©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

15) Nel piccolo Museo del convento domenicano si vedono due sezioni di figure di Santi, rimanenza di un furto; la parte superiore del 'S. Vincenzo martire' si trova oggi a Palazzo Venezia a Roma.

16) La 'Crocefissione' della Pinacoteca Civica di Savona, opera assai deteriorata, probabilmente faceva parte di una cimasa di polittico. Per essa si può confermare l'opinione del Labande, che la riteneva un lavoro autografo, seppure molto tardo, di Brea. Egli però semplicemente annotava: "On se contentera de faire le rapprochement sans conclure d'une façon ferme. En tout cas, cette œuvre doit se placer comme date entre 1510 et 1520 ,,. (L. LABANDE, *op. cit.*, 1937, p. 160, tav. XXXVI; M. ROQUES, *op. cit.*, 1963, p. 194).

17) Nel 1942 il Carpegna parlava, seppure in modo ancora approssimativo, di rapporti mediterranei: "L'ambiente nizzardo, e quello provenzale, si sono venuti a trovare in condizioni affini a quelle in cui poco tempo prima si erano trovate altre regioni italiane e specialmente la Sicilia, il Napoletano, la Sardegna: ambienti culturali nei quali confluivano diverse correnti italiane, catalane, fiamminghe e provenzali, che si fondevano con varia prevalenza dell'una o dell'altra, ma con risultati spesso notevolmente affini ,, (N. DI CARPEGNA, *op. cit.*, p. 412). Gli studi del dopoguerra avrebbero riaperto un importante capitolo nella storia dell'arte occidentale. Un impulso a tali studi venne dalla mostra di Marsiglia e di Barcellona (catalogo della *Exposición de primitivos mediterráneos*, Barcellona 1952), nella quale fu inserito giustamente anche il Brea. Tuttavia per comprendere i modi e il momento della sua partecipazione occorre riferirsi al quadro degli avvenimenti, tracciato dal Laclotte, dapprima puntando sugli apporti dalla Provenza all'Italia settentrionale; poi sulla reciprocità degli scambi. Il Laclotte parla della ripresa, verso la metà del secolo, del ruolo economico e culturale della Provenza e di Avignone, suo maggior centro di richiamo. Negli ultimi anni del Quattrocento il fenomeno si invertirebbe, dando vita alla esportazione di uno stile ormai codificato (M. LACLOTTE, *op. cit.*, 1960). In seguito modifica leggermente questa impostazione e scrive: "Il caso Lieferinxe non è che un esempio delle relazioni che unirono durante l'ultimo terzo del XV secolo la Provenza all'Italia del Nord. Questi scambi furono reciproci: Carlo Braccesco, Louis Brea con la sua Pietà di Cimiez e senza dubbio lo stesso Foppa seppero nel loro tempo trarre profitto dalla vigorosa maniera provenzale ,, (M. LACLOTTE, *op. cit.*, 1966). Infine bisogna riconoscere la chiarezza apportata a questo campo di relazioni mediterranee dagli studi di Sterling sul Maestro di San Sebastiano e sul Maestro di Moulins (CH. STERLING, *Josse Lieferinxe peintre provençal*, in *Revue du Louvre* n. 1, 1964; *Jean Hey, le Maître de Moulins*, in *Revue de l'Art*, n. 1–2, 1968).

18) Il Laclotte e il Castelnuovo si servono di termini convenzionali ancora molto in uso, e tra tutti quello che si riferisce al concetto di "scuola", per indicare lo sviluppo di una tradizione provenzale che abbraccia due secoli di manifestazioni artistiche. Questo termine di scuola sembra in parte contraddire la circolarità mediterranea, e rifarsi ad una impostazione non molto attuale dei problemi storico–artistici.

19) La tavola (cm. 56 × 70) si trova in collezione privata genovese.

20) Questo risulta evidente nel raffronto tra i grandi scomparti, come il polittico della 'Annunciazione' di Taggia (*fig.* 44) e la tavola nella chiesa della Madonnetta a Genova, e le minori cimase con il medesimo soggetto, nella quali il pittore si rivela più libero da necessità programmatiche di ordine decorativo e architettonico.

21) A. NALDINI, *op. cit.*, 1965, pp. 302–305.

22) Alle opere precedentemente citate si aggiungano un articolo del LACLOTTE, *Le Maître de Santa Clara de Palencia*, in *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, n. 2, 1964; e uno di N. REYNAUD, *Jean Hey peintre de Moulins et son client Jean Cueillette*, in *Revue de l'Art*, n. 1–2, 1968.

## L'INCORONATA, DEL CORREGGIO

L'INCORONAZIONE della Vergine, dipinta dal Correggio nell'abside di S. Giovanni Evangelista al termine della sua opera in quella chiesa, cioè tra il 1523 ed il '24, appartiene al gruppo dei capolavori del pittore che, per la incomprensione e, vorrei dire, la leggerezza dei contemporanei e dei posteri è stato mutilato e rovinato. Demolita, infatti, l'abside nel 1585, quando i frati benedettini vollero un più vasto presbiterio, l'affresco del Correggio venne sostituito con una pedissequa e fredda copia del pittore bolognese Cesare Aretusi e soltanto i busti dei due protagonisti 'Cristo e l'Incoronata' furono salvati e portati nel l'oratorio del nuovo Palazzo Ducale, voluto da Ottavio Farnese, che in quel tempo ne aveva intrapreso la costruzione.

Oltre il gruppo centrale sono state anche recuperate alcune teste di angeli ora nella Galleria Nazionale di Londra; ma, purtroppo, anche il maggiore frammento parmense, risparmiato dalla distruzione, non ha avuto una sorte benigna, in quanto tutti quelli che dalla fine del '500 si sono avvicinati al relitto hanno contribuito ad accentuarne la rovina. Infatti l'affresco, staccato ed inserito, dall'esterno, nel lato est della Pilotta, con tutto il supporto murario, rivelava sempre nuove crepe e distacchi nella superficie dipinta per il peso e la collocazione in bilico della conca absidale, per cui gli improvvidi restauratori, invece di studiare una migliore collocazione ed uno sgravio del peso, si sono limitati, nei secoli, a mascherare, con sempre nuove ridipinture e pesanti rifacimenti, le abrasioni e le crepe, tanto da alterare profondamente il testo autografo, il cui recupero sembrava ormai impossibile. Si è quindi, nel restauro attuale, per prima cosa fissato tutto: i completamenti a tempera, eseguiti dallo stesso Correggio sul substrato a buon fresco, i successivi rifacimenti e gli annerimenti dovuti alla polvere, al sudicio ed a sostanze oleose, per poi eliminare gradatamente e prudentemente a ritroso i vari strati ed interventi successivi (*fig.* 46) fino ad arrivare al testo originale, di cui si sono potuti recuperare, oltre le parti a buon fresco, anche quei ritocchi a secco che non erano stati abrasi dai precedenti, sacrileghi interventi, i quali avevano tra l'altro inventata un'aureola sulla testa del Cristo per nascondere un pentimento originale.

Così, se la veste rosea della Madonna è risultata ormai irrimediabilmente priva delle velature originali, è stato possibile recuperare sotto il tono grigio–verdastro, con cui il dipinto era stato uniformemente ricoperto, il colore aureo del velo che le scende dalla testa, il tono acceso dei capelli sull'oro del fondo, già coperto da una patina bruna, e il manto del Cristo che è risultato di un caldo tono bianco e soppannato di grigio–azzurro.

La più autentica scoperta di questo restauro — operato, con l'abituale, scrupolosa perizia, da Renato Pasqui — è stata però il recupero dei volti dei due protagonisti: quello tenero, quasi sensuale della Madonna, dal perfetto ovale, in cui sono stati tolti i rifacimenti che avevano dato alla mascella una forma quadrata, pesantezza al collo, che ora si incurva morbido e lieve ed una linea diritta e dura alle labbra, ora dischiuse e morbide. Del pari è riemerso, dall'involucro che lo falsava, il Cristo austero e solenne, il cui sguardo, già atono e inerte, ha ritrovato un'espressione dolcemente propiziatoria, consona al gesto di incoronare di stelle il capo della Madonna col braccio muscoloso e possente, in armonia al protendersi del torso nudo che emerge dal manto bianco, su cui brilla il fermaglio d'oro (*fig.* 45).

Solo ora, quindi, sia pure mutila del grande coro di angeli e santi e della siepe absidata da cui la coppia divina era circondata, riusciamo a ricostruire il rapporto ideale tra la cupola, ove il Cristo, circonfuso d'oro ed avvolto nelle vesti rosee, tra una miriade di cherubi, plana verso Giovanni, e l'abside, con la bianca

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

colomba che, sul fondo aureo, vola ad ali spiegate tra il Cristo e la Madonna; ma soprattutto, col ritrovato rapporto cromatico, la grazia e la forza del modellato, l'espressione solenne ed umanamente tenera delle due figure, leggiamo ora chiaramente, anche in questo frammento, la somma di esperienze e conoscenze che egli aveva attinto nel soggiorno romano e nei contatti successivi, esperienze che egli fa sue, anzi trasforma completamente, sostituendo al classicismo di Raffaello, al plasticismo di Michelangelo, al cromatismo acceso dei veneti, uno spontaneo dinamismo, una tenera, intensa vitalità che irraggia e trasfigura, di luce mattutina e solare, la solida realtà dei due protagonisti.

A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE

## PER IL CATALOGO DI LAZZARO BALDI: LE TELE DEL SS. SUDARIO

" ... LI SEI QUADRI intorno alla Chiesa (del SS. Sudario), collocati frà Pilastri in alto, sono di mano di Lazzaro Baldi ,,. Questa la notizia che ci dà per la prima volta, nel 1750, una fonte. [1] In modo analogo i dipinti sono citati in tutte le guide di Roma fino al 1870, [2] quando di essi — collocati sempre sulle pareti interne della chiesa — si apprende che rappresentano la ' Orazione nell'Orto ', la ' Flagellazione ', la ' Coronazione di spine ' e il ' Trasporto della Croce al Calvario ', nominandosene, cioè, soltanto quattro. Può supporsi in prima ipotesi che l'autore della guida li abbia omessi per dimenticanza, ma si è costretti a ricredersi allorchè si osserva che in uno scritto di appena due anni posteriore, lo stesso autore cita sempre e solamente i quattro dipinti suddetti ora, però, appesi alle pareti della sagrestia. [3]

Quale fu allora la sorte degli altri due quadri? E quando furono tolti se fino al 1867 erano citati ancora tutti nell'interno della chiesa? [4] Queste imprecise notizie non vengono chiarite neppure ai primi del '900 quando l'Angeli [5] informa che sulle pareti della chiesa esistono — addirittura — piccoli " affreschi ,, di Lazzaro Baldi. Infatti lo scrittore, a parte l'errore sulla tecnica, non fa conoscere il loro numero. Il recente " Indice delle pitture esistenti in Roma ,,, [6] ripropone ancora una volta l'elenco delle quattro tele conosciute con i loro soggetti, senza tuttavia che venga indicata la loro ubicazione nella chiesa. Oggi, comunque, i quattro dipinti documentati non sono più *in situ* poichè essi sono stati da tempo trasferiti nella Caserma dei Corazzieri al Quirinale. [7]

La prima impressione che si ricava da queste quattro tele (*figg.* 51–54), per quanto si possa giudicare dal pessimo stato di conservazione, che richiederebbe un pronto restauro, [8] è la mediocrità della fattura. È, invece, abbastanza originale il criterio compositivo in quanto il pittore ha ideato i quattro soggetti come episodi di una ' Via Crucis ', con predominio del protagonista sulle altre figure. A riprova di tale intento possono servire, anche, tre schizzi inediti per il ' Cristo coronato di spine ' [9] (*figg.* 48–50) che segnano tre momenti ideativi dell'opera e insistono particolarmente, appunto, sull'incombenza dimensionale del Cristo.

Ma torniamo al Sudario: siamo subito colpiti, entrando in sagrestia, da due tele collocate una di fronte all'altra, raffiguranti la ' Natività di Gesù ' e la ' Presentazione di Gesù al Tempio ' (*figg.* 57, 58). La loro appartenenza al Baldi appare subito chiara. Un immediato termine di confronto è dato dalle quattro opere già esaminate alle quali queste sono prossime per stile, dimensioni e formato. Tuttavia, dal punto di vista compositivo, esse sono realizzate in modo differente. Mentre il primo gruppo si distacca dalla produzione tipica dell'artista, la seconda coppia ricalca fedelmente moduli consueti al Baldi che, più di una volta, ebbe a trattare soggetti analoghi. Si confrontino, ad esempio, con le tele della seconda cappella a destra di Santa Pudenziana, raffiguranti la ' Natività di Maria ' e la ' Natività di Gesù ' (*figg.* 55–56) e si osservi l'impostazione dei personaggi. Nella ' Natività di Gesù, — chiaramente prossima alla prima tela di S. Pudenziana — il gruppo è disposto secondo un modulo piramidale nel quale, tuttavia, il gesto delle figure sembra circoscrivere lo spazio con un movimento concentrico che si conclude e fa convergere la nostra attenzione sulla figura del Bambino. Se il tema è svolto, dunque, secondo una formula compositiva consueta a Pietro da Cortona, [10] il Baldi ripropone in sostanza soluzioni già da lui precedentemente adottate. [11] Così, la ' Presentazione di Gesù al Tempio ', se da una parte è accostabile alla ' Natività di Gesù ' di S. Pudenziana (si osservi la figura della Madonna), dall'altra può confrontarsi con il dipinto di Granada raffigurante ' La Madonna che porge il Bambino a S. Giovanni di Dio ' (Chiesa dell'Ospedale di S. Juan de Dios, *fig.* 59) al quale è paragonabile proprio per l'impostazione scenica dei personaggi. Ma, a documentare meglio la paternità delle opere, ci sono di aiuto le incisioni rovesciate che, di esse, esistono al Gabinetto delle Stampe di Roma, firmate da Lucio Bononi. [12] Purtroppo sono solamente cinque, così che delle due tele rimaste oggi al Sudario è stato possibile identificarne, con la riprova delle incisioni, soltanto una: la ' Presentazione di Gesù al Tempio ' (*fig.* 47). [13] Questa stampa ci consente di osservare meglio la composizione che nel dipinto, a causa dell'oscuramento dei colori, non era chiaramente visibile. Infatti la presenza, sul fondo, di due colonne e, sul lato, di un altare con candelabri, richiama *ad litteram* la composizione analoga di Granada con l'" Estasi di S. Giovanni di Dio ' (Chiesa dell'Ospedale di S. Juan de Dios, *fig.* 60). [14]

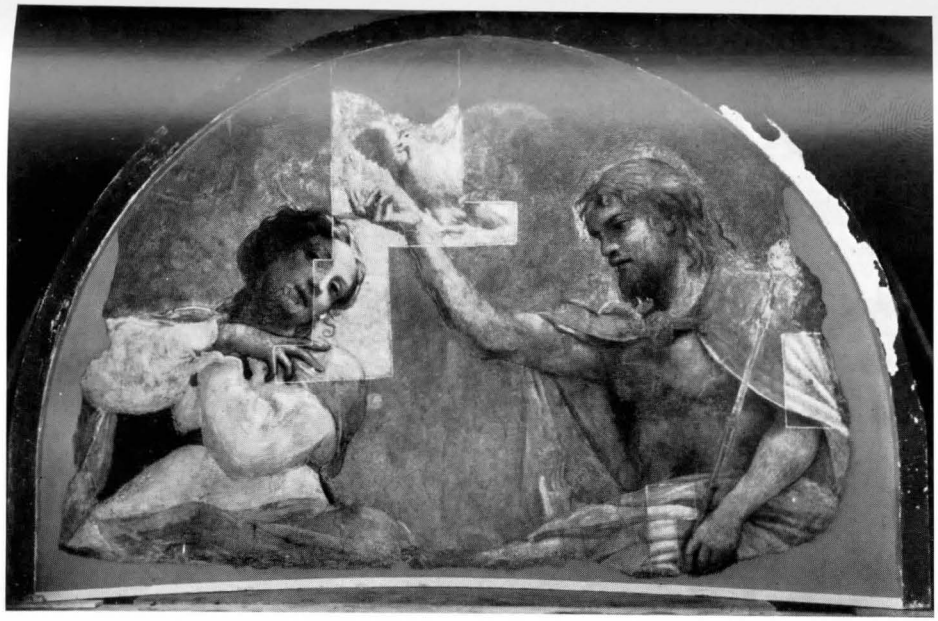
L'omogeneità tra questi tre gruppi di opere, del Sudario, di S. Pudenziana e di Granada, permette di stabilire per tutti una possibile datazione intorno al 1690, [15] quando l'artista, ormai stanco, ripeteva moduli consueti alla sua pittura. Il Baldi, infatti, nella lunga e prolifica carriera, rimane, nonostante qualche fugace lampo e qualche tentativo di emancipazione dai modelli, un cortonesco in superficie, incapace di sviluppare modi personali ed originali, chiuso nei limiti delle formule care al gusto del tempo e al suo stesso modo d'essere ossequiente ai canoni pietistici d'una religiosità tutta esteriore. Tuttavia bisognerebbe ancora chiarire l'esatta posizione del pittore nell'ambito della scuola cortonesca anche per meglio interpretare i limiti della sua produzione e lo svolgimento — riconosciuto ormai dalla critica moderna [16] — che, a partire dal 1670 circa, porta il Baldi a seguire una formula artistica senza dubbio più moderna e consona alle sue esigenze interiori: quella di Carlo Maratta.

A. PAMPALONE

45 – *Parma, Galleria Nazionale* (già in S. Giovanni Ev.) – Correggio: L'incoronazione della Vergine

(*foto Vaghi, Parma*)

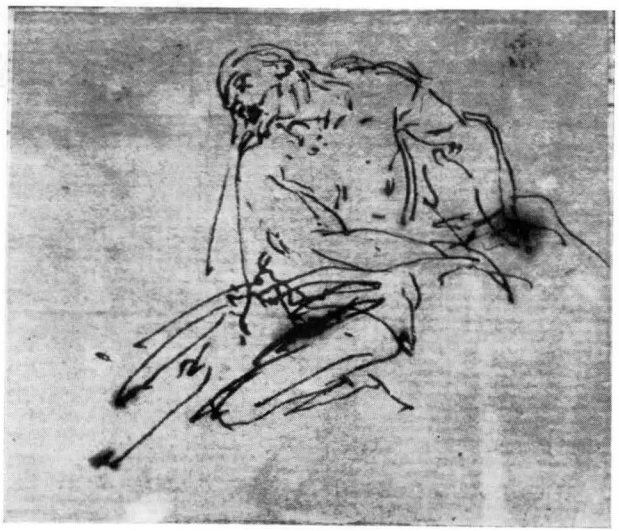
©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte



46 – *Parma, Galleria Nazionale* (già in S. Giovanni Ev.) – Correggio: Incoronazione della Vergine (durante la pulitura)

(*foto Vaghi, Parma*)

47 – *Roma, Gab. Naz. delle Stampe* – L. Bononi: Presentazione di Gesù al Tempio (da L. Baldi)



48, 49, 50 – *Roma, Gab. Naz. delle Stampe* – L. Baldi: Studi per il Cristo coronato di spine

(*foto O. Savio, Roma*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte