi	
Appunti e precisazioni sull'attività di Camillo Gavassetti	83
Domiziana Pelati	
La 'realistica' dei manieristi	105
Appunti dai taccuini del viaggio francese di Roberto Longhi (1920-1922) Mariaelena Floriani	
Illustrazioni	123

"Proporzioni" 1943/2025

Sono passati oltre ottant'anni da quando, nel 1943 – in piena Seconda guerra mondiale –, uscì il primo numero del periodico "Proporzioni", col sottotitolo "Studi di storia dell'arte", a cura di Roberto Longhi. Il titolo scelto, di per sé, evocava i valori di misura razionale e armonia estetica sottesi alla disamina critica dei fatti artistici e alla narrazione scritta che di essi si proponeva. Del periodico sarebbero stati pubblicati nel tempo altri tre numeri, sempre per i tipi della fiorentina Sansoni: nel 1948, nel 1950 (*Omaggio a Pietro Toesca*) e infine un ultimo nel 1963. A questi quattro ponderosi volumi avrebbero contribuito storici e critici d'arte di primo piano, quali Francesco Arcangeli, Raffaello Causa, André Chastel, Marco Chiarini, Cesare Gnudi, Alberto Graziani, Rodolfo Pallucchini, John Pope-Hennessy, Federico Zeri. E, inoltre, esperti e studiosi non accademici, quali Pico Cellini e Antonio Corbara. Ma soprattutto, in questa prima importantissima serie, sarebbero apparsi saggi fondamentali dello stesso Longhi, tra cui gli *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* (1943) e il *Giudizio sul Duecento*,

pubblicato nel secondo volume del 1948 e dedicato al “maestro Pietro Toesca”, anche se composto, come è noto, tra il 1938 e il 1939, subito dopo la grande *Mostra Giottesca* di Firenze.

Fu Mina Gregori a riproporre nel 2000 il titolo “Proporzioni” e la medesima veste grafica, trasferendoli alla rivista “Annali”, nata in seno alla Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi. Questa pubblicazione era stata avviata nel 1984 da Anna Banti, vedova di Longhi, nell’ultimo anno della sua presidenza della Fondazione: dato alle stampe il primo numero nel dicembre 1984, otto mesi prima della sua morte, sarebbe stato questo uno tra gli ultimi doni della scrittrice per sostenere l’attività dei borsisti e farli conoscere alla comunità degli storici dell’arte. Nella premessa Anna Banti aveva infatti precisato come questi “Annali” avessero lo scopo di accogliere “una piccola parte delle ricerche svolte dai borsisti della Fondazione”, dando “un’esemplificazione della varietà e in qualche caso della novità dei campi prescelti”. Negli anni immediatamente successivi alla costituzione della Fondazione nel 1971 questi lavori avevano trovato comunque accoglienza su “Paragone Arte”, l’altra rivista fondata da Longhi con la Banti stessa nel 1950, e di questo testimoniava il lungo elenco pubblicato in appendice al primo numero degli “Annali”, a comprendere i titoli dei contributi a firma di Cristina Acidini, Sandrina Bandera, Daniele Benati, Chiara d’Afflitto, Antonio Natali, Alessandro Nova, Magnolia Scudieri, Vittorio Sgarbi e di molti altri.

A sottolineare come questa nuova serie di “Proporzioni” inaugurata da Mina Gregori si ricollegasse al periodico del 1943 ma raccogliesse ugualmente l’eredità della testata voluta da Anna Banti era il sottotitolo, che presentava i volumi come “Annali della Fondazione Roberto Longhi”. Tra i molti contributi, queste pagine accolsero saggi di borsisti che avrebbero avuto in seguito ruoli importanti nella Fondazione, come Cristina Acidini (1984) e Philippe Costamagna (1989), oggi rispettivamente Presidente e membro della Commissione Scientifica.

Non solo i borsisti della Fondazione, tuttavia, ebbero accesso a questa nuova serie di "Proporzioni". Benché l'obiettivo principale restasse quello di continuare a pubblicare i saggi frutto delle ricerche maturate da questi durante il loro periodo passato come studenti e ricercatori a villa Il Tasso, la rivista accolse anche saggi di studiosi che collaboravano alle attività della Fondazione specialmente come docenti volontari, in un continuo scambio di conoscenze e riflessioni critiche tra il mondo accademico, gli enti responsabili della tutela e dei musei, la comunità degli esperti. Così, ad esempio, si pubblicarono ampi saggi di Marzia Faietti, Alvar González-Palacios, Tommaso Mozzati e, ovviamente, della stessa Mina Gregori. Con questa veste e con questi intenti, la pubblicazione fu stampata su carta fino al 2010. In seguito i numeri XI-XII e XIII-XIV furono presentati in formato digitale e resi disponibili sul sito ufficiale della Fondazione, che ancora oggi li accoglie.

Ora, che la Fondazione si accinge a festeggiare le cinquecento borse di studio conferite dal 1971 ad oggi, "Proporzioni" torna col primo numero di una nuova serie, con formato e grafica rinnovati ma in piena continuità con lo spirito che ispirò le serie precedenti. Il periodico viene pubblicato sia a stampa, sia in formato digitale, così da favorirne la più ampia e libera diffusione. Valgono ancora, oltre agli intenti, i limiti al numero di contributi che ogni numero accoglie al suo interno, per la "necessità di non dare al volume una consistenza difficilmente sostenibile sul piano finanziario": così, con parole che ancor oggi condividiamo, spiegava Anna Banti nel 1984. E sempre con le sue parole ci auguriamo che queste nuove pubblicazioni possano dare "un'esemplificazione della varietà e in qualche caso della novità dei campi prescelti" dai borsisti che villa Il Tasso ha accolto e seguito nelle ricerche, grazie alla disponibilità dei membri della Commissione Scientifica della Fondazione che, in qualità di tutor, li accompagnano e li indirizzano.

PROPORZIONI 1

Vivi e non formali ringraziamenti vanno a quanti hanno sostenuto e sostengono la Fondazione in queste sue molteplici attività: ora come allora – pur attraverso i cambiamenti di nomi e di competenze – sono tra loro il Ministero della Cultura, la Regione Toscana, il Comune di Firenze, la Fondazione CR Firenze e Intesa San Paolo. Una speciale gratitudine rivolgiamo poi ai vari privati sulla cui generosità la Fondazione ha potuto contare fin dai suoi inizi, convinti, come Roberto Longhi a suo tempo e come noi oggi, dell’altissimo valore culturale della Storia dell’Arte e della necessità di renderla accessibile, come egli stesso scrisse, “per vantaggio delle giovani generazioni”.

Cristina Acidini

Claudio Paolini

Come nelle precedenti edizioni anche questa nuova serie mantiene come segno grafico distintivo una figura tratta dal *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt, testo principe sugli schemi proporzionali di età gotica, già scelto da Roberto Longhi per il volume del 1943.

Il Maestro dell'Agosto.

'Vicino da Ferrara' e alcune osservazioni
sul Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia

Francesco Galli

In un'inedita glossa manoscritta nella sua personale copia del *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento* (1933), ora conservata presso la biblioteca della fondazione che porta il suo nome, Roberto Longhi tratteggia un rapido schema della parete settentrionale del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia. Cimentandosi in un esercizio di *connoisseurship* praticato fino a quel momento da Harck e Venturi nelle rispettive mappature critiche degli affreschi¹, lo studioso abbozza alcune considerazioni che faranno da premessa per i giudizi espressi un anno più tardi con la pubblicazione dell'*Officina ferrarese*². Fra queste è la schematizzazione dei registri relativi al mese di *Agosto*. Nonostante la scena sommitale con il *Trionfo di Cerere* riporti un'ascrizione di comodo al miniatore Franco dei Russi, le prime difficoltà emergono in corrispondenza del registro mediano con i 'decani', dove ad essere compilato è solamente il riquadro con la terza decade del mese, riferita, dubitativamente, a Francesco del Cossa, mentre gli spazi occupati dalle rimanenti figure vengono sorprendentemente

lasciati in bianco. Non sono a noi noti i motivi che trattennero Longhi dal completare la griglia, sta di fatto che, una volta ritornato sul problema in *Officina ferrarese*, lo studioso identifica, non senza riserve, il “mediocre pittore dell’*Agosto*” con il cremonese Antonio Cicognara³, ritenuto autore dell’affresco ad eccezione della “donna ginocchioni in preghiera”, per la quale viene sciolto qualsiasi tipo di dubbio in favore di una piena autografia cossesca⁴.

Senza pretendere di ripercorrere per intero l’ampissima letteratura sul tema⁵, le qualità esibite dal frescante attivo nell’*Agosto* (fig. 1), giudicate fino a quel momento assai modeste, troveranno in Carlo Volpe un estimatore che le rivaluterà nel corso di una conferenza tenuta nel 1977 proprio nel salone del palazzo. Battezzato ‘Maestro di Ercole’ per la singolare propensione ad incidere il ‘manichino della forma’ con un temperamento tale da fornire i presupposti per gli sviluppi “verso altezze quasi irrespirabili” del linguaggio robertiano, all’artista viene addebitato lo svolgimento di tutti e tre gli scomparti del mese⁶. L’ipotesi sarà confermata da Andrea Bacchi⁷, al quale si deve la ricostruzione del suo incerto catalogo con l’aggiunta della *Madonna col Bambino* conservata nella Galleria Sabauda di Torino⁸. Anche Daniele Benati partecipa al dibattito: oltre ad attestare i riflessi che le soluzioni del Maestro dell’*Agosto* ebbero nella “ossessiva frammentazione” dei panneggi riconducibile ad un numero di dipinti riuniti attorno a quel nomignolo convenzionale del ‘Vicino da Ferrara’ attribuito da Longhi alla quarta notevole personalità del Rinascimento ferrarese⁹, egli non esclude che dietro ad opere come il *Pestapepe* di Forlì e gli *Evangelisti* affrescati in una cappella della chiesa reggiana di Santo Stefano possano nascondersi le tracce di una sua produzione extra-ferrarese¹⁰.

Dopo alcuni anni di stasi il problema tornerà ad essere vivo fra gli studiosi nei primi anni Duemila, quando Charles Rosenberg rintraccia un documento in cui Ercole de’ Roberti ritira un credito per lavori

fatti nel 1467 come “garzone” di Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza per la residenza di Portomaggiore. La scoperta, a dir poco rimarchevole, viene immediatamente pubblicata da Luke Syson¹¹ che, per nulla convinto della presenza del giovane Ercole nel ciclo di Schiavanoia, con un'operazione *tout court* anti-longhiana assegna il *Settembre* al vicentino e non esclude la sua diretta partecipazione all'adiacente mese di *Agosto*¹². Cosicché, mediante l'integrazione di tale testimonianza archivistica con l'esercizio di *connoisseurship* fatto da Volpe, gli studi più aggiornati, tra cui quelli di Giovanni Sassu, propongono di identificare con le dovute cautele il Maestro dell'Agosto – alias ‘Maestro di Ercole’ – con Gherardo da Vicenza, accorpando attorno ad un'unica persona un risicato catalogo di opere che comprende, insieme all'affresco e alla serie E dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, la *Madonna col Bambino* torinese e due frammenti di un *Battesimo di Cristo* ora a Maastricht¹³.

Muovendo da tali premesse si cercherà in queste pagine di restituire al nostro maestro una fisionomia più coerente, non senza sollevare alcune riserve sull'effettiva compatibilità del suo profilo con quello di Fiorini, anch'egli artista di qualche merito nella Ferrara di Borso d'Este¹⁴.

Erede della bottega paterna, Gherardo appare ricordato dal 1454 in vari documenti conservati negli archivi estensi per una serie di imprese che spaziano dal piccolo al grande formato, restituendoci l'immagine di un maestro poliedrico ed estremamente versatile. Egli fu responsabile, per esempio, della decorazione di cimieri per giostre e tornei, carte da gioco, stendardi e bandiere con le insegne ducali. È attestato altresì il suo intervento per la riqualificazione del Palazzo di Corte. Più circoscritta, invece, è la sua attività di frescante, spesso riconducibile all'esecuzione di apparati esornativi come fregi e cornici o addirittura alla semplice intonacatura di stanze, come nei casi delle

‘delizie’ di Belriguardo e Portomaggiore. Quasi del tutto assenti sono invece le testimonianze relative ad una produzione figurativa, di cui non rimane alcuna traccia¹⁵. Dal breve profilo sin qui tracciato si può dunque intuire come l’attività di Gherardo fosse evidentemente dedicata a soddisfare compiti ‘secondari’ perlopiù relegati nel campo delle arti decorative, che comunque gli valsero la menzione di “depintore de la Corte” già nell’aprile del 1456¹⁶. Una qualifica di per sé abbastanza controversa poiché egli non percepì mai uno stipendio fisso ma pagamenti rilasciati di volta in volta per lavori frequentemente allogati in qualità di “journeyman”¹⁷, risultando così escluso dal giro ‘ufficiale’ degli stipendiati di corte.

Come si può intuire, le informazioni finora emerse dallo studio dei documenti non sono sufficienti per accertare il coinvolgimento di Gherardo nel ciclo di Schifanoia. Nel 1469, anno in cui prendono il via i lavori, egli è molto impegnato e i suoi numerosi incarichi, sparsi fra la decorazione del camerino di Ercole d’Este, della residenza di Castel Nuovo e della Certosa, difficilmente gli avrebbero consentito di prendere parte ad un’impresa di tale entità¹⁸. Non a caso la sua partecipazione al ciclo è stata supposta poiché un “Maistro Girardo depintore”¹⁹, da identificare con lo stesso artista, è pagato il 23 giugno 1470 per la realizzazione di una cortina di tela raffigurante un *Padre Eterno* per l’altare della cappella privata del palazzo²⁰. Tuttavia, la valutazione estremamente bassa del manufatto, stimato alla pari di un oggetto decorativo, e il suo intervento, da situare con tutta verosimiglianza quando i ponteggi erano già stati smantellati, non bastano per fare di lui l’autore del mese di *Agosto*, tanto più se non si hanno prove superstiti della sua pur vastissima produzione in grado di palesare qualche affinità con l’affresco²¹. Ragion per cui rimane complicato affermare che Gherardo ed il Maestro dell’*Agosto* siano in realtà la stessa persona.

Allo stato attuale delle ricerche non si è nemmeno in possesso di sufficienti indizi per individuare un nome in grado di sciogliere il di-

battito, anche se da un'indagine documentaria si viene a conoscenza di alcuni lavori compiuti da Bongiovanni di Geminiano e Tito Livio, come risulta in due carte datate 17 e 18 febbraio 1471 in cui entrambi i pittori risultano creditori per le fabbriche di Schifanoia e del palazzo di Teofilo Calcagnini. Nonostante sia difficile resistere alla tentazione di inquadrare i loro contributi entro il perimetro del salone, pure in questo caso l'impossibilità di poter contare sulla sopravvivenza di opere certe e l'assenza di specifiche sulla natura dell'intervento ci consentono solo di stabilire il loro coinvolgimento nei lavori di riqualificazione dell'edificio²².

Giunti a questo punto, per restituire al Maestro dell'Agosto il posto che gli spetta nel clima eterogeneo della parete settentrionale della sala, non ci si può esimere da una riflessione sull'interpretazione fornita a suo tempo da Volpe senza insistere su quel sodalizio che prese atto sui ponteggi con Ercole de' Roberti. Le sue conclusioni – forse prese troppo alla lettera da un filone di studi – hanno portato ad attribuire all'anonimo maestro una certa responsabilità nell'introduzione del più geniale artista nei lavori a fresco²³. In realtà, come si può dedurre da altri cantieri inaugurati nel corso del governo di Borso, il meccanismo di reclutamento dei pittori a Ferrara nel secondo Quattrocento per grandi imprese decorative sembra procedere su altri binari. Un caso esemplare, per quanto distante di circa una ventina d'anni dagli affreschi di Schifanoia, è fornito dall'episodio in cui “tutti li dipinturi in Ferrara” furono chiamati a decorare nel 1452 l'appartamento privato di Borso per l'imminente arrivo in città dell'imperatore Federico III²⁴. Per tale occasione una squadra di artisti coordinata da Andrea da Vicenza venne incaricata di portare a termine i lavori il più velocemente possibile, con il compito di soddisfare le aspettative del marchese²⁵. Non vedo perché una situazione di questo tipo non possa essersi verificata anche nel caso del complesso ciclo dei *Mesi*, quando si poteva contare sulla disponibilità di un variegato gruppo

di maestri impegnati a terminare celermente un vasto programma ‘corale’. A confermarlo sarebbe anche lo stesso sistema di pagamento in piedi quadrati, solitamente adottato per le grandi decorazioni regolate da un utilitarismo propagandistico ostile a qualsiasi tipo di rivendicazione personale del lavoro svolto²⁶.

Se si rivaluta il coinvolgimento di Ercole e degli altri pittori nella campagna decorativa del salone tenendo conto di questa prassi tipicamente locale, dove il duca Borso aveva l’ultima parola su un progetto steso a monte da una cerchia fidata di intellettuali²⁷, viene a galla che non vigeva nessun tipo di favoreggiamento fra maestro e allievo, poiché gli artisti coinvolti erano tutti considerati alla pari. Nel caso di Roberti, nonostante la sua giovane età, egli doveva per forza di cose aver raggiunto una maturità professionale tale da ritagliarsi un proprio spazio nei giochi di forza fra le varie maestranze, operando in autonomia rispetto all’abile Maestro dell’Agosto e non a rimorchio di quest’ultimo, come si è comunemente pensato a seguito delle intuizioni di Volpe²⁸. A confermarlo intervengono in prima battuta i dati dello stile, che suggeriscono di ribaltare l’approccio con cui gli studi più recenti hanno affrontato la questione.

Nel *Settembre* quell’elettrizzante cubismo “furente e immaginoso” non può spiegarsi come una reazione a quanto stava avvenendo nel vicino *Agosto*²⁹, dove era all’opera una mentalità marcata da un simile temperamento. Le scene affrescate da Ercole, dotate di una qualità inventiva impareggiabile, possiedono una carica infiammabile che segna un punto di non ritorno nell’arte ferrarese e, nonostante si fosse atteso alla decorazione nello stesso momento, è difficile non assegnare a lui lo scettro di questa rivoluzione. Dunque, è l’anonimo maestro, e non viceversa, a mettersi al seguito di tali indicazioni per farle proprie declinandole con un’immediatezza disarmante già a partire dal registro sommitale con il *Trionfo di Cerere*, sintomo delle precocissime frequentazioni che correavano fra i due³⁰. Puntano in questa direzio-

ne inseriti come le pieghe prismatiche, dalla consistenza cartacea, nel mantello sforbiciato sul podio su cui è assisa Cerere nell'*Agosto*; una lucida rielaborazione dei moduli robertiani³¹. Il fascino delle invenzioni squadernate nel *Settembre* si fa sentire nel contadino effigiato di spalle la cui veste si frantuma in sgualciture affilate (figg. 2a-2b) e nel facchino dal volto seminascosto dalla berretta impegnato a scaricare dei sacchi di grano – due clamorosi prestiti dalla contigua *Fucina di Vulcano* – per affermarsi appieno nelle tre decadi del mese. È in tale registro che l'originale linguaggio del maestro, frutto dell'interpretazione dei suggerimenti forniti da Ercole, si impone con una certa irruenza nella messa a punto di uno stravagante orizzonte espressivo popolato da un barbarico mondo di 'automi' mossi da qualche assurdo congegno. Le espressioni si fanno feroci e i ritmi della decorazione sembrano seguire l'andamento 'robotico' delle figure (fig. 3); mentre il dettato sembra allentarsi nella scena cortigiana, dove era richiesto un maggiore grado di aderenza al dato naturale per la rappresentazione di episodi legati alla vita di Borso.

Sommando questi indizi è dunque lecito chiedersi se il Maestro dell'Agosto, probabilmente ai suoi esordi, fosse in realtà una sorta di 'creato' robertiano, che, come lui, coltivava la stessa propensione ad incidere il manichino della forma seppur con un'oltranza geometrica più essenziale rispetto all'incalzante ritmo "tra il tondo e il quadro" del *Settembre*³². Questo è quanto si ricava dalle indagini stilistiche, sebbene da sole non siano sufficienti per comprendere a pieno la posizione del frescante nei confronti di Ercole e degli altri pittori attivi sulla stessa parete. Ecco che, se si estende l'analisi ai metodi di lavoro adottati dalle maestranze, finora raramente presi in considerazione, si può ambire ad una ricostruzione più fedele di quanto accadde lungo questo versante della decorazione, con Ercole de' Roberti che aveva la parte del leone, a conferma dello *status* professionale acquisito già in quegli anni.

Nell'“officina di Schifanoia” l'impiego di cartoni fu determinante per garantire una certa omogeneità nell'impaginazione finale nonostante la polifonia di più mani e la complessa trama da rappresentare³³. Se da un lato è assodato il ruolo rivestito da Pellegrino Prisciani nella redazione iconografica degli affreschi, come ricorda Francesco del Cossa³⁴, minor chiarezza si è fatta sulla personalità cui spettò la direzione ‘artistica’ dei lavori. Identificata alle volte con Tura, primo pittore di corte, e più timidamente con lo stesso Cossa, soltanto di recente sono stati proposti i nomi di Gherardo da Vicenza e Baldassarre d'Este³⁵. Tuttavia, è proprio dall'esame della lettera spedita da Francesco il 25 marzo 1470 a Borso che si possono ricavare alcune informazioni capaci di far rientrare il suo nome nel dibattito. Nell'*incipit* egli specifica che “adi passati cum li altri depentori suplicai ad V.Sig.ria supra il pagamento dela sala de Schivanoglio”³⁶; Cossa in sostanza sembra invocare un reclamo già espresso – non sappiamo se verbalmente o per iscritto – nei giorni precedenti al componimento della lettera e la scelta di adottare un verbo in prima persona potrebbe essere indicativo di un'iniziativa presa in carico solo dopo aver ricevuto l'appoggio dei suoi colleghi.

Viene dunque da domandarsi se non spetti proprio al supervisore dei lavori assumersi una responsabilità di tale peso. D'altronde Cossa si reputava un pittore ‘studioso’ e non è una casualità che nomini “pellegrino de prisciano” e “altri”, oltre a riconoscere di aver lavorato “a fede como o fato”, illustrando tutto il suo agio con l'ambiente di corte e le modalità di lavoro richieste³⁷. Un'ulteriore prova in suo favore potrebbe giungere dalla sapiente scansione prospettica con cui sono indagate, con una brulicante lucidità ottica nella disposizione dei piani, le scene di *Marzo* e *Aprile*, che trova riscontri sorprendenti con le opere licenziate dal pittore nel torno di questi anni tra Bologna e Ferrara³⁸. Questa scioltezza esecutiva da intarsiatore non può non essere addebitata all'impiego di modelli da lui concepiti e, perciò, non attribuibili

ad un'altra mano, ai quali si aggiunge il disegno del British Museum rappresentante un giovane di spalle di cui la paternità cossesca, avanzata per primo da Andrea Bacchi, non è poi stata messa in dubbio (fig. 4a)³⁹. Assai intrigante è l'utilizzo di questa figura nel registro inferiore del mese di *Luglio*, ossia in un campo estraneo all'intervento del pittore e del suo *entourage*, giacché sono assenti le difficoltà esibite da quel modesto assistente cui spettano le parti più deboli di *Maggio* (fig. 4b)⁴⁰.

La fedeltà con la quale viene riprodotto il disegno ci aiuta a comprendere lo scambio di soluzioni cui ricorrono le varie botteghe nel tentativo di portare a termine un'impresa complessa ma al contempo assolutamente coerente nella sua veste finale⁴¹. Una prima serie 'ufficiale' di cartoni è infatti rintracciabile negli scomparti inferiori della decorazione, in particolare nei gruppi che raffigurano Borso, in piedi o a cavallo, seguito dai suoi uomini di fiducia in atto di assolvere ai suoi compiti di regnante 'illuminato'. La ragione è abbastanza chiara. Difficilmente, all'interno di un programma volto ad esaltare l'immagine del principe e del suo 'buongoverno', l'ideazione di una figura sempre riconoscibile, nonché centrale nell'economia di ogni scena, poteva essere demandata alla libera interpretazione delle botteghe⁴². Tuttavia, a questa categoria di modelli se ne aggiunge un'altra che attesta la libera creatività delle singole maestranze, ognuna con il proprio repertorio di invenzioni. È quanto avviene soprattutto lungo la parete settentrionale, dove sono essenzialmente riconoscibili almeno tre distinte mani: quella del più evanescente 'Maestro dagli occhi spalancati', del Maestro dell'Agosto e di Ercole de' Roberti. Pressoché impossibile è, invece, l'analisi delle restanti due pareti per la quasi totale illeggibilità degli affreschi che dovevano rappresentare, oltre ai mesi che vanno da *Ottobre* a *Febbraio*, importanti eventi cittadini occorsi durante l'amministrazione di Borso.

Manco a dirlo, sono ancora le indicazioni di Carlo Volpe a guidarci verso una rilettura del problema. Nell'indagine da lui compiuta sui

‘decani’ del mese di *Luglio*, egli non ne condivide l’autografia robertiana, come supposto da parte della critica, ma intravede nelle scelte del loro autore il rimando ad un disegno non proprio, concludendo che “è la stessa mano che lavora nell’Agosto”⁴³. Messo per un attimo da parte il brillante esercizio di riconoscimento, a Volpe si deve il merito di aver colto l’essenza del funzionamento dell’‘officina di Schifanoia’, dal momento che ad uno sguardo più ravvicinato non può sfuggire come i ‘decani’ alloggiati al centro e alla destra del registro mediano di *Luglio* ricalchino dei modelli forniti dal Roberti, anche se la loro esecuzione non soddisfa un livello qualitativo tale da giustificarne l’autografia⁴⁴. Soltanto al genio di Ercole può spettare il frantumarsi in pieghe cartacee del mantello della figura e non ad un artista molto più modesto come il Maestro degli occhi spalancati, il quale, quando lavora per proprio conto, predilige forme allungate e legnose, tipiche di una cultura retrograda rispetto a quella dei più abili colleghi (figg. 5a-5b). Una pari supremazia inventiva si riflette nel mese di *Agosto*, chiarendo come sia il suo autore a prendere spunto dalle creazioni di Ercole e non viceversa⁴⁵. Lo provano la ripresa in controparte di cartoni adoperati dal Roberti nel registro inferiore del *Settembre* come lo sgherro che scorta Borso a cavallo ed il giovane effigiato in basso sulla sinistra pronto a scattare dai blocchi di partenza per la sua posa da ‘centometrista’. Tutti questi indizi ci offrono uno spunto per rivalutare la posizione di Ercole nel cantiere, al quale venne probabilmente subappaltato il ‘controllo’ della parete settentrionale, divenendo una sorta di riferimento per le botteghe lì attive.

Difficile attribuire ad un altro artista lo sviluppo dei ritmi della decorazione, a maggior ragione se ci si accorge, come credo, dell’intervento in prima persona di Ercole in prossimità di uno scomparto altamente problematico come la scena cortigiana del mese *Luglio*, caratterizzata da un’evidente commistione di più mani⁴⁶. Sua è la figura del falconiere a cavallo che sembra appropinquarsi illusionisticamen-

te verso lo spazio dello spettatore, minacciandolo; una trovata assai vicina per spirito al viandante inturbantato che sbuca improvvisamente dal bordo inferiore della predella del *Polittico Griffoni* (figg. 6-7). Così come un sentore più moderno, del tutto ignoto al temperamento neogotico del cosiddetto 'Maestro dagli occhi spalancati', trapela nei fondi di paesaggio che sfociano in sottopassi ingannevoli al di là dei quali i cavalieri scompaiono in un orizzonte troppo lontano, dove si stagliano fantastiche città turrette che sembrano presagire agli spazi più ariosi delle pale d'altare firmate dal Roberti per i canonici lateranensi di Ferrara e Ravenna a partire dalla metà dello stesso decennio.

Più problematica, ma da non escludere *a priori*, potrebbe essere la sua partecipazione alla progettazione dello zoccolo marmoreo con putti da cui diparte l'intelaiatura architettonica fittizia della parete. Che venga da un'idea di Ercole poi messa in pratica perlopiù da altre mani sembra suggerirlo il confronto fra una coppia ancora parzialmente leggibile nei mesi di *Luglio* e *Agosto* con le figure mozzate dei pennacchi del portico di *Settembre*, tutte avvolte dallo stesso moto repentino con cui si gonfiano i panneggi; una soluzione ignota agli altri artisti attivi nel cantiere (figg. 8-9).

Nonostante le complicità che il profilo del Maestro dell'Agosto procura dal momento in cui si tenti di ricomporne le tracce, vuoi per la difficoltà di reperire brani affini stilisticamente all'affresco, vuoi per l'irreperibilità di notizie certe sul suo conto, agli studi più accorti si deve il merito di aver raccolto un ristretto *corpus* di lavori che rappresentano un buon punto di partenza per un tentativo di ricostruzione del suo catalogo. Una prima testimonianza potrebbe essere identificata nel frammento murale del *Pestapepe*, situato originariamente sopra l'ingresso dell'antica spezieria di Ludovico Albertini a Forlì. Sebbene il cattivo stato di conservazione ne limiti la leggibilità, fu Roberto Longhi a fare per primo il nome di Francesco del Cossa, mettendo a confronto il lacerto con il terzo 'decano' del mese di *Agosto* – per lui

un inserto cossesco a tutti gli effetti – nelle tavole a corredo dell'*Officina ferrarese*⁴⁷. In seguito al moltiplicarsi dei pareri, si è ora concordi a ritenere la *Donna orante* di mano del nostro maestro per l'innegabile coerenza stilistica e qualitativa che la accomuna alle altre due decadi del mese. Ma il paragone proposto da Longhi è di quelli probanti per tentare di dimostrare che i due brani potrebbero essere il prodotto della stessa personalità come d'altronde ha sostenuto per primo Daniele Benati, sebbene gli studi più recenti siano ancora reticenti ad accoglierne l'autografia⁴⁸.

Inquadrato al di là di una cornice prospettica sapientemente strutturata dai tagli diagonali della luce, il *Pestapepe* (fig. 10) si carica di quella terribilità nelle espressioni, risolta nel volto rugoso e squadrato, oltre che di una sapiente modulazione plasticheggiante raggiunta tramite un'emulsione compatta dell'impasto pittorico che trovano riscontri sorprendenti con le decadi effigiate nell'*Agosto*. In più, da non sottovalutare è la potente falcata del modello, in grado di trasmettere tutta la veemenza del movimento, che corrisponde quasi alla lettera con la posa del facchino impegnato a trasportare un sacco di frumento nel *Trionfo di Cerere* la cui veste si irrigidisce in lembi metallici che sembrano anticipare la soluzione riproposta con maggiore naturalezza nell'affresco forlivese (figg. 11a-11b). Insomma, le prove in favore dell'attribuzione del *Pestapepe* al Maestro dell'Agosto intorno a date assai prossime al completamento degli affreschi – che comunque non valicano la metà dell'ottavo decennio del secolo – sono piuttosto convincenti. Per cui, in assenza di valide alternative e di conferme documentarie, il profilo dell'anonimo maestro si candida come il più convincente per l'assegnazione dell'opera forlivese. Da qui ne conseguirebbe naturalmente la rivalutazione del ruolo di primissimo piano da lui rivestito nei processi di diffusione fra l'Emilia e la Romagna di quella cultura sferzante cresciuta lungo la parete settentrionale del salone, della quale egli è il massimo interprete insieme ad Ercole de' Roberti.

Diverso è invece il discorso per un'opera assai dibattuta fra gli studi: si tratta della tavola con la *Madonna col Bambino* già in collezione Gualino e ora conservata presso la Galleria Sabauda di Torino (fig. 12). L'elevata qualità del dipinto e la commistione di spunti desunti dal variegato panorama artistico ferrarese degli anni Settanta del Quattrocento hanno indotto gli studiosi a proporre alternativamente i nomi di Cosmè Tura, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. Assegnata per la prima volta al Maestro dell'Agosto da Bacchi⁴⁹, l'opera viene da diversi anni esposta sotto il nome di Gherardo da Vicenza⁵⁰, del quale si è già cercato di chiarire l'estraneità a cospetto del ciclo di affreschi. Se di primo acchito lo sguardo affilato della Vergine insieme alla fronte prominente e alle alte arcate sopraccigliari possono ricordare i tratti distintivi del segno zodiacale dell'*Agosto*, a sconfessare l'appartenenza dell'opera al catalogo dell'artista intervengono una più composta eleganza nei profili nonché un impasto più traslucido nella perizia con cui sono stese le pennellate (fig. 13). In sostanza, sono qui assenti quegli aspetti più rudi che contraddistinguono il linguaggio 'neobarbarico' del Maestro dell'Agosto⁵¹. Eppure, un'importante tradizione storiografica consente di rilanciare l'attribuzione della tavola al periodo giovanile di Ercole de' Roberti⁵². Forse un incunabolo assai precoce risalente ad un momento antecedente alla sua prima trasferta bolognese, il dipinto di Torino fa per certi aspetti da preludio allo scoppio dei ritmi incalzanti che scandiranno l'alternanza fra pieni e vuoti della predella del *Polittico Griffoni*. In tale direzione vanno interpretati i profili acuti, mossi da linee scattanti e bagnati da rapidi tocchi di luce. E solo alla fantasia di Ercole può essere attribuito l'originalissimo *escamotage* del velo della Madonna, la cui *silhouette* viene ripresa poco più tardi nella veste di uno degli spegnitori dell'incendio scoppiato in una delle scene con i *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* (fig. 14). A consolidarne l'autografia intervengono anche alcune cifre 'morelliane' come le mani secche e affusolate della Vergine, percorse dalla

stessa materia squillante, che autorizzano diversi paragoni con quelle dei santi della scomparsa *Pala di San Lazzaro* (1474-75).

Resta da analizzare una coppia di dipinti rispettivamente con la testa di *Cristo* e il busto di *San Giovanni Battista* identificabili nei frammenti di uno stesso *Battesimo* segnalati da Petrucci come opera di Cosmè Tura nella collezione di Giovanni Barbi Cinti⁵³. Poco chiare sono le vicende collezionistiche delle due tele: rintracciate da Venturi nel 1888⁵⁴, esse furono esposte nel 1934 alla *Mostra di Arte Antica Italiana* tenutasi ad Amsterdam⁵⁵. Dopo aver smentito l'identificazione proposta in quell'occasione con l'autore della *Deposizione* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Roberto Longhi, nei *Nuovi Ampliamenti all'Officina ferrarese*, le incluse nel gruppo di opere riunite intorno al 'Vicino da Ferrara' valutandole come "la cosa più antica che si conosca dell'artista"⁵⁶; un'intuizione difficile da controbattere. Solo in tempi più recenti si è fatto il nome – senza tutti i torti – del 'Maestro dell'Agosto'⁵⁷.

I due frammenti del Bonnefantenmuseum di Maastricht ci autorizzano a proporre un'ultima apertura su un problema poco indagato dagli studi che, qualora venga confortato da riscontri documentari, sarebbe in grado di restituire un grado più meritevole al profilo del pittore: si tratta della possibilità di non escludere, per ultimo, che il Maestro dell'Agosto coincida con il 'Vicino da Ferrara', giustificando le oscillazioni qualitative che, all'interno di un linguaggio assai affine, si notano nel *corpus* di opere fin qui alternativamente riferite all'uno o all'altro maestro. Prendendo le mosse dal dipinto in questione e dal *Cristo portacroce* rintracciato da Longhi in una collezione privata modenese⁵⁸, entrambi databili attorno al 1470, le espressioni affilate dei volti, toccati da una sottile vena pietistica, l'ossatura 'a vista' del teschio facciale, nonché gli sguardi persi, sono qualità che trovano nella configurazione fisionomica del *vir niger* dell'Agosto una formidabile pietra di paragone (figg. 15-16)⁵⁹. I riflessi della cultura acre dell'ar-

tista, con la sua propensione a scheggiare i panneggi come lamine metalliche, riaffiorano in alcuni capolavori della maturità del 'Vicino' come nel *San Gerolamo* di Ferrara, il cui mantello si frantuma in pieghe angolari sciolte in una pittura più liquida, che ha alle spalle la meditazione sugli esempi di Piero e sulla *Pala di San Lazzaro* di Ercole. Una simile sensibilità emerge anche nella *Crocifissione* del Musée des Arts Décoratifs di Parigi, un lucido manifesto di ponderata pittura spaziale dove il dialogo si fa stretto nelle vesti degli angioletti, assai simili alla tunica della *Donna orante* nel modo di frantumarsi in conformazioni prismatiche⁶⁰.

Insomma, l'osservanza con cui il 'Vicino' segue il dettato di Ercole lo porta ad essere il candidato numero uno per il suo riconoscimento nel Maestro dell'Agosto. Nessun altro artista dell'officina ferrarese è in grado di accogliere così fedelmente, intorno alle stesse date, gli sviluppi del linguaggio robertiano nel decennio compreso fra il '70 e l'80. Perciò non mi sembra del tutto avventato immaginarli, uno di fianco all'altro, attivi nel calendario dipinto di Schifanoia, dove il primo sarebbe responsabile dell'esecuzione dell'*Agosto* e il secondo autore del *Settembre*. In questo modo l'affresco rappresenterebbe il primo numero del catalogo dell'artista, dati i precisi rimandi, già messi in evidenza, con alcune delle sue opere giovanili; con la *Crocifissione* parigina che transiterebbe verso il principio del nono decennio del Quattrocento. Ritenuta all'unanimità il suo capolavoro, la tela non potrebbe esistere senza i primi grandi esperimenti condotti da Roberti nella Cappella Garganelli: da qui l'urlo disperato della Maddalena e la naturalezza con cui le ciocche dei capelli vengono scarmigliate dal vento; indizio delle meditazioni che tale maestro stava conducendo sul modello bolognese. Ad avallare questa ipotesi potrebbe contribuire l'eco che il *Battista* ebbe in un'opera frammentaria di egual soggetto realizzata da Lorenzo Costa e oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, dove il linguaggio dell'artista viene rimodulato attraverso pausate suggestioni

PROPORZIONI 1

proto-classiche. Soltanto dopo aver risistemato alcune cronologie del suo percorso si potrebbe dunque ipotizzare, con tutte le cautele del caso, una partenza del ‘Vicino’, alias Maestro dell’Agosto, a fianco di Ercole de’ Roberti negli affreschi del ciclo dei *Mesi*. Con questo si chiude – ma non definitivamente – la vicenda di una delle personalità più incisive della pittura ferrarese del Rinascimento⁶¹.

¹ La presente ricerca, condotta presso la Fondazione Roberto Longhi nel 2023/2024, non sarebbe stata possibile senza i preziosi suggerimenti ed i continui confronti avuti con i tutor Daniele Benati e Neville Rowley, ai quali devo un sentito ringraziamento. Ne approfitto per dedicare queste righe anche ai miei colleghi borsisti con cui ho avuto il privilegio di condividere l'anno accademico e che ringrazio calorosamente: Matteo Cappellotto, Maria Faiferri, Giorgio Martini, Giovanni Morciano, Gérman Ruiz Carballera e Danilo Sanchini. F. Harck, *Die Fresken in Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in "Jahrbuch des Preusslichen Kunstsammlungen", V, 1884, pp. 99-127; A. Venturi, *Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche*, Bologna 1885 e Idem, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, Torino 1886.

² Per Longhi i registri inferiori dei mesi di *Giugno*, *Luglio* e *Agosto* sono il frutto della collaborazione tra Francesco del Cossa ed un certo Gelasio, una personalità ancora sfuggente ma che nulla ebbe a che fare con la decorazione di Palazzo Schifanoia. Decisamente più ingombrante è la presenza di anonimi miniatori nei registri superiori degli affreschi tolto il mese di *Settembre*, per il quale viene per la prima volta avanzato il nome di Ercole de' Roberti, affiancato

da un certo "Baldass.", probabilmente quel Baldassarre Estense poi identificato nell'autore delle opere raggruppate sotto il nomignolo di 'Vicino da Ferrara'.

³ R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma 1934, pp. 58, 168 nota 79; poi in Idem, *Opere complete*, V, *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, pp. 37, 102 nota 79. Riprendono la proposta di Longhi: S. Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milano 1941, p. 37; E. Ruhmer, *Tura paintings and drawings*, London 1958, pp. 27, 30, il quale non esclude che Cosmè Tura possa aver fornito delle indicazioni di massima per la realizzazione delle tre decadi dell'*Agosto*.

⁴ Longhi 1934, cit., p. 30.

⁵ Per una completa vicenda critica rimando al saggio di K. Lippincott, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Ferrara 1989, pp. 111-139.

⁶ Volpe sostiene che a tale artista sia da addebitare anche "la fascia inferiore del mese di *Luglio*" in C. Volpe, *Palazzo Schifanoia: gli affreschi*, in "Musei Ferraresi", 1985-1987 (1987), 15, pp. 9-28, pp. 18-19. Il testo dell'articolo è frutto della trascrizione compiuta da Ranieri Varese dopo il ritrovamento dei nastri nei quali è contenuto il discorso.

- ⁷ A. Bacchi, *Problemi aperti a Schifanoia: il giovane Ercole de' Roberti in Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (Londra) a cura di J. Lishawa, Ferrara 1985, pp. 175-178
- ⁸ Idem, *Sul Maestro dell'Agosto*, in *Per Schifanoia: studi e contributi critici*, a cura di V. Sgarbi, Ferrara 1987, pp. 37-41. Per l'attribuzione *Ivi*, p. 40 nota 21.
- ⁹ D. Benati, *Per il problema di "Vicino da Ferrara" (alias Baldassarre d'Este?)*, in "Paragone", XXXIII, 1982, 393, pp. 3-26 e Idem, *Pittura del secondo Quattrocento: Ferrara e i domini estensi, Parma e Piacenza*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1986, pp. 236-250, pp. 241-243. Per la ricostruzione del 'Vicino da Ferrara' si veda Longhi 1934, cit., pp. 48-51.
- ¹⁰ D. Benati, *Due schede per Vicino da Ferrara*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 53-59, p. 59 nota 8, il quale conferma le proprie ipotesi in Idem, *L'Emilia e la Romagna in Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Bergamo 1996, pp. 104-121, pp. 113-115.
- ¹¹ L. Syson, *Tura and the "Minor Arts": The School of Ferrara*, in *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, catalogo della mostra (Boston) a cura di S.J. Campbell, Milano 2002, pp. 31-70, p. 69 nota 97.
- ¹² Syson non esclude che Gherardo possa aver fornito i cartoni alle altre maestranze coinvolte nella decorazione. L'attribuzione all'artista del *Settembre* e il suo coinvolgimento nel vicino mese di *Agosto* viene sostenuta sulla base delle affinità che ricorrono fra alcune figure degli affreschi e i personaggi della serie E dei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, attribuiti a Gherardo nella stessa sede, cfr. *Ivi*, pp. 59-60. Tali richiami sono ripresi anche da M. Natale, G. Sassu, *In mostra. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara) a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 37-59, pp. 52, 58.
- ¹³ L'intuizione di Syson di riconoscere a Gherardo il mese di *Settembre* non ha seguito. Al contrario, a favore della sua identificazione con il 'Maestro dell'Agosto': Natale, Sassu 2007, cit., pp. 52, 58; G. Sassu, *Verso e oltre Schifanoia*, in *Cosmè Tura...* 2007, cit., pp. 415-425, pp. 421-422 e *Ivi*, pp. 446-447, 460-461, catt. 139, 147; M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara 2010, p. 82; M. Danieli, *L'esordio di Ercole a Ferrara*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, catalogo della mostra (Ferrara) a cura di V. Sgarbi e M. Danieli, Milano 2023, pp. 82-89, p. 84. Andrea De Marchi riporta una dubitativa attribuzione all'artista di un affresco frammentario con il particolare di una *Crocifissione*, forse raffigurante il

ladrone Gesta, proveniente dalla Collezione Vendeghini Baldi ed attualmente conservato nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara: si veda A. De Marchi, in *Cosmè Tura...* 2007, cit., pp. 499-500, cat. X.

¹⁴ A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, I, *Dal 1341 al 1471*, Ferrara 1993 e Toffanello 2010, cit., pp. 207-215 per un resoconto completo sull'attività di Gherardo. Secondo Campori, Gherardo "apparteneva a quella categoria di pittori che preferivano a quadri figurati e alle altre maggiori operazioni della loro arte i minuti lavori"; si veda G. Campori, *Artisti degli estensi. I pittori, con documenti inediti ed indici*, Modena 1875 (ristampa anastatica, Bologna 1980, p. 34). Meno convincente mi sembra il profilo dell'artista ricostruito da J. Manca, *A ferrarese painter of the Quattrocento*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXVI, 1990, 1462, pp. 157-172.

¹⁵ Si fa riferimento alle *Fatiche di Ercole* commissionate da Ercole I per ornare i muri esterni di alcune fabbriche disposte lungo la Via Coperta e a due cortine "di tela" eseguite fra il 1470 e il 1471 per gli altari delle cappelle del palazzo di Corte e di Schifanoia, raffiguranti rispettivamente una *Pietà* ed un *Padre Eterno*. Tuttavia, si può dedurre, dagli esigui pagamenti di 18 e 3 lire, come questi oggetti

fossero in realtà assimilati a prodotti di 'artigianato', cfr. Toffanello 2010, cit., pp. 67, 208.

¹⁶ Franceschini 1993, cit., p. 461, doc. 788b.

¹⁷ Syson 2002, cit., p. 58.

¹⁸ Per il regesto documentario si veda Toffanello 2010, cit., pp. 213-214.

¹⁹ Franceschini 1993, cit., p. 765, doc. 1191d e Toffanello 2010, cit., p. 208.

²⁰ Tale testimonianza viene ripresa da Sassu 2007, cit., pp. 421-422 per proporre cautamente il riconoscimento di Gherardo nel Maestro dell'Agosto.

²¹ Non mi sembrano convincenti le affinità che ricorrono fra l'affresco e i *Tarocchi* già attribuiti a Gherardo. I contatti possono tutt'al più essere giustificati dai comuni rimandi alla medesima temperie figurativa che caratterizza Ferrara fra gli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento poiché la *Calliope* di Amburgo dimostra all'opera una mentalità distinta da quella dell'autore dei tre scomparti dell'Agosto, come provano gli stilismi più 'feroci' che innervano i tre 'decani' del mese. Di altre idee è Sassu 2007, cit., pp. 421-422.

²² Toffanello giudica la presenza di questi artisti "altamente probabile", cfr. Toffanello 2010, cit., pp. 82-83. Per i loro profili si veda *Ivi*, pp. 245-250.

²³ Volpe (1987), cit., p. 19 e Bacchi 1987, cit., p. 40.

- ²⁴ Il documento è pubblicato da Franceschini 1993, cit., pp. 384-385, doc. 688r.
- ²⁵ La commissione è stata più volte messa in relazione con l'episodio da Sassu 2007, cit., p. 415.
- ²⁶ La nascita del ciclo sembra essere legata ad una propaganda politico-celebrativa promossa da Borso in vista della tanto agognata elezione a duca di Ferrara, titolo conferitogli personalmente a Roma, il 14 aprile del 1471, da papa Paolo II. Negli stessi anni la letteratura encomiastica esalta il suo buon-governo – si pensi alla *Borsiade* di Tito Vespasiano Strozzi – e le sue doti da sovrano magnanimo vengono registrate dai cronisti ferraresi in occasione delle sue frequenti apparizioni pubbliche. A proposito L. Syson, *Lo stile di una signoria: il mecenatismo di Borso d'Este*, in *Cosmè Tura...* 2007, cit., pp. 75-88; per i puntuali richiami fra gli affreschi e i passi della *Borsiade* cfr. S. Macioce, *La "Borsiade" di Tito Vespasiano Strozzi e la "Sala dei Mesi" di Palazzo Schifanoia*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", II, 1982/1983, pp. 3-13.
- ²⁷ Nel contratto stipulato fra Cosmè Tura e Borso per la decorazione della 'delizia' di Belriguardo viene precisato che i lavori devono essere condotti "secondo il piacere del Principe"; cfr. A. Venturi, *Cosmè Tura e la Cappella di Belriguardo*, in "Il Buonarroti", II, 1885, 2, p. 4.
- ²⁸ A conclusioni simili giunge M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Milano 1995, p. 33.
- ²⁹ Longhi 1934, cit., p. 36.
- ³⁰ Non condivisibile l'idea di Lippincott secondo cui il frescante avrebbe "copiato" il lavoro altrui, cfr. Lippincott 1989, cit., p. 130.
- ³¹ Per Bacchi 1985, cit., p. 176 il rapporto è da capovolgere solo in corrispondenza del registro mediano del mese, dove Ercole "diviene l'ardimentoso suggeritore per i bellissimi decani e per la scena di corte dell'Agosto". Per Lippincott 1989, cit., p. 132, l'autore dell'Agosto sarebbe da identificare nell'assistente del cosiddetto "Maestro della Bilancia".
- ³² Longhi 1934, cit., p. 36.
- ³³ Cfr. con le ipotesi di R. Varese, *La vera facciata di Schifanoia*, in "Critica d'arte", XXV, 1978, 160/162, pp. 44-66 e Idem, *Metodo di lavoro: progetto e repliche*, in *Atlante...* 1989, cit., pp. 173-187.
- ³⁴ A. Venturi, *Ein Brief des Francesco del Cossa*, in "Kunstfreund", IX, 1885, pp. 129-134. Fra questi "altri" penso debba rientrare, con un elevato grado di verosimiglianza, Tito Vespasiano Strozzi, autore in quegli anni della *Borsiade*.
- ³⁵ Per un sommario riassunto della vicenda critica V. Farinella, *I pittori, gli umanisti, il committente: problemi di ruolo a Schifanoia*, in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis e W. Cupperi, Modena 2007, pp. 98-113. Lo studioso per primo avanza, con le dovute cautele, l'i-

potesi che Baldassarre possa aver ricoperto il ruolo di supervisore generale dei lavori di decorazione. In realtà tale suggestione sembra perdere credito dopo un attento studio dei documenti poiché si ricava che Baldassarre faceva la spola fra la Lombardia e Ferrara almeno fino al 1° novembre del 1469, in un momento in cui i lavori procedevano a gonfie vele. Ugualmente poco chiari sono i rapporti fra gli affreschi e quella “tella grande” con il ritratto equestre a grandezza naturale di Borso accompagnato da Alberto d’Este, Lorenzo Strozzi e Teofilo Calcinini che è registrata in cima ad una lista stilata il 16 settembre 1473 dove il pittore rivendica una serie di pagamenti non corrisposti dal suo successore, Ercole I d’Este. Dichiarata conclusa da Baldassarre soltanto il 30 settembre dello stesso anno, difficilmente avrebbe fatto da modello per i frescanti del salone, come invece sostiene Sassu 2007, cit., pp. 418-419.

³⁶ Venturi, *Ein Brief*.. 1885, cit., pp. 129-134. La lettera è indicativa per datare gli affreschi qualche tempo prima della sua compilazione.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Queste risposdenze sono rilevate da A. Bacchi, *Francesco del Cossa*, Soncino 1991, p. 56.

³⁹ Si veda A. Bacchi, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Catalogo*, catalogo della

mostra (Milano) a cura di A. Di Lorenzo, A. Mottola Molino, M. Natale, Modena 1991, pp. 211-213, sulla base del quale auspica la rivalutazione dell’intervento di Cossa nella fase progettuale del ciclo. Delle stesse idee è M. Molteni, *Cosmè Tura*, Milano 1999, p. 102.

⁴⁰ Un ricordo simile torna in una figura ai margini di una delle scene dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* realizzati da Ercole de’ Roberti per il *Polittico Griffoni*, dando valore all’ipotesi qui avanzata secondo cui avrebbe direttamente messo mano ad alcune parti del mese di *Luglio*.

⁴¹ È del tutto verosimile che la partita si sia giocata esclusivamente nel 1469. Da una notizia contenuta nella cronaca di Fra Paolo da Legnano si apprende che l’edificio venne messo “a solaro” (L.N. Citadella, *Notizie relative a Ferrara: per la maggior parte inedite*, Ferrara 1864, p. 337) per essere già abitato da Borso, per sole due settimane, a partire dal 17 ottobre dello stesso anno, il quale chiede sia lì trasferita la sua personale “roba”. Dunque, non è da escludere che gli affreschi siano già conclusi in prossimità di quella data, come d’altronde proverebbe il dono al fratello Alberto nel dicembre 1469, proprio a “Schivenoio”, di quella *Cosmographia* offertagli nel 1466 durante una breve permanenza nella ‘delizia’ di Quaratesana (a proposito

M. Folin, *Borso a Schifanoia: il Salone dei Mesi come speculum principis*, in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis e W. Cupperi, Modena 2007, p. 10). Come termine *post quem* sono generalmente accettati i riferimenti ad alcuni brani delle ante d'organo per la Cattedrale di Ferrara pagate a Cosmè Tura l'11 giugno 1469, fra cui una delle ancelle di Proserpina effigiata nell'*Agosto*, che replica la soluzione adottata da Cosmè per la principessa nel prospetto esterno degli sportelli, come notato da Benati 1986, cit., pp. 240-241.

⁴² Per i confronti fra i cartoni adoperati, anche attraverso una puntuale infilata di tavole dimostrative, cfr. Varese 1989, cit., pp. 180-183.

⁴³ Volpe (1987), cit., p. 17.

⁴⁴ G. Bargellesi, *Palazzo Schifanoia. Gli affreschi nel "Salone dei Mesi" in Ferrara*, Bergamo 1945, p. 17, si pronuncia in favore dell'autografia robertiana senza accorgersi della ripresa da un modello approntato proprio da quest'ultimo. Della stessa idea è M. Salmi, *Ercole de' Roberti*, Milano 1960, p. 9, mentre Lippincott, non accettando la presenza di Ercole, suggerisce che l'anonimo 'Maestro della Bilancia' abbia fornito i cartoni per tutti i 'decani' della parete settentrionale, cfr. Lippincott 1989, cit., p. 130. A simili conclusioni giunge Bacchi 1985, cit., pp. 175-176, il quale, però, addebita l'invenzione ad Ercole.

⁴⁵ Per un'indagine sulle tecniche cfr. i risultati pubblicati dopo il restauro in A.M. Visser Travagli, *Schifanoia. Cantiere Aperto*, Ferrara 1999. Si veda anche V. Gheroldi, *Due sistemi tecnici*, in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis e W. Cupperi, Modena 2007, pp. 159-166.

⁴⁶ Proposta con riserve da Bargellesi 1945, cit., p. 17 sulla presenza di Ercole insiste maggiormente V. Sgarbi, *Ercole in Luglio*, in *Per Schifanoia...* 1987, cit., pp. 34-36.

⁴⁷ Longhi 1934, cit., p. 30.

⁴⁸ Cfr. Benati 1990, cit., p. 59 nota 8 e Idem 1996, cit., pp. 113-115. Per una rassegna delle attribuzioni avanzate negli anni faccio riferimento alle schede di M. Minardi in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 108-110, cat. 7 e di G. Viroli, *La Pinacoteca Civica di Forlì*, Genova 2016, p. 70, cat. 21.

⁴⁹ Bacchi 1987, cit., p. 40 nota 21.

⁵⁰ Mi riferisco alle schede di Sassu 2007, cit., pp. 460-461 cui rimando per una completa vicenda critica e V. Gusella, in *Rinascimento a Ferrara...* 2023, cit., p. 110, cat. 17.

⁵¹ Segnalo che Daniele Benati ne aveva esaltato i richiami alla cultura luminosa del 'Vicino da Ferrara', nonostante l'opera in questione rimandi "comunque ad una personalità artistica diversa", cfr. Benati 1982, cit., p. 25 nota 39.

- ⁵² Sia B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 417 che Ortolani 1941, cit., p. 152 la ritenevano come la più precoce testimonianza dell'attività su tavola del giovane Ercole de' Roberti in prosimità degli affreschi di Schifanoia. L'opinione viene sottoscritta da Salmi 1960, cit., p. 13, mentre M. Natale, *Lo studiolo di Belfiore: un cantiere ancora aperto*, in *Le muse e il principe...* 1991, cit., pp. 17-44, p. 40 nota 88, ripropone, con qualche cautela, il nome di Ercole. Noto che l'opera viene assegnata ad Ercole anche da Andrea De Marchi in un breve trafiletto condiviso su una rinomata piattaforma di rete sociale.
- ⁵³ G. Baruffaldi, *Vite de' Pittori e Scultori ferraresi, I*, Ferrara 1844, p. 76, nota 1.
- ⁵⁴ G. Bargellesi, *Notizie di opere d'arte ferrarese*, Rovigo 1955, p. 33.
- ⁵⁵ R. Van Marle, *La pittura all'esposizione d'arte antica italiana di Amsterdam*, in "Bollettino d'Arte", XXVIII, 1935, pp. 445-458, p. 449.
- ⁵⁶ Longhi 1934, cit., pp. 182-183. Di diversi pareri è Benati 1982, cit., p. 15, il quale, attenendosi all'opinione di Longhi, fa seguire i due frammenti alla *Crocifissione* parigina e all'*Annunciazione* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, valutate le più antiche testimonianze dell'artista.
- ⁵⁷ Natale, Sassu 2007, cit., p. 58, dove la proposta viene avanzata con dubbi.
- ⁵⁸ Si veda R. Longhi, *Un "Cristo doloroso" di Baldassarre d'Este*, in "Paragone", IX, 1958, 101, pp. 56-59.
- ⁵⁹ Illuminante in tal senso è il confronto fra le tavole 10 e 11 pubblicate in Benati 1982, cit..
- ⁶⁰ Questi rapporti fra il 'Maestro dell'Agosto' e il 'Vicino da Ferrara' vengono approfonditi per la prima volta in *Ivi*, pp. 14-15, 24 nota 34 senza tuttavia fare cenno ad una fusione fra le due personalità.
- ⁶¹ Più difficile da giudicare è l'intervento del Maestro dell'Agosto negli affreschi reggiani di Santo Stefano, avanzato per la prima volta da Benati 1990, cit., p. 59 nota 8, nei quali si coglie una vena lombarda che mai affiora nelle altre opere qui riconosciute al pittore. Segnalo che le pitture sono state recentemente assegnate a Baldassarre d'Este su probabile commissione di Girolamo degli Ardizzoni a partire da un parere di P. Cova, *Benedeo di Niccolò (alias Maestro del Tritico di Imola) e Baldassarre d'Este: due pittori del Quattrocento al servizio dei cavalieri di San Giovanni tra Ferrara e Reggio Emilia*, in *Gli ordini di Terrasanta: questioni aperte, nuove acquisizioni (secoli XII-XVI)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Perugia, 14-15 novembre 2019) a cura di A. Baudin, S. Merli e M. Santanicchia, Perugia 2019, pp. 315-329, pp. 320-322.

Nuove riflessioni sulla biografia e sull'attività di Nicolò Rondinelli

Giorgio Martini

per Anchise Tempestini

L'interesse nei confronti di Nicolò Rondinelli è tuttora vivo e in costante aggiornamento¹.

La storiografia, dalle fonti cinquecentesche fino ai più recenti contributi, ha radunato attorno al pittore di origini romagnole un buon numero di opere, a dimostrazione dell'importanza assunta all'interno della bottega di Giovanni Bellini, dove il nostro collaborò a molti lavori iniziati dal maestro. Nonostante buona parte degli studi abbia sottostimato l'importanza nonché la qualità del pittore, è certo come l'artista possa essere considerato il precursore di un momento di rinascenza delle arti per la città di Ravenna, tanto da imporsi come punto di riferimento tra i primi anni Ottanta del Quattrocento e il primo decennio del secolo successivo.

Nel presente studio si cercherà di meglio delineare la sua problematica e lacunosa vicenda biografica e artistica, facendo riferimento anche ad inediti documenti d'archivio, concentrandosi sugli estremi biografici del pittore, sulla conferma dell'effettiva presenza dell'artista

nel contesto veneziano, ed infine sulla cronologia delle opere della maturità.

Poche sono le date certe a cui ancorare la biografia di Rondinelli: successivamente al matrimonio con la veneziana Marietta dalle Carte, in un documento del 18 marzo 1495 si colloca la lite con il cognato Antonio di Bernardo per aver contratto le nozze senza rispettare gli accordi stipulati alla morte di Andrea dalle Carte, padre della sposa. In un atto del 3 novembre dello stesso anno il pittore è presente all'esecuzione del testamento di Andrea. Il testamento di Marietta, redatto l'11 gennaio 1496, chiarisce che la famiglia Rondinelli si era ormai trasferita a Ravenna, mentre al 1497 si collega il *San Sebastiano* del Duomo di Forlì, unica opera finora documentata, a quella data già posta sull'altare. Da questo momento Rondinelli risulta registrato a Ravenna e dintorni una prima volta il 25 novembre 1497 in un atto della chiesa di S. Maria di Castelnovo a Teodorano (Forlì), poi il 2 gennaio 1498 e il 23 settembre dell'anno seguente, in entrambi i casi relativamente a una controversia sorta in merito all'appalto di dazi; lo si ricorda infine attivo a Ravenna in data 31 maggio 1502².

Esaminando le fonti storiografiche in nostro possesso, grazie alla testimonianza del francescano Girolamo Bonoli, autore nel 1732 della prima *Storia di Lugo*, e a preziosi documenti pubblicati da Silvio Bernicoli nel 1912, sappiamo che il ramo della famiglia Rondinelli (o Rondanelli) a cui apparteneva Nicolò, da Lugo si trasferì a Ravenna a partire almeno dal quarto decennio del quindicesimo secolo, allorché Nicolò di Bertozzo Rondinelli, nonno del pittore, risultava congiunto e legatario del testamento di Isabella Malatesta, vedova di Obizzo da Polenta³. Lo stesso, in un atto datato 2 dicembre 1453 riguardante il figlio Agostino, era già defunto⁴.

A Giorgio Vasari si deve un primo inquadramento cronologico del pittore: lo storiografo aretino nella seconda edizione della *Vite* ricorda che “visse Rondinello fino all'età di 60 anni e fu sepolto in San

Francesco di Ravenna”⁵. Sulla base di questa testimonianza la storiografia ha posto la nascita del pittore romagnolo intorno al 1450, un dato finora ritenuto valido ma problematico per fornire un estremo cronologico certo, che può ora trovare un chiarimento. Da ricerche compiute all'Archivio di Stato di Ravenna è stato possibile circoscrivere la data di nascita di Nicolò attraverso il testamento del padre, Agostino di Nicolò Rondinelli, rogato in data 27 ottobre 1458⁶. Tra le disposizioni indicate nel documento si riporta chiaramente che Agostino, in caso di morte, nomina eredi universali il figlio o i suoi figli maschi nascituri, mentre in caso di morte senza eredi maschi avrebbe donato 150 lire bolognesi all'altare di famiglia, dedicato a San Biagio, nella chiesa di Santa Maria a Lugo. La preziosa informazione permette di porre un prezioso *post quem* per la nascita di Nicolò, da collocare dunque successivamente al 1458: l'aver assunto inoltre il nome di battesimo del nonno paterno lascia presupporre che il nostro fosse il figlio primogenito di Agostino. Si va così a confutare la congettura vasariana, permettendo l'elaborazione di nuove ipotesi circa la sua formazione.

Fritz Heinemann, infatti, poneva l'apprendistato di Rondinelli a Venezia tra il 1485 e il 1495, mentre Cesare Gnudi ipotizzava una datazione lievemente più tarda, tra il 1490 e il 1495 – proposta tendenzialmente accolta dalla critica. Angelo Mazza al contrario sosteneva come Nicolò non avesse mai interrotto i contatti con Venezia anche dopo il ritorno in Romagna, proponendo di postdatare alcune opere lagunari di Rondinelli, vale a dire i due *Angeli* della chiesa di San Pietro martire a Murano e la *Madonna col Bambino* della sagrestia della basilica della Salute⁷. Alla luce delle nuove scoperte documentarie, nel 1485 Nicolò risulta avere tra i 25 e i 30 anni, un'età avanzata per un apprendista, ma plausibile per il ruolo di collaboratore nella bottega di Giovanni Bellini. A ciò si aggiunge un'informazione non trascurabile sull'attività del padre Agostino. Fortunatamente, nel testamento

di donna Maddalena, vedova di Cristoforo della Sega, datato 6 giugno 1479, tra i testimoni alla redazione dell'atto è nominato lo stesso Agostino, qualificato come "aurifice", ossia orafo⁸.

Questa precisazione è di fondamentale importanza per chiarire la prima formazione del romagnolo: se adesso è accertabile come Nicolò abbia appreso i primi rudimenti dell'arte nella bottega paterna, si può ipotizzare l'arrivo nella bottega di Bellini nella seconda metà degli anni Settanta, introdotto per mezzo del padre, e la sua permanenza in laguna plausibilmente fino al 1482 per poi ritornare per qualche tempo a Ravenna⁹. Il rientro è suffragato da un atto notarile datato 7 marzo 1482, relativo al testamento di Bartolo del fu Cristoforo Rondinelli. Il testatore chiede di essere sepolto nel cimitero della chiesa di San Giacomo di Lugo e nomina come eredi universali i figli Battista, Cristoforo e Giovanni. In caso di loro prematura scomparsa subentreranno Benedetto del fu Negro, Giorgio del fu Giovanni, Matteo del fu Evangelista, Ugolino del fu Bartolino e i "filii quondam Agostini de Rondanellis"¹⁰. Il testo, oltre a chiarire come Agostino a quella data fosse già morto, permette di supporre che Nicolò fosse rientrato in Romagna per sbrigare le formalità finanziarie legate all'eredità e alla successiva gestione dell'avviata bottega paterna. Ciò spiegherebbe l'assenza del Rondinelli per tutti gli anni Ottanta da Venezia e il mantenimento di stretti legami professionali con la bottega del maestro veneto, grazie ai quali gli fu possibile introdurre a Ravenna una produzione ampia e seriale di modelli belliniani, dimostrata dagli esemplari finora conosciuti.

Lo stato attuale degli studi sulla città romagnola conferma notevoli lacune per la mancanza di precisi riferimenti figurativi coevi in ambito pittorico, nonostante Ravenna dipendesse dalla Serenissima fin dal 1441, conseguentemente alla cacciata della famiglia Da Polenta, e nonostante i legami con la Repubblica marinara avessero indubbiamente incentivato le committenze. L'unica, seppur notevo-

le, eccezione è rappresentata dalla grande pala d'altare che Ercole de Roberti licenziò su commissione dei Canonici Lateranensi della chiesa di Santa Maria in Porto Fuori per la loro chiesa tra il 1479 e il 1481 (fig. 17), un'opera che sicuramente avrà suggerito interesse nei maestri locali, *in primis* Nicolò Rondinelli, per le sue novità che dovevano rappresentare, stando alle parole di Roberto Longhi, un notevole balzo in avanti “verso l'italianizzazione dello stile; per escire insomma dall'orto ispido e gemente della pittura di corte estense”¹¹. Altrettanto illuminante per il ravennate fu probabilmente la conoscenza della vicina *Pietà* di Giovanni Bellini, realizzata tra il 1470 e il 1475 per il Tempio Malatestiano e conservata nei Musei Civici di Rimini (fig. 18)¹². L'opera, riconosciuta indiscutibilmente al maestro veneto, ebbe un riscontro notevole e divenne ben presto un modello di riferimento per gli artisti del territorio, tanto da essere fedelmente replicato in almeno quattro casi, disseminati nell'entroterra riminese e in collezioni private¹³. Pur non potendo verificare una presenza documentaria di Rondinelli a Rimini, la vicinanza geografica e il legame di parentela con i Malatesta potrebbe aver facilitato il viaggio, permettendogli di conoscere e studiare dal vivo l'opera.

Sulle numerose presenze di artisti a Ravenna Silvio Bernicoli e Carlo Grigioni hanno fornito un nutrito nucleo di regesti documentari, la cui importanza è stata evidenziata dalla critica successiva¹⁴. Vengono riportate alla luce personalità locali quali Giacomo Moretti da Ravenna e Beltramo Zurli da Bagnacavallo, nonché forestieri di provenienza veneta così come toscana¹⁵. Variegata è anche la presenza forlivese: sappiamo per esempio che nel 1486 Baldassarre Carrari è documentato in città, accompagnato in qualità di testimone da certo Bartolomeo di Sante di Mercuriale, anch'egli pittore¹⁶. Presenze senza dubbio interessanti per quanto gli elementi siano ancora insufficienti per ricostruirne l'attività in loco ed associarla a qualche opera eventualmente identificabile. Manca, nella disamina delle arti

nell'ultimo quarto del quindicesimo secolo a Ravenna, una maggior attenzione nei confronti di Filasio Roverella, arcivescovo della città tra il 1476 e il 1516, le cui fattezze ci sono note grazie al *Ritratto* della Pinacoteca Comunale di Cesena, ascrivito da Stefano Tumidei al catalogo del Maestro dei Baldraccani¹⁷, e comparabile a una medaglia del Chazen Museum of Art (University of Wisconsin-Madison), attribuita a Niccolò di Sforzore Spinelli (fig. 19)¹⁸.

Proveniente da una ricca famiglia originaria di Rovigo, Filasio era nipote di Bartolomeo Roverella, suo predecessore come arcivescovo di Ravenna, oltre che di Lorenzo, vescovo di Ferrara, le cui spoglie riposano nella chiesa di San Giorgio fuori le mura, consacrata nel 1479 appunto dallo stesso Filasio. La provenienza da una delle corti più illuminate della penisola deve aver influito notevolmente nel suo compito pastorale, permettendogli di spiccare nel ruolo di guida colta e illuminata, contraddistinta da un mecenatismo scelto e consapevole¹⁹. La figura del Roverella deve essere assolutamente indagata in relazione ai principali cantieri culturali della città di Ravenna, che rimaneva sempre una *enclave* di Venezia, dato non trascurabile anche in termini di committenze e di gusto pittorici²⁰.

Come già detto, alla luce di quanto emerso è presumibile escludere un ritorno di Nicolò in laguna entro gli anni Ottanta, in controtendenza rispetto a quanto proposto da Mazza e Faietti²¹. Nonostante esistano numerose varianti di Madonne col Bambino di derivazione belliniana che si possono collocare tra i primi prodotti di collaborazione con il maestro veneto, seppure in assenza del prototipo originario è ragionevole supporre che Rondinelli lo avesse potuto vedere durante il periodo di apprendistato. Nel riconsiderare un capolavoro come la *Madonna Wittgenstein* (fig. 20) di Giovanni Bellini, databile intorno al 1480-85, acquisita dal Louvre nel 2009 e depositata nella succursale di Abu Dhabi, è possibile stabilire quanto almeno la tipologia del Bambino venga ripresa parimenti dal pittore ravennate nelle

versioni che qui si propone di datare entro il 1485-90, confermando un'ipotesi già formulata da Anchise Tempestini²². Nello specifico si tratta della versione della Gibbs Collection a Tyntesfield nel North Somerset, a cui va associata quella di Rovigo presso l'Accademia dei Concordi, quella di Amsterdam presso il Rijksmuseum (fig. 21) ed altre in collezioni private, passate sul mercato antiquario²³. Il successo della composizione è tale che essa venne riproposta anche successivamente, fino ai primi anni del Cinquecento, a conferma della fortuna del modello belliniano seppur declinato in soluzioni qualitativamente più deboli, tanto da supporre interventi da parte della bottega²⁴. Mettendo a confronto gli esemplari di questa serie – ma il discorso si può estendere anche ad altre opere di Rondinelli – emergono nelle varianti realizzate in collaborazione con la bottega dei particolari attributi che le classificano come opere rondinelliane, realizzate sulla base di modelli forniti dal maestro. Nello specifico ci si riferisce alla presenza della rondine e alla firma, più rara ma riscontrata ad oggi in tre opere, due delle quali conservate nella Galleria Doria Pamphilj a Roma e una nella Pinacoteca di Forlì (fig. 22). Finora venivano ritenuti elementi imprescindibili per il riconoscimento qualitativo dell'artista: ora, ragionando analogamente su quanto faceva lo stesso Bellini nei confronti di Rondinelli, affidandogli la realizzazione di alcune opere poi firmate da lui stesso, è evidente che questi connotati debbano essere intesi piuttosto come fondativi della bottega del romagnolo, imprescindibili per definirne la provenienza²⁵. Come ha evidenziato Mauro Lucco, la richiesta alla bottega di Giovanni di immagini devozionali private, a partire dagli anni Settanta del Quattrocento, era diventata a tal punto pressante che “la presenza di una Madonna in quasi ogni stanza delle case veneziane era divenuta, come rileva la lettura di vari inventari coevi, una consuetudine fortemente osservata e voluta”²⁶. È ragionevole dunque immaginare che per sopperire a una domanda così forte la bottega realizzasse numerose versioni dello

stesso soggetto. Nicolò, frequentando la bottega del maestro veneto e operando in una città legata politicamente alla Serenissima come Ravenna, fu sensibile a un nuovo tipo di immagine devozionale ripreso dalla solennità delle icone bizantine, ma adattato in funzione di una meditazione intima e familiare, correlata alla destinazione privata delle tavole²⁷.

Caposaldo della produzione veneziana di Nicolò è senza dubbio la decorazione del soffitto della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Murano, realizzata in collaborazione con il parmense Cristoforo Caselli, in cui si può leggere un rapporto con un immediato precedente tipologico quale il soffitto della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, dove è peraltro attivo l'altro belliniano proveniente dalla Romagna, Lattanzio da Rimini²⁸. Il complesso soffitto, che si proponeva in precedenza di intendere come riverbero della decorazione del soffitto della Sacrestia Nuova della basilica di San Marco, realizzata in realtà solamente a partire dal 1524, è un significativo esempio di copertura a cassettoni, all'interno dei quali sono iscritte numerose figure di Santi, Apostoli e Padri della Chiesa posti a corollario di un'intensa *Incoronazione della Vergine*, che spetta a Rondinelli come parte dei pannelli laterali, mentre al Caselli si riconducono i Padri della Chiesa e i rimanenti pannelli laterali²⁹. Dello stesso edificio facevano parte una serie di tavole con *Angeli adoranti*, oggi conservate nella chiesa di San Pietro Martire a Murano, egualmente contese tra Rondinelli e Marco Palmezzano, unica testimonianza sopravvissuta del forlivese in laguna come già sostenuto da Enrico Maria Dal Pozzolo, e una bella *Madonna col Bambino* visibile nel complesso di Santa Maria della Salute a Venezia³⁰. Le tavole, a fronte di un fraintendimento negli studi che si è protratto fino ai più recenti contributi sul pittore ravennate, sono state giustamente riconosciute come appartenenti al soffitto del barco dell'edificio muranese in un recente contributo di Emanuele Castoldi³¹.

La costruzione della chiesa fu avviata nel 1482 e completata solamente nel 1495, come risulta dall'iscrizione su una placchetta dedicatoria in piombo, di ignota collocazione, rinvenuta nel corso degli ultimi restauri³². La copertura del complesso in ogni caso dovette tener conto di due episodi particolarmente importanti: il testamento del procuratore Filippo Pasqualigo, datato 21 giugno 1489, che stabilì di essere sepolto nella chiesa qualora essa fosse terminata, fornendoci un valido termine *post quem*³³, e l'acquisizione nel 1490 da parte delle monache di Santa Maria degli Angeli dei benefici spettanti al soppresso convento di Santa Maria di Piave in Lovadina, appartenente all'ordine cistercense. Il monastero si trovò a possedere una rendita annua di 14 mila ducati e ciò permise la riedificazione del complesso, il cui altare maggiore fu dedicato appunto alla Vergine. È evidente come Rondinelli sia debitore nei confronti di Bellini, a tal punto che l'episodio centrale dell'Incoronazione della Vergine possa ritenersi un omaggio al medesimo soggetto rappresentato da Bellini nella parte centrale della cosiddetta Pala di Pesaro, compiuta entro il 1474 circa per la chiesa di San Francesco a Pesaro. Tuttavia, non essendoci prove per un viaggio nella città marchigiana da parte di Rondinelli, tale suggestione rimane meramente a livello di ipotesi³⁴.

Entro il 1495 in ogni caso si collocano gli ultimi documenti inerenti a Niccolò a Venezia. Pubblicati da Ludwig nel 1905, attestano che il pittore sposò Marietta dalle Carte, figlia di Andrea, presumibilmente a Venezia, per poi rientrare a Ravenna, non adempiendo in tal modo agli obblighi che aveva nei confronti dei parenti della moglie³⁵. Confidando che futuri affondi permettano di reperire nuovi indizi negli archivi lagunari, credo si debba ritenere valida la tesi di una collaborazione tra Rondinelli e Marco Palmezzano, che a Venezia risulta possedere nel 1495 una casa ottenuta in seguito a una controversia coi fratelli Sebastiano e Tommaso³⁶. Ciò avvalorerebbe l'ipotesi di Buscaroli, accolta in seguito da Tumidei, del continuo scambio tra

i due artisti, palese in opere situabili entro la fine del secolo, in cui il Palmezzano è evidente si abbeverì alle fonti figurative venete, come traspare nell'*Annunciazione* già in Santa Maria del Carmine a Forlì o ancor di più nella *Pala delle Micheline* di Faenza. Particolarmente calzante risulta essere il confronto tra la *Madonna col Bambino* di Rondinelli già nell'High Museum of Art di Atlanta (fig. 23a) e l'*Incoronazione della Vergine* di Palmezzano (fig. 23b) della Pinacoteca di Brera ma proveniente dalla chiesa di San Francesco a Cotignola. A un'osservazione più attenta le figure degli angeli musicanti presenti nelle due tavole lasciano presupporre una derivazione a partire dal Palmezzano nell'opera di Rondinelli, mediando chiaramente prototipi belliniani come la pala di San Giobbe o la pala Barbarigo (1488). Il riutilizzo dello stesso modello nel forlivese si traduce in forme plastiche e rigidamente aderenti alle regole prospettiche, mentre nel ravennate acquisisce complessivamente un tono morbido e luminoso.

L'analisi stilistica delle prove mature del pittore suggerisce che non vi siano riprese dirette da opere belliniane coeve, ad eccezione della pala già nella chiesa di Santo Spirito a Ravenna di cui si parlerà in seguito, permettendo alla storiografia di sostenere plausibilmente che Rondinelli non fosse più tornato a Venezia. La notizia riportata da Carlo Ridolfi secondo cui un "Rondinello da Ravenna" avrebbe collaborato con Lattanzio da Rimini, Cima da Conegliano, Giovanni Mansueti e Jacopo da Montagnana alla decorazione della cappella dei Setaioli in Santa Maria dei Crociferi a Venezia è illuminante, ma da restringersi cronologicamente solo al 1495, dal momento che dal gennaio dell'anno seguente Nicolò risulta già rientrato in Romagna³⁷.

L'opera che per prima usualmente si riconduce al catalogo maturo dell'artista è il bel *San Sebastiano* (fig. 24), tuttora conservato nella cattedrale di Forlì accanto al *San Rocco* di Marco Palmezzano.

Come ricordava Tempestini, la tavola ha ottenuto larghi consensi dalla letteratura artistica fin dalla prima citazione di Vasari che la

riteneva “molto bella figura”, per gli echi diretti a partire da idee belliniane e veneziane in generale che vi si ravvisano e per l'originalità della composizione, riprese da Marco Palmezzano pochi anni dopo nella Pala Ostoli già nella chiesa di Santa Maria del Carmine. La frontalità del soggetto infatti non può non richiamare alla mente il dipinto che Antonello da Messina eseguì tra il 1475 e il 1476 per la chiesa di San Giuliano a Venezia, visto sicuramente da Rondinelli, e che lo stesso Bellini riprese nella figura di San Sebastiano della *Pala di San Giobbe*, oggi conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, anche se un buon documento figurativo di paragone sembrerebbe una bella redazione realizzata da Cima da Conegliano conservata a Villa I Tatti. Sullo sfondo, che si apre a un morbido paesaggio collinare, compaiono varie figure, in particolare due vestite all'orientale e un arco trionfale scorciato sulla destra che potrebbe evocare l'arco Foscari del palazzo Ducale di Venezia. Le figure ivi raffigurate, a monocromo su di uno sfondo mosaicato dorato, sono invece comparabili a quelle che Ercole de' Roberti immagina nel basamento del trono della Vergine della pala ravennate³⁸.

Fino a tempi recenti il *San Sebastiano* era ritenuta l'unica opera certa nel catalogo del pittore, ma, come giustamente ricordava Tempestini, la tavola non è firmata né datata, bensì ancorata alla coeva menzione di Andrea Bernardi detto il Novacula, che nelle sue *Cronache forlivesi* ricordava di vederla già collocata sull'altare dedicato a San Sebastiano nel 1497³⁹. Se a ciò si aggiunge la notizia fornita da Stefano Tumidei, che nel 1492 Antonio Merenda, canonico di Ravenna, si era impegnato poco prima della morte a dotare nella cappella l'altare di San Sebastiano, allora possiamo supporre per quest'opera una datazione prossima alla prima metà dell'ultimo decennio del secolo⁴⁰. Per ragioni stilistiche Tempestini proponeva correttamente di avvicinarli sia il *San Giovanni Evangelista* già Grassi (fig. 25), noto solo tramite una fotografia conservata presso la fototeca Berenson, che la

Sibilla degli Uffizi⁴¹. Ritengo inoltre che sia da assegnare ormai senza incertezze a questo momento il disegno della Courtauld Gallery di Londra, posto dubitativamente nel catalogo del pittore ravennate⁴². Le figure vestite riccamente all'orientale presenti nell'episodio dell'*Incontro tra il re Salomone e la regina di Saba* ritengo siano perfettamente sovrapponibili a quelle presenti in secondo piano nella tavola forlivese, un riflesso di decisi modelli carpacceschi che concorre a definire la piacevolezza e la raffinatezza dell'opera.

Fondamentale, ai fini dello studio sul Rondinelli maturo, le acquisizioni elaborate prima da Sylvie Béguin e in seguito da Anchise Tempestini, che hanno permesso la ricomposizione della pala Buonamici già nella chiesa di San Domenico a Ravenna, nella quale la critica tendeva in passato a riconoscere fantasiosamente nei santi raffigurati le fattezze di Niccolò Rondinelli, Baldassarre Carrari e del figlio Matteo⁴³. In particolare la predella, dopo aver goduto di lunghe vicissitudini critiche, è stata ricomposta nelle cinque parti di cui ora è costituita, suddivisa nei musei di Avignone, Philadelphia e Ravenna. Relativamente al frammento acquisito recentemente dal Museo ravennate, Tempestini riferiva come ben si raccordasse agli altri “per l'assoluta identità ambientale, per la tipologia delle figure, fino al particolare che ci permette di scorgere sulla destra, pure abbrasa, del pannello di Philadelphia lo spigolo del tavolo su cui il Santo viene scorticato vivo e la cornice della finestra che si apre a sinistra del nuovo frammento”⁴⁴ (fig. 26).

Allo stesso momento appartiene la pala della *Madonna col Bambino tra i Santi Andrea e Lorenzo* di Stoccolma (fig. 27), di cui non si conosce l'originaria collocazione, che Tumidei riteneva, pur non conoscendone le reali dimensioni, essere un tempo coronata da una cimasa con un *Cristo in pietà sorretto da angeli*, riconoscibile nell'esemplare già in collezione Von Hadeln a Firenze. Una tesi ora confutabile, dal momento

che si conoscono le misure delle due tavole ed è possibile constatare quanto l'opera già a Firenze non possa collegarsi alla pala svedese⁴⁵. L'iconografia riflette ancora una volta gli interessi di Rondinelli per l'arte veneta e il modello del Gesù Bambino, che placidamente dorme sulle ginocchia della Vergine, si rifà a prototipi vivariniani e belliniani.

Analogamente l'organizzazione fortemente geometrizzante della composizione porta a ravvisare anche i primi riflessi dell'arte degli Zaganelli da Cotignola: va ricordato che i due fratelli Bernardino e Francesco nel 1504 licenziavano una splendida pala conservata oggi a Brera e realizzata per i Minori osservanti di Sant'Apollinare Nuovo, raffigurante la *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi*⁴⁶, dove è evidente la dipendenza tipologica dalle opere del Palmezzano di quegli stessi anni, in particolare nell'inserimento di elementi ricorrenti come le colonne e il pavimento realizzati in marmi mischi, i capitelli con decorazioni complesse e le elaborate grottesche poste sulle architetture⁴⁷. Un'eco di quest'opera la si può cogliere nel trittico del Walters Art Museum di Baltimora con la *Madonna, San Michele arcangelo e San Pietro*, assegnato da Federico Zeri al catalogo del Rondinelli ma da riconoscere, su suggerimento di Tumidei, a Baldassarre Carrari in un momento di consonanza stilistica con Rondinelli stesso, dunque dopo il suo trasferimento a Ravenna nel 1502⁴⁸ (figg. 28-29).

L'ultimo documento inedito relativo alla biografia dell'artista, rogato a Ravenna in data 21 luglio 1505, si riferisce alla moglie Marietta dalle Carte che, ormai vedova di Nicolò, è prossima a risposarsi⁴⁹. Il documento fornisce un preciso *terminus ante quem* per stabilire la morte del pittore, anteriore certamente al 1505⁵⁰. Entro tale data si collocano le opere estreme del Rondinelli, ovvero la *Madonna col Bambino e i Santi Alberto e Sebastiano* del Museo d'Arte della Città di Ravenna, *I Santi Apollinare, Canzio, Canziano, Canzianilla e Maddalena* della Pinacoteca di Brera (in deposito presso il Senato della Repubblica a

Roma), la *Madonna in trono col Bambino e angeli tra i Santi Tommaso d'Aquino, Maddalena, Caterina e Giovanni Battista* sempre al MAR di Ravenna ed infine le stanche ante d'organo raffiguranti l'*Annunciazione* e i *Santi Pietro martire e Domenico*, accomunate da una sensibile vicinanza alla cultura protoclassica emiliana mediata da Lorenzo Costa. Queste ultime in particolare, tuttora conservate nella chiesa di San Domenico a Ravenna, risultano a tal punto imbevute di cultura ferrarese, forse sempre grazie alla mediazione del potente arcivescovo Filasio Rovella, da poterle confrontare con quelle realizzate da Cosmè Tura per la Cattedrale di San Giorgio nel 1469, considerando la medesima costruzione prospettica, con i personaggi inseriti all'interno di scatole spaziali, memori anche delle influenze provenienti dalla scuola forlivese, impreziosite da elaborati soffitti cassettonati.

Come suggerito in precedenza, molte delle opere che afferiscono al catalogo di Rondinelli, perlomeno fra quelle databili a inizio Cinquecento, si devono alla collaborazione di alcuni artisti, finora anonimi, operosi nella sua fiorente bottega cittadina.

Nell'eventualità di futuri riscontri documentari che permettano una miglior definizione di queste personalità ancora senza nome, l'aver anticipato la morte di Rondinelli entro il 1505 permette ora di chiarire l'assunto di Vasari, seguito da buona parte della letteratura artistica, circa il passo che ha fatto supporre l'alunnato di Francesco Zaganelli presso Nicolò Rondinelli⁵¹. Un passo che, come giustamente notava Antonio Paolucci, non voleva intendere "una dipendenza stilistica fra i due pittori, ma soltanto un rapporto di successione cronologica e di prevalenza qualitativa"⁵².

Altrettanto problematica risulta la possibilità che Benedetto Coda o Baldassarre Carrari possano essere stati allievi di Rondinelli. Su Coda vige una confusione storiografica perpetrata da Giorgio Vasari, che lo ricordava poco dopo Nicolò, al quale lo associava per il comune alunnato belliniano⁵³. Un fatto non insolito per l'aretino

che, pur risiedendo a Rimini, diverse volte ebbe modo di compiere errori macroscopici nonostante possedesse notizie di prima mano. Il dubbio venne poi fugato, chiarendo quanto il maestro naturalizzato riminese avesse attinto alla cultura veneta tramite la mediazione dello stesso Rondinelli e degli Zaganelli, piuttosto che attraverso esperienze desunte direttamente nella città veneta⁵⁴. Per quanto riguarda invece Baldassarre Carrari è stato ormai chiarito che il contatto con Rondinelli, successivo al 1502, dimostra quanto l'artista "dopo il soggiorno ravennate modifica la propria educazione impostata su conoscenze nordiche e palmezzanesche"⁵⁵, aggiornando il proprio lessico figurativo, dotando di una maggior eleganza e compostezza le sue opere.

In conclusione si ritiene di poter meditare su alcune opere che per questioni stilistiche possono essere incluse all'interno del catalogo di Rondinelli, artista – come si è potuto argomentare – dalla cultura ampia e mai banale nell'elaborazione delle sue composizioni. Mi riferisco innanzitutto ai due disegni conservati al Christ Church di Oxford (figg. 30-31), ben studiati da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, provenienti dalla prestigiosa raccolta grafica di padre Sebastiano Resta⁵⁶.

I soggetti, raffiguranti studi di grottesche, ben si accordano all'interesse rinnovato del Rondinelli e in generale della pittura romagnola di fine Quattrocento e inizio Cinquecento nei confronti di questo genere, riscoperto a Roma attorno al 1480 allorquando riemersero i resti della Domus Aurea neroniana ed importato nel linguaggio figurativo romagnolo grazie alla mediazione di Marco Palmezzano. Ed è proprio con l'artista forlivese che si propone un immediato confronto tra i fogli di Oxford ed alcuni particolari dell'impresa forse più complessa affidata al Palmezzano, di concerto con il maestro Melozzo, la decorazione della Cappella Feo della chiesa di San Biagio in San Girolamo a Forlì, perduta a causa dei bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale⁵⁷.

Il confronto tra la grande freschezza inventiva dei disegni, in cui si alternano motivi vegetali e animali a esseri antropomorfi e fantastici, e gli affreschi di Palmezzano, dove per la prima volta assistiamo all'utilizzo delle grottesche da parte dell'artista, conferma quel gioco di rimandi stimolante e non pedissequo di cui già parlava Buscaroli, proponendo dunque di datare i fogli di Oxford almeno dopo il 1494, anno di conclusione dei lavori della cappella forlivese⁵⁸. La proposta porterebbe a stabilire quanto fosse gradito al Rondinelli l'impiego delle grottesche, di fatto presenti nella quasi totalità delle opere riconducibili alla maturità, dal *San Sebastiano* di Forlì fino alle ante d'organo della chiesa di San Domenico a Ravenna, che, come abbiamo proposto, si tenderebbe a datare entro il 1504. Allo stesso modo queste prove grafiche risultano molto interessanti per comprendere il rapporto sodale tra Rondinelli e Severo Calzetta. Come è noto, nel primo testamento della moglie Marietta dalle Carte viene citato un "magistro Severo filio magistri Dominici de Calcetis de Feraria sculptore"⁵⁹, identificato con il maestro ravennate, noto per la sua attività di bronzista di piccoli formati, ma autore anche di un monumentale *San Giovanni Battista*, a lui commissionato nel 1500 per la cappella di Sant'Antonio nella Basilica del Santo a Padova ed unica opera finora documentata dell'artista⁶⁰. Per la sua straordinaria competenza nell'arte del bronzo, Pomponio Gaurico lo menzionò nel suo *De sculptura* (1504), riservandogli un posto di tutto rilievo come artista ideale⁶¹.

Il rapporto di amicizia tra maestro Severo e la famiglia Rondinelli, comprovato per l'appunto dalla sua presenza tra i testimoni del testamento di Marietta, permette di ipotizzare che i due artisti si apprezzassero reciprocamente. Nel bronzo con la figura di *Tritone* del National Museum of Wales di Cardiff, databile all'incirca al 1506, la vitalità dell'invenzione e il dinamismo derivano inconfutabilmente da uno dei disegni inglesi di Rondinelli, in cui compare una figura antropomorfo-vegetale (fig. 32).

Nel catalogo del romagnolo viene ad aggiungersi inoltre una tavola raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, segnalata una decina d'anni fa da Michele Danieli in vendita presso la casa d'aste Bonhams, con una generica indicazione⁶² (fig. 33). Lo studioso proponeva di collocare l'opera agli inizi del Rondinelli, dunque in anticipo sull'alunnato veneziano, ma il confronto con la *Madonna* già ad Atlanta conferma la dipendenza stilistica della tavola dai modi spigolosi di Marco Palmezzano e Baldassarre Carrari, oltre che dalle finzze decorative mutate da Carlo e Vittore Crivelli. È un momento di notevole aggiornamento lessicale per il pittore, fino allora dominato da figure moderatamente plastiche e da morbidi luminismi, e per tale ragione si propone di datare la tavola agli inizi del Cinquecento.

Nei Musei di Palazzo Chiericati di Vicenza, in deposito da una collezione privata, si trova infine una bella tavola raffigurante una *Santa Maria Maddalena*, che presenta tra le mani la pisside in cui sono conservati gli olii con cui è stato cosperso il corpo di Cristo. L'attribuzione a Nicolò Rondinelli risulta convincente, a tal punto da poter riconoscere la tavola in quella di medesimo soggetto, nata come sportello e *pendant* di un *San Pietro* per la nicchia di una cappella della basilica di San Francesco a Ravenna, probabilmente di giuspatronato Nadiani-Monaldini, dal momento che a inizio Novecento erano ricordate proprio nella medesima collezione⁶³. La tavola, conseguentemente a un intervento di restauro promosso dall'attuale proprietà, si presenta ripulita a differenza di quanto era visibile nelle foto in bianco e nero finora conosciute⁶⁴ (fig. 34). Il restauro ha recuperato la gamma cromatica, permettendo la riscoperta di alcuni particolari di pregio come le pieghe plissettate della veste, ormai depurata dal posticcio decoro ad unicorni. Si apprezzano inoltre la resa dell'incarnato della Maddalena, rosato con intonazioni maiolicate, così come i gesti delle mani che tengono il vasetto degli unguenti fino ai monili

e al dolce paesaggio collinare. La datazione che si propone per l'opera in questione è ai primissimi anni del secolo, per la rispondenza tipologico-formale con lavori della maturità ravennate come la *Madonna in trono col Bambino e angeli tra i Santi Tommaso d'Aquino, Maddalena, Caterina e Giovanni Battista* del Museo d'Arte della Città di Ravenna, contraddistinta da un nitore protoclassico ravvisabile nelle ultime tavole dell'artista, che lo vedono porsi a confronto con la tradizione emiliana coeva, specialmente con Lorenzo Costa, di cui sembra rappresentare una valida controparte in Romagna.

Appendice documentaria

ARCHIVIO DI STATO DI RAVENNA (D'ORA IN POI ASRA), ARCHIVIO NOTARILE MANDAMENTALE DI LUGO, ATTI DEL NOTAIO GIACOMO DI VANDINO DEI CENTOLI, VOL. 1, C. 3R-V

27 ottobre 1458: In un atto notarile Agostino di Nicolò Rondinelli fa testamento, scegliendo come luogo di sepoltura l'altare di San Biagio eretto nella chiesa di Santa Maria di Lugo e nominando come eredi universali *in primis* il figlio o i figli maschi nascituri, in mancanza dei quali dispone di lasciare 150 lire bolognesi per il suddetto altare.

“MillioccccLviii Inditione sexta tempore domini pii pape secundi die xxvii mensis otobris Augustinus filius quondam Nicolai de rondanellis de Lugo de Lugo sanus per dei gratiam mente sensus intellectus et corpore [...] quam sepulturam elegit apud altare sancti blasii edificate in ecclesia sancte marie de lugo [...] instituit filium vel filios suos masculos nascite ad lucem pervenientem vel pervenientes [...] et si dictus testator decederet sine filiis masculis tunc reliquit altari sive capelle sancti blasii posito in ecclesia sancte marie de limite libras centumquingaginta monetarum...”

ASRA, ATTI DEL NOTAIO GIOVANNI SASSOLI, VOL. 62, C. 11V

6 giugno 1479: Nel testamento di donna Maddalena moglie del fu Cristoforo della Sega, viene citato tra i testimoni Agostino di Nicolò Rondinelli, indicato come “aurifice”, ossia orafo.

“[...] Actum Ravenne in domo habitationis heredum quondam antonelli de bononiae in quadam camera inferiori presentibus ser philippo aldrovandini, benedicto de bononia quondam antonii, magistro Laurentio rasono, magistro augustino aurifice quondam nicolai de Lugo, salvatore ab aqua quondam pauli, antonio de la mirandola quondam johannis et benedicto quondam andree de andultiis [...]”

ASRA, ARCHIVIO NOTARILE MANDAMENTALE DI LUGO, ATTI DEL NOTAIO GIACOMO DI VANDINO DEI CENTOLI, VOL. 3, CC. 277^V-278^R

7 marzo 1482: In un atto notarile Bartolo Rondinelli fa testamento, scegliendo come luogo di sepoltura il cimitero della chiesa di San Giacomo di Lugo e nominando come eredi universali i figli legittimi e naturali Battista, Cristoforo e Giovanni. In caso di morte prematura dei suddetti dovranno essere sostituiti da Benedetto del fu Nigro, Giorgio del fu Giovanni, Matteo del fu Evangelista, Ugolino del fu Bartolino e i figli del fu Agostino Rondinelli.

“Mccccxxxii Inditione quindicesima tempore domini sisti pape quarti die vii mensis marcii bartolus filius quondam cristofori de rondanellis de Lugo sanus per dei gratiam mente sensus ac intellectus licet languens corpore [...] In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et imobilibus iuribus et actionibus tam presentibus quam futuris sibi heredes universales equis portionibus instituit batistam, cristoforum et johannem suos filios legitimos et naturales. Et si omnes predicti sui filii decederent sine filiis masculis tunc et eo caso reliquit domum ipsius testatoris cum casamentu et curte positam in terra Lugi in contrata brocii iuxta vuam et heredes ser jacobi de lambertinis, benedicto filio quondam nigri de dictis rondanellis, georgio filio quondam johannis, mateo quondam vangeliiste, ugolino filio quondam bartolini et filiis quondam augustini omnibus de rondanellis de lugo [...]”

ASRA, ATTI DEL NOTAIO LORENZO GUERRINI, VOL. 51, CC. 33^R-^V.

21 luglio 1505: Nicolò Rondinelli viene dichiarato come già morto in questo atto notarile inerente la moglie Marietta dalle Carte.

“In christi nomine anno ab eiusdem nativitate Millesimoquingentesimoquinto Indictione octava die 21 Julij tempore pontificatus domini domini Juli pape secundi. Cum sit quod egregia juvenis domina Marietta quondam ser Andree a Cartis de Venetijs et olim uxor magistri Nicolai de rondanellis [...]”

* Il presente contributo è il risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione Longhi tra il 2023 e il 2024. Desidero ringraziare la Commissione Scientifica della Fondazione Longhi, in particolare Daniele Benati e Francesco Frangi, relatori di questa ricerca. Sono grato inoltre al personale della Fondazione Longhi, in particolare a Paolo Benassai e a Teresa Recami, per l'interesse che hanno dimostrato verso i miei studi e agli amici e colleghi borsisti con cui ho condiviso quest'esperienza. Per i preziosi consigli sono debitore a Emanuele Castoldi, Monia Bigucci, Oreste Delucca, Claudio Guardigli, Serena Simoni, Anchise Tempestini e Raffaella Zama. Per aver agevolato le mie ricerche ringrazio il personale della Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, di Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Settignano (Firenze), della Fondazione Federico Zeri di Bologna, dell'Archivio di Stato di Ravenna, della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Infine, ringrazio tutti i Musei, le Diocesi, le case d'asta e i collezionisti privati che hanno generosamente condiviso la pubblicazione delle immagini del presente contributo.

¹ Per una bibliografia generale sull'artista si rimanda a G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550*

e 1568, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, III, 1971, pp. 440-441, IV, 1976, pp. 554-556; V. Carrari, *Della utilità della morte* [1584], a cura di J. Landoni, Ravenna 1854, p. 26; C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le Vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venezia 1648, p. 60; L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia dell'Abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana. Tomo secondo, parte seconda, ove si descrivono altre scuole della Italia superiore, la bolognese, la ferrarese, e quelle di Genova e del Piemonte*, Bassano 1796; *Cronache forlivesi di Andrea Bernardi (Novacula) dal 1476 al 1517*, I.1, a cura di G. Mazzatinti, Bologna 1895, p. 308; C. Ricci, *Uno scolaro di Giovanni Bellini. Nicolò Rondinelli*, in "Venezia. Rassegna d'Arte e Storia", I, Venezia 1919, pp. 9-34; *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di L. Becherucci, C. Gnudi, Bologna 1938, pp. 111-115; *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, catalogo della mostra (Ravenna) a cura di J. Bentini, Bologna 1982, pp. 129-131; M. Faietti, *Pittura del Quattrocento a Ravenna*, in *Storia di Ravenna*, IV, *Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, a cura di L. Gambi, Venezia 1994, pp. 243-261; A. Tempestini, *Il pezzo mancante nella predella della pala di Niccolò Rondinelli proveniente da S. Domenico di Ravenna*, in "Atti e Memorie. Accademia Clementi-

- na", XXXV-XXXVI, 1995-1996 (1996), pp. 45-48; A. Tempestini, *Bellini e Belliniani in Romagna*, Firenze 1998, pp. 168-209; S. Tumidei, *Romagnoli in Veneto: congiunture figurative e viaggi d'artisti tra Quattro e Cinquecento*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1999, pp. 59-86, pp. 74-77; S. Tumidei, *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 27-70; A. Fabbri, *Tra civiltà prospettiva e prospettive lagunari. Un'aggiunta a Baldassarre Carrari*, in *Gli enigmi di un dipinto. Da Nicolò Rondinelli a Baldassarre Carrari*, catalogo della mostra (Ravenna) a cura di N. Ceroni, A. Fabbri, C. Spadoni, Ravenna 2008, pp. 19-87; G. Russo, *Rondinelli, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017, pp. 379-382; A. Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Firenze 2021; A. Marchi, *Cinquecento Romagnolo. Silloge pittorica romagnola fra Quattro e Cinquecento. Da Ravenna alle Romagne*, in *Pittura Nazionale nel Museo Nazionale a Ravenna*, a cura di E. Fiori, S. Ciliani, Ravenna 2024, p. 24; L. Lodi, *Ivi*, pp. 50-54.
- ² In merito ai documenti menzionati cfr. *Cronache forlivesi...* 1895, cit., p. 308; G. Ludwig, *Archivische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, pp. 1-109, pp. 6-8; S. Bernicoli, *Arte e artisti a Ravenna*, in "Felix Ravenna", II, 1912, 5, pp. 204-206, ora in Idem, *Arte e artisti in Ravenna. Riedizione dei contributi pubblicati su Felix Ravenna opportunamente collazionati con gli appunti dell'Autore*, a cura di P. Novara, Ravenna 2011, pp. 58-60; C. Grigioni, *Nota su l'arte e gli artisti in Ravenna. Pittori del secolo XV*, in *Ivi*, III, 1913, 9, pp. 356-357; C. Grigioni, *Il testamento della moglie del pittore Nicolò Rondinelli*, in "Rassegna Bibliografica dell'arte italiana", XII, 1909, pp. 163-164.
- ³ Cfr. G. Bonoli, *Storia di Lugo ed annessi libri tre opera del p. maestro F. Girolamo Bonoli lughese*, Faenza 1732, pp. 202, 342-343.
- ⁴ *Ibidem*; Bernicoli 1912, cit., pp. 204-205, ora in Idem 2011, cit., pp. 58-59.
- ⁵ G. Vasari 1976, ed. cit., p. 555.
- ⁶ Archivio di Stato di Ravenna (d'ora in poi ASRa), Archivio Notarile Mandamentale di Lugo, Atti del notaio Giacomo di Vandino de Centoli, vol. 1, c. 3r-v.
- ⁷ Sulle diverse ipotesi del soggiorno veneziano di Nicolò si rimanda a *Mostra di Melozzo...* 1938, cit., p. 112; F.H. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1962; *Supplemento e Ampliamenti*, Hildesheim-Zurich-New York 1991, pp. 148-149; *Luca Longhi...* 1982, cit., p. 129.

- ⁸ ASRa, Atti del Notaio Giovanni Sassoli, vol. 62, c. 11v.
- ⁹ L'ipotesi di un'attività ravennate anteriore al trasferimento a Venezia era stata suggerita da Marzia Faietti, poi confutata da Anchise Tempestini. Cfr. Faietti 1994, *Pittura del Quattrocento...*, cit., p. 249.
- ¹⁰ ASRa, Archivio Notarile Mandamentale di Lugo, vol. 3, cc. 277v-278r.
- ¹¹ R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma 1934, ora in Idem, *Opere complete*, V, *Officina Ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, p. 42.
- ¹² In merito alle vicende storico-critiche della tavola di Rimini si rimanda a M. Lucco, in *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, a cura di M. Lucco, P. Humfrey, G.C.F. Villa, Treviso 2019, pp. 375-377; G. Zavatta, *La Pietà di Rimini di Giovanni Bellini: esposizioni e restauri (1930-2019)*, in "Storia dell'arte" in tempo reale. *Anticipazioni e ricerche in corso, affacci sull'attualità, scoperte, nuove letture 2021-2022*, a cura di M. Moretti, J. Pezzali, A. Sbrilli, Roma 2023.
- ¹³ Si veda C. Mercenaro, *Precisazioni su Giovanni Bellini e tributo a Padova*, in "Emporium", CVII, 1948, 642, pp. 242-249; P.G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, Cinisello Balsamo 1983, p. 92; A. Tempestini, in *Marco Palmezzano...* 2005, cit., pp. 216-217, cat. 16.
- ¹⁴ Cfr. Faietti 1994, *Pittura del Quattrocento...*, cit., pp. 245-248; Tumi-dei 1999, cit., pp. 74-77.
- ¹⁵ Per questi artisti si vedano Bernicoli 1912, cit., pp. 198-207, ora in Idem 2011, cit., pp. 51-60; Grigioni 1913, cit., pp. 355-365.
- ¹⁶ *Ivi*, pp. 357, 361.
- ¹⁷ Sul riconoscimento del *Ritratto di Filasio Roverella* al Maestro dei Baldraccani si veda S. Tumidei, *Un'aggiunta al Maestro dei Baldraccani e qualche appunto sulla pittura romagnola del tardo Quattrocento*, in "Prospettiva", 1987, 49, pp. 80-91, pp. 80-81; ora in *Studi sulla pittura in Emilia e in Romagna. Da Melozzo a Federico Zuccari*, Trento 2011, pp. 200-201.
- ¹⁸ Per una bibliografia relativa alla medaglia cfr. A. Armand, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, deuxième édition, trois volumes, Paris 1883-1887, p. 45, cat. 15; G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance Before Cellini*, London 1930, p. 176, cat. 1061; V. Hall, *Catalogue of the Vernon Hall Collection of European Medals*, Madison 1978, cat. 134.
- ¹⁹ Dallo stesso edificio proviene il cosiddetto "Decretum Gratiani Roverella", oggi conservato presso i Musei di Arte Antica di Ferrara. Il prezioso volume, realizzato e stampato a Venezia nel 1474 dall'editore Jenson su commissione della famiglia Roverella e probabilmente dello stesso Filasio, rappresenta la prima edizione

a stampa di un celebre trattato di diritto canonico, elaborato all'incirca nel 1140 dal monaco Graziano, *magister* di diritto presso il monastero benedettino dei santi Felice e Naborre di Bologna. Per un approfondimento si rimanda a *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, a cura di F. Toniolo, Modena 1998, pp. 249-252.

²⁰ Sulle committenze storico-artistiche e architettoniche a Ravenna nella seconda metà del Quattrocento si rinvia al saggio di G. Montanari, *Istituzioni religiose e vita religiosa a Ravenna in età veneziana*, in *Ravenna in età veneziana*, a cura di D. Bolognesi, Ravenna 1986, pp. 69-88.

²¹ Cfr. M. Faietti, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento: un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna 1994, pp. 9-47, p. 36.

²² Lo studioso difatti proponeva di far ricadere le *Madonne* realizzate per devozione privata, derivate da prototipi belliniani ma in cui evidenziava un generale impoverimento qualitativo, agli inizi della sua attività. Cfr. Tempestini 1998, cit., p. 168.

²³ Cfr. Tempestini 2021, cit., pp. 132-133.

²⁴ Cfr. Heinemann 1962, cit., I, p. 14, cat. 47h; Tempestini 2021, cit., pp. 132-133.

²⁵ Sulla questione, affatto seconda-

ria, delle opere firmate del Rondinelli cfr. Fabbri 2008, cit., p. 33.

²⁶ Cfr. F. Lugato, in *Bellini e i belliniani dall'Accademia dei Concordi di Rovigo*, catalogo della mostra (Conegliano) a cura di G. Romanelli, Venezia 2017, p. 94.

²⁷ *Ivi*, p. 96.

²⁸ Sul complesso di Santa Maria degli Angeli a Murano si veda V. Zanetti, *Del monastero e della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Murano. Notizie storiche*, Venezia 1863; G. Fiocco, *P.M. Pennacchi*, in "Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", I, 1929, pp. 104-109; J. Schulz, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, Berkeley 1968, pp. 66-68; E.M. Dal Pozzolo, *Palmezzano a Venezia*, in "Paragone", XLVIII, 1997 (1998), 571-573, pp. 47-57; Tempestini, 1998, cit., p. 172; Tumidei 2011, cit., p. 256.

²⁹ Cfr. E. Merkel, *I mosaici del Cinquecento veneziano (prima parte)*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 1994, 19, pp. 73-140, pp. 105, 107, dove lo studioso proponeva di attribuire le figure del *Cristo fra i quattro Evangelisti e I dodici Apostoli con San Marco e San Paolo* a Piero di Zorzi e al figlio Vincenzo, a una datazione tra il 1495 e il 1505, riscontrando a quelle date come probabile termine di paragone compositivo il soffitto di Santa Maria degli Angeli a Murano, realizzato da Rondinelli in collaborazione presumibilmente con Caselli.

- ³⁰ Dal Pozzolo 1997, cit., pp. 47-57.
- ³¹ Sul corretto collocamento delle tavole si rinvia al recente contributo di E. Castoldi, *Uno scolaro di Giovanni Bellini: Nicolò Rondinelli, a Murano*, in "Arte Veneta", 2024, 80, pp. 66-81, p. 78, nota 3.
- ³² *Ivi*, pp. 68, 78, nota 11.
- ³³ *Ivi*, pp. 68, 78, nota 12.
- ³⁴ Cfr. Tempestini 2021, cit., p. 51, n. 41.
- ³⁵ Cfr. Ludwig 1905, cit., pp. 6-8.
- ³⁶ L'atto, redatto a Forlì dal notaio Spinuzio Aspini, è trascritto in C. Grigionì, *Marco Palmezzano pittore forlivese. Nella vita, nelle opere, nell'arte*, Faenza 1956, p. 314 e in *Marco Palmezzano...* 2005, cit., p. 384.
- ³⁷ C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, [Venezia 1648], a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924, II, 1924, p. 78. Peter Humfrey propose di collocare i lavori della cappella dei Settaioli in Santa Maria dei Crociferi a Venezia tra il 1495 dell'*Annunciazione* del maestro di Conegliano a San Pietroburgo e il 1499 di quella che fu la parte di Giovanni Mansueti (oggi nella collezione Liechtenstein di Vaduz) in uno smembrato e in parte perduto ciclo di *Storie di san Marco*, un'ipotesi condivisa dalla critica successiva. Si veda P. Humphrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, pp. 83, 106-108.
- ³⁸ Cfr. Marchi 2024, cit., p. 24.
- ³⁹ Cfr. *Cronache forlivesi...* 1895, cit., p. 308; A. Tempestini, *Bellini e i Belliniani in Romagna*, Firenze 1998, p. 178; P. Lüdmann, *Un Profeta e una Sibilla in cerca d'autore, significato e contesto. Osservazioni su due dipinti "belliniani" trascurati*, in "Studi di Storia dell'Arte", 2020, 31, pp. 33-44.
- ⁴⁰ In merito all'esecuzione e installazione del San Sebastiano del Duomo di Forlì si rimanda a Tumidei 2005, cit., p. 44.
- ⁴¹ Cfr. F. Heinemann 1962, cit., p. 149; Tempestini 1998, cit., pp. 178, 183; P. Lüdmann 2020, cit.; Tempestini 2021, cit., p. 212.
- ⁴² Il disegno, donato nel 1966 da Thomas Gambier-Parry all'istituzione londinese, era stato attribuito da Berenson alla cerchia di Andrea Mantegna, come si evince dal verso della fotografia conservata a Villa I Tatti, n. 123927.
- ⁴³ Il primo a compiere questo tentativo di riconoscimento visivo oramai decaduto si deve a Carrari 1854, cit., p. 26.
- ⁴⁴ Cfr. Tempestini 1995-1996, cit., pp. 47-48.
- ⁴⁵ S. Tumidei 2005, cit., p. 53, fig. 35, ora in Tumidei 2011, cit., p. 171, fig. 97.
- ⁴⁶ Per un inquadramento storico-critico della pala si rimanda a R. Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori: catalogo generale*, Rimini 1994, pp. 126-127, fig. 23.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ Si veda in merito F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, I, Baltimore 1976, pp. 255-256, scheda n. 171, cat. 126; Tumidei

- 1987, cit., ora in S. Tumidei 2011, cit., p. 210, nota 33.
- ⁴⁹ ASRa, Atti del notaio Lorenzo Guerrini, vol. 51, cc. 33r-v.
- ⁵⁰ Risultano quindi profetiche le parole di Luigi Lanzi che riferisce come “Dell’ultimo e più perfetto stile del Bellini non saprei dire se avesse idea”, dimostrando, pur senza prove documentarie, che Rondinelli agli esordi del Cinquecento non potesse conoscere le novità del Bellini più maturo. Un caso su tutti la *Pala di San Zaccaria*, firmata e datata 1505, che si riteneva fondamentale per la realizzazione della *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Caterina d’Alessandria*, eseguita per la chiesa dello Spirito Santo a Ravenna.
- ⁵¹ Zama 1994, cit., p. 23.
- ⁵² A. Paolucci, *L’ultimo tempo di Francesco Zaganelli*, in “Paragone”, XVII, 1966, 193, pp. 59-73, p. 59.
- ⁵³ Vasari 1971, ed. cit., p. 441.
- ⁵⁴ Luca Longhi... 1982, cit., p. 141.
- ⁵⁵ A. Colombi Ferretti, *La pittura in Romagna nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, a cura di G. Briganti, Milano 1987, pp. 246-254.
- ⁵⁶ S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli arabeschi di Padre Resta*, in “Studi di Memofonte”, 2020, 25, pp. 23-34, p. 24, figg. 2-3.
- ⁵⁷ Sulla Cappella Feo si rimanda a Tumidei 1987, cit., p. 88, fig. 17; S. Tumidei, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di M. Foschi, L. Prati, Milano 1994, pp. 19-81, pp. 64, 81, nota 236; Tumidei 2005, cit., pp. 36, 42, figg. 12, 21; D. Benati, *Melozzo da Loreto a Forlì*, in *Melozzo da Forlì. L’umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì), a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 77-93, pp. 84-93.
- ⁵⁸ Cfr. R. Buscaroli, *Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia*, Roma 1938, pp. 108-110.
- ⁵⁹ Grigionì 1909, cit., p. 164.
- ⁶⁰ Per un focus sull’artista si rinvia a G. Zaccariotto, *Severo da Ravenna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Roma 2018, *ad vocem*.
- ⁶¹ P. Gaurico, *De sculptura* [1504], a cura di P. Cutolo, Napoli 1999, pp. 254-255.
- ⁶² Bonhams, London, Knightsbridge, *Old Master Pictures*, 24 ottobre 2012, lot 1 (come Scuola veneziana, inizio XVI secolo).
- ⁶³ Sul dipinto si veda C. Ricci, *La mostra d’arte sacra in Ravenna*, in “Emporium”, XX, 1904, 117, p. 180; C. Ricci, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo 1905, p. 11; R. Buscaroli, *La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza 1931, p. 323; Tempestini 1998, cit., p. 180; Tempestini 2021, cit., p. 310.
- ⁶⁴ Christie’s, Roma, *Importanti dipinti disegni bronzi e stampe*, 26 maggio 1981, lot 186 (come Nicolò Rondinelli).

"Immitò con desiderio grande il Parmigianino".

Spigolature sulla giovinezza di Pompeo
Cesura in margine alle *Vite* di Gaspare Celio

Danilo Lupi

“Pompeo dall’Aquila, scordato dagli scrittori”¹. Si apre così la breve ma incisiva notizia biografica su Pompeo Cesura, noto anche come Pompeo Aquilano, o per l’appunto dall’Aquila, contenuta nell’*Abece-dario Pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi. Queste poche parole ben inquadrano lo stato in cui la storiografia aveva costretto la figura di Cesura fino a quel momento. Non a caso è solo in seguito all’apertura dell’*Abece-dario* che l’artista inizia a trovare una prima considerazione critica, con i commenti di Bernardo De Dominici e Luigi Lanzi². Le notizie che questi riportano sono legate prevalentemente al cantiere decorativo romano nella chiesa di Santo Spirito in Sassia, ove Cesura, trovandovi poi accidentalmente la morte, intervenne nel 1571 su commissione dell’allora commendatore dell’ordine Bernardino Cirillo³. Un’ulteriore menzione trovano in queste fonti le stampe incise dal concittadino Orazio de Santis a partire dai disegni del maestro⁴. Poco o nulla, però, è scritto in merito alle opere aquilane, che rappresentano oggi l’unica testimonianza certa della produzione del pittore. Pari-

menti dimenticati risultano anche i disegni, ai quali aveva già accennato Orlandi e che certamente erano noti a padre Sebastiano Resta⁵.

La questione, malgrado le fondamentali aperture occorse all'inizio di questo secolo⁶, rimane dunque ancor oggi assai intricata e complessa, anche per quanto concerne la vicenda strettamente biografica dell'artista⁷. In questa sede si tenterà di indagare le fasi più remote della carriera dell'Aquilano, nel tentativo di meglio comprenderne i possibili punti di riferimento tra la natia L'Aquila e Roma, alla luce anche del recente rinvenimento della versione completa delle biografie di Gaspare Celio.

TRACCE DI UNA BIOGRAFIA NON SCRITTA. Se il silenzio di Vasari si giustifica con la reale impossibilità da parte dell'aretino di vedere la decorazione in Santo Spirito in Sassia⁸, con la perduta *Deposizione dalla croce*⁹, l'assenza della menzione di qualsiasi altro cantiere cesuriano a Roma nelle trattazioni di altri autori, quali Gaspare Celio, Giovanni Baglione, Giulio Mancini e Filippo Titi¹⁰, induce a interrogarsi sull'effettiva esistenza di altre opere o cantieri dell'artista nell'Urbe. La domanda sorge nel momento in cui si legge nella *Descrizione della città dell'Aquila* di Marino Caprucci, redatta nell'ultimo quarto del XVI secolo, il riferimento esplicito a "sue opere che in Roma e nell'Aquila sono restate"¹¹. Caprucci rinvia genericamente a interventi romani dell'artista senza specificare il caso di Santo Spirito, ma senza nemmeno far menzione di altri precisi cantieri. Se neppure una fonte attendibile come questa rammenta altre precise opere romane di Cesura, non sembra del tutto fuori luogo supporre l'effettiva mancanza di interventi condotti autonomamente dall'artista nell'Urbe. Ciononostante, non è nemmeno possibile escludere *a priori* la presenza del pittore in cantieri privati, come ad esempio nella decorazione di ambienti interni in palazzi e edifici nobiliari, sui quali però ancora non sono emersi dati documentari probanti¹².

Sebbene si tratti unicamente di un'ipotesi, l'accessibilità di una nuova fonte, quale è la versione completa delle biografie di Gaspare Celio¹³, sembra corroborare – nuovamente attraverso il suo silenzio – tale supposizione. Anche l'artista romano menziona per l'Urbe solo l'intervento di Cesura nella chiesa di Santo Spirito, sebbene riferisca genericamente che "molte opere fece avanti la morte", specificatamente "a l'Acquila, e per diversi luoghi"¹⁴.

Oltre a questo succinto riferimento, Celio riferisce che la morte "lo ammazzò di quarantanove anni"¹⁵. Tale notizia, avvalorata dalla sua autorevole fonte, vale a dire, secondo Gandolfi, Giuseppe Valeriano, allievo diretto dell'Aquilano¹⁶, indurrebbe a collocare la nascita di Cesura al 1522. Una data così precoce – sebbene non quanto quella riferita dagli eruditi aquilani di inizio Novecento, secondo i quali Pompeo fu persino allievo di Raffaello¹⁷ – risulta tuttavia poco attendibile per diverse ragioni. Innanzitutto, porta a collocare gli anni formativi dell'artista nel quinto decennio del secolo, con la conseguenza che la maggior parte della sua produzione pittorica, inclusa quella antecedente almeno il *Compianto* di Sant'Amico, il dipinto più antico del pittore, sia presumibilmente perduta.

In seconda istanza, contrasta fortemente con alcuni dati documentari afferenti alla famiglia Cesura. Da un censimento dei fuochi pubblicato da Battistella¹⁸, è noto che il padre di Pompeo, Troiano di Marin Pietro, nacque nel 1507. L'artista, pertanto, a stare alla testimonianza di Celio, sarebbe stato poco verosimilmente concepito quando suo padre aveva appena l'età di quindici anni. Sulla scorta di questo rinvenimento archivistico, Maria Rosa Pizzoni argomenta correttamente la questione supponendo che la nascita di Cesura sia da collocare tra il 1530 e il 1535 e che di conseguenza la sua fase formativa si possa inquadrare nella Roma di metà secolo¹⁹.

In questa sede, anche per ragioni stilistiche, si ritiene senza dubbio più attendibile quest'ultima ipotesi, dal momento che pure la punta-

le ricostruzione di Alessandro Angelini – il quale riteneva Cesura già attivo autonomamente a Roma alla fine degli anni Quaranta – è stata rivista alla luce di recenti rinvenimenti archivistici²⁰.

NEL SOLCO DI PARMIGIANINO... Per poter indagare la giovinezza di Cesura risultano di notevole interesse le parole introduttive nel medaglione biografico a lui dedicato da Gaspare Celio: “Pompeo acquilano pittore. Immitò con desiderio grande il Parmigianino”²¹. La vicinanza con i modi di Parmigianino evidenziata dal pittore romano ben si accorda con quanto sostenuto da Alessandro Angelini nella sua pionieristica ricerca monografica sull’Aquilano²². Nella propria ricostruzione filologica, lo studioso osserva che le inflessioni parmigianinesche del Cesura sono dovute alla rilettura che di queste ne fece Salviati, nella cerchia del quale l’artista abruzzese dovette orbitare in gioventù. Angelini a tal proposito evidenzia proprio come Pompeo “nei suoi disegni più toccati da inflessioni emiliane [...] fa trasparire maggiori affinità con l’opera di pittori come Girolamo Mirola e Jacopo Bertoja”²³. In altre parole, la componente parmigianinesca delle opere del Cesura è dovuta alla lezione salviatesca, imbevuta del succo parmigianinesco nelle figure flessuose e aggraziate e in quel gusto abbondante nel panneggiare, che diverrà poi una delle cifre stilistiche anche di Mirola e Bertoja. Ma la notizia fornitaci da Celio attesta altresì che lo studio dell’opera di Parmigianino da parte del nostro non sembra mediato dell’esperienza altrui. Al contrario, sembra condotto proprio sugli originali, su quei disegni e su quelle stampe²⁴ che ebbero un’importanza cruciale nella definizione del linguaggio della maniera di Perino²⁵ e di colui che di questi raccolse l’eredità: Francesco Salviati²⁶.

Cecchino e Perino, pertanto, vanno considerati il tramite tra Parmigianino e l’Aquilano. Cesura, giunto a Roma alla metà del secolo ed entrato presumibilmente nella cerchia salviatesca, attiva al tempo

nella Cappella del Pallio, un cantiere di impianto perinesco²⁷, si aggiornò presto sul linguaggio parmigianinesco, studiandolo profondamente, come dimostrano le stampe delineate da Orazio De Santis e giustamente considerate da Angelini le prove più antiche del pittore²⁸.

Il duplice ascendente dei due artisti fiorentini ben si osserva nella *Crocifissione* (B.XXXIV.9.7) (fig. 35) di Pompeo²⁹, databile almeno ai primi anni '50³⁰. Essa è il frutto di un meditato studio sulle pitture di soggetto analogo derivate *in primis* da un'invenzione michelangiotesca³¹. La riflessione, però, anche sulla oggi frammentaria *Crocifissione* di Perino alla Minerva (figg. 36-37)³², alla quale l'Aquilano sembra ispirarsi per la solennità dolorosa del corpo di Cristo crocifisso, derivata non tanto da quello ideato dal Salviati e inciso nel 1541 da Antonio Salamanca (B.XXVIII.18.8) (fig. 38), ma proprio del ladrone buono nel dipinto del Bonaccorsi. Anche Angelini, a questo proposito, osserva che la Maddalena, in piedi alla destra della croce come una "gotica pleurant borgognona", richiama stilisticamente le figure ammantate del Corteo nuziale di Psiche nelle sale affrescate in Castel Sant'Angelo per Paolo III³³. D'altra parte, l'influenza della pittura e forse ancor di più del disegno perinesco si ravvisano chiaramente nel gonfiarsi "ipertrofico" – per utilizzare l'aggettivo con cui Angelini le ha più volte descritte – delle vesti di Cesura, debitrice sia verso quelle leggere e aeree del Bonaccorsi, sia, nella loro solida corposità, della pittura ricca e brillante di Salviati e della plasticità michelangiotesca di Daniele da Volterra. L'accordo di questi elementi emerge con chiarezza nel piccolo ma smagliante rame di Arezzo (fig. 39), traduzione pittorica del disegno inciso³⁴.

L'influenza perinesca, diretta o mediata da Salviati, risulta fondamentale per l'evoluzione del linguaggio dell'Aquilano. Ad accomunare i due artisti concorre anche l'ampia produzione di dipinti raffiguranti la *Sacra Famiglia* e la *Vergine con il Bambino*: il catalogo perinesco, forte in tal senso dell'influenza di Raffaello, è ricchissimo di opere di

questo soggetto. Seppur l'unica testimonianza pittorica di Cesura nel genere della Vergine col Bambino sia il raffinato dipinto della Wallace Collection di Londra (fig. 40)³⁵, ne esiste una campionatura più o meno ampia nelle stampe dell'Aquilano. Essa trova nel prototipo calcografico dell'olio londinese (B.XXXIV.8.8-I) (fig. 41) la migliore versione, sviluppata nei piccoli gruppetti mariani che costellano la grande stampa raffigurante le *Varie traslazioni della Santa Casa di Loreto* (fig. 42)³⁶, di cui uno in particolar modo, quello all'estrema sinistra sul paesaggio marchigiano, debitore verso il dipinto di Francesco Menzocchi ora nel Museo della Santa Casa a Loreto (fig. 43), conobbe una certa fortuna già in tempi antichi; Cesura stesso, o la sua bottega, lo riutilizzò in un'incompiuta tela conservata presso il Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila e anche Francesco Curia, esponente di spicco del tardo manierismo napoletano, ne fece memoria in un piccolo disegno a lui attribuito conservato in una collezione privata partenopea³⁷.

Ma se Perino e Salviati fornirono il materiale di base per la formazione del nostro artista³⁸, fu – come attestato da Celio – la produzione del Pamigianino ad attirare maggiormente Pompeo. Ciò emerge con evidenza in due stampe³⁹: nell'*Adorazione dei pastori* (B.XXXIV.7.3) (fig. 44), dove il concitato gruppetto centrale di uomini barbuti, incisi da De Santis con un rigato sapientissimo, deriva direttamente, sia nel posizionamento defilato, sia per l'aspetto più strettamente fisiognomico, dalla struggente *Deposizione di Cristo nel sepolcro* del Parmigianino (B.XXXII.8.5) (fig. 45)⁴⁰; e nella *Deposizione di Cristo dalla Croce* (B.XXXIV.10.8) (fig. 46), collocabile almeno alla prima metà del sesto decennio⁴¹.

Per quest'invenzione Angelini ritiene che Cesura si sia ispirato, per la parte superiore del disegno, all'opera di Perino alla Minerva, laddove a svettare dolorosi e composti sono i due ladroni⁴². Ma, oltre a tale dipinto, l'artista deve aver osservato con attenzione anche la *Crocifissione* di Salviati incisa da Salamanca (fig. 38)⁴³. Proprio da essa

L'Aquilano sembra riprendere le pose più contorte dei due ladroni ancora crocefissi, mentre dall'opera di Perino può aver mosso i passi per comporre la zona inferiore, oggi perduta e nota grazie ai disegni preparatori (fig. 47), dove giace il Salvatore calato dalla Croce con la Vergine addolorata⁴⁴. Tuttavia, quella che in questo caso opera Cesura non è una vera e propria derivazione perinesca, bensì una semplice ispirazione compositiva, poiché il riferimento – e in questa occasione parrebbe anche in maniera più puntuale rispetto alle altre – è nuovamente al Parmigianino, in particolare alla *Deposizione nel sepolcro* (fig. 45).

A partire dall'estrema sinistra troviamo in entrambe le incisioni la stessa identica figura, quella anziana e barbata di Giuseppe d'Arimatea; nel Parmigianino egli corona di spine il corpo morto di Cristo⁴⁵, mentre in Cesura è uno dei tanti anonimi astanti che, come di consueto, affollano le composizioni con casuale apparenza. L'assonanza tra le due figure è fortissima e la si può notare non solo nella medesima posizione e sembianza fisionomica, ma anche nel preciso dettaglio della mano sinistra che sorregge una pesante falda di tessuto. Proprio dinanzi alla figura di quest'uomo si staglia solenne quella della Madonna, raffigurata in uno slancio afflitto verso il corpo morto del figlio. È l'aprirsi drammatico del velo che la ricopre tutta a creare in entrambe le stampe quella bolla d'ombra tenebrosa e di dolore. Cesura sembra cogliere perfettamente la portata di tale trovata compositiva e libera la figura femminile dal corpo di Cristo che Parmigianino le aveva anteposto, ruotando specularmente tutto il resto della composizione⁴⁶; le due Marie dolenti subito vicino alla Madonna, infatti, sono ora sul lato opposto, a seguire la posizione del corpo di Gesù. Esse sono figure di "una tipologia femminile [...] frutto di una rielaborazione di certe eleganti fisionomie perinesche"⁴⁷. Accanto, però, all'eleganza del Bonaccorsi, occorre nuovamente rammentare i volti muliebri presenti in certe stampe del Parmigianino, in cui i profili

sfuggenti e le capigliature raccolte in alti *chignon* scompigliati figurano come cifre stilistiche dell'artista. A chiudere questa sequenza vi sono poi le derivazioni più lampanti e struggenti, come la mano morta con l'indice aperto verso il basso e i piedi innaturalmente sovrapposti l'uno sull'altro, frutti geniali della mente inquieta del Mazzola. Tali dettagli non potevano non catturare l'occhio dell'Aquilano, pronto a coglierli e a inserirli nella sua composizione a suggello ultimo del dramma sacro impersonato da quel corpo rigido e torto di Cristo che, con esasperato realismo, è esposto all'occhio dell'osservatore.

...E DI FRANCESCO SALVIATI. Il raffronto tra le stampe parmigianinesche e le invenzioni di Cesura non può prescindere dall'analisi della *Deposizione nel sepolcro* (B.XXXIV.11.10) (fig. 48). In questo disegno l'artista, pur tenendo ben vivo il lume del Mazzola in alcuni precisi elementi, come i due anziani di destra sullo sfondo, sembra distaccarsi dall'esemplare del maestro emiliano per quanto concerne l'impostazione generale della scena, fortemente verticalizzata. Nondimeno, ricorre nuovamente il toccante particolare della mano aperta, quasi a sottolineare l'affannoso studio condotto sui fogli parmigianineschi.

La stampa, come per l'*Adorazione dei pastori* (fig. 44)⁴⁸, appare vicina, ma solo per soggetto, ad uno dei pochissimi dipinti superstiti di Cesura, il *Compianto* nella chiesa di Sant'Amico a L'Aquila (fig. 49). In questa tela aleggia un'aria pregna ancora del Parmigianino e non sembra peregrino ravvisarvi un'eco di un suo disegno – secondo Popham preparatorio per la *Deposizione*, conservato nelle collezioni reali inglesi – nel quale, parimenti al dipinto aquilano, il corpo di Cristo pare scivolare dolcemente con innaturale leggerezza dalle braccia della figura che lo sostiene⁴⁹. Ma allo stesso modo è evidente pure la lezione salvatesca, manifesta nel momento in cui alla tela abruzzese si affianchi l'arazzo tessuto su disegno di Cecchino da Nicolas Karcher e Johannes Rost tra il 1545 e il 1548 su commissione di Eleonora

da Toledo (fig. 50)⁵⁰. Il dipinto aquilano, pur assai sciupato, è probabilmente una delle più antiche attestazioni pittoriche dell'artista, realizzato subito dopo il suo rientro all'Aquila, avvenuto con certezza entro il 1556⁵¹. In quel momento Pompeo, fresco del soggiorno romano, aveva ancora ben in mente sia le creazioni del Parmigianino, sia i più recenti esiti della pittura di Salviati. Con la stampa della *Deposizione*, invece, che mostra un aspetto più composto e, almeno nella fisionomia del corpo di Cristo, una certa vicinanza con la *Deposizione* di Francesco Menzocchi a Forlì (fig. 51)⁵², siamo probabilmente dinanzi a un'opera più tarda, intorno al 1565⁵³.

In anni vicini a quello di realizzazione di quest'ultima invenzione vanno collocate, sulla scorta di Angelini, quattro turbinose stampe: il *Noli me tangere* (B.XXXIV.11.11), l'*Annunciazione* (B.XXXIV.2.7), il *Battesimo di Cristo* (B.XXXIV.19.6) e il *San Giorgio libera la principessa dal drago* (B.XXXIV.12.13), quest'ultima particolarmente fortunata, se Francisco Pacheco, nel 1638, la annoverava tra i migliori esempi raffiguranti il santo armato⁵⁴. La fantasia del Cesura in queste invenzioni sembra ormai matura, forse anche grazie alla composizione con soli due soggetti, e pare mostrare qualche riferimento, nel panneggiare ampio e gonfio, nel comporre affollato ma non concitato, a Pedro de Rubiales⁵⁵. Ciò potrebbe avvalorare la supposizione di Bologna, seguita da Leone de Castris, di una possibile fase napoletana dell'artista abruzzese⁵⁶. Ma queste evidenze, più che provare un effettivo soggiorno napoletano dell'artista, testimoniano vieppiù il possibile passaggio di Cesura entro la cerchia di Salviati. La vicinanza con Roviale, infatti, è forse più corretto considerarla come il risultato di un medesimo *humus* artistico, vale a dire salviatesco, piuttosto che un vero rapporto di discepolato.

Per ragioni e cronologiche e stilistiche occorrerebbe individuare nei febbrili inizi del sesto decennio il momento più propizio di cui l'Aquilano avrebbe potuto approfittare per entrare in contatto con

questo sostrato artistico. In quel momento Salviati era attivo nella Cappella del Pallio con un complesso ciclo decorativo che, come gli studi più recenti hanno puntualizzato, probabilmente era già stato impiantato, quantomeno per la volta a stucco, da Perin del Vaga e dalla sua bottega⁵⁷. In questo cantiere erano attive moltissime maestranze, tra le quali forse potrebbe annoverarsi anche Roviale, ricordato da Vasari proprio come allievo di Cecchino⁵⁸. È in tale contesto, allora, che si ritrovano tutte le direttrici emerse dall'analisi dettagliata delle stampe⁵⁹. Un nugolo di richiami, riferimenti e ispirazioni che inducono ad approfondire la conoscenza di quest'artista nella direzione dei cantieri farnesiani, da quelli del Palazzo della Cancelleria alle sale di Caprarola, capolavoro dei due fratelli Zuccari e di Beroja⁶⁰. Una direttrice questa che, oltre a tenere "con desiderio grande" Parmigianino quale riferimento principale, non può prescindere dal ruolo fondamentale che per Pompeo ricoprì Bernardino Cirillo, colui il quale avrebbe probabilmente favorito l'ascesa di Cesura tra i maggiori artisti dell'Urbe, se la morte non lo avesse "ammazzato" ancora giovane.

* Il presente contributo è il risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione Longhi tra il 2022 e il 2023. Ringrazio per il costante stimolo e i preziosi consigli Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e tutti coloro i quali hanno in diverso modo favorito le mie indagini: Catherine Monbeig Goguel, Daniele Benati, Luca Pezzuto, Michele Maccherini, Alessandro Angelini e Patrizia Tosini. Un ringraziamento particolare a Emanuele Castoldi e alle colleghe borse, che con confronti e conforti quotidiani hanno contribuito alla ricerca.

¹ Il passo completo dell'Orlandi recita: "Pompeo dall'Aquila, scordato dagli scrittori; non sa riferire altro di questi l'Autore, se non avere veduto in Roma bellissimi disegni a penna, ed acquarello, un quadro della Diposizione di Croce di Gesù Cristo nella Chiesa di S. Spirito in Sassia, ben terminato, e con dolce colore compiuto, molti altri dipinti li furono mostrati, quando passò per l'Aquila, ed in fatti trovò nei freschi una partica di gran Maestro". P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico, Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura*, Bologna 1704, p. 328.

² B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, [Napoli, 1742-1745], a cura di F. Sricchia

Santoro, A. Zezza, Napoli 2017 (1a ed. Napoli, 2003-2014), II, pp. 739-740; L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, [Bassano, 1795-1796], a cura di P. Pastres, Torino 2022, I, p. 447. Si veda anche L. Pezzuto, *Padre Resta e il Viceregno. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma 2019, pp. 117-127.

³ Bernardino Cirillo (L'Aquila 1500-Roma 1575) fu un illustre religioso aquilano attivo tra L'Aquila, Loreto e Roma nel pieno degli anni della Riforma della Chiesa. A lui si deve gran parte della decorazione interna della chiesa di Santo Spirito, per la realizzazione della quale coinvolse non solo il conterraneo Cesura, ma anche il miglior allievo di questi, Giuseppe Valeriano. Su Cirillo chi scrive sta conducendo uno studio nell'ambito delle ricerche dottorali presso l'Università degli Studi di Siena e l'Università per Stranieri di Siena. Cfr. M. Vanti, *Un umanista del Rinascimento in funzione di riformatore. Mons. Bernardino Cirillo commendatore e maestro generale dell'Ordine di S. Spirito. 1556-1575*, Roma 1936; V. Lettere, Cirillo, Bernardino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 786-788; L.S. Bross, *The church of Santo Spirito in Sassia: a study in the development of art, architecture and patronage in Counter Reformation Rome*, PhD thesis, University of Chicago, 1994, pp. 246-299; A. Pampalone, "Sedente Sisto

V": arte e committenza a Roma in *S. Spirito in Sassia*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", LV, 1995 (1996), 2/3, pp. 268-303, pp. 268-276.

- ⁴ La fama delle stampe, decretata prima da De Dominici, passò presto nelle *Notizie degli'intagliatori* di Giovanni Gori Gandellini, come sottolinearono Leosini e Bindi nei loro volumi. G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degli'intagliatori*, 3 voll., Siena 1771, III, pp. 77-78; A. Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni, colle notizie de' pittori, scultori, architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, Aquila 1848, p. 37; V. Bindi, *Artisti abruzzesi. Pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti*, Napoli 1883, p. 91. Sull'argomento si vedano le osservazioni di Pezzuto 2019, cit., pp. 117-127. Sulle stampe di De Santis si veda M. Terrasi, *Pompeo Cesura inventore: disegni e grafica provenienti dall'"officina" Cesura/De Santis*, in *Pompeo Cesura e Orazio de Santis. Indagini intorno all'Adorazione dei Pastori e a un San Girolamo di cartapesta*, a cura di L. Arbace, Roma 2018, pp. 41-49.

- ⁵ Nei volumi di disegni di Resta erano presenti varie annotazioni riferite alla produzione grafica di Cesura. Di recente Catherine Monbeig Goguel ha segnalato a chi scrive un piccolo disegno (già noto a Maria Rosa Pizzoni), passato sul mercato antiquario parigino, sul quale è apposto il nome di

Cesura. In proposito e sul rapporto del padre oratoriano con la produzione grafica di Pompeo si veda ancora Pezzuto 2019, cit., pp. 117-127 e *Le postille di Padre Resta alle 'Vite' di Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, M.R. Pizzoni, F. Grisolia, Milano 2016, pp. 77, 123.

- ⁶ La prima apertura in senso monografico sul pittore si deve all'intuito di Alessandro Angelini, *Pompeo Cesura tra Roma e L'Aquila*, in "Prospettiva", 2000 (2001), 98/99, pp. 104-144.

- ⁷ In occasione del convegno *Fuori dal centro. Disegno e invenzione nell'Italia di mezzo e al sud (secoli XVI-XVII)* tenutosi a L'Aquila (28-29 febbraio 2024), è emersa nuovamente la problematicità della figura di Cesura in relazione alla produzione, specificatamente grafica, dell'Italia centro-meridionale cinquecentesca.

- ⁸ Vasari ebbe modo di visitare ripetutamente la chiesa di Santo Spirito, all'interno della quale sono tutt'oggi conservate molte opere menzionate dall'aretino. È il caso della *Conversione di San Paolo* di Roviale Spagnolo, della decorazione della Cappella Landi, secondo il biografo realizzata da Marcello Venusti, della *Pentecoste* di Girolamo Siciolante e dei numerosi interventi di Livio Agresti. Se questi specifici casi si vedano: per Roviale: F. Bologna, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*,

Napoli 1959, pp. 21-22; G. Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2007, pp. 72-83; I. Taddeo, *The Guidiccioni Family between Lucca and Rome. Artistic Patronage and Cultural Production 1530-1550 ca.*, tesi di dottorato, Lucca, IMT, 2017, pp. 192-226; per la cappella Landi: L. Russo, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, in "Bollettino d'Arte", LXXV, 1990, 64, pp. 1-26; A. Geremicca, *Venusti creato di Perino del Vaga*, in *Intorno a Marcello Venusti*, a cura di B. Agosti, G. Leone, Soveria Mannelli 2016, pp. 25-29; G. Saporì, *Maestri, botteghe, équipes nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari, Zuccari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, volume speciale del "Bollettino d'Arte", 2016 (2017), a cura di C. Conforti, G. Saporì, pp. 1-52; G. Spoltore, *La decorazione in stucco della Cappella Landi di Santo Spirito in Sassia a Roma*, in *Lo stucco nell'età della Maniera: cantieri, maestranze, modelli*, volume speciale del "Bollettino d'Arte", 2022, a cura di A. Giannotti, *et al.*, pp. 147-158; per Agresti: G. Viroli, *Pittura del Cinquecento a Forlì*, Bologna 1993, II, pp. 17-18, 31-32; L.S. Bross, *New documents for Livio Agresti's St Stephen chapel in the church of S. Spirito in Sassia*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1993, 1082, pp. 338-343; M.S. Bolzoni, *Approfondimenti su Livio Agresti: la grafica, le committenze, la presenza in Umbria*,

in "Proporzioni", IX/X, 2008/09 (2010), pp. 91-111, pp. 71-89.

⁹ Le vicende di questo dipinto sono ancora piuttosto oscure. Nella riedizione della guida di Filippo Titi da parte di Giovanni Gaetano Bottari nel 1763 la pala ancora si presentava al suo posto, nella quarta cappella in *cornu Evangelii*. Padre Orlandi descriveva il dipinto in buono stato, mentre Celio, più di un secolo prima, ricordava che era "stato guasto, con pretesto di infrescarlo". Non conosciamo dunque la data esatta e la ragione del prelevamento del dipinto cesuriano, ma verosimilmente avvenne in un momento successivo al 1785, quando anche la *Trasfigurazione* di Giuseppe Valeriano fu spostata a Palidoro. Circa l'aspetto dell'opera Michele Maccherini e Maria Rosa Pizzoni ipotizzano che il bozzettone già in collezione Pica Alfieri a L'Aquila sia con una certa verosimiglianza una copia del dipinto. Cfr. R. Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio: "compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, Firenze 2021, pp. 229-230; F. Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle Chiese di Roma*, [Roma, 1674 e 1763] a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze 1987, p. 32; F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, p. 110, n. 60; M. Maccherini, *Pompeo Cesura*, in *L'arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccheri-

ni, L'Aquila 2010, p. 195; M.R. Pizzoni, *Gli aggiornamenti romani di Pompeo Cesura*, in *L'autunno della Maniera*, a cura di M. Corso, A. Ulisse, Milano 2018, pp. 41-49, p. 49, nota 42.

¹⁰ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma 1956, I, p. 80.

¹¹ L'opera, rimasta manoscritta e conservata nella Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, è stata pubblicata in *La Relazione dell'entrata di Margherita d'Austria e la Descrizione della città dell'Aquila di Marino Caprucci*, a cura di L. Pezzuto, M.R. Pizzoni, L'Aquila 2018.

¹² Non a caso una delle più recenti opere attribuite a Cesura si trova proprio all'interno di un edificio privato, palazzo Crispo a Viterbo. Saporì 2016, cit., pp. 16-17.

¹³ "Pompeo" acquilano pittore. Immitò con disiderio grande il Parmigianino. Fece molte opere nell'Acquila, e per diversi luoghi. Fece un Calamento di croce di Christo, con molte figure, e ricco componimento, nella chiesa di S. Spirito in Sassia in Roma. Che poi è stato guasto, con pretesto di infrescarlo. Intagliò a acqua forte molte cose. Si dilettaua grand.te di farsi leggere, mentre dipingeva, varie favole, e libri di cavalleria, come Bovo d'Antona, e simili etc. Onde impiegando in tale vanità li suoi discepoli, non potevano far frutto nella virtù. Molte opere fece

avanti la morte, la quale lo ammazzò di quarantanove anni. Fu sepolto con pompa nella patria. Hebbe molti discepoli, tra quali fu Gioseppe Valeriano, che morì nella compagnia di Gesù". Gandolfi 2021, cit., pp. 229-230.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L'alunnato di Valeriano presso Cesura è attestato da Giovan Pietro Bellori in una postilla autografa apposta dal biografo al suo esemplare delle *Vite* di Giovanni Baglione, conservato nella Biblioteca Nazionale dei Lincei. Proprio per questa ragione Cirillo probabilmente fu indotto a chiamare a Roma il giovanissimo Valeriano, al quale commissionò la decorazione della cappella dell'Ascensione nella chiesa dell'ordine di cui era commendatore. Sull'argomento si vedano almeno: G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642)*, a cura di B. Agosti, P. Tosini, Roma 2023, I, p. 242; Zeri 1957, cit., pp. 20-71; P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S.I.: architetto e pittore (1542-1596)*, Roma 1970, pp. 2-4; Bross 1994, cit., pp. 259-299; A. Petraccia, *La formazione aquilana e i primissimi anni romani di Giuseppe Valeriano S.J. pittore*, in *Padre Claudio Acquaviva S.J. preposito generale della Compagnia di Gesù e il suo tempo*, atti del convegno (Atri, 20-21 novembre 2015) a cura di M.M. Morales, R. Ricci, L'Aquila 2018, pp. 263-291.

¹⁷ Secondo Vincenzo Bindi "s'ignora l'epoca precisa della sua nascita, ma si sa con certezza che egli morì vecchissimo, nel 1571, circa cinquanta anni dopo la morte del suo maestro Raffaello, mentre dipingeva in Roma nella Chiesa di Santo Spirito". Tale notizia fu da Bindi ripresa dalla più antica trattazione di Angelo Leosini, il quale asserisce senza indugio che "Alcuni patrii autori mal sono stati d'avviso che il Cesura morisse in età giovanile perché non han posto mente 1° all'aver Cesura avuto per maestro Raffaello, come è fama costante: 2° all'esser morto del 1570 cioè più che 50 anni dopo della morte del suo maestro: 3° alle moltissime opere che ci ha lasciate". Questa visione, evidentemente campanilistica, si protrarrà ancora per molto tempo. Leosini 1848, cit., pp. 35-39; Bindi 1883, cit., p. 90; L. Rivera, *Mecenati e artisti abruzzesi a Roma fino a tutto il secolo XVI*, in "Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", XXXVI/XXXVII, 1945/46, pp. 71-105.

¹⁸ F. Battistella, *L'albero genealogico della famiglia Cesura*, in *Pompeo Cesura e Orazio de Santis...* 2018, cit., pp. 11-13.

¹⁹ Pizzoni 2018, cit., p. 41.

²⁰ Il ritrovamenti documentari a cui ci si riferisce riguardano l'autore della cappella Marciac a Trinità dei Monti, oggetto di un lungo

dibattito tra i conoscitori. Cfr. Angelini (2001), cit., pp. 104-144; S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 262-264; P. Tosini, *Un mistero risolto: il "Maestro della cappella Marciac" a Trinità dei Monti, alias Guillaume Bonoyseu "Gallico"*, in *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, a cura di C. Di Matteo, S. Roberto, Roma 2016, pp. 162-168; Saporì 2016, cit., pp. 1-52; A. Angelini, *La "Resurrezione di Cristo" di Guillaume Bonoyseu proveniente da Palazzo Ricci Sacchetti a Roma e la congiuntura francese per Francesco Salviati*, in "Prospettiva", 2018 (2021), 175/176, pp. 146-158.

²¹ Gandolfi 2021, cit., pp. 229. Forse già padre Resta aveva individuato la matrice parmigianinesca dell'arte di Cesura. In un disegno degli Uffizi (inv. 10955 F), attribuito da Mario di Giampaolo a Carlo Urbino da Crema, l'oratoriano aveva annotato proprio il nome di Pompeo con affianco la specifica che fu "alievo del P..ino", da leggersi secondo Pezzuto "Parmegianino". Pezzuto 2019, cit., pp. 126-127.

²² Angelini (2001), cit., pp. 104-144.

²³ *Ivi*, p. 116.

²⁴ Per un esame della produzione grafica di Parmigianino, anche per le stampe, rimangono ancora fondamentali le osservazioni di A.E. Popham, *Catalogue of the dra-*

wings of Parmigianino, New Haven-London 1971, I, pp. 13-17.

- ²⁵ Perino e Parmigianino si incontrarono con certezza durante il soggiorno del parmense a Roma prima del Sacco del 1527. I due artisti condividevano – insieme con Rosso Fiorentino – anche il medesimo incisore, Jacopo Caraglio, fatto questo che “dovette implicare un costante controllo reciproco sulle rispettive realizzazioni”. Il rapporto tra i due, come la critica ha ormai da tempo appurato, fu di scambio reciproco. In merito si vedano almeno: B. Davidson, *Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa*, in “The Art Bulletin”, XLI, 1959, 4, pp. 315-326, p. 321; M. Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, in “The Burlington Magazine”, CVIII, 1966, 762, pp. 398-405; E. Parma, *Parmigianino e Perino*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno (Parma, 13-15 giugno 2002) a cura di L. Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo 2002, pp. 311-325; S. Ginzburg, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati “spirito veramente pellegrino et eletto”*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 41-51, pp. 44-45.
- ²⁶ L’incontro di Salviati con l’arte di Parmigianino, oltre che a Roma, avvenne a Bologna, sulla via verso Venezia, e si cristallizzò nella pala felsinea per le monache del monastero di Santa Cristiana e nelle imprese veneziane. Già

Hermann Voss notava la vicinanza dell’artista fiorentino ai modi di Francesco Mazzola proprio intorno al quinto decennio, tanto da ipotizzare una visita parmensa di Cecchino. Più di recente, anche grazie alla migliore messa a fuoco della figura di Perino, si è compreso come l’influenza di Parmigianino fu mediata e favorita proprio dal magistero del Bonaccorsi, fortemente imbevuto di pittura parmigianinesca. Cfr. H. Voss, *La Pittura del Tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma 1994, p. 162 (ed. or. *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920); I. Cheney, *Francesco Salviati’s north Italian journey*, in “The Art Bulletin”, XLV, 1963, 4, pp. 337-349, pp. 344-345; L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992, p. 17; P. Joannides, *More on Francesco Salviati as a Copyist*, in “Master Drawings”, XLVIII, 2010, 3, pp. 315-326. Sull’importanza della figura di Perino per Salviati si rimanda a M. Corso, A. Geremicca, *Nei dintorni di Perino: Francesco Salviati a Genova in un documento inedito*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, LV, 2013, 2, pp. 286-295; Ginzburg 2015, cit., pp. 45-46; M. Perrotta, *Intorno a Perino: Salviati tra Roma e Firenze*, in *L’autunno della maniera* 2018, cit., pp. 33-39.

- ²⁷ M. Perrotta, I. Taddeo, “*Nella quale fece bellissimi partimenti di stuc-*

chi": Francesco Salviati e la cappella del Pallio, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2018) a cura di S. Quagliarioli, G. Spoltore, Roma 2019, pp. 73-87, 284-293; Perrotta 2018, cit., pp. 33-39.

²⁸ Poco o nulla è noto su quest'incisore aquilano. Gran parte della sua produzione deriva dai fogli di Cesura, i quali giunsero probabilmente nelle sue mani al momento della morte accidentale dell'Aquilano. L'analisi stilistica delle acqueforti, infatti, evidenzia come nel caso dei fogli cesuriani la qualità incisoria di De Santis sia di altissimo livello, mentre nel momento in cui traduceva a stampa le invenzioni di altri artisti, come Livio Agresti o Taddeo Zuccari, la tenuta qualitativa cade vistosamente. Ciò induce a ritenere che egli possedesse le prove grafiche originali di Pompeo, di cui poteva servirsi senza ricorrere alla più industriosa traduzione incisoria di opere pittoriche, come nel caso dei dipinti dell'Agresti. Sull'inventario *post mortem* dell'incisore si veda V. Pagani, *Documenti per Orazio De Santis, incisore virtuoso*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", XII, 2012, pp. 465-477.

²⁹ Quest'invenzione cesuriana conobbe una certa fortuna. Ne è testimonianza un disegno attribuito a Francesco Curia, conservato nel taccuino dell'artista presso il Nationalmuseum di Stoccolma (NM 708/1863), che secondo Ippolita de Majo rappresenta forse una delle rare testimonianze grafiche di Pompeo Cesura. Il foglio sarebbe uno studio per la *Crocifissione* fin qui analizzata, ma la diversa posizione della Maddalena, raffigurata di spalle dall'Aquilano e frontale nel disegno svedese, potrebbe confutare tale ipotesi. Della stampa di Cesura esiste anche una derivazione incisa da Hieronymus Wierix nella quale la Maddalena è presentata proprio nella stessa posizione del foglio di Curia. Ciò potrebbe significare, oltre alle altre varianti presenti nel disegno ma assenti nella stampa dell'Aquilano, che si tratti di uno studio dell'artista napoletano a partire dalla derivazione di Wierix dell'invenzione di Cesura e non di un autografo del pittore abruzzese. La stampa di Wierix, per altro, fu anche il modello utilizzato per la realizzazione di una pala proveniente dalla chiesa da San Francesco di Montegiorgio (Fermo), attribuita da Andrea Emiliani al Trometta e da Francesca Coltrinari a Domenico Malpiedi da San Ginesio. De Majo, comunque, sottolinea giustamente la stretta dipendenza tra il *Battesimo* del

pittore napoletano nella cappella Brancaccio del Duomo partenopeo e la stampa di De Santis su invenzione di Cesura. Cfr. I. de Majo, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli 2002, p. 21 nota 34, p. 96.

³⁰ Angelini (2001), cit., p. 117.

³¹ Sulla nota composizione del Buonarroti e sull'eco vastissima che conobbe si rimanda a *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, catalogo della mostra (Roma) a cura di F. Parrilla, M. Pirondini, Roma 2019.

³² Le vicende relative a questo dipinto sono state ricostruite da J. Shearman, *An episode in the history of conservation: the fragments of Perino's altarpiece from S. Maria sopra Minerva*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, II, pp. 356-264.

³³ Angelini (2001), cit., p. 117.

³⁴ Occorre segnalare un altro piccolo dipinto su rame riconducibile forse alla bottega di Cesura del quale De Santis incise poi il disegno: si tratta di un *San Giovanni Battista*, conservato nella sagrestia della Cattedrale di Cesena, del quale si conserva all'Albertina di Vienna, segnalata e mal riprodotta solo da Bartsch, l'incisione corrispondente. Il dipinto è di buona qualità, ma sembra non raggiungere i vertici tecnici tipici del Cesura, sebbene sia tratto con certezza dal disegno di Pompeo e

non da una delle derivazioni tarde, come quella di Raphael Sadeler. L'esistenza di questo dipinto, da collocare, se effettivamente autografo dell'Aquilano, al principio del settimo decennio per la vicinanza con i modi di Taddeo Zuccari, indurrebbe a riflettere sulla produzione cesuriana di opere su rame di piccole dimensioni, destinate a una devozione privata. Anche la *Sacra Famiglia* della Wallace Collection, sebbene dipinta su tavola, rientrerebbe appieno in questa categoria. Cfr. *Ivi*, pp. 117-118; *Infra*, nota 57.

³⁵ M. Pouncey, *A little painting by Pompeo Cesura dell'Aquila in the Wallace Collection*, in *"Hommage au dessin. mélanges offerts à Roseline Bacou"*, a cura di M.T. Caracciolo, Rimini 1996, pp. 54-57. Per altro, anche Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, accettando la ricostruzione della giovinezza di Cesura avanzata da Angelini, attribuiva all'Aquilano un foglio con alcuni studi per una Vergine col Bambino sul *verso*. Prosperi Valenti Rodinò 2007, cit., pp. 262-264.

³⁶ Su questa stampa, databile alla metà del settimo decennio, si rimanda alle parole lucidissime di Angelini, il quale ravvisava l'influsso di Cecchino nel grande fregio a cornice che ancora conserva l'esemplare del Gabinetto degli Uffizi. Qui Pompeo seguì "il modello dei disegni salviateschi per gli arazzi tessuti attorno al 1540 su

commissione di Pierluigi Farnese". Angelini (2001), cit., p. 115.

- ³⁷ Il disegno di Curia, rinvenuto nella collezione Grimaldi Filioli di Napoli, è stato pubblicato e messo in relazione da Marina Causa Picone con la *Madonna col Bambino e San Francesco* di Curia del Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore di Napoli. A ben osservare, i contorni delle figure risultano forati, come si trattasse di un foglio da spolvero. La Vergine, inoltre, sembra assisa su una casupola secondo la tipica iconografia lauretana. Si tratta con ogni evidenza di una precisa ripresa da uno dei numerosi gruppi mariani di Cesura, ad attestare l'influenza che, insieme a Roviale, dovette esercitare sul giovane Curia la produzione pittorica e grafica dell'Aquilano. Bologna 1959, cit., pp. 58-59, 96-97; M. Causa Picone, *Proseguimento di Curia disegnatore*, in "Prospettiva", 1999, 93/94, pp. 79-80; de Majo 2002, cit., p. 141, cat. D8.

- ³⁸ Non vanno dimenticate le parole di Orlandi, il quale trovava in Pompeo "ne' freschi una pratica di gran Maestro". È assai probabile che tale maestria l'artista abbia avuto modo di svilupparla proprio nei cantieri romani di metà secolo, nei quali erano coinvolte una moltitudine di maestranze diverse. Orlandi 1704, cit., p. 328.

- ³⁹ I raffronti tra le opere dei due artisti potrebbero moltiplicarsi: si prendano, ad esempio, le *Resurre-*

zione di Cristo o il *Ragazzo con due uomini* di Parmigianino per osservare come Cesura costellò tutte le sue invenzioni di elementi direttamente derivati dalle idee del pittore parmigiano.

- ⁴⁰ Questa stampa è vicina iconograficamente – ma certamente non coeva – alla grande *Adorazione aquilana* di San Bernardino per la famiglia Ciampella. Angelini (2001), cit., pp. 106-107.

- ⁴¹ *Ivi*, pp. 118-119.

- ⁴² *Ibidem*.

- ⁴³ A. Nova, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma-Parigi) a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, p. 140, cat. 32.

- ⁴⁴ Sui disegni che sono stati via via collegati a questo dipinto: A.E. Popham, *On some works by Perino del Vaga*, in "The Burlington Magazine", LXXXVI, 1945, 504, pp. 56-66, p. 64; *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di B. Davidson, Firenze 1966, cat. 7; J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, pp. 187-191; G.J. van der Sman, *New Light on Perino del Vaga's 'Deposition' for S. Maria Sopra Minerva in Rome*, in "The Burlington Magazine", CXXI, 1999, 1152, pp. 164-169.

- ⁴⁵ Questa, a stare ai disegni pervenuti, è una delle figure su cui Parmigianino si concentrò maggiormente. Si vedano a tal proposito

i disegni londinesi della collezione Seilern e del British Museum. Per un elenco dei fogli ricollegabili alla stampa si veda Popham 1971, cit., I, n. 196, pp. 94-95.

⁴⁶ Non è da escludere che Pompeo avesse avuto accesso anche alla prima versione della stampa, inizialmente identificata come copia di Guido Reni e poi riconosciuta da Konrad Oberhuber come la prima versione parmigianesca. Cfr. K. Oberhuber, *Parmigianino als Radierer*, in "Alte und Moderne Kunst", VIII, 1963, 68, pp. 33-36; Popham 1971, cit., pp. 14-15.

⁴⁷ Angelini (2001), cit., p. 120.

⁴⁸ Su questa e sull'altra pala, *I miracoli di Sant'Antonio da Padova*, conservate nella Basilica di San Bernardino a L'Aquila si vedano: Ivi, pp. 106-111; L. Arbace, *L'Adorazione dei Pastori di Pompeo Cesura*, in *Pompeo Cesura e Orazio de Santis...* 2018, cit., pp. 23-29; L. Arbace, in *La bellezza inquieta. Arte in Abruzzo al tempo di Margherita d'Austria*, catalogo della mostra (Ortona [Chieti]) a cura di L. Arbace, Torino 2013, pp. 49-53; Maccherini 2010, cit., pp. 195-198.

⁴⁹ Secondo lo studioso questo disegno mostra pure delle assonanze con la *Deposizione* incisa da Enea Vico nel 1543. Popham 1971, cit., I, n. 641, p. 194.

⁵⁰ Su quest'opera si rimanda alla scheda di A. Geremicca, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte*

dei Medici a Firenze, catalogo della mostra (Firenze) a cura di V. Conticelli, B. Edelstein, Livorno 2023, pp. 201-202.

⁵¹ Pizzoni 2018, cit., pp. 41-49.

⁵² La menzione del Menzocchi non è casuale. Egli lavorò durante la seconda metà del quinto decennio nei febbrili cantieri decorativi della Basilica della Santa Casa di Loreto. Questo dato appare di notevole interesse poiché in quegli anni era arciprete della basilica laureatana l'aquilano Bernardino Cirillo, il quale, seppure in assenza di fonti che lo attestino, potrebbe aver chiamato il Cesura presso di sé, fornendogli un'importante opportunità lavorativa e, in particolar modo, formativa. Non va dimenticato che Cirillo era imparentato con Pompeo, dal momento che un cugino dell'artista aveva sposato una nipote del chierico. Cfr. A. Colombi Ferretti, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Forlì 2004, pp. 52-54; M.R. Valazzi, in Ivi, pp. 273-274; F. Coltrinari, *Loreto, cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma. I commitenti, gli artisti, il contesto*, Firenze 2016, pp. 35-46, 85-102.

⁵³ Più tardi, per il loro richiamo alla produzione di Taddeo Zucari e di Daniele da Volterra, vanno posizionati i fogli rima-

nenti dell'artista: il *David con la testa di Golia* e la *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e San Giovannino*, l'unica incisione passata sotto il torchio di De Santis con Cesura ancora in vita. Angelini (2001), cit., pp. 111-116.

⁵⁴ "Fuera d'estas apariciones se puede usar en su pintura de armas Romanas, por la veneración de la antigüedad, como advertiremos en la pintura de los Ángeles. Assi lo hizo Iulio Romano, i Pompeo Aquilano i otros en sus estampas". F. Pacheco, *Arte de la pintura*, a cura di F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1956, II, p. 332. Il commento di Pacheco ebbe una lunga eco se ancora Bernardo de Domínicí a metà Settecento ricordava proprio il "san Giorgio che uccide il dragone per salvare la regal donzella". Pezzuto 2019, cit., p. 119.

⁵⁵ Su Roviale si veda da ultimo P. Leone de Castris, *Roviale all'Escorial (e altrove)*, in "Napoli Nobilissima", VI, 2020, 3, pp. 4-20.

⁵⁶ Bologna in merito sosteneva: "è indubbio, infatti, che il risultato [...] di questa solenne 'Crocifissione' che riproduco [fig. 1], non possa non essere stato determinato da un contatto intelligente col miglior Ruviale all'epoca della 'Deposizione' della Summaria; e che, a riprova, l'atto degli angeli che seppelliscono Santa Caterina nel bel disegno del Cesura al British Museum sia stato ispirato,

poco manca alla lettera, dagli angeli che sostengono lo scheletro nel riquadro degli affreschi col 'Giudizio Finale' a Castel Capuano". Bologna 1959, cit., p. 97; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli (1540-1573). Fasto e devozione*, Napoli 1996, p. 164. Sul disegno londinese si veda J.A. Gere, P. Pouncey, *Italian drawings in the British Museum. Artists working in Rome*, London 1983, n. 235. Molte sono le repliche grafiche e pittoriche di questa invenzione, come segnalato da Pezzuto 2019, cit., p. 119 e R.T. Coc, *¿Zurbarán and Mannerism*, in "Apollo", XCVI, 1972, 130, pp. 494-497.

⁵⁷ Perrotta 2018, cit., pp. 33-39; Perrotta, Taddeo 2019, cit., pp. 73-87.

⁵⁸ N. Dacos, *Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati: la Chapelle du Pallio à la Chancellerie*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno (Roma-Parigi 1998) a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann, Roma 2001, pp. 195-213.

⁵⁹ Per completare il catalogo delle stampe tratte dai disegni cesuriani vale la pena menzionare i fogli raffiguranti *David con la testa di Golia* (B.XXXIV.6.1), il *San Girolamo* (B.XXXIV.12.14), il *San Giovanni Battista* [B.XXXIV.12.12] e la *Sacra Famiglia con Sant'Elisabetta e San Giovannino* (B.XXXIV.7.4), l'unica incisione passata sotto il torchio di De Santis con Cesura

ancora in vita. Queste prove, per il loro richiamo alla produzione di Taddeo Zuccari e di Daniele da Volterra, vanno annoverate tra le ultime ideate dall'artista. Angelini (2001), cit., pp. 111-113.

⁶⁰ C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1998, I, pp. 152-226;

M.G. Bernardini, *Bertoja a Roma. L'ambiente culturale e artistico intorno al Gran Cardinale Alessandro Farnese*, in *La Maniera Emiliana. Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Fontanellato) a cura di M.C. Chiusa, Fontanellato 2019, pp. 69-76, con bibliografia precedente.

Appunti e precisazioni sull'attività di Camillo Gavassetti

Domiziana Pelati

Nel capitolo della *Storia pittorica della Italia* dedicato alla scuola modenese, Luigi Lanzi annoverava Camillo Gavassetti tra gli artisti appartenenti alla “scuola de’ Caracci”¹. Nel precisare che il pittore ne faceva parte “anche per lo stile”², Lanzi ribadiva un giudizio già espresso nelle pagine precedenti sul più anziano Bartolomeo Schedoni, che al contrario, in quanto artefice di una pittura tutta rivolta alla lezione del Correggio, non vi era incluso. Tale lettura teneva conto di un costante esercizio sui modelli che rendeva Gavassetti compartecipe, sebbene indirettamente, del rinnovamento della pittura avviato dai cugini bolognesi³.

Come indica il sottotitolo del suddetto capitolo, all’aprirsi del Seicento, gli artisti modenesi della terza epoca “sieguono per lo più i bolognesi”⁴. Se è vero che oggi non è più possibile confinare la lettura di Schedoni entro il recinto del correggismo, ma risulta opportuno orientarla anche in direzione di una personale adesione a un “naturalismo di matrice carraccesca, e in ispecie [...] ludovichiana”⁵, per con-

tro, la produzione di Gavassetti non si può unicamente accostare agli esempi dei Carracci. Per comprenderne la personalità occorre infatti richiamare anche gli esempi di Alessandro Tiarini e del Guercino, protagonisti della felice stagione artistica che caratterizzò le città emiliane nei primi decenni del Seicento⁶. Sotto questa luce, non si potrà non ripensare criticamente la formazione dell'artista, che è stata da sempre collocata dagli studi in ambito schedoniano, anche sulla scorta delle parole del pittore stesso che si definì "scolare di Schedoni"⁷.

Lungi dal voler negare tale alunnato, attraverso una rilettura delle incomplete e talvolta contrastanti notizie a noi note, questo contributo si propone di inquadrarlo entro la cornice di un discorso più ampio che possa fare emergere la ricchezza di suggestioni, debiti e scambi che Gavassetti poté trarre dal panorama artistico emiliano. Con l'obiettivo di fare emergere ogni passaggio del significativo arco stilistico che contraddistinse la sua breve carriera, il contributo seguirà il percorso che, dopo l'esilio dai territori estensi (1623), lo portò a lavorare a Cremona (1624-25) e successivamente nelle città del ducato farnesiano (1625-28), fino al ritorno nelle sue terre di provenienza, dove si dedicò alla sua ultima impresa: gli affreschi della cappella Paganini nella basilica della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia (1629-30).

TRA MODENA, REGGIO E PARMA: IL PROBLEMA DELLA FORMAZIONE (1613-1623). Nato nel 1596, Gavassetti crebbe in una Modena che dal 1598, a seguito della devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio, aveva assunto il ruolo di capitale del ducato Estense. Il nuovo secolo si era poi aperto all'insegna di un'ampia campagna di rinnovamenti che aveva dato nuovo impulso allo sviluppo della cultura figurativa locale. Tra i numerosi cantieri aperti, quello della chiesa di Santa Maria degli Angeli detta del 'Paradiso'⁸ assunse notevole rilevanza in città e nella formazione di Gavassetti. Nel 1612, infatti, suo padre Stefano

era stato incaricato della doratura del soffitto, la cui decorazione pittorica verrà affidata alcuni anni dopo allo stesso Camillo⁹. Sebbene le fonti manchino di fornire precisi ragguagli a riguardo, è ragionevole supporre che egli abbia appreso i rudimenti del mestiere affiancando il padre e il fratello Luigi¹⁰.

All'aprirsi del Seicento, gli altari della chiesa del Paradiso iniziarono a popolarsi di dipinti: oltre all'*Annunciazione* (1602) di Ercole dell'Abate, entro il 1604 venne terminata da Ludovico Carracci e dai suoi allievi l'*Assunzione della Vergine*, ora collocata nella basilica di San Prospero a Reggio Emilia¹¹. Prova dell'interesse che la committenza religiosa modenese nutriva verso il maestro bolognese, la pala dovette costituire uno dei primi incontri di Gavasseti con la pittura dei Carracci. Ancora all'inizio degli anni Venti, infatti, egli sembra serbarne memoria nella pala con l'*Incoronazione della Vergine e santi* della chiesa di Ognissanti di Cavazzoli (Reggio Emilia)¹² (fig. 52); oltre a una desunzione tipologica riscontrabile nei santi in primo e in secondo piano, a dichiarare tale debito sono soprattutto il morbido espandersi dei panneggi, nonché la lenta, diffusa e grandeggiante gestualità dei personaggi.

Al fine di affrontare l'intricato tema della formazione, sarà necessario ripercorrere i dati a nostra disposizione secondo un'interpretazione più ampia che tenga conto anche del dato stilistico. Occorrerà dunque ripartire dalle notizie intorno alla prima opera documentata del pittore, ovvero la tela ovale con l'*Allegoria della Giustizia* (Modena, Palazzo Comunale) (fig. 53), affidata originariamente a Bartolomeo Schedoni dai giudici alle Vettovaglie¹³. Nel 1616, quando di propria iniziativa donò l'opera ai committenti¹⁴, Gavasseti si presentò come scolaro di Schedoni. Tale dichiarazione dimostra che, forse avvantaggiato dallo stretto rapporto che legava il maestro a suo padre Stefano – quest'ultimo ampiamente documentato a Parma dal 1615, dove figura anche nel testamento dell'amico pittore –, Gavasseti doveva

essere ben informato sulle commissioni pendenti del defunto pittore¹⁵. È perciò facile immaginare che il giovane Camillo preferisse seguire il padre a Parma ed entrare nella cerchia di Schedoni, dove le sue prove pittoriche potevano forse meglio sposare il gusto in via di sviluppo presso la corte di Ranuccio I Farnese¹⁶.

Sebbene a Modena si andasse consolidando un gusto per la pittura ‘moderna’, a quelle date erano centri come Parma e Reggio a recepire più apertamente le novità. A ben guardare, il linguaggio di Gavassetti esprime un precoce orientamento verso un ‘naturalismo’ già più robusto: l'*Allegoria della Giustizia*, connotata in termini schedoniani soprattutto nella figura del putto¹⁷, resta forse l'unica opera a recare tracce evidenti dell'influsso del maestro.

Le sue opere immediatamente successive, come la *Madonna col Bambino e i Santi Carlo Borromeo e Rocco* (Cella di Reggio Emilia, oratorio di Santa Maria della Neve)¹⁸ e la già citata pala di Cavazzoli, si connotano per un senso affollato della composizione e una fusione luministica partecipe di quel *revival* correggesco che, in diversa misura, vedeva coinvolti lo stesso Schedoni e i parmigiani Sisto Badalocchio (a cui peraltro fu inizialmente attribuita)¹⁹ e Giovanni Lanfranco.

Dato l'esiguo numero di opere giovanili fin qui reperite, una *Sacra Famiglia* (fig. 54) transitata di recente sul mercato antiquario milanese potrebbe assumere un particolare interesse ai fini del nostro discorso²⁰; in base al confronto con l'*Allegoria della Giustizia* e soprattutto con le pale di Cavazzoli e Fiumalbo (*Madonna col Bambino e santi*, Fiumalbo, chiesa di San Bartolomeo Apostolo) (fig. 57)²¹, proponiamo di ascriverla alla giovinezza del pittore, collocandola ipoteticamente entro il 1623, l'anno del suo esilio dai territori estensi²². Benché particolarmente sensibile alle composizioni schedoniane di analoghi soggetti, come dimostra il confronto con un piccolo rame con la *Madonna leggente col Bambino* (fig. 55) ora in collezione privata²³, i modelli sono maggiormente in sintonia con la monumentalità delle precoci prove badalocchiane.

L'esempio di Schedoni viene presto sostituito da quello di artisti di ascendenza carraccesca di ritorno in città. L'aderenza delle pale licenziate da Gavasseti nei primi anni Venti ai moduli compositivi ricorrenti nelle pale parmigiane di Badalocchio e Lanfranco è sintomo dell'importanza che tale centro ebbe nella formazione dell'artista. Basti confrontare la *Madonna col Bambino e i Santi Crispino e Crispiniano* di Badalocchio (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte)²⁴ con la già citata pala di Cella di Reggio, oppure la pala già in San Domenico e databile al 1613-1614 (Parma, Complesso Monumentale della Pilotta)²⁵ con la *Madonna e santi* di Fiumalbo (figg. 56-57).

Alla luce degli influssi appena citati e nell'economia dei dati raccolti, sarà necessario tornare sulle notizie forniteci dalle fonti e in particolare sulle parole del notaio Cesare Ancini. Nella *Raccolta di varie cose della città di Reggio* (1665), ricordando le opere reggiane di Gavasseti, Ancini lo definiva infatti "allievo di Sisto Badalocchi"²⁶. Fonte solitamente affidabile, il notaio redasse l'atto di donazione alla chiesa reggiana di San Domenico di quattro opere commissionate al modenese dal conte Carlo Bianchetti²⁷. Va ricordato che la conoscenza diretta fra Gavasseti e Badalocchio è testimoniata dalla notizia più precoce che abbiamo del modenese in quanto pittore: nel 1613, a Correggio, i due fornirono i propri giudizi in merito a un quadro di Jacopo Borbone commissionato da Girolamo Nigramonti²⁸. La forte discrepanza tra le loro valutazioni ha giustamente indotto Federico Ragni a escludere l'ipotesi che Gavasseti stesse in quel momento svolgendo un alunnato presso Badalocchio, suggerendo semmai che le parole di Ancini facciano riferimento una collaborazione più tarda, posteriore alla morte di Schedoni²⁹.

Questa lettura dovrà anche tenere conto del fatto che, come sottolinea lo stesso Ragni, Borbone si rivolse inizialmente a Schedoni per avere un parere sul proprio operato; parere che tuttavia gli giun-

se più tardi da Badalocchio. A fianco del committente Nigramonti subentrò invece Gavassetti, che diede una valutazione fortemente sfavorevole³⁰. Tale cambio di programma non dovette essere casuale: si potrebbe ipotizzare che, alla vista del quadro, Schedoni avesse dato ragione al committente e avesse preferito non contrapporsi al collega parmigiano, mandando così avanti il giovane allievo.

La ricca attività reggiana di Gavassetti dopo la morte di Schedoni e il rientro a Parma di Badalocchio nel 1617 – quando, oltre a lavorare per la sua città natale era impegnato a Reggio nella chiesa di San Giovanni e a Gualtieri presso il palazzo del marchese Bentivoglio³¹ – sembrerebbero rafforzare l'idea di una possibile collaborazione tra i due, i cui esiti sono a mio avviso riscontrabili nell'attività dei primi anni Venti dell'artista modenese. Oltre alla già citata *Madonna con i Santi Carlo Borromeo e Rocco* (Cella di Reggio, Oratorio di Santa Maria della Neve), alle pale di Cavazzoli, di Fiumalbo e al *Martirio di Santa Giulia* (Reggio Emilia, San Prospero, 1623), converrà citare anche la pala della chiesa di San Michele a Salvarano (Quattro Castella) e la *Madonna col Bambino e i Santi Carlo Borromeo e Romana* del palazzo Vescovile di Reggio Emilia³².

DOPO L'ESILIO: LA PARENTESI CREMONESE E IL SOGGIORNO PIACENTINO (1624-1628). Le vicende di sangue che portarono all'allontanamento forzato di Gavassetti dai territori estensi ebbero inizio a partire dal 1622, quando, secondo Giovan Battista Spaccini, tentò di uccidere un componente della famiglia Cervellini, marito di Angela Sadoletti³³. Secondo la *Cronaca*, Camillo venne arrestato il giorno successivo e riuscì a fuggire grazie a un giudice corrotto³⁴. Tuttavia, come ha recentemente dimostrato Federico Ragni, l'evento che causò il suo allontanamento fu senz'altro più grave: Gavassetti venne infatti accusato di aver ucciso Alfonso Sadoletti il 16 gennaio 1623³⁵. Come osserva lo studioso, le condizioni giudiziarie dovevano essere parti-

colarmente sfavorevoli per l'artista, se nemmeno l'allora vescovo di Cremona Pietro Campori riuscì a fargli ottenere la grazia³⁶.

Gavassetti doveva godere di buoni agganci e già nel 1624 risultava attivo a Cremona, dove licenziò la pala con la *Decollazione del Battista* destinata a una cappella nella chiesa di San Luca e ora conservata nella Pinacoteca Ala Ponzone (fig. 58)³⁷. Se gli andamenti sghembi, i forti contrasti chiaroscurali e le tinte fosche parlano una grammatica ludovichiana, i moduli compositivi e il taglio della scena sono prossimi alle opere che Alessandro Tiarini lascia in importanti cantieri reggiani nei primi anni Venti del secolo³⁸. A questo breve periodo, Ragni suggerisce di datare anche il *Battesimo di Cristo* della parrocchiale di Chiavenna Landi (Cortemaggiore), restituita al pittore da Ceschi Lavagetto³⁹. Secondo un'interpretazione che puntava a ricondurne il "linguaggio più aulico"⁴⁰ entro una maturazione linguistica sensibile alla fortuna di Guido Reni, quest'ultima aveva proposto di collocarla in anni più inoltrati. Tuttavia, i moduli compositivi e la resa plastica dei personaggi sono ben confrontabili con la *Decollazione del Battista* già in San Luca e persino con gli affreschi con *storie di San Girolamo* nell'omonima cappella della chiesa cremonese di San Sigismondo (1624-25).

Questa importante commissione vide Camillo cimentarsi negli affreschi delle pareti laterali con *l'Ultima comunione* e il *Trasporto del corpo di San Girolamo* (fig. 59) e nelle decorazioni della lunetta e della volta con putti e storie del santo⁴¹. La ricercata continuità illusionistica tra architettura reale e dipinta dispone un palcoscenico in cui la narrazione si svolge animosa e infarcita di episodi secondari di carattere popolaresco. Mediante un'alternanza di registri linguistici che oppone all'animosità dei diaconi la solennità del momento sacro, alla placidità delle apparizioni angeliche la veracità dei personaggi in primo piano, Gavassetti conduce una vera e propria esercitazione su consolidati modelli carracceschi, mediati dall'esempio della teatralità eloquente

di Alessandro Tiarini e dell'accurato 'naturalismo' del Guercino. La felice riuscita di questa impresa gli fece guadagnare buona fama e gli spianò la strada verso la committenza piacentina.

Il periodo piacentino (1625-1629) fu senz'altro il più prolifico dell'artista, che nel giro di pochi anni si trovò impegnato in numerose commissioni. Con la raccomandazione del cardinale Odoardo Farnese⁴², egli ottenne di cimentarsi nella decorazione a fresco delle volte del presbiterio (*Dio Padre tra gli angeli* e il *Vegliardo dell'Apocalisse*) (fig. 60) e della lunetta di fondo (*Santi Antonino e Vittore vescovo*) della basilica piacentina di Sant'Antonino, un'impresa che lo occupò dal 1625 al 1628⁴³.

Attingendo dall'esempio della cupola correggesca di Sisto Badalocchio in San Giovanni Evangelista a Reggio Emilia⁴⁴ e approfittando della libertà che da contratto gli concedeva "d'inventare, et ampliare con prospettive, chori d'angioli, sibille, profeti"⁴⁵, il pittore simula un'apertura verso il cielo, ricercando una continuità illusoria e dinamica con l'architettura reale. Attraverso un'attenta regia luministica che a ben vedere anticipa il colorato naturalismo dei più tardi affreschi della basilica della Ghiara a Reggio Emilia, Gavassetti porta avanti un confronto con il Guercino già avviato a Cremona ma qui elevato a inediti picchi qualitativi. Stando alla testimonianza di Lodovico Vedriani, il centese – in quegli anni impegnato nella decorazione della cupola del duomo piacentino – vide e apprezzò gli affreschi di Gavassetti⁴⁶.

La citazione pressoché letterale del *profeta Aggeo* del Guercino (Piacenza, duomo) che Gavassetti inserisce nel proprio *David*, nonché i numerosi personaggi scorciati che, soprattutto nella volta con il *Vegliardo dell'Apocalisse*, richiamano i profeti guerciniani, suggeriscono la volontà di esplicitare il proprio modello di riferimento. A riprova del *fil rouge* che lega la decorazione di Sant'Antonino e quella della Ghiara, il medesimo omaggio si ripeterà nella figura del *profeta Daniele*.

Mentre attendeva alla decorazione in Sant'Antonino, Gavassetti ricevette due commissioni prestigiose: la decorazione di una sala del Palazzo del Giardino a Parma con *storie di Sofronia e Olindo* (1627)⁴⁷ e alcune tele per il fregio della basilica di Santa Maria di Campagna a Piacenza (1626-28)⁴⁸. Perduti gli affreschi tasseschi, dell'attività per la committenza farnesiana è stata rintracciata soltanto la tela nel Palazzo Reale di Napoli con *San Matteo e l'Angelo*⁴⁹ (fig. 61). Si tratta di una meditata istantanea di un sentimento religioso, in cui l'intimo raccoglimento dei personaggi è affidato a una tavolozza livida e a un forte contrasto chiaroscurale affine agli esempi di Giovanni Lanfranco e Lionello Spada.

Affermando che “a Piacenza in S. Maria di Campagna, ove han dipinto a competenza istorie scritturali, reggesi il Gavassetti al confronto del Tiarini e degli altri competitori, che furon molti e valenti per quella età”⁵⁰, Lanzi intese forse riscattare il cattivo ritratto che Carlo Cesare Malvasia aveva offerto del pittore nella sua *Felsina pittrice*⁵¹. Le tre tele (*Incontro tra Giacobbe e Rachele*, *Rebecca al pozzo con Eleazar e Ruth nel campo dei mietitori*⁵²) sono accomunate da un analogo sguardo sul racconto biblico che porta Gavassetti a infondere ai propri tipi un carattere più marcatamente grottesco, che esagera i gesti, sottolinea le espressioni e anima il formato orizzontale della composizione di sussulti e scarti in diagonale. Si tratta dello stesso umore che muove il *David che suona l'arpa e acquieta Saul* (ante 1626)⁵³, un'opera che si può a tutti gli effetti considerare di passaggio tra la breve parentesi cremonese e il periodo piacentino.

Sebbene ci si trovi costretti a rimandare a un'altra occasione l'approfondimento sulle opere realizzate per la committenza privata piacentina, è comunque necessario menzionare il fatto che, grazie alle prove appena analizzate e alla rete di legami che fu in grado di consolidare già prima del 1624, anno in cui firmò il contratto per Sant'Antonino⁵⁴, il pittore si guadagnò l'ammirazione delle famiglie

più importanti della città, per cui licenziò un buon numero di incarichi⁵⁵. Solo una parte di tale produzione è sopravvissuta ai giorni nostri; tra gli altri, sono particolarmente significativi gli esempi dell'*Erminia tra i pastori* (già Cambiagio, Galleria “Di mano in mano”) recentemente apparsa sul mercato antiquario milanese⁵⁶, l'elegante *Sofonisba che beve il veleno* della collezione Intesa Sanpaolo⁵⁷, nonché il rametto raffigurante l'*Orazione dell'orto* di proprietà della banca Unicredit di Modena⁵⁸.

Tenendo per buono il ritratto che dipinse di lui Malvasia⁵⁹, non sorprende affatto intuire che a Piacenza Gavasseti si trovasse a suo agio. Fu d'altronde in questa città che coltivò l'amicizia con il poeta Gabriel Corvi e il medico Bernardo Bernardi⁶⁰. Oltre a facilitarlo nel proprio lavoro, tali conoscenze gli fruttarono l'opportunità di cimentarsi in una singolare parentesi letteraria, ovvero la curatela e il commento della raccolta di poesie *Lambrusche di Pindo* (1626) dello stesso Corvi⁶¹. Particolarmente ricca di suggestioni capaci di fare luce sul peso degli scambi tra poesia e pittura su talune scelte formali del pittore, essa costituisce testimonianza tangibile di uno scambio culturale finora mai approfondito⁶². Sempre sotto questa luce, ancora una volta risulta non trascurabile il ruolo che poté giocare il sodalizio con Alessandro Tiarini, un “Seneca fra' pittori” secondo Malvasia⁶³, grazie al quale ebbe forse modo di alimentare un interesse letterario che, data la distruzione degli affreschi tasseschi a Parma e la perdita di opere come *Armida tramortita per la partenza di Rinaldo*⁶⁴, oggi è purtroppo solo in parte apprezzabile.

IL RITORNO NELLE TERRE ESTENSI (1629-1630). Dopo le ultime prove pubbliche piacentine quali la pala con *Sant'Andrea condotto al martirio* (Piacenza, chiesa di Santa Brigida) e il *Mosè che si slaccia i sandali* (Paderno del Grappa, Istituto dei Padri Filippini), entrambe commissionate nel 1628 per i teatini di San Vincenzo⁶⁵, l'attività di Gavasseti

si concentrò nuovamente nei territori estensi, dove ritornò nel 1629, grazie a un apposito salvacondotto⁶⁶, per attendere alla decorazione della cappella Pagani nella basilica della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia. Questo incarico non fu il solo, poiché tra il 1629 e il 1630 lasciò altre due opere nella chiesa dei Santi Pietro e Prospero: l'affresco del cupolino con il *Padre Eterno e angeli*⁶⁷ e l'imponente pala d'altare con la *Trasfigurazione*⁶⁸. Anch'esso collocato da Ceschi Lavagetto nell'ultimo periodo reggiano, il *San Matteo e l'angelo*⁶⁹ della chiesa di Cavazzoli appare tuttavia appartenere a un momento appena precedente, ovvero a ridosso dell'esecuzione della pala ora in Santa Brigida (1628), un'opera con cui condivide una tavolozza livida, una brillantezza smaltata e un'agitazione dei panni che tradisce l'influenza delle opere piacentine di Giovanni Lanfranco⁷⁰.

Nell'impresa che gli studi hanno ritenuto essere qualitativamente la più alta, ovvero gli affreschi della cappella Pagani con *Profeti e figure allegoriche* (1629-30)⁷¹ (fig. 62), il pittore sembra avviare un processo di purificazione del proprio linguaggio, tornendo e lucidando le figure, operando scelte cromatiche brillanti e luminose che, in dialogo con i propri imperituri modelli – si veda a questo proposito il confronto con la *Liberazione di San Pietro*⁷² di Sisto Badalocchio (1616, Roma, Galleria Doria Pamphilj) (figg. 63-64) –, si fanno veicolo di uno stile altamente personale.

L'esempio del pennacchio con il *profeta Geremia* si presta particolarmente a introdurre un tema già sollevato dagli studi, ovvero la plausibilità di un soggiorno romano. Elementi come lo spiccato 'naturalismo', il forte sbalzo delle figure che emergono dal fondo, le ombre nette che fendono la spalla dell'angelo suggeriscono una conoscenza diretta di fatti romani e, più nello specifico, sono stati accostati a pittori quali Rutilio Manetti e Orazio Riminaldi, nonché a una personalità come quella di Simon Vouet⁷³. Benché in assenza di documenti, tale passaggio romano sarebbe da immaginarsi intorno al 1628, dopo la

decorazione nel Palazzo del Giardino a Parma e prima del ritorno nelle terre estensi⁷⁴.

Alla luce degli scambi attributivi che hanno riguardato Gavassetti e alcuni pittori senesi come il già citato Rutilio Manetti⁷⁵ e Niccolò Tornioli⁷⁶, nel pubblicare per la prima volta l'*Erminia col pastore e la moglie che la spoglia* (già Monaco, Hampel), Enrico Ghetti ha recentemente colto l'occasione per approfondire la molteplicità di fonti figurative del suo autore⁷⁷. A partire dall'esempio della *Predica di Cristo alla Maddalena* (Siena, collezione Banca Monte dei Paschi di Siena) (fig. 65) che Daniele Benati restituì a Gavassetti dopo un'erronea e tuttavia giustificabile attribuzione a Manetti, Ghetti traccia un parallelo tra i due artisti, mettendo inoltre a confronto l'*Erminia* Hampel con il Cupido nel *Tempo che strappa le ali ad amore* (1629 c., già Milano, Porro & C. Art Consulting) e con gli angeli del *San Girolamo* di Manetti (1628, Siena, collezione Banca Monte dei Paschi di Siena)⁷⁸. Al di là dei semplici rimandi formali, tali consonanze, imputabili secondo Benati a una "comune conoscenza di fatti romani"⁷⁹, andranno indagate in termini di affinità compositive e soluzioni narrative provenienti da un comune bacino di tramandi figurativi. Se però da un lato, attraverso un'indagine virtuosa del dato naturale, Manetti perviene a una "monumentalità di gusto classico bolognese"⁸⁰, dall'altro, mediante una sintesi di esperienze che affondano le proprie radici in terra emiliana, Gavassetti giunge all'elaborazione di un accorato ed eloquente linguaggio barocco.

Una volta collocata la tela Hampel in questi stessi anni⁸¹, si viene lentamente delineando la produzione dell'ultimo biennio che, oltre ai documentati lavori alla Ghiara e in San Pietro e Prospero, suggerisce un'attività per la committenza privata ancora tutta da ricostruire. Tuttavia, a questa altezza potrebbe collocarsi anche la *Predica di Cristo alla Maddalena*, un'opera di plausibile provenienza reggiana⁸². Il quadro presenta un episodio poco rappresentato della vita della santa e

descritto nell'*Umanità di Cristo* (1535) di Pietro Aretino⁸³. Al fine di convincerla ad abbandonare il peccato, Marta conduce la sorella ad ascoltare le parole di Cristo. Recatasi al tempio ornata di tessuti e gioielli, Maddalena incrocia per la prima volta lo sguardo di Cristo e, rapita dalla visione, mentre ascolta la voce del Redentore, pare non accorgersi della gente intorno e lei.

L'impostazione scenografica e l'uso drammatico del chiaroscuro non tolgono intensità al carattere decantato della composizione, che assume una connotazione meditativa in grado di puntare dritto al cuore dell'episodio. Secondo una scelta che sembra riverberare la natura "chiaroscurale"⁸⁴ della santa, mediante l'astrazione dei personaggi su un fondo scuro in cui la luce si fa linguaggio e metafora, Gavasseti restituisce il senso più profondo e trasformativo della conversione, visualizzandola così come accade nella mente e nel cuore di Maddalena.

* Questo contributo è il frutto delle ricerche svolte in qualità di borsista presso la Fondazione Roberto Longhi durante l'anno accademico 2022-2023. A Daniele Benati, mio tutor, va tutta la mia riconoscenza. I suoi preziosi consigli e le ore passate a discutere di questo artista 'girovago' hanno segnato un punto di svolta nel mio percorso di crescita. Grazie alle colleghe e ai colleghi con cui ho condiviso questo percorso per i costanti incoraggiamenti. Grazie ad Angelo Mazza ed Enrico Ghetti per il tempo che mi hanno dedicato.

¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1792], 3a ed., 6 voll., Bassano 1809, IV, pp. 47-48. Nella *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, Gavassetti è annoverato, insieme a Schedoni, tra gli allievi e seguaci dei Carracci. C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi* [1678], 2 voll., Bologna 1841, I, p. 411; G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti nati degli stati del serenissimo signor duca di Mantova*, Modena 1786, p. 214.

² *Ivi*, p. 46.

³ Per una letteratura essenziale sull'artista (e per riferimenti alla bibliografia precedente), si veda: G. Guandalini, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Sette-*

cento a Modena e Reggio, catalogo della mostra (Modena) a cura di D. Benati, F. Frisoni, Modena 1986, pp. 108-109; P. Ceschi Lavagetto, *Qualche aggiunta per Camillo Gavassetti*, in "Prospettiva", 57/60, 1990, pp. 168-175; Eadem, *Camillo Gavassetti*, in *La Scuola dei Carracci, dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1994, pp. 185-196; gli interventi di Ceschi Lavagetto e Benati in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. Bacchi, M. Mussini, Reggio Emilia 1996, risp. pp. 85-105 e pp. 137-140; D. Benati, *Da Lionello Spada a Francesco Stringa. Modelli forestieri per la pittura reggiana*, in *Il Seicento a Reggio: la storia, la città, gli artisti*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Milano 1999, pp. 131-158, p. 158. Per gli ultimi aggiornamenti, si veda inoltre: A. Mazza, "... che quando questo fosse vero serie una gran forfanteria": *Camillo Gavassetti per Reggio*, in *Le memorie dell'arte*, a cura di E. Farioli, A. Mazza, M. Mussini, Rimini 2015, pp. 115-133; F. Ragni, *La prima attività di Camillo Gavassetti*, in "Arte Lombarda", 2020, 189/190, pp. 139-157; Idem, *Un primo profilo di Stefano e Luigi Gavassetti e una nuova attestazione per Camillo*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi", XLIV, 2022, 9, pp. 257-276; E. Ghetti, *Un'imprevista congiuntura emiliano-senese nella prima metà*

- del Seicento: dipinti inediti di Camillo Gavassetti e Niccolò Tornioli*, in "Art'Italies", 2022, 28, pp. 62-75; F. Ragni, *L'attività di Camillo Gavassetti nel ducato farnesiano e a Reggio Emilia (1624-1630)*, in "Arte Lombarda", CXCV/CXCVI, 2022, 2/3, pp. 49-74; Idem, *Camillo Gavassetti e la committenza privata: alcune novità*, in "Bollettino Storico Piacentino", 2023, 118, pp. 231-241.
- ⁴ Lanzi 1809, cit., p. 46.
- ⁵ D. Benati, T. Pasquali, *Dai Carracci a Carlo Cignani. La pittura a Parma nel Seicento*, in *Storia di Parma. La Storia dell'arte*, a cura di A.C. Quintavalle, Parma 2020, VIII, pp. 274-365, p. 308.
- ⁶ Per una bibliografia generale, si veda: *L'arte degli Estensi...* 1986, cit.; *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di J. Bentini, L. Fornari Schianchi, Milano 1994, II; *Il Seicento a Reggio: la storia, la città, gli artisti*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Milano 1999; *Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del '600 a Reggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia) a cura di D. Benati, A. Mazza, Milano 2002.
- ⁷ Ragni 2020, cit., p. 143.
- ⁸ Si veda: *La chiesa di Santa Maria degli Angeli detta del Paradiso a Modena*, a cura di E. Corradini, Cinisello Balsamo 2006.
- ⁹ Sulla decorazione del soffitto del 'Paradiso', si veda: S. Cavicchioli, *La decorazione del soffitto*, in *Ivi*, pp. 63-81.
- ¹⁰ Sul padre e sul fratello di Camillo Gavassetti, si veda Ragni 2022, cit., pp. 257-276.
- ¹¹ La pala venne originariamente commissionata a Tommaso Laureti, a cui spetta il registro superiore. M. Dugoni, *"Il perché si vede che la Vergine Santissima tutte le cose che da lei pigliano forma hanno perfetto fine"*. *Vicende storiche e artistiche degli altari e dei dipinti della chiesa del Paradiso dagli esordi al 1810*, in *La chiesa di Santa Maria degli Angeli...* 2006, cit., pp. 35-37; A. Mazza, in *L'esercizio della tutela. Restauri tra Modena e Reggio Emilia (1985-1998)*, a cura di L. Bedini, J. Bentini, A. Mazza, Modena 1999, pp. 152-154, n. 94; A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Ozzano Emilia 2001, I, p. 243, n. A2.
- ¹² A. Mazza, *Camillo Gavassetti. Gesù nell'orto confortato dall'angelo*, in *Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, catalogo della mostra (Casalmaggiore) a cura di M. Tanzi, Milano 1999, p. 84, n. 12; Mazza 2015, cit., pp. 123, 132, nota 37.
- ¹³ *Il Palazzo Comunale di Modena. Le sedi, la città, il contado*, a cura di G. Guandalini, Modena 1985, p. 174.
- ¹⁴ Ragni 2020, cit., p. 144.
- ¹⁵ Idem 2022, cit., p. 266.
- ¹⁶ Per una bibliografia generale sul tema, si veda: F. Dallasta, C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni a Parma. Pittura e Controriforma alla Corte di Ranuccio Farnese*, Colorno 2002;

- L. Fornari Schianchi, *Il panorama artistico nel ducato di Parma e Piacenza tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento: le prove del Lanfranco*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Roma) a cura di E. Schleier, Milano 2001, pp. 13-26; Benati, Pasquali 2020, cit., pp. 274-365; G. Cocconi, “*Convenir nella maniera del Caravaggio*”: pittori e committenti tra Parma e Roma (1610-1622), Roma 2022.
- ¹⁷ Il putto dell'*Allegoria della Giustizia* è confrontabile con l'angelo in primo piano a destra nella *Madalena e angeli* di collezione privata bolognese. Si veda: F. Dallasta, in *Barocco nella Bassa...* 1999, cit., pp. 127-129, n. 32.
- ¹⁸ Mazza 2015, cit., p. 126. La pala di Cella di Reggio è a mio avviso da considerarsi un anello di congiunzione tra l'*Allegoria della Giustizia* e le opere successive.
- ¹⁹ La notizia è riportata nella *Descrizione delle Chiese di Reggio di Lombardia di Gaetano Rocca* [1782]. Si veda l'edizione critica a cura di M. Montanari, Reggio Emilia 2010, pp. 158-159, nota 615; Mazza 2015, cit., p. 123, nota 37. Si pensi per esempio alla consonanza con un'opera di Badalocchio come la *Sacra Famiglia con i santi Teopista, Gottardo, Francesco, Teodora e un angelo* (Parma, Palazzo Vescovile). G. Berti, in M. Pirondini, *Sisto Badalocchio*, Manerba-Reggio Emilia 2004, p. 110, n. 29.
- ²⁰ Lucas, Milano, 14 maggio 2024, lotto 49 (come “cerchia di Carlo Bononi”). Ringrazio Enrico Ghetti per la segnalazione.
- ²¹ A. Mazza, in *La pittura in Emilia...* 1994, cit., p. 408.
- ²² Ragni 2020, cit., pp. 149-151, in part. pp. 149-150.
- ²³ A. Brogi, *Appunti sui primi anni romani di Sisto Badalocchio*, in “Studi di Storia dell'Arte”, II, 1991, pp. 189-212, p. 190; D. Benati, *Sisto Badalocchi e i giovani di Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna 2008, pp. 44-45.
- ²⁴ P. Leone De Castris, M. Utili, *Sisto Badalocchio, Madonna con Bambino in gloria e i santi Crispino e Crispiniano*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. La scuola emiliana: i dipinti. I disegni*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1994, I, pp. 93-94; Berti 2004, cit., pp. 122-124, n. 36. La tradizionale datazione al 1617 è stata messa in discussione da Pirondini e Berti che ritengono di poterla anticipare al 1613-14 per motivi stilistici.
- ²⁵ M. Di Giampaolo, *Sisto Badalocchio, Madonna con Bambino e santi*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1999, p. 60, n. 491; Berti 2004, cit., p. 108, n. 27.
- ²⁶ La notizia è riportata in Pirondini 2004, cit., p. 69, nota 150; Mazza 2015, cit., pp. 128, nota 11.
- ²⁷ Ragni 2020, cit., p. 141. Il soggetto del ciclo ora perduto era la *Passione di Cristo*.

- ²⁸ La vicenda è riportata dettagliatamente in: *Ivi*, pp. 149-151.
- ²⁹ *Ivi*, p. 143.
- ³⁰ L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, 3 voll., Parma 1817-1821, I, 1817, pp. 50-51. Di seguito le parole di Gavassetti: “Dicho et affermo che secondo l'accordo io non ritrovo che sia bela ne bona l'opera et questo lo dico per il mio parere, et per la pura verità et in mia coscienza quanto a la parte mia et per giuramento dinanzi al sig. Podestà di Coriglio.” (Idem, II, 1818, pp. 84-89, pp. 87-88).
- ³¹ Pirondini 2004, cit., p. 43.
- ³² Le opere sono trattate in Mazza 2015, cit., pp. 115-133.
- ³³ G.B. Spaccini, *Cronaca di Modena (1621-1629)*, a cura di R. Bussi, C. Giovannini, Modena 2006, V, pp. 188, 194; Ragni 2020, cit., p. 149. Gavassetti era in quel momento impegnato nella realizzazione di un ritratto della donna, di cui si sarebbe invaghito.
- ³⁴ Spaccini 2006, cit., p. 194.
- ³⁵ Spaccini scrive che Alfonso Sadoletti venne ucciso con un'archibugiata il 16 gennaio 1623 “da un mascaro vestito da Predulino e con stanelle”. *Ivi*, p. 339.
- ³⁶ Ragni 2020, cit., pp. 149-151. Tali considerazioni hanno il merito di spostare di un anno il momento dell'esilio del pittore: esso avvenne infatti nel 1623 e non nel 1622 come fin qui hanno riportato gli studi.
- ³⁷ G. Guandalini, in *L'arte degli Estensi...* 1986, cit., pp. 108-109, n. 12. Gavassetti doveva godere della protezione della famiglia modenese Campori. A commissionare l'opera come offerta a Camillo Campori, preposto della chiesa cremonese, fu d'altronde l'abate Onofrio Campori.
- ³⁸ Si pensi ai ‘quadroni’ per la chiesa di San Giovanni Evangelista, all'*Elevazione della croce* (Modena, Galleria Estense) per l'oratorio dell'Invenzione della Croce, ma anche a un'opera di poco successiva come il *Martirio di Santa Barbara* per la chiesa dei santi Pietro e Prospero. Per l'attività reggiana di Tiarini, si veda più nel dettaglio: D. Benati, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Milano 2001, I, pp. 78-135.
- ³⁹ Ragni 2020, cit., pp. 153, 156, note 95, 109.
- ⁴⁰ Ceschi Lavagetto 1996, cit., pp. 99-102, p. 102.
- ⁴¹ F. Voltini, *La chiesa di S. Sigismondo in Cremona*, Cremona 1974, p. 35; Ceschi Lavagetto 1994, cit., pp. 185-186; Ragni 2020, cit., pp. 153-155.
- ⁴² Ragni 2020, cit., p. 140. Affinché la decorazione delle volte e della lunetta del presbiterio della basilica venisse affidata a Gavassetti, il 10 marzo del 1624, l'allora reggente del ducato scrisse due lettere indirizzate rispettivamente al capitolo di Sant'Antonino e al vescovo di Piacenza.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Berti 2004, cit., pp. 128-130, n. 43.

⁴⁵ Ragni 2020, cit., p. 50.

⁴⁶ Vedriani scrive che le pitture erano “lodate fuor di modo da gl’Intendenti di questa professione, e in particolare dal Sig. Francesco Barbieri da Cento, il quale con la propria attestazione, che niuna eccezione patisce, mi confermò essersi portato molto bene, con occasione, ch’egli dipinse nello istesso tempo la Cupola del Duomo, e vide le dette operationi del nostro pittore”. L. Vedriani, *Raccolta de’ pittori, scultori et architetti modonesi più celebri*, Modena 1662, p. 115.

⁴⁷ Gli affreschi del Giardino sono citati in Vedriani 1662, cit., p. 114; Malvasia [1678] 1841, cit., I, pp. 387, 411; II, pp. 109, 112. Tiraboschi 1786, cit., pp. 214-215; I. Affò, *Il parmigiano servitor di piazza*, Parma 1796, p. 192.

⁴⁸ Ceschi Lavagetto 1994, cit., pp. 131-132.

⁴⁹ Leone De Castris, Utili 1994, 1994, p. 168.

⁵⁰ Lanzi 1809, cit., p. 48.

⁵¹ Malvasia [1678] 1841, cit., II, p. 129. Nelle pagine dedicate ad Alessandro Tiarini, Malvasia dipinge un ritratto poco lusinghiero dell’artista modenese. Nel raccontare il rapporto tra i due, entrambi impegnati a Parma nella decorazione tassessa del Palazzo del Giardino, Gavassetti viene

descritto come uno scaltro artista cortigiano, colpevole di aver tentato di convincere il collega bolognese a velocizzare il proprio lavoro al fine di ottenere più commissioni. Il carattere strumentale di tale racconto è stato analizzato in Ragni 2022, cit., pp. 61-63.

⁵² Sulla scorta di Mazza (2015, cit., pp. 128-129) e portando a supporto delle proprie argomentazioni i manoscritti piacentini Pallastrelli 410 bis e Frati 33, Ragni riferisce a Gavassetti anche la tela con *l’Arcangelo Raffaele che scaccia il demonio dalla casa di Tobia*. Tuttavia, la minore tenuta qualitativa e le incongruenze formali rispetto alle altre tre tele del fregio impediscono a mio avviso di affidarla con certezza a Gavassetti. Come dimostra per esempio il caso del *Mosè che si slaccia i sandali*, opera che proprio nei manoscritti Pallastrelli 410 e 410 bis viene detta di Tiarini, è preferibile valutare con cautela l’affidabilità di tali fonti rispetto all’autografia delle opere nelle chiese piacentine. Ragni 2022, cit., pp. 59, 65.

⁵³ Ceschi Lavagetto 1990, cit., p. 169; Eadem, in *Alessandro Tiarini...* 2002, cit., p. 273, n. 40.

⁵⁴ A proposito dei precoci legami che Gavassetti strinse a Piacenza, nelle *Lambrusche di Pindo* del 1626, il pittore scrive che fu una malattia (un “forte Gerione”) a segnare l’inizio della sua amicizia con il poeta e prebendario di

- Sant'Antonino Gabriel Corvi e con il medico Bernardo Bernardi. G. Corvi, *Lambrusche di Pindo*, Piacenza 1626, p. 5; Ceschi Lavagetto 1996, cit., pp. 99-102, p. 100; Ragni 2020, cit., p. 153.
- ⁵⁵ Per una bibliografia di riferimento sulle principali raccolte piacentine e le perdute opere di Gavassetti, si veda: G. Periti, *Una perduta quadreria piacentina del XVIII secolo: la collezione Serafini*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXXIX, 1994, pp. 19-56, p. 27 ("il Re Saul, e David coll'arpa", un "sacrificio d'Abra-mo", un "S. Gerolamo", "un'Isto-ria" e "un'Istoria sacra" nella rac-colta Serafini); A. Zamperini, *La collezione Dal Verme di Piacenza: profilo e vicende di una quadreria tra Sette e Ot-tocento (seconda parte)*, in "Postumia", XIX, 2009, 2/3, pp. 165-210, doc. 3, n. 9, p. 185, doc. 3, p. 187 (un "San Pietro in prigione" nella colle-zione Dal Verme); G. Fiori, *Docu-menti su pinacoteche e artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Piacenza 1971, pp. 223-265, pp. 230, 247 (un quadro con "Lot e le figlie" nella collezione Berta-minini, due "Baccanali" e un "Rat-to di una ninfa" nella collezione Tedaldi, una "Madonna e angeli" nella raccolta Ferrari); Idem, *Inven-tari di pinacoteche piacentine tra il '600 e l'800*, in "Strenna piacentina", 2008, pp. 7-25, p. 15 (un paesaggio e una "scena di storia" nella colle-zione Giorgi); Ragni 2020, cit., p. 156.
- ⁵⁶ Idem 2023, cit., pp. 235-239.
- ⁵⁷ Idem 2022, cit., p. 64.
- ⁵⁸ A partire dalla pala con *Cristo nell'orto e un angelo* conservata nel duomo di Casalmaggiore e attri-buitagli da Roberto Longhi (A. Mazza, in *Barocco della Bassa...* 1999, cit., pp. 84-85, n. 12), tale soggetto verrà ripreso più volte dall'artista per il collezionismo privato. Oltre all'opera di colle-zione modenese Unicredit, si pensi al rametto restituitogli da Alberto Crispo (A. Crispo, *Luigi Amidani (Parma 1591-post 1629)*, Parma 2001, p. 32, n. 106), non-ché al rame di medesimo soggetto nella collezione Grimaldi Fava as-segnatogli da Daniele Benati (D. Benati, *Camillo Gavassetti, L'orazione nell'orto*, in *La grazia dell'arte. Colle-zione Grimaldi Fava: dipinti e disegni*, a cura di Idem, Cinisello Balsamo 2009, pp. 200-202, n. 45). Benché l'autografia di quest'ultima ope-ra debba ritenersi dubbia, risulta interessante proporre qui per la prima volta il confronto con alcu-ni disegni attribuiti a Gavassetti: in *primis* il disegno di Oxford con *Un principe che consegna uno stendardo a un generale* riprodotto in: M. Tanzi, in *La pittura in Emilia...* 1994, cit., pp. 208-216, p. 211 e il foglio di colle-zione privata parmigiana discusso in: M. Tanzi, *Camillo Gavassetti (?), Studio di figure in vari atteggiamenti*, in *Disegni antichi*, a cura di P. Consi-gli Valente, Parma 1988, p. 156, n. 181. Il carattere abbreviato dei

personaggi sullo sfondo delle citate opere su rame ben si confà al tratto nervoso esibito in questi disegni, che tuttavia non sono riconducibili a opere certe del pittore.

⁵⁹ Malvasia [1678] 1841, cit., II, p. 129. Secondo le parole di Malvasia, Gavassetti fu “uomo di garbo, e accorto, potente nel discorso, e cortigian forbito”. Una simile descrizione è fornita anche da Baldinucci. F. Baldinucci, *Notizie di professori del disegno da Cimabue in qua* [1681], a cura di F. Ranalli, Firenze 1846, IV, p. 186.

⁶⁰ Vedi nota 51.

⁶¹ Corvi 1626, cit..

⁶² Il rapporto tra pittura e poesia nella produzione di Gavassetti e la prolifica attività piacentina sono stati oggetto di un intervento che ho tenuto nel maggio 2023 nell'ambito del convegno annuale del CAIS (Canadian Association for Italian Studies) dal titolo “*Per quella ammistà c'ebbero fra di lor sempre le penne e i pennelli*”. *Intorno ai dipinti tasseschi di Camillo Gavassetti*. L'intervento confluirà in un'apposita pubblicazione.

⁶³ Malvasia, [1678] 1841, cit., II, p. 140.

⁶⁴ Corvi 1626, cit., p. 152.

⁶⁵ Ceschi Lavagetto 1990, cit., pp. 172-173.

⁶⁶ Ragni 2022, cit., pp. 67-69. La forte determinazione dei fabbricieri della Ghiara nell'affidare la decorazione della cappella a Gavassetti è testimoniata dal fat-

to che la decisione venne presa ancora prima che ottenesse il salvacondotto. Il priore dei serviti di Reggio, padre Antonio Burani, mandò due richieste al duca di Modena Alfonso III d'Este che vennero entrambe respinte. Solo in seguito all'intervento di Pietro Campori, vescovo di Cremona, a Gavassetti venne concesso di rientrare temporaneamente a Reggio Emilia e il 19 luglio poté firmare il contratto per la decorazione. La committenza richiedeva un'ornamentazione della medesima qualità del programma già avviato e stabiliva un compenso uguale a quello ricevuto da Tiarini nel 1619 per la decorazione della cappella Brami (Ceschi Lavagetto 1996, cit., pp. 137-140, p. 137).

⁶⁷ A. Mazza, “...di non poco ornamento alla nostra città”: *affreschi, dipinti, sculture nel complesso monastico dei Santi Pietro e Prospero a Reggio Emilia*, in *I Benedettini a Reggio. Dall'abbazia di San Prospero extra moenia ai chiostri della chiesa di San Pietro*, a cura di B. Adorni, E. Monducci, Reggio Emilia 2002, I, pp. 187-188.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ceschi Lavagetto 1990, cit., pp. 173-174.

⁷⁰ Sull'attività di Lanfranco per il ducato di Parma e Piacenza, si veda Fornari Schianchi 2001, cit., pp. 13-26, pp. 20-26.

⁷¹ Ceschi Lavagetto 1996, cit., pp. 137-140; Benati 1996, cit., pp. 85-105; Ragni 2022, cit., pp. 72-73.

Nel gennaio del 1630 Gavassetti firmò un altro contratto per la decorazione della volta sopra la porta maggiore della basilica. Quando la committenza chiese che gli venisse rinnovato il salvacondotto, il duca concesse una proroga solo fino alla fine dell'anno. Tuttavia, l'ultimo pagamento per le decorazioni della Ghiara risale al 19 marzo 1630, data che costituisce il termine *post quem* per la scomparsa del pittore, che probabilmente morì senza poter iniziare la decorazione.

⁷² A.G. De Marchi, *Sisto Badalocchio, Liberazione di san Pietro*, in *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, a cura di Idem, Cinisello Balsamo 2016, pp. 31-32.

⁷³ Benati 1996, cit., p. 101. Come già suggeriva Benati, infatti, davanti a prove come queste non basta la sola conoscenza della cultura pittorica emiliana, ma va evocata una conoscenza di fatti romani, e in particolare vouettiani, forse più efficaci per comprendere certe accensioni luministiche. A questo proposito può essere suggestivo l'accostamento di alcune figure della Ghiara (come la *Patientia*) ai pennacchi vouettiani della cappella Alaleoni in San Lorenzo in Lucina a Roma (1623-24). Non si tratta di trovarvi riscontri precisi, ma piuttosto di imbastire un futuro percorso di indagine. Sulla cappella, si veda soprattutto: E. Schleier, *Les commanditaires de Vouet*

a Rome, in *Simon Vouet: les années italiennes 1613/1627*, catalogo della mostra (Nantes) a cura di B. Chavanne, D. Jacquot, A. Collange, Paris 2008, pp. 66-80, pp. 72-73.

⁷⁴ Benati 1996, cit., p. 101. Alludendo alla possibilità di un soggiorno romano, già Benati commentava il salto stilistico che intercorre tra la tela con *Rebecca ed Eleazar* (1627, Piacenza, basilica di Santa Maria di Campagna), “ancora fragile nella scansione paratattica della composizione e improntata da un luminismo alla Badalocchio”, e il “più corposo naturalismo” del *Sant'Andrea condotto al martirio* (1628, Piacenza, chiesa di Santa Brigida).

⁷⁵ A. Bagnoli, *Rutilio Manetti, Gesù ammonisce la Maddalena*, in *La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, a cura di F. Gurrieri, Firenze 1988, p. 394.

⁷⁶ Come segnala Ghetti, nella fototeca di Herman Voss ora conservata a Firenze presso l'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, ben tre dipinti di Torrioli recano un riferimento a Gavassetti. Ghetti 2022, cit., pp. 66, 73, note 23, 24.

⁷⁷ *Ivi*, p. 62.

⁷⁸ Ghetti 2022, cit., p. 64.

⁷⁹ Benati 1996, cit., p. 101, nota 7.

⁸⁰ M. Ciampolini, *Rutilio Manetti*, in *Pittori senesi del Seicento*, a cura di A. Angelini, D. Montorselli, Siena 2010, I, pp. 245-305, p. 246.

- ⁸¹ Quando l'opera venne pubblicata per la prima volta giunsi alle stesse conclusioni di Federico Ragni (2022, cit., p. 73). La tela è ricordata nell'inventario della collezione del vescovo di Reggio Emilia Paolo Coccapani redatto da Giuseppe Campori nel 1870 ("Erminia e il pastore con la moglie che la spoglia"): G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 145. Sulla collezione del vescovo, si vedano i contributi di P. Curti, L. Righi Guerzoni e di M. Mussini, in *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano, 1998, risp. pp. 262-274, 249-251; E. Montecchi, *Il vescovo di Reggio Paolo Coccapani (1584-1650) e le sue collezioni: nuovi documenti*, in "Figure", 2017, 3, pp. 34-58.
- ⁸² L'opera venne acquistata dall'istituto bancario senese nel 1986 dalla collezione reggiana di Edvige Bartolini. Ragni 2023, cit., p. 239.
- ⁸³ P. Aretino, *Umanità di Cristo*, in *Opere religiose*, a cura di E. Boillet, Roma 2017, tomo I. Tra le opere che gli studi hanno accostato al testo dell'Aretino, basti citare la *Conversione di Maria Maddalena* del Veronese (1548, Londra, National Gallery) e la *Maddalena penitente* del Caravaggio (1596 c., Roma, Galleria Doria Pamphilj). D. Rosand,
- Veronese's Magdalene and Pietro Aretino*, in "The Burlington Magazine", CLIII, 2011, 1299, pp. 392-394; D. Bull, *Caravaggio and Pietro Aretino*, in "The Burlington Magazine", CLIII, 2011, 1302, p. 607. Come osserva Sonia Cavicchioli, il momento del pentimento e dell'inizio della conversione della santa è raramente rappresentato. Nel Seicento, tuttavia, alcuni artisti come Giovanni Andrea De Ferrari e Guido Cagnacci si cimentano nella raffigurazione del dialogo tra Marta e Maddalena, prologo della conversione. Già dalla fine del Cinquecento e lungo il corso del Seicento, inoltre, il soggetto trova una certa diffusione nella produzione letteraria lirica e teatrale: tra gli esempi portati dalla studiosa, basti menzionare la *Conversione di Maria Maddalena* (1598), un poemetto di Gabriello Chiabrera, il dramma *La Maddalena sacra rappresentazione* (1617) di Giovan Battista Andreini, ma anche il romanzo *Maria Maddalena peccatrice e convertita* (1636) di Anton Giulio Brignole. S. Cavicchioli, *Immagini di una santità cangiante: Maddalena nell'arte del Seicento*, in *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, catalogo della mostra (Forlì) a cura di C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2022, pp. 120-133, pp. 122-126.
- ⁸⁴ S. Cavicchioli 2022, cit., p. 126.

La 'realistica' dei manieristi

Appunti dai taccuini del viaggio francese
di Roberto Longhi (1920-1922)

Mariaelena Floriani

All'interno di una più ampia ricerca sul Cinquecento nell'officina longhiana, questo articolo illustra un insieme di materiali provenienti dall'archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi a Firenze riguardanti il precoce sguardo che Longhi pose sulle radici 'naturalistiche' della 'maniera' fiorentina¹. Lo studio si concentra su alcuni casi attribuzionistici riemersi dai taccuini composti da Longhi durante la trasferta francese effettuata con i Contini Bonacossi tra il 1920 e il 1922. Il recupero degli appunti stenografati nei viaggi europei risponde ad un'esigenza di approfondimento sollevata da Giovanni Romano nel 1982, il primo a proporre un approccio alla critica cinquecentesca longhiana nel saggio uscito per "Ricerche di Storia dell'arte" dal titolo *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, 'maniera'*². Egli affermava come "uno studio delle varianti longhiane, e soprattutto dei taccuini di lavoro sarebbe preziosissimo" per comprendere l'impegno esclusivo della sua scrittura sempre animata da "accanita disciplina, aggressiva curiosità, ampiezza di registrazioni visive"³.

Passare in rassegna le transizioni attribuzionistiche di alcuni dipinti visti dallo studioso presso il Musée d'art moderne André Malraux di Le Havre, il Musée des Beaux-Arts de Nantes e il Musée Condé de Chantilly⁴ significa riconsiderare l'interesse che Longhi nutriva per un tempo e uno spazio solo apparentemente dimenticati⁵.

Il problema della 'maniera' si delinea a partire dalle classiche pagine longhiane del *Ricordo dei manieristi*, la recensione che Longhi fece alla mostra napoletana del 1952, curata da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, *Fontainebleau e la maniera italiana*⁶, edita su *L'Approdo* nel 1953. In questo testo Longhi addita il manierismo come "una delle tante parole a desinenza astratta che, diffuse dal filosofismo germanico, hanno popolato, dall'Ottocento in qua, la storia in genere e la storia artistica in specie"⁷ e ne traccia i limiti tornando alla definizione vasariana di 'maniera'. Si tratta di un problema cruciale per il dibattito storiografico internazionale dei primi sessant'anni del Novecento. In Italia sono impegnati nella discussione critica studiosi quali Giuliano Briganti, Paola della Pergola, Adolfo Venturi, Paola Barocchi, Luisa Becherucci, Giulia Sinibaldi, Francesco Arcangeli, sollecitati dalle mostre e dai testi che si susseguono in un ventennio infuocato. In Europa, e in particolar modo in ambito germanico, si fanno sentire a inizio secolo le voci di Heinrich Wölfflin e Cornelius Gurlitt, seguite negli anni Venti da quelle di Frederick Antal, Hermann Voss, Michail Alpatov, Max Dvořák, Werner Weisbach, Nicholas Pevsner, Rudolf Wittkower. Bisognerà attendere la critica di inizio anni Sessanta in America, particolarmente il convegno internazionale di New York con gli interventi di Ernst Gombrich⁸, John Shearman⁹, Craig Hugh Smyth, Wolfgang Lotz, per misurare l'impatto, seppur indiretto, delle considerazioni longhiane sull'argomento.

Il presente articolo, lungi dal voler risolvere in poche pagine un problema, quello del confronto più ampio del Cinquecento longhiano di fronte alla critica italiana e straniera del suo tempo¹⁰, tenta di

indagare i prodromi di tale sviluppo attraverso i taccuini che Longhi compilò nel suo viaggio francese di fronte ad alcuni dipinti di 'manieristi', quasi trent'anni prima del *Ricordo*.

Alcuni casi attribuzionistici emersi dai taccuini composti da Longhi durante la trasferta francese d'inizio anni Venti consentono di sondare le caratteristiche del precoce interesse longhiano per la 'maniera'¹¹. Come racconta Elsa De Giorgi, "quelle in Europa, furono escursioni preziose per l'esperienza e gli studi di Longhi [...]. A Parigi, la sera, i Contini lo lasciavano [...] e al ritorno dalle loro lunghe cene e svaghi vedevano la luce nella stanza di Longhi che imperterrito studiava e scriveva fino all'alba, rispondendo distrattamente al loro saluto notturno"¹². Si può ben immaginare il giovane storico chino su questi taccuini – che la Fondazione ha digitalizzato recentemente – mentre appunta fulminee osservazioni e spesso in stenografia. Il mio lavoro di analisi mira a trovare tra quelle carte riferimenti a dipinti della prima o della seconda 'maniera' fiorentina per ripercorrerne la storia a partire dalla fine dell'Ottocento, quando i musei francesi furono sottoposti a una prima opera di catalogazione. A conferma degli ideali esiti di natura nei manieristi fiorentini e nei pittori a loro vicini, ci soffermeremo su alcuni casi studio provenienti dal Musée des Beaux-Arts du Havre, dal Musée des Beaux-Arts de Nantes, e dal Musée des Beaux-Arts de Chantilly¹³.

Il taccuino – compreso nel blocco denominato *Rouen, Le Havre, Caen, Alençon, Le Mans, Angers, Nantes, Chartres* – consta di novantacinque carte, con elenchi di dipinti che riportano il numero di catalogo di riferimento per Longhi. Egli acquistò i cataloghi francesi di inizio Novecento allora consultati per la sua biblioteca, dove tutt'ora si trovano.

Il primo dipinto da considerare, una *Carità* esposta al Musée des Beaux-Arts de Nantes (fig. 66), con un'attribuzione ad Andrea del Sarto, dimostra come nella cerchia vasariana dei pittori dello Studio-
lo si guardasse al classico e in particolare a quella che Longhi chiama

la “cristallizzazione pseudo-classica di Andrea del Sarto”¹⁴. Al foglio 52 del blocco di taccuini precedentemente menzionato Longhi scrive¹⁵: “152. D’après Sarto del Louvre, *La Charité*. Copia assai buona fatta al tempo di Allori o di Vasari (cfr. il Vieri al Louvre) [per i toni più chiari e senza la firma di] Andrea”¹⁶ (fig. 67).

Il catalogo di riferimento per Longhi è quello del 1913 curato da Marcel Nicolle (1871-1934), che descrive il quadro aggiungendo “À droite, au-dessus du pan de la robe, on lit: Andrea del Sa... (le reste est coupé par le cadre) surmonté du chiffre 1 [...]. Le catalogue de 1854 donnait cette peinture comme un répétition ou une copie du tableau du Louvre; plus tard on s’imagine que la signature indiquait une oeuvre originale, et dans le catalogue de 1903 encore la *Charité* était portée sous le nom de Vanucchi (Andrea), dit Andrea del Sarto, avec cette note: ‘Le chiffre 1 accompagnant la signature donne à penser que ce tableau est la première épreuve du sujet qu’Andrea répéta trois fois’”¹⁷. In realtà, nei due cataloghi più antichi troviamo menzioni molto critiche sulla qualità del presunto ‘originale’. Il primo a sollevare dubbi sull’autenticità è Louis Clement de Ris (1820-1882) nel 1859¹⁸ seguito da Luc-Olivier Merson (1846-1920) nel 1883: “Après de beautés réelles on y rencontre des faiblesses singulières et tout à fait indignes du maître. Quant à la prétendue signature, elle ne prouve absolument rien et ne ressemble guère à celle qu’on retrouve sur le tableau du Louvre [...]. D’ailleurs, si elle s’en rapprochait davantage, si elle offrait une imitation servile, notre opinion sur l’oeuvre ne serait différente [...]”¹⁹. Merson aggiunge che questa copia ha una sua rilevanza giacché si tratta di una copia antica e in ottimo stato di conservazione. Sarebbe doveroso capire quanto antica. Nel catalogo curato da Béatrice Sarrazin nel 1994, la conservatrice risale agli inventari Cacaault e tende a datare la copia al Seicento²⁰ mentre dai taccuini risulta che Longhi la datasse a partire dalla metà del Cinquecento.

Ch'egli avesse visto l'originale del Louvre (fig. 68) è noto da una traccia ritrovata all'interno di uno dei taccuini di viaggio parigini dove si trova la menzione "1514. A. d. Sarto. La Carità [...] A. Sartus florentinus me pinxit M.D.X.VIII."²¹. Per quanto arduo risulti datare una copia di Andrea²², il suggerimento longhiano a proposito di una copia di ambito vasariano o alloriano fa traslare questa *Carità* direttamente nella cerchia dei pittori dello Studiolo che amavano copiare Andrea, come ci ricorda Francesco Bocchi nel suo *Discorso sopra l'eccellenza delle opere di Andrea del Sarto pittore fiorentino* del 1567: "In Firenze più che in altra città maggior numero di pittori siano stati e sono ancora, i quali infinite opere hanno dipinte, nondimeno quasi ogni giorno destandosi [...], et fissamente nelle opere [del Sarto] mirando et ritrovandovi sempre nuove bellezze et nuove meraviglie, le ha questa nostra età maggiormente apprezzate e riverite et sopra le altre tenute care"²³.

Il recupero della naturalezza del modello sartesco non sembra scendere a contrasto con la purezza algida spesso attribuita ai manieristi. Nella loro pittura l'astrattismo delle figure gioca sempre sulla dinamica del 'parer vivi', entro quell'ammirazione che Francesco Bocchi riservava al Sarto per la vitalità della sua pittura.

Il secondo caso riguarda un ritratto di *Giovane orafo fiorentino* che Roberto Longhi vide a Le Havre sotto il nome di Alessandro Allori (fig. 69). Longhi scrive le proprie impressioni correggendo le attribuzioni tradizionalmente acquisite ed è così per il ritratto del presunto orafo a c. 15: "Il 'fiorentino' è troppo, potrebbe essere anche un orafo cremonese e in tal caso potrebbe averlo dipinto Sofonisba Anguissola come la pittura dimostra. È un bel ritratto. L'influenza di Lotto è evidentissima nella bella scatolina di anelli e più negli anelli e gioie sparse sul tavolo coperto d'un tappeto verde grasso con l'impasto assolutamente dei Campi. Egli è vestito di nero col giubboncino corto e goletto bianco e rivoltato. Valore con Moroni e coi Bresciani. La

testa fortunatamente è abbastanza conservata. La mano appoggiata al fianco è un po' guasta dai restauri. A destra si vede traccia di una forma abbastanza abrasa [ma che forse si potrebbe decifrare]. Per me l'opera è di Sofonisba Anguissola"²⁴ (fig. 70).

Il catalogo di riferimento per Longhi è quello del 1887 compilato da Charles Lhullier con la collaborazione di Monsieur Boisson, Conservateur du Musée des Beaux Arts du Havre. Le misure della tela e la provenienza Legs Bonvoisin sono seguite dalla descrizione che ne fa il conservatore: "Vêtu d'un poupoint noir et d'une trousse, le personnage a la taille svelte et cambrée. La main gauche, aux doigts ornés des bagues, est sur la hanche. Du bout des doigts de la main droite, il appuie légèrement sur une boîte à bijoux posée sur une table où sont d'autres pièces d'orfèvrerie. La tête du jeune homme, en pleine lumière, apparaît sur un col blanc rabattu. Les cheveux sont noirs et ras, l'arcade sourcilière est bien développée, le front est étroit et le menton court. Les yeux bruns ont une expression douce et franche. La pose met surtout en valeur la taille élégante et les mains d'un galbe presque féminin"²⁵. Accanto alla descrizione sul catalogo in Fondazione appare vergato a mano un appunto manoscritto di Longhi "S. Ang. Sign. Effacée".

La storia attribuzionistica del ritratto è complessa. Già nel 1864 – da Adolphe-Hippolyte Couveley e nel 1867 da Ochart – il dipinto fu dato a Tiziano²⁶. Dopo lo spostamento di Lhullier ad Alori nel 1887²⁷, nel 1955 fu proposto da Reynold Arnould il nome di Bronzino, poi subito rifiutato da Michel Laclotte nel 1961²⁸. Pochi mesi dopo l'intervento dell'allora direttore del Louvre, Arnould cambia l'attribuzione in un generalistico "Inconnu, École Italienne XVIe siècle", che ancora oggi rimane sul cartellino esposto accanto al quadro a Le Havre²⁹.

Vale la pena sottolineare che notevoli scambi d'autore ricorrono tra l'opera ritrattistica dei fiorentini e quella della pittrice cremonese

per quell'effetto di verità, così affine a quello dell'Anguissola, che nutre di nuova linfa parimenti le ricerche dei pittori alla corte di Francesco I e Ferdinando I nell'ultimo ventennio del Cinquecento³⁰.

Un altro curioso caso di scambio è quello del triplo *Ritratto dei bimbi Gaddi* conservato a Corsham Court, che venne attribuito a Maso da San Friano da Cannon Brookes, ma che già nel 1963 era stato riconosciuto da Longhi come di Sofonisba: "Splendido *Triplice ritratto* esposto dalla collezione di Lord Methuen nel 1960 alla buona mostra della Royal Academy dal titolo *Italian Art and Britain* [...]. Esso ha luogo fra i più bei 'ritratti atteggiati' del Cinquecento. Anche qui una documentazione commovente su tre giovani d'aristocrazia di provincia. Tre melanconici animaletti, tre rosicanti rivestiti di sete a striscio-line verdi, che gettano un'ombra tenue sul fondo del muro bigio. La caratterizzazione è così forte da inclinare al 'genere', alla conversazione almeno tra i modelli e lo spettatore. E, fisionomicamente, par di poterli ancora una volta chiamare coi nomi della famiglia Anguissola [...], dove l'isolamento ritrattistico è disciolto nel fatto di vita feriale, vissuta"³¹.

Viene da chiedersi per quale ragione due pittori della seconda 'maniera' fiorentina – e in particolare, pittori dello Studiolo come Allori e Maso – vengano scambiati con la cremonese Anguissola. La risposta potrebbe venire da un saggio che costituiva il terzo capitolo della tesi di laurea sul Caravaggio del giovanissimo Longhi, confluito nella raccolta postuma *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*: "Altri spiriti minori di queste scuole intuiscono il passaggio dal ritratto aneddotico alla composizione ritrattistica psicologica; ma nel loro canchero idealistico si spaventarono tanto e tanto si disgustano da passare alla caricatura. Così si deve intendere la debolezza spirituale di Sofonisba Anguissola, che storicamente ha la sua importanza nel passaggio dai puri ritratti 'ai componimenti e storie, senza punto scostarsi dall'esercizio del suo bel genio di far ritratti'. In questa sua

impotenza naturalistica che si trascina nella caricatura mostra una possibilità realistica che non si attua”³².

Al di là dei termini utilizzati in una fase di partigianeria caravaggesca, si riscontra nel pensiero longhiano un’intuizione spiccata. Maso e Sofonisba, Sofonisba e Allori sono scambiati in virtù di una vena ‘naturalistica’ che occhieggia sì, ma più come un’*impossibilità* che una possibilità realistica.

Proviene da Nantes il *Ritratto di giovane uomo* (fig. 71) che Bernard Berenson aveva dato al Bronzino e che Longhi, alla c. 53 del suo taccuino, descrive come segue: “20. Bronzino, Testa finissima di giovane e pezzettino di corsetto giallo ma tuttavia pare più cromatico del Bronzino (attribuzione di Berenson)”³³ (fig. 72). Come per la copia dal Sarto, l’attribuzione al Bronzino era riportata nel catalogo del 1913 di Marcel Nicolle in questi termini: “En buste, le visage imberbe vu de $\frac{3}{4}$ à gauche: il est vêtu d’un pourpoint blanc, à rayures jaunes et noires, avec une collerette tuyautée autour du cou. Par rapprochement avec un portrait du peintre florentin Baccio Bandinelli jeune, par Sebastiano del Piombo, on a proposé de reconnaître ce même personnage dans ce tableau”³⁴.

Di questo quadro di provenienza Cacault, Clément de Ris aveva sottolineato “la main ferme et froide qui fait ressembler les portraits de cet artiste à du marbre admirablement peint”³⁵ o ancora la spiccata ascendenza bronzinesca: “On y trouve ces belles lignes de dessin et cette pureté un peu métallique qui caractérisent ses oeuvres [...]”³⁶. Béatrice Sarrazin nel catalogo del 1994 spinge il ritratto più avanti in considerazione di un aspetto di natura e di sentimento proprie all’ambito dello Studiolo: “Ce portrait est à situer autour de 1570 dans le milieu qui a subi l’empreinte de Bronzino et qui se montre sensible au courant tridentin dont le meilleure représentant est Santi di Tito [...]. Le traitement méticuleux du vêtement, la perfection et l’équilibre des traits du visage, la fixité du regard lui confèrent une

apparence impénétrable qui n'est pourtant pas dénuée de vie – dans une certaine sensualité qui se dégage des lèvres subtilement dessinées. Le nom d'Alessandro Allori suggéré par Merrington (doc. du musée, comm. écrit 1967) demeure l'hypothèse la plus séduisante, en particulier pour le dessin des paupières et des lèvres”³⁷.

L'ultimo caso studio è un *Ritratto virile* (fig. 73) che proviene dal Musée Condé di Chantilly di cui Longhi scrive all'interno del blocco *Parigi: Chiese* al foglio 43. Lo studioso vi accenna in questi termini: “46. Ritratto di [uso dilettantesco della carta e matrice] sc. di Angelo Bronzino. È un ritrattino [di carattere] toscano [ma che sembra copiato da un] francese”³⁸ (fig. 74). Il catalogo di riferimento è quello stilato nel 1899 da François-Anatole Gruyer (1825-1909) che descrive il dipinto con le seguenti parole: “Ce petit portrait, largement et précieusement peint, est vu jusqu'à mi-jambes et de trois quarts à gauche. Le personnage a la main gauche fièrement posée sur la hanche, tandis que sa main droite s'appuie sur une table où sont posés des papiers et une écritoire. Sa tête est nue, et ses cheveux bruns sont coupés courts. Sa physionomie a du caractère. Pour costume : un pourpoint noir, des chausses collantes crissées de fer et des rhingraves de même ton”³⁹. Tre anni prima lo storico dell'arte aveva pubblicato uno studio sulle scuole straniere nella collezione del museo in cui precisava l'identità del gentiluomo: “On a donné à cette figure le nom de Cesare Borgia. Il va sans dire que cette appellation n'est pas sérieuse. Quand ce portrait fut peint, le duc de Valentinois était mort depuis quarant ans déjà [...]. On a là sans doute, un jeune gentilhomme de la cour des Médicis et une oeuvre florentine du milieu du seizième siècle, qui rappelle Pontormo, au moins autant que Bronzino”⁴⁰. L'idea che si tratti di un ritratto di scuola bronzinesca è confermata nel catalogo del 1930 da Gustave Macon⁴¹ mentre nel 1988 Elisabeth de Boissard cita una comunicazione orale di Federico Zeri, che nel maggio del 1982 lo aveva restituito alla cerchia dei pittori dello Studiolo.

Quello di De Boissard è il primo catalogo in cui viene riconosciuto il supporto in rame e in cui il dipinto è traslato da scuola fiorentina a scuola emiliana: “Selon Gruyer, le portrait a été exécuté à Florence au milieu de XVI^e siècle, mais il semble plutôt qu’il faille le situer à Bologne. Autour de Bartolomeo Passarotti se développe dans la deuxième moitié du siècle un atelier nombreux où une grande importance est accordée à l’art du portrait [...]. Si ce portrait n’est pas de la main de Bartolomeo, il peut-être de celle de son fils Tiburzio qui reprend le style de son père, de manière plus conventionnelle et glacée”⁴². Boissard considera che la configurazione, il costume del personaggio e la presenza della lettera assieme ad una maggiore attenzione psicologica per il personaggio siano motivazioni sufficienti per corroborare l’attribuzione. Tuttavia, il dipinto pare rientrare perfettamente nella temperie stilistica fiorentina di fine secolo e dunque nell’ambito dei pittori dello Studiolo come indicava Zeri. Difficile dire se Roberto Longhi avesse ragione a volervi vedere la mano di un francese intento a copiare un artista di scuola fiorentina, quantunque l’ipotesi resti seducente⁴³.

Per concludere questa parabola critica tesa ad individuare un precoce interesse per la ‘maniera’ nella critica di Roberto Longhi, si citi il saggio *Un «San Tomaso» del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento*. Pubblicato nel 1927, il testo contiene un breve passaggio che sembra sintetizzare un pensiero maturato negli anni precedenti sul filo incandescente della sua memoria visiva, forse non dimentica dei dipinti visti in Francia. Lo storico racconta subitaneamente del Bronzino come di un pittore capace di mescolare “al suo idealismo plastico, superbamente glaciale, frammenti ammirevoli di realistica e di ‘valori’ [...] degna di un olandese di un secolo dopo. Questi accenni, non mai perduti di vista, per via di certe evidenze che appaiono nel Cavalori, nel Macchietti e in altri ancora, s’infittono sempre di più nella seconda metà del ‘500 e con l’appoggio

della riforma, sia pure chiusa in una legatura accademica e scolastica, di Santi di Tito (una riforma che raggiunge immediatamente il cuore del manierismo romano e, vedi miracolo, si rivela proprio in un aspetto pressoché ignorato del bifronte Federico Zuccari) si svolgono a nuove efficienze nell'ultimo quarto del Cinquecento, provocando capitali 'crisi di tendenza' nell'opera di Alessandro Allori, di Jacopo da Empoli e di Ludovico Cigoli"⁴⁴.

Il tentativo di raccogliere i frutti della critica longhiana sulla 'maniera' potrebbe apparire un'impresa pericolosa per una serie di motivi che si sono trasformati in punti discriminanti sui quali ragionare nel corso della scrittura. Un primo problema consisteva nel rischio di far apparire cruciale per Longhi ciò che egli aveva trattato sì, sin dai primi anni Venti, ma sempre in modo ancillare e per la maggior parte su fogli rimasti sconosciuti agli studi e in forma di abbozzo. Su simili tendenze si è espresso Alessandro Morandotti nel 2021 ricordando che "Longhi è interessato a precisare vicende artistiche che perlopiù corrispondono alla ricerca del vero, del naturale, della realtà, della sprezzatura e della libertà inventiva [...]. Questa lettura 'viscerale' della storia dell'arte esclude alcuni temi d'indagine [...] ma [...] non abbiamo bisogno di forzare le sue parole [...] per renderlo più grande di quanto non sia. Longhi è già grande così per averci spiegato e fatto capire molti fatti, anche se non tutti, della storia dell'arte"⁴⁵.

Nel costruire la ricerca si è scelto di percorrere alcune strade, abbandonandone altre a seconda della coerenza di pensiero che usciva dagli appunti. La decisione, parzialissima e deliberata, è stata quella di affrontare piuttosto il Cinquecento manieristico lasciando in margine il Cinquecento classico e il Cinquecento, per così dire, 'realistico'⁴⁶. Della 'maniera' si è trattata la vicenda fiorentina e in parallelo a questa, la via latente del 'naturalismo' che l'accompagna per tutto il secolo, fino ai primi decenni del Seicento. La "ricerca del vero, del naturale, della realtà, della sprezzatura e della libertà inventiva"⁴⁷, temi

PROPORZIONI 1

prediletti da Longhi, emergono come parametri di lettura anche nella sua analisi sul Cinquecento. Gli inediti appunti di viaggio francesi rappresentano un episodio, seppur minimo, di tale parabola critica che attende di essere più profondamente investigata.

* Il presente contributo è il risultato delle ricerche condotte presso la Fondazione Longhi tra il 2022 e il 2023. Ringrazio la Fondazione per l'opportunità di crescere come studiosa nello spazio di vita e scrittura di Roberto Longhi. Il confronto con il Comitato Scientifico, con i docenti chiamati nei cicli di lezione annuali nonché con colleghi di spiccate qualità ha favorito in chi scrive un implacabile addestramento al metodo longhiano. Alle mie due tutor di ricerca in Fondazione, Professoressa Catherine Monbeig-Goguel e Professoressa Mara Visonà, va il mio personale ringraziamento per avermi spinto a cercare la strada di ricerca più promettente al di là del rischio che sempre sottende ogni cambiamento in corsa. Ringrazio Claudio Paolini, Paolo Benassai e Teresa Recami che hanno seguito i miei passi nell'Archivio e nella Fototeca Longhi; il personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove queste pagine hanno preso vita. Sono grata al Professor Alessandro Morandotti e al Professor Carlo Falciani per i colloqui di confronto dedicati a questo studio durante la mia permanenza a Firenze. Alla Professoressa Eliana Carrara va il mio ringraziamento per avermi aiutato a focalizzare la parola longhiana in relazione a un contesto critico vasto e articolato.

¹ La borsa di ricerca assegnata dalla Fondazione Longhi vedeva origi-

nariamente un progetto dal titolo *Una stagione del ritratto a Firenze. A proposito dei Gaddi e dei pittori dello Studiolo*, declinato in uno studio di storia del collezionismo. Si veda M. Floriani, *Family portraits from the lost Gaddi Gallery. The 'Pittori dello Studiolo' in the Florentine Collection of Niccolò Gaddi*, in "Journal of the History of Collections", XXXV, 2023, 3, pp. 425-440.

² G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, 'maniera'*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1982, 17, pp. 5-27. Si noti che nello stesso anno Romano propose un secondo intervento: G. Romano, *Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e «maniera»*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 171-208.

³ Romano, *Il Cinquecento...* 1982, cit., p. 6.

⁴ F.A. Gruyer, *Chantilly. Musée Condé. Notices des peintures*, Paris 1899, pp. 43-44, cat. 46. Si vedano anche G. Macon, *Chantilly, les Peintures*, Paris [1930], p. 17, n. 47; E. de Bois-sard, *Chantilly, Musée Condé. Peintures de l'École italienne*, Paris 1988, p. 42.

⁵ Il lavoro di ricerca alla Fondazione è stato fulcro propulsivo di uno scritto più ampio maturato nella mia tesi di Specializzazione in Beni Storico-Artistici discussa il 26 marzo 2024 all'Università degli Studi di Genova con il titolo

- Tra natura e 'maniera'. Il Cinquecento di Roberto Longhi.*
- ⁶ Fontainebleau e la maniera italiana, catalogo della mostra (Napoli) a cura di F. Bologna, R. Causa, Firenze 1952.
 - ⁷ R. Longhi, *Ricordo dei Manieristi*, in "L'Approdo", II, 1953, 1, pp. 55-59; poi in Idem, *Opere complete*, VIII, 2, *Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico. 1951-1970*, Firenze 1976, pp. 83-87, p. 83.
 - ⁸ E.H. Gombrich, *Introduction: the historiographic background*, in *The Renaissance and Mannerism: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (New York, 7-12 Settembre 1961), Princeton 1963, pp. 163-173; ed. it. *Il manierismo: lo sfondo storiografico*, in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973, pp. 145-155.
 - ⁹ C.H. Smyth, *Mannerism and Maniera*, in *The Renaissance and Mannerism...* 1963, cit., pp. 174-199.
 - ¹⁰ Con il manoscritto su Longhi e il Cinquecento in corso di pubblicazione chi scrive si propone di indagare questo problema di ricerca in maniera estesa.
 - ¹¹ Archivio Roberto Longhi, Firenze (d'ora in poi ARL), IV, A, 51, fasc. 1, R. Longhi, Taccuini di viaggio 1920-1922, *Parigi: Chiese*, c. 43.
 - ¹² E. De Giorgi, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano 1988, pp. 21-22.
 - ¹³ Desidero ringraziare Clémence Ducroix, Chargée des collections et de la documentation del MUMA di Le Havre, e Mathieu Deldicque, Directeur du Musée Condé à Chantilly, per il loro prezioso aiuto nel reperire il materiale fotografico e documentario relativo alle collezioni.
 - ¹⁴ ARL, VI, 100, fasc. 9, *Corso 1955-1956 "La maniera italiana"*, c. 1r.
 - ¹⁵ ARL, IV, A, 51, fasc. 4, R. Longhi, Taccuini di viaggio 1920-1922, *Nantes*, c. 52.
 - ¹⁶ Si veda A. Natali, *Il leggio del maestro. Andrea del Sarto modello dei pittori riformati in Jacopo da Empoli, 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli) a cura di R. Caterina Proto Pisani, et.al, Cinisello Balsamo 2004, pp. 43-55.
 - ¹⁷ M. Nicolle, *Ville de Nantes. Musée Municipal des Beaux-Arts*, Nantes 1913, p. 67, n. 152.
 - ¹⁸ L. Clément de Ris, *Les musées de province*, Paris 1859, p. 316
 - ¹⁹ L.O. Merson, *Histoire et description du Musée de Nantes*, Paris 1883, p. 98 b.
 - ²⁰ B. Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes 1994, p. 142, cat. 75.
 - ²¹ ARL, IV, A, 57, fasc. 9, R. Longhi, Taccuini, Francia, Louvre, [pittori] italiani e francesi, tacc. II, foglio non numerato.
 - ²² Antonio Natali ha attribuito alcune copie sartesche a Jacopo Chimenti da Empoli – per un aspetto gelato e quasi argenteo della pittura – e a Santi di Tito per un illan-

- guidimento dell'espressività dei volti tanto tipica del pittore. Natali, cit., 2004, pp. 43-55. Sul problema della copia da modello sartesco si vedano anche S. Meloni Trkulja, *Andrea del Sarto copista e copiato*, in *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di M. Chiarini, Firenze 1986, pp. 69-76; M. Spagnolo, *La fortuna di Andrea del Sarto nella riforma della Maniera*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1998, 64, pp. 35-56.
- ²³ R. Williams, *A Treatise by Francesco Bocchi in praise of Andrea del Sarto*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LII, 1989, pp. 111-139, p. 138.
- ²⁴ ARL, IV, A, 51, fasc. 4, R. Longhi, Taccuini di viaggio 1920-1922, *Le Havre*, c. 15.
- ²⁵ C. Lhullier, *Musée du Havre. Catalogue. Peinture, sculpture, dessins*, Havre 1887, p. 40, cat. 6.
- ²⁶ A.H. Couveley, *Catalogue du Musée-Bibliothèque du Havre*, Havre 1864, p. 30, n. 199. C. Orchard, *Catalogue du Musée de Peinture, Sculpture et Curiosités du Havre*, Havre 1867, pp. 19, 139.
- ²⁷ Lhullier 1887, cit., p. 40, cat. 6.
- ²⁸ In un dattiloscritto conservato al MuMa di Le Havre dal titolo *Mission Laclotte 1961. Notes sur quelques attributions* si trova la menzione: "6 – Bronzino. Certainement pas de Bronzino. Indiquer sur le cartel École italienne XVIe siècle en attendant étude".
- ²⁹ R. Arnould, *Catalogue des Oeuvres appartenant aux Collections de la Ville du Havre présentées à l'occasion de l'inauguration du Musée-Maison de la Culture, 24 juin 1961*, Le Havre 1961, p. 12, cat. 2.
- ³⁰ Si veda Floriani 2023, cit., p. 426. Venne attribuito a Maso da San Friano da Cannon Brookes ma già nel 1963 era stato riconosciuto da Longhi come di Sofonisba. Si veda R. Longhi, *Indicazioni per Sofonisba Anguissola*, in "Paragone", XIV, 1963, 157, pp. 50-52, poi in Idem, *Opere complete*, XI, 2, *Studi caravaggeschi*, Firenze, 2000, pp. 267-269. Si veda anche P. Cannon-Brookes, *The portraits of Maso da San Friano*, in "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, 764, pp. 560-568.
- ³¹ Longhi 1963, cit..
- ³² Si veda R. Longhi, *I preparatori del naturalismo*, in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano 1995, pp. 11-67, pp. 28-29.
- ³³ ARL, IV, A, 51, fasc. 4, R. Longhi, Taccuini di viaggio 1920-1922, *Nantes*, c. 53.
- ³⁴ M. Nicolle 1913, cit., p. 12, n. 20.
- ³⁵ Clément de Ris 1859, cit., p. 317.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ Sarrazin 1994, cit., p. 126 cat. 46. Altri nomi sono stati proposti come quello di Macchietti, di Cavalori e recentemente di Jacopo Coppi, meno vicini di quanto non sia quello di Allori quantunque il ritratto abbia sofferto nella

pellicola pittorica e subito alcuni restauri evidenti.

³⁸ ARL, IV, A, 51, fasc. 1, R. Longhi, Taccuini di viaggio 1920-1922, *Parigi: Chiese*, c. 43.

³⁹ Gruyer 1899, cit., pp. 43-44, cat. 46.

⁴⁰ F.A. Gruyer, *La peinture au Chateau de Chantilly. Écoles étrangères*, Paris 1896, p. 104.

⁴¹ Macon 1930, cit., p. 17, n. 47.

⁴² de Boissard 1988, cit., p. 165, cat. 92.

⁴³ Per l'aspetto metallico della materia (nascosta da uno strato di vernice ingiallita), per il chiaroscuro quasi pontormesco del volto e per delle dita ad artiglio, allungate in nocche disarticolate, si potrebbe avvicinare il dipinto ai modi di Maso da San Friano.

⁴⁴ R. Longhi, *Un «San Tomaso» del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento*, in "Vita Artistica", 1927, pp. 4-12; poi in Idem, *Opere complete*, II, 1, *Saggi e Ricerche. 1925-1928*, Firenze, 1967, pp. 113-127, p. 119. Le propaggini di un simile 'naturalismo' verranno indagate da Mina Gregori negli studi sulla pittura del Seicento fiorentino. Si veda M. Gregori, *Tradizione e novità nella genesi della pittura fiorentina del Seicento*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di M. Gregori, P. Bigongiari, 3 voll., Firenze 1986, *Pittura*, pp. 17-32, pp. 21-25.

⁴⁵ A. Morandotti, *Bellori, l'Idea del Bello e il Novecento: il caso di Roberto Longhi e Denis Mahon*, in *La tradizione dell'«Ideale Classico» nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. Di Macco, S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 17-32, pp. 17-18.

⁴⁶ Longhi riconosce una terza via, tra natura e maniera, fortunatissima negli studi successivi, a cui accenna nel saggio del 1953 dedicato alla mostra *I pittori della realtà in Lombardia*: "[...] una lunga vicenda realistica, ricorrente in Lombardia (e soltanto in Lombardia) [...] che risalta per la prima volta, come antitesi, non punto provinciale, anzi colta, coerente, ostinata, di fronte all'Italia tutta diversa, e magari prevalente, della 'maniera' e del 'barocco'". Si veda R. Longhi, *I pittori della realtà in Lombardia*, in "L'Approdo", II, 1953, 2, pp. 17-19; poi in Idem, *Opere complete*, XII, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento, 1929-1970*, Firenze 1991, pp. 25-27, p. 27. A tal proposito, si veda S. Facchinetti, *Giovanni Battista Moroni: History and Critical Fortune*, in *Giovanni Battista Moroni*, catalogo della mostra (London) a cura di S. Facchinetti, A. Galansino, London 2014, pp. 14-39, p. 17: "The absence of any Mannerist components in Moroni's work, despite to his exposure to this style, perhaps suffices to give an idea of the artistic path the painter had chosen to embark upon. Deaf to the siren call

of Mannerism that was sounding so loudly, the young Moroni had fallen for something quite different". La mostra è la prima di un trittico dedicato al ritratto moroniano. Le altre due si sono svolte

alla Frick Collection di New York nel 2019 e alle Gallerie d'Italia di Milano tra dicembre 2023 e aprile 2024.

⁴⁷ A. Morandotti 2021, cit., pp. 17-18.

ILLUSTRAZIONI





1. Maestro dell'Agosto, *Agosto*, 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



2a. Maestro dell'Agosto, *Agosto* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

2b. Ercole de' Roberti, *Settembre* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



3. Maestro dell'Agosto, *Agosto* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



- 4a.** Francesco del Cossa, *Figura di paggio vista di spalle*, 1469, Londra, The British Museum.
4b. Ercole de' Roberti e aiuti, *Luglio* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



5a. Maestro dagli occhi spalancati (su cartone di Ercole de' Roberti), *Luglio* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

5b. Ercole de' Roberti, *Settembre* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



6. Ercole de' Roberti, *Luglio* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



7. Ercole de' Roberti, *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* (particolare), 1472-73, Roma, Pinacoteca Vaticana.



8. Ercole de' Roberti, *Settembre* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



9. Ercole de' Roberti e aiuti, *Fregio decorativo* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



10. Maestro dell'Agosto, *Il Pestapepe*, 1475 ca., Forlì, Pinacoteca Civica.



11a. Maestro dell'Agosto, *Agosto* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

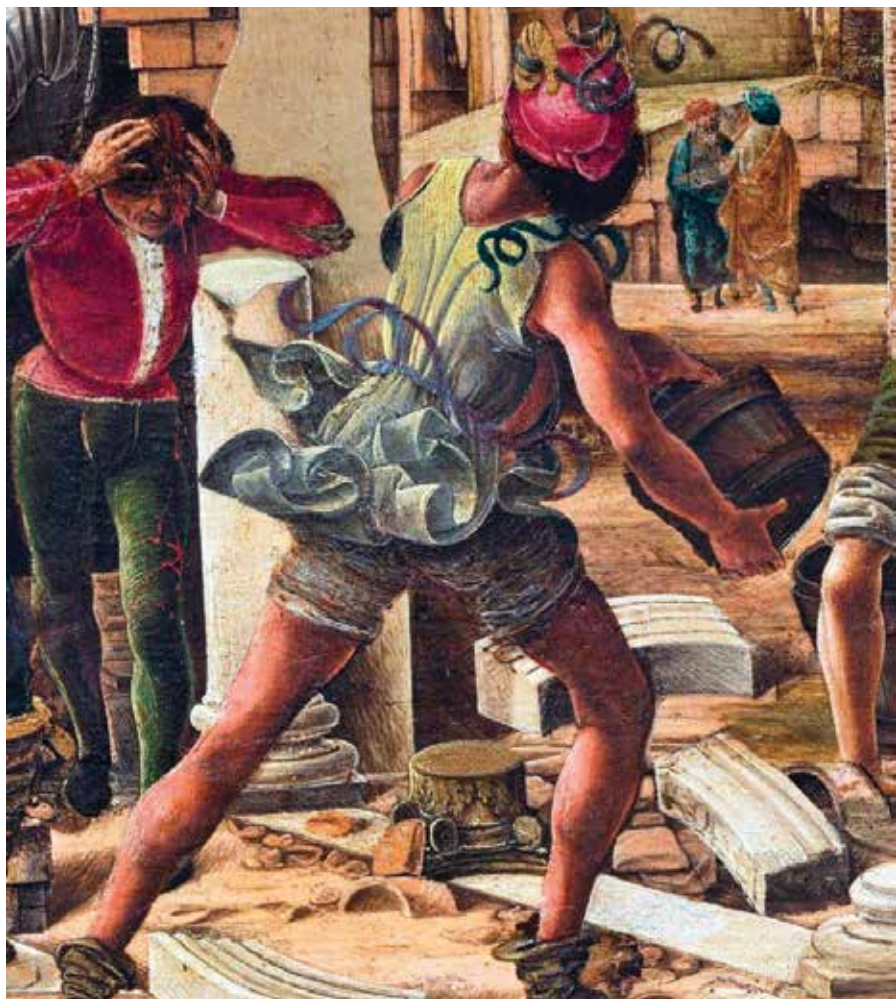
11b. Maestro dell'Agosto, *Il Pestapepe* (particolare), 1475 ca., Forlì, Pinacoteca Civica.



12. Ercole de' Roberti, *Madonna col Bambino*, 1470-72, Torino, Galleria Sabauda.



13. Ercole de' Roberti, *Madonna col Bambino* (particolare), 1470-72, Torino, Galleria Sabauda.



14. Ercole de' Roberti, *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* (particolare), 1472-73,
Roma, Pinacoteca Vaticana.



15. Maestro dell'Agosto, *San Giovanni Battista*, 1470 ca., Maastricht, Bonnefantenmuseum.



16. Maestro dell'Agosto, *Agosto* (particolare), 1469-70, Ferrara, Palazzo Schifanoia.



17. Ercole de Roberti, *Madonna in trono col Bambino, i Santi Anna, Elisabetta, Agostino e il beato Pietro degli Onesti (Pala Portuense)*, 1479-1481, Milano, Pinacoteca di Brera.



18. Giovanni Bellini, *Cristo in pietà e quattro angeli*, Rimini, Museo della Città 'Luigi Tonini'.



19. Niccolò di Sforzore Spinelli, *Medaglia con l'effigie di Filasio Roverella*,
Madison (Wisconsin), Chazen Museum of Art.



20. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino* (*Madonna Wittgenstein*), 1480-1485 ca., Abu Dhabi, Louvre Abu Dhabi.



21. Nicolò Rondinelli, *Madonna col Bambino*, Amsterdam, Rijksmuseum.



22. Nicolò Rondinelli e bottega, *Madonna col Bambino*, Forlì, Musei San Domenico.



23a. Nicolò Rondinelli, *Madonna col Bambino*, già mercato antiquario.

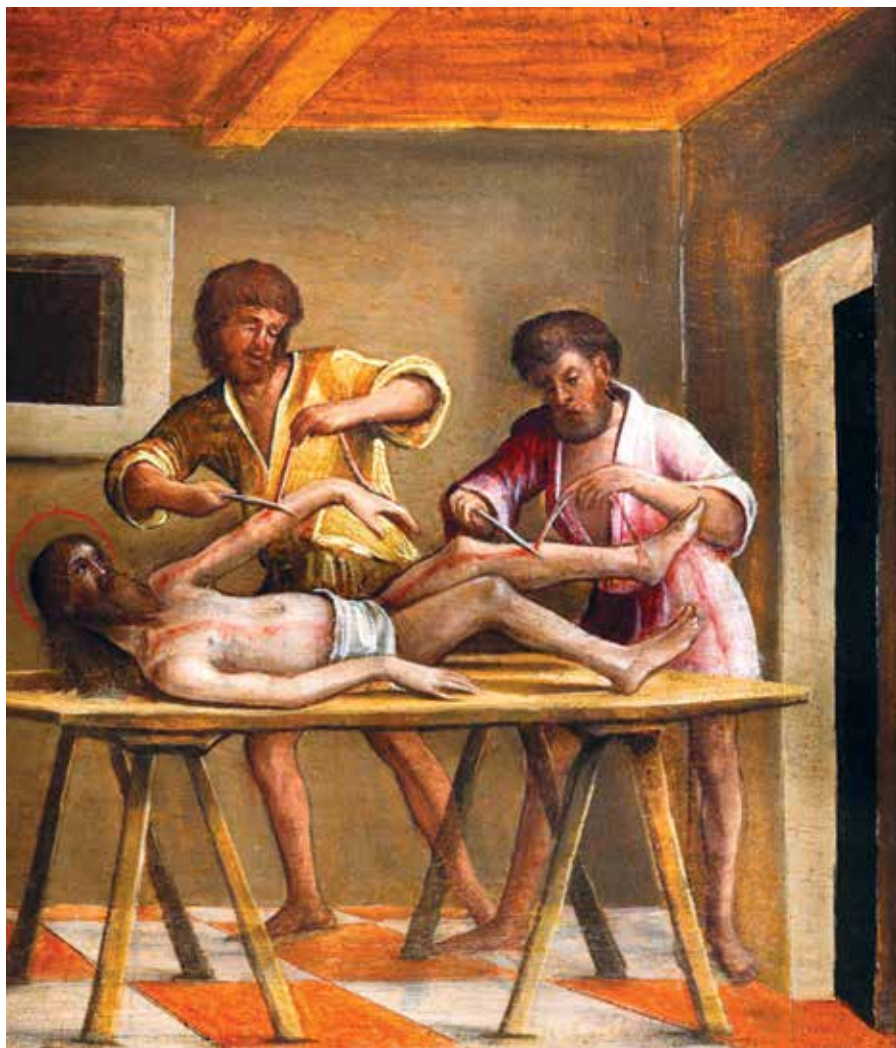
23b. Marco Palmezzano, *Incoronazione della Vergine con i Santi Benedetto e Francesco d'Assisi* (particolare), 1494-96 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.



24. Nicolò Rondinelli, *San Sebastiano*, ante 1497, Forlì, Cattedrale di Santa Croce.



25. Nicolò Rondinelli, *San Giovanni Evangelista*, già mercato antiquario.



26. Nicolò Rondinelli, *Martirio di San Bartolomeo*, Ravenna, Museo d'Arte della Città.



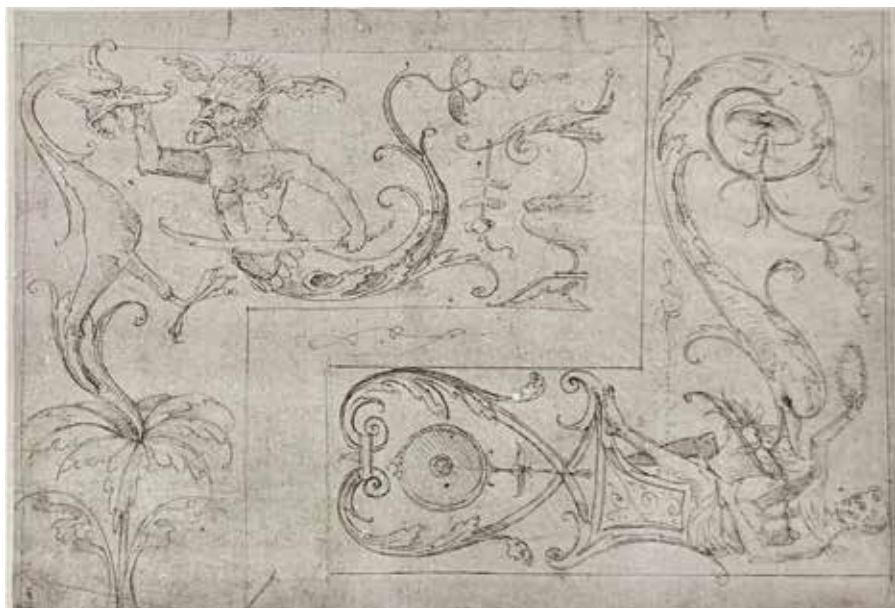
27. Nicolò Rondinelli, *Madonna col Bambino tra i Santi Andrea e Lorenzo*, Stoccolma, National Museum.



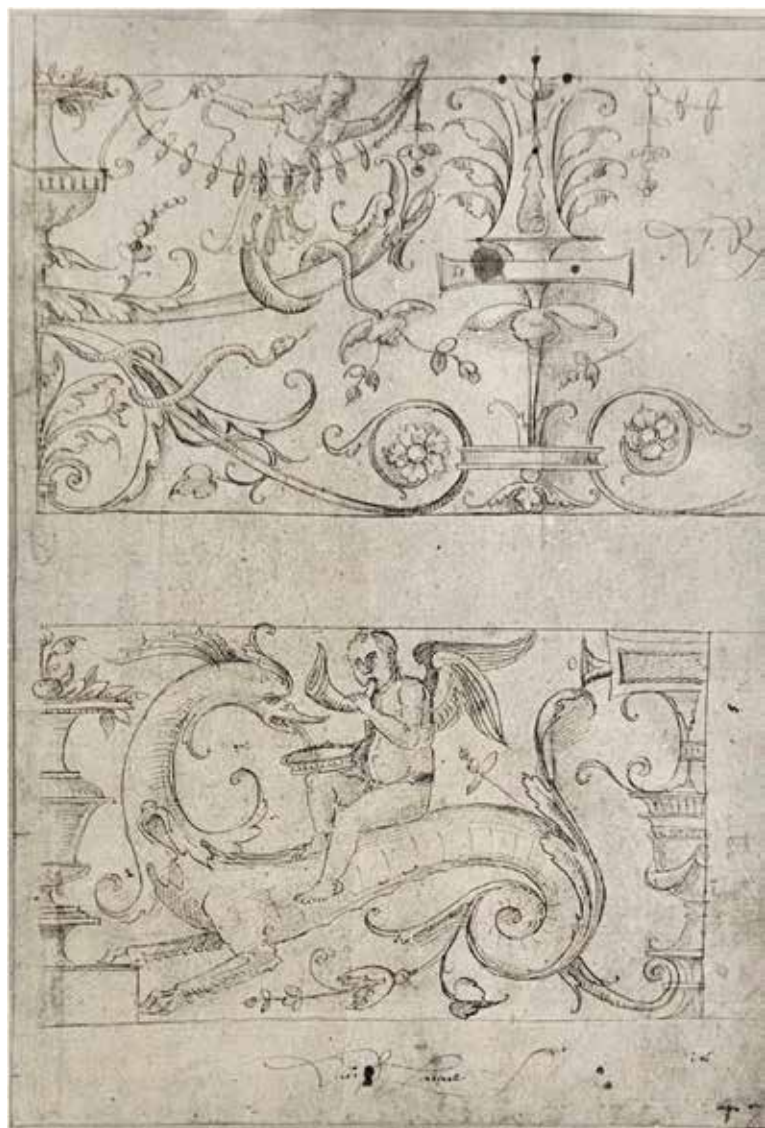
28. Baldassarre Carrari, *Madonna col Bambino*, post 1502, Baltimora, The Walters Art Museum.



29. Baldassarre Carrari, *San Michele arcangelo e San Pietro*, post 1502, Baltimore, The Walters Art Museum.



30. Nicolò Rondinelli, *Studi di grottesche*, Oxford, Christ Church.



31. Nicolò Rondinelli, *Studi di grottesche*, Oxford, Christ Church.



32. Severo Calzetta da Ravenna, *Tritone*, 1506 ca., Cardiff, National Museum of Wales.



33. Nicolò Rondinelli, *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, già mercato antiquario.



34. Nicolò Rondinelli, *Santa Maria Maddalena*, Vicenza, collezione privata (in comodato d'uso presso i Musei di Palazzo Chiericati). Foto prima e durante il restauro.



35. Orazio de Santis (da Pompeo Cesura), *Crocifissione con la Vergine, San Giovanni e la Maddalena*, 1572, British Museum, London.



36. Perin del Vaga, *Crocifissione*, 1521-1524 ca., The Royal Collection, Hampton Court.



37. Perin del Vaga, *Crocifissione*, 1521-1524 ca., The Royal Collection, Hampton Court.



38. Antonio Salamanca (da Francesco Salviati), *Crocifissione*, 1541, London, British Museum.



39. Pompeo Cesura, *Crocifissione*, 1550-1555 ca., Arezzo,
Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna.



40. Pompeo Cesura, *Sacra Famiglia*, 1560-1571, London, The Wallace Collection.



41. Orazio de Santis (da Pompeo Cesura), *Sacra Famiglia*, 1573, London, British Museum.



42. Orazio de Santis (da Pompeo Cesura), *Traslazioni della Santa Casa di Loreto*, 1573, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.



43. Francesco Menzocchi, *Madonna di Loreto*, 1548, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa.



44. Orazio de Santis (da Pompeo Cesura), *Adorazione dei pastori*, 1572, London, British Museum.



45. Parmigianino, *Seppellimento di Cristo*, 1530 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.



46. Orazio de Santis (da Pompeo Cesura), *Deposizione di Cristo*, 1572, London, British Museum.



47. Perin del Vaga, *Deposizione di Cristo*, 1523 ca., London, British Museum.



48. Orazio de Santi (da Pompeo Cesura), *Deposizione di Cristo*, 1578, London, British Museum.



49. Pompeo Cesura, *Compianto di Cristo*, 1556 ca., L'Aquila, Chiesa di Sant'Amico.



50. Nicolas Karcher, Johannes Rost, *Compianto di Cristo*, 1545-1548, Firenze, Palazzo Pitti.



51. Francesco Menzocchi, *Deposizione della croce*, 1562, Forlì, Pinacoteca Civica.



52. Camillo Gavassetti, *Incoronazione della Vergine e santi*, Cavazzoli (Reggio Emilia), chiesa di Ognissanti.



53. Camillo Gavassetti, *Allegoria della Giustizia*, Modena, Palazzo Comunale.



54. Camillo Gavassetti (attr.), *Sacra famiglia*, già Milano, Lucas.



55. Sisto Badalocchio, *Madonna leggente col Bambino*, collezione privata.



56. Sisto Badalocchio, *Madonna col Bambino, Sant'Eufemia e santi domenicani*, Parma, Complesso Monumentale della Pilotta.



57. Camillo Gavassetti, *Madonna col Bambino e santi*,
Fiumalbo, chiesa di San Bartolomeo apostolo.



58. Camillo Gavassetti, *Decollazione del Battista*, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone.



59. Camillo Gavassetti, *Trasporto del corpo di San Girolamo*,
Cremona, chiesa di San Sigismondo, cappella di San Girolamo.



60. Camillo Gavassetti, *Vegliardo dell'Apocalisse*, Piacenza, basilica di Sant'Antonino, volta.



61. Camillo Gavassetti, *San Matteo e l'angelo*, Napoli, Palazzo Reale.



62. Camillo Gavassetti, *Profeti e figure allegoriche*, Reggio Emilia, basilica della Beata Vergine della Ghiara, cappella Pagani, cupola.



63. Sisto Badalocchio, *San Pietro liberato dal carcere*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



64. Camillo Gavassetti, *Angelo*, Reggio Emilia, basilica della Beata Vergine della Ghiara, cappella Pagani, cupola.



65. Camillo Gavassetti, *Predica di Cristo alla Maddalena*,
Siena, collezione Banca Monte dei Paschi di Siena.



66. Cerchia di Giorgio Vasari (attr. Longhi), *La Carità*, Nantes, Musée d'arts de Nantes.

- [illegible]



68. Andrea del Sarto, *La Carità*, Parigi, Musée du Louvre.



69. Sofonisba Anguissola (attr. Longhi), *Ritratto di giovane orafo*,
Le Havre, Musée d'Art Moderne André Malraux.



71. Bronzino (attr. Longhi), *Ritratto di giovane uomo*, Nantes, Musée d'arts de Nantes.

13. Uccello di Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
171. Uccello di Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
170. Capri del tutto di Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
171. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
172. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
173. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
174. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
175. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
176. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
177. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
178. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
179. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
180. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
181. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
182. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
183. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
184. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
185. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
186. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
187. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
188. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
189. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
190. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
191. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
192. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
193. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
194. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
195. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
196. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
197. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
198. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
199. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.
200. Porto. Sema campese. Equale a un piumaggio franchese. 1892. 1892.



73. Scuola di Bronzino (attr. Longhi), *Ritratto virile*, Chantilly, Musée Condé, PE 46.

39. Raffaello Madonna d'Orléans.

1/2 L. Ben conservata, 11. L. - come vero. L. - come vero.

40. Madonna d'Orléans. copia autentica al fante. 1/2 L. - come vero. L. - come vero.

40. 1/2 L. - come vero. L. - come vero.

41. A. del Santo. Ritratto 1/2 L. - come vero.

Aut. a grandezza non so se è vero. L. - come vero. L. - come vero.

42. 1/2 L. - come vero. L. - come vero.

43. Giulio Romano. Ritratto 1/2 L. - come vero.

Aut. a grandezza non so se è vero. L. - come vero. L. - come vero.

44. P. del Vaga. 1/2 L. - come vero.

45. Angelo Bronzino. 1/2 L. - come vero.

46. Ritratto d. 1/2 L. - come vero.

47. Ritratto d. 1/2 L. - come vero.

48. Ritratto d. 1/2 L. - come vero.

49. Ritratto d. 1/2 L. - come vero.

Crediti fotografici

Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais, Paris: figg. 68, 71, 73.
Amgueddfa Cymru, National Museum Wales: fig. 32.
Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte, Modena: fig. 53.
Archivio fotografico dei Musei Civici, Cremona: fig. 58.
Banca Monte dei Paschi di Siena: fig. 65.
Collection Bonnefanten, loan Cultural Heritage Agency of the Netherlands / Peter Cox: fig. 15.
Comune di Forlì, Musei Civici: figg. 10, 11b, 22.
Christ Church, University of Oxford: figg. 30, 31.
Department of Culture and Tourism, Abu Dhabi / Thierry Ollivier: fig. 20.
Fondazione Roberto Longhi, Firenze: figg. 67, 70, 72, 74.
Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna: fig. 63.
Fototeca Volpe, Biblioteca delle Arti, ARPAC, Università di Bologna: figg. 59, 64.
Galleria Fotografica OSM: fig. 62.
Legacy of Mr. JWE vom Rath, Amsterdam: fig. 21.
Lucas Aste, Milano: fig. 54.
MiC: figg. 42, 50.
MiC / Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, Parma: fig. 56.
MiC / Musei Reali, Torino: figg. 12, 13.
MiC / Palazzo Reale, Napoli: fig. 61.
MiC / Pinacoteca di Brera, Milano: figg. 17, 23b.
MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn: fig. 69.
Musée d'arts de Nantes / Cécile Clos: fig. 66.
Musei di arte antica del Comune di Ferrara: fig. 1.
Nationalmuseum Stockholm / Erik Cornelius: fig. 27.
Royal Collection Enterprises Limited 2025 / Royal Collection Trust: figg. 36, 37.
Santuario Pontificio della Santa Casa di Loreto: fig. 43.
The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies / I Tatti: figg. 25, 34.
The Metropolitan Museum of Art: fig. 45.
The Trustees of the British Museum: figg. 4a, 35, 38, 41, 44, 46, 47, 48.
The Wallace Collection: fig. 40.
Ufficio beni culturali della Diocesi di Reggio Emilia, Guastalla: fig. 52.
Ufficio stampa della Provincia di Modena / Bruno Marchetti: fig. 57.

Finito di stampare in Italia nel mese di giugno 2025
per conto di Edifir-Edizioni Firenze S.r.l.

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE
ROBERTO LONGHI

Presidente

Cristina Acidini

Direttore scientifico

Claudio Paolini

Commissione scientifica

Daniele Benati *Presidente*

Maria Cristina Bandera

Philippe Costamagna

Francesco Frangi

Enrica Neri Lusanna

Neville Rowley

Mara Visonà



€ 18,00