

BRUNO CILIENTO - ELISABETTA GIFFI PONZI

DOMINICUS FETTUS FECIT ROMAE 1611 *

I. - LA 'PENTECOSTE' DI TAGGIA

La campagna di restauri condotta dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Genova nel 1989 ha portato ad un sorprendente ritrovamento nel Ponente ligure: si tratta di una 'Pentecoste' firmata nel triangolo d'ombra proiettato in basso al centro della composizione, DOMINICVS FETVS FECIT ROMAE 1611 (TAV. VI).¹⁾ L'ubicazione dell'opera, sul primo altare a sinistra della chiesa dei Cappuccini di Taggia (Imperia), è quella originale, ma delle vicende storiche locali che hanno portato il dipinto tanto lontano dal suo ambito di provenienza ad una collocazione decisamente periferica, riferisce più avanti Bruno Ciliento.

Il ritrovamento è d'importanza straordinaria, in virtù soprattutto di quella data, 1611, che viene a costituire un prezioso punto di riferimento per la ricostruzione della fase romana e giovanile del Fetti. Forse proprio il pensiero del lungo viaggio che il dipinto andava ad intraprendere indusse il pittore ad apporvi la propria firma e ad indicarne il luogo di esecuzione, fatto del tutto inusuale dal momento che nella sua vasta produzione il Fetti non ha mai firmato per esteso, e solo la 'Santa Barbara' della serie dei sei 'Santi Martiri' del Palazzo Ducale di Mantova, reca oltre la sigla la data, già letta come 1613.²⁾

Una collocazione della 'Pentecoste' al tempo romano del Fetti sarebbe stata comunque indubitabile, tanto forte vi appare ancora la matrice culturale fiorentina e più precisamente cigolesca; un disegno del Cigoli conservato presso il Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (fig. 1)³⁾ dimostra che proprio un'idea del maestro è alla base di questa composizione. Dal foglio fiorentino il dipinto di Taggia deriva infatti l'ambientazione della scena in un interno basilicale, tra due ordini di colonne che sostengono sopra un breve architrave un soffitto a lacunari — elementi purtroppo malamente visibili nella riproduzione fotografica — ed il medesimo tradizionale ordine compositivo, con l'utilizzazione delle figure di quinta in posizione avanzata e la ripresa letterale dell'apostolo barbuto in secondo piano a sinistra, ritagliata in *silhouette* dall'effetto di controluce.

Colpisce, rispetto al disegno, il diverso rapporto proporzionale che Fetti stabilisce tra figure ed architetture, comprimendo lo spazio sovrastante e dilatando maggiormente la mole dei personaggi; un tentativo ancora più deciso in questo senso verrà portato avanti nella pala con 'Angeli adoranti l'immagine della Madonna col Bambino' della Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 2),⁴⁾ che Fetti eseguì per la terza cappella di destra di San Lorenzo in Damaso sul modello di quella dipinta da Rubens per la Vallicella nel 1608. Qui, nonostante l'equilibrio

spaziale sia stato alterato dalle consistenti decurtazioni subite dalla tela,⁵⁾ le figure dei due angeli in primo piano manifestano una fisicità prorompente e il mantello di quello sulla sinistra deborda oltre il davanzale in pietra verso l'osservatore; al di sopra incombono massicci cherubini recanti la sacra effigie ed altri premono in secondo piano dall'oscurità del fondo.

Per quanto vada evidenziato come Cigoli stesso a partire dalla metà del primo decennio coltivi una propria "maniera grande" che trova il suo risultato più compiuto



I - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE
LUDOVICO CIGOLI: PENTECOSTE

* Il primo paragrafo è di Elisabetta Giffi Ponzi, il secondo di Bruno Ciliento.



2 - BALTIMORA, WALTERS ART GALLERY - DOMENICO FETTI:
ANGELI ADORANTI L'IMMAGINE DELLA MADONNA COL BAMBINO



TAGGIA (IMPERIA), CHIESA DEI CAPPUCCINI – DOMENICO FETTI: PENTECOSTE

nella decorazione della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, eseguita tra il 1610 e il 1612, sembra sia stato soprattutto lo studio del modello rubensiano a nutrire nel Fetti queste aspirazioni di monumentalità che si ritrovano ugualmente espresse nel 'Suicidio di Cleopatra' della collezione Lemme (fig. 3)⁶⁾ vicinissimo al dipinto di Baltimora, nella 'Maddalena penitente' della collezione Longhi,⁷⁾ nei citati 'Santi Martiri' del Palazzo Ducale di Mantova, in tutte quelle opere, cioè, che più facilmente sono state riconosciute come giovanili e quindi del suo momento romano.

Si tratta, è evidente, di una monumentalità tutta fisica e terrestre, espressa in un pittoricismo che per quanto non intacchi mai la forte struttura plastica delle forme, come avverrà in seguito, a partire, sembra, già dai primi tempi del soggiorno mantovano — si vedano i due 'Angeli' della Galleria Estense di Modena o la 'Visione di San Martino' di Correggio⁸⁾ — impasta ombre profonde e mobilissime al colore, corrompendo irrimediabilmente la soffice compattezza di materia del Cigoli.

Rispetto al gruppo di dipinti sopra citati — dove la presa ravvicinata dell'immagine, dilatando ora il braccio, ora il volto che si protende maggiormente verso l'osservatore, può arrivare a procurare una sorta di deformazione dell'immagine — l'opera di Taggia è ancora del tutto immune da questi tentativi che sembrano volerla proiettare oltre la superficie dipinta, tentativi che solo l'esempio dell'incontenibile prepotenza fisica dei personaggi di Rubens poteva sollecitare. L'impianto scenico della 'Pentecoste' rimane infatti tradizionale, tardocinquecentesco, e benché la composizione rispetto al disegno sia concentrata su poche figure principali, Fetti non sembra ancora avere acquisito nulla dei nuovi concetti spaziali presentati dalle opere romane del Rubens. Eppure dal Rubens romano attinge sia la forte impostazione della figura e la tipologia della Vergine, sia l'uso più spregiudicato degli impasti per cui, sebbene la cromia dai toni acidi rimane sostanzialmente fiorentina, in molti brani le ombre intridono e seguono il corso di ciascuna pennellata con un vigore che richiama indubitabilmente l'esempio del fiammingo.

Sono altresì bene avvertiti gli umori naturalistici che impregnano l'ambiente artistico romano e che Fetti attinge essenzialmente all'opera dei due pittori che da tempo sono stati indicati come la fonte della particolarissima percezione che l'artista ebbe del naturalismo caravaggesco: Elsheimer e Borgianni. Di quest'ultimo accoglie, com'è stato detto, il "pittoricismo fermentante";⁹⁾ di Elsheimer, presente al suo ricordo sin dalle prime brevi aperture paesistiche di così intenso respiro — si veda il 'San Girolamo' della Galleria del Castello di Praga (fig. 4) — la scrittura acuta, nervosa, indagante, particolarmente evidente nel dipinto ligure nella figura dell'apostolo calvo e rugosissimo sulla sinistra, che di quest'opera costituisce forse il pezzo più straordinario.

Già nella 'Pentecoste' di Taggia, infatti, per quanto legatissimo all'opera del suo maestro fiorentino e condizionato dall'impianto della pala d'altare, Fetti compie uno scarto fondamentale proprio per quel suo umore più acceso, penetrante, che sul filo della pennellata già rapida e attorta descrive un'umanità trepida e inquieta. In questo senso la lezione di Adam Elsheimer lega in qualche modo la 'Pentecoste' anche ad opere di spirito intensamente nordico che Safarik presenta nella sua monografia sul pittore con una datazione al momento più antico della produzione del Fetti, anteriormente quindi ai sei 'Santi Martiri' di Mantova, alla 'Maddalena' Longhi,

alla pala di Baltimora, opere da scalare tutte negli anni posteriori al 1611 quando a quell'esperienza di cultura "fiorita" toscana si sovrappone con un peso che si fa via via dominante l'influenza di Rubens.

Fu dunque più precoce di quanto fin qui creduto la frequentazione del *coté* nordico dell'ambiente artistico romano, e a questo proposito vale la pena di ricordare un breve ma articolato intervento di Carlo Volpe¹⁰⁾ che aveva valorizzato al massimo questo ipotetico avvio nordico del pittore e l'importanza avuta "negli anni più incisivi della sua formazione" dalla "amicizia mentale" con Pynas e Lastman, più che con Elsheimer, ridimensionando di contro in maniera drastica il peso che alla fine in quel processo formativo ebbe a rivestire il Cigoli, che anche le fonti, a partire da Baglione,¹¹⁾ indicano come maestro del pittore.

Il 'San Girolamo' di Praga, già noto come opera del giovane Fetti, presenta caratteri fiamminghi tanto marcati da aver portato nel Settecento un'attribuzione a Joos de Momper:¹²⁾ l'esecuzione è condotta sul filo di una pennellata vibrante e luminosa che descrive arioso il cielo, le architetture ed il paesaggio drammaticamente attorto, mentre indaga con sottile acume naturalistico la figura del Santo, il crocifisso, i libri e quant'altro ne accompagna il solitario ritiro tra le rovine della Roma antica. Safarik mette in relazione il dipinto "per la prevalenza degli elementi paesaggistici" con Pynas e Lastman, e lo accosta a ragione alla 'Santa Maria Egiziaca' e al 'San Girolamo' di Hampton Court, nonché alla copia parziale delle 'Nozze Aldobrandini' della Galleria del Castello di Praga. Le due tele di Hampton Court¹³⁾ presentano la stessa condotta esecutiva del 'San Girolamo' di Praga, la pennellata sottilmente increspata, percorsa da filamenti luminosi e l'indagine acuta dei volti dai caratteri fisionomici fortemente individuati, come pure nel 'San Girolamo', ma diversamente da quanto risulta nelle opere eseguite sotto l'influenza del Cigoli e di Rubens stesso, che ripetono un tipo prestabilito, dalla bellezza florida e regolare, figure impiantate con una larghezza che tende, con discrezione, al monumentale. Quanto poi la copia dalle 'Nozze Aldobrandini' sia vicina alle opere sopra citate è stato detto da Safarik¹⁴⁾ che ha riproposto l'opera all'attenzione della critica; da parte mia vorrei notare come la luminosità filante della materia, la morbidezza degli impasti, come mazzati da una vibrazione leggera e continua impressa alla superficie pittorica da una stesura che si fa a volte brevemente tratteggiata, ricordino molto da vicino le opere "veneziane" di Elsheimer, quali il 'Diluvio' dello Stadelches Kunstinstitut di Francoforte e il 'Martirio di San Lorenzo' della National Gallery di Londra.

Ora, il ritrovamento della 'Pentecoste' datata 1611 consente di dare una più precisa collocazione cronologica alle opere "nordiche" sopra descritte. Si è visto infatti come il dipinto rappresenti da una parte il più coerente tentativo di accostamento alla maniera del maestro toscano, tanto da basarsi su un suo disegno, dall'altra come mantenga chiare se pure limitate tracce di esperienze già maturate sul fronte dell'indagine naturalistica così come veniva presentata a Roma nella cerchia di Elsheimer.

D'altro canto lo spazio cronologico per far rientrare questa esperienza nella formazione del Fetti, nato tra il 1588 e il 1589,¹⁵⁾ c'è: bisognerà farla risalire al primo decennio del secolo e non è certo troppo presto per il giovane pittore poiché, tra l'altro, stando a quanto lui stesso afferma in una lettera del 1622,¹⁶⁾ risale al 1608-1609 l'inizio della sua attività per il cardinale Ferdinando



3 - ROMA, COLLEZIONE LEMME - DOMENICO FETTI: SUICIDIO DI CLEOPATRA

Gonzaga. Occorre poi considerare che se tanta forza di suggestione ebbero su di lui i maestri tedeschi, questa venne con ogni probabilità esercitata a caldo, vivente ancora Elsheimer, che muore nel 1610, e quando era comunque fresco il ricordo di Pynas, a Roma nel 1605, e di Lastman, in Italia dal 1603-1604.

Alla luce di quanto sin qui esposto è necessario riprendere anche il problema della datazione di un'altra opera giovanile del Fetti, sempre giustamente considerata tra le più significative di questo suo primo momento, l'« Ecce Homo » degli Uffizi (fig. 5), la quale più che spostare verso la fine degli anni romani, pare forse da riferire al momento dei primi contatti con il Cigoli:¹⁷⁾ si tratta infatti sicuramente di un omaggio all'« Ecce Homo » dipinto dal toscano per il concorso Massimi tra il 1604 e il 1605, e senz'altro già qualcosa ritiene delle forme sode e mature del fiorentino. Dal punto di vista stilistico costituisce però anche l'esito più coerentemente naturalistico del Fetti romano; la figura di Pilato, costruita da un groviglio di sottili serpentine di colore, rispecchia ancora un senso della forma minuto, analitico, nordico insomma, e ricorda molto da vicino quella del vecchio calvo e rugoso sulla sinistra della « Pentecoste » di Taggia, mentre il volto del Cristo pare essere il frutto di primi studi su modelli rubensiani più scopertamente evocati nella Vergine della « Pentecoste ».

Appare dunque da prendere forse in considerazione la possibilità che il dipinto degli Uffizi sia stato eseguito anteriormente al 1611 vicino com'è — si veda il continuo affiorare di sottili colature luminose tra la materia pittorica — a quella che è stata ormai individuata come la sua cultura di base, legata alle esperienze del naturalismo nordico, la più feconda di sviluppi per il seguito della sua vicenda.

E d'altra parte se è vero che una volta trasferito nel Nord Italia quei ricordi potevano essere rinfrescati dall'incontro con Carlo Saraceni, giunto a Venezia nel 1619, o con Jean Le Clerc, come sostiene Safarik a proposito del carattere elsheimeriano del « Tobia e l'angelo » (Dresda, Gemaldegalerie), rilevato anche nella « Fuga da Sodoma » (Staffordshire, Sandon Hall),¹⁸⁾ proprio questi dipinti testimoniano che dell'opera di Adam Elsheimer Fetti aveva maturato una conoscenza diretta e profonda, da far risalire necessariamente ai giovanili anni romani, anche se tutte le conseguenze di quelle premesse vennero tirate in anni più tardi, in seguito al rinnovato contatto con opere del Rubens e soprattutto attraverso lo studio delle opere dei maestri veneti del Cinquecento, splendidamente rappresentati nelle collezioni dei Gonzaga. All'interno di questa vicenda, così come si è venuta delineando, il peso avuto dal momento di avvicinamento al Cigoli pare alla fine da limitarsi. Se infatti attraverso gli anni un filo diretto lega ancora il « San Gerolamo » di Praga al « Tobia e l'angelo » di Dresda, opere come la « Pentecoste » o i « Santi Martiri » di Mantova sembrano fare parte a sé. Vanno forse lette come il risultato di una scelta dettata dall'esigenza di uscire da un ambito di committenza avvertito come limitante rispetto alle proprie ambizioni, che non dovevano essere scarse. Dall'entourage dell'affermatissimo Cigoli doveva infatti essere ben più facile approdare a commissioni pubbliche che non praticando la maniera dei maestri tedeschi, e a proposito di ciò è assai significativo il giudizio su Elsheimer espresso da Giovanni Baglione che, pur riconoscendone la maestria, precisava che « non si vedono in pubblico i suoi lavori, perché operò poco, e in forma, che nel pubblico avrebbe perduto ».¹⁹⁾

Quanto al Fetti, invece, tra il 1608 e il 1609 stabilisce i rapporti con Ferdinando Gonzaga, nell'aprile del 1610 si avvia con quelli con la Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, documentati ancora nel 1611,²⁰⁾ e ottiene infine almeno due commissioni pubbliche a noi note, quelle per Taggia e per San Lorenzo in Damaso, per adempiere alle quali si appoggia appunto ai modelli illustri del Cigoli e di Rubens.

Quando arriva a Mantova è probabilmente ancora orientato verso una misura di stile più elevata e nobilitante, ma fuori dall'agone romano, del tutto garantito dallo stipendio della corte gonzaghesca, sollecitato da studi a lui più congeniali, torna gradatamente a recuperare il senso delle sue prime esperienze e a liberare la sua vena più felice.

2. - CENNI SULLA COMMITTENZA

L'intrigante — in apparenza sconcertante — presenza di un ignorato dipinto del Fetti nella chiesa dei Cappuccini di Taggia ha indotto ad un tentativo di chiarimento circa il contesto culturale relativo alla committenza ed alle vicende dell'opera.

Si può ritenere con pressochè assoluta certezza che il quadro sia stato ordinato da Giovanni Lombardi, esponente di una notevole famiglia taggiasca residente a Roma. L'archivio della casata si è in larga misura conservato, ma è allo stato attuale poco consultabile, per cui ci si è dovuti basare sulle fonti a stampa e su una serie di appunti redatti anni fa da uno studioso locale, Umberto Martini.²¹⁾

Giovanni Lombardi fu senza dubbio uno dei patroni della costruzione della chiesa dei Cappuccini, fortemente voluta dalla popolazione di Taggia all'inizio del Seicento.²²⁾ La presenza del Lombardi è attestata fra gli « ufficiali della fabbrica » in un documento del 21 marzo 1610 ed evidentemente a sue spese venne eretta la cappella dello Spirito Santo, come testimoniano la lapide tombale sua e della famiglia (1610, rifatta nel 1701) e l'epigrafe dedicatoria dell'altare (1612).²³⁾

Appare quindi chiaro che la commissione del dipinto non fu un episodio casuale, ma faceva parte di una operazione complessa, decisa sia a Taggia sia a Roma in un quadro di affermazione del prestigio familiare e di coerente costruzione e decorazione di un nuovo ambiente religioso. Nonostante la relativa modestia di Taggia — perlomeno su un piano sovraregionale — l'arrivo di una opera di tale rilievo da Roma non deve considerarsi un evento né sporadico né insolito per la città. È invece documentata una continuata tradizione di « alta » committenza, tipica di un centro di dimensioni ridotte, ma che contava strutture ecclesiastiche e nobiliari di livello definibile urbano. Come si accennerà più ampiamente, a Taggia, dopo la metà del secolo XVI, un intreccio di interessi finanziari e di incarichi ecclesiastici trovava nei rapporti con Roma una delle poche vie concesse alla nobiltà locale per uscire dall'ambito ristretto del potere municipale. In questo senso è tipica la vicenda dei Lombardi, già abbastanza importanti in patria per potersi assicurare un dignitoso palazzo sulla piazza della parrocchiale.²⁴⁾

Sembra proprio essere stato Giovanni il primo (od uno dei primi) a trasferirsi a Roma, senza dubbio con scopo di svolgere attività finanziarie. Che la famiglia ottenesse ben presto notevole prestigio lo testimonia il fatto che un parente di poco più giovane, Sebastiano, fu



4 - PRAGA, GALLERIA DEL CASTELLO - DOMENICO FETTI: SAN GIROLAMO

nominato governatore di Civitavecchia. Quanto a Giovanni, le fonti storiche romane di più agevole consultazione non ne fanno cenno, ma nel 1594 gli sarebbe stato concesso di sedere in Senato. Nulla può finora dirsi della sua personalità culturale: è stato invece possibile individuare l'abitazione che fu della famiglia (verosimilmente in epoca più tarda) nel Palazzo Grimaldi-Lazzaroni in via dei Lucchesi 26, di fronte alla chiesa di Santa Croce.²⁵⁾

L'attività di committenza artistica della famiglia pare peraltro essere stata assai notevole, perlomeno a cavallo tra Sei e Settecento. Nel 1673, ad esempio, allo stesso convento dei Cappuccini fu donata una tela di Sebastiano Conca con 'San Pietro d'Alcantara', fatta eseguire in Roma da Domenico Maria Lombardi, ed ancora al Conca vennero, parecchi anni dopo, commissionati i ritratti dello stesso Lombardi — ormai divenuto diretto finanziatore del Vaticano — e del concittadino cardinale Nicolò Maria Lercari.²⁶⁾

La 'Pentecoste' del Fetti sembra, in certa misura, aver aperto la strada alle successive, numerose commissioni di opere romane per Taggia, fra le quali — circa il 1620 — può verosimilmente porsi la 'Ascensione' nella cappella dei Vivaldi nella chiesa dei Domenicani: provenienza confermata dallo stile e da un'attribuzione abbastanza probabile al veronese romanizzato Alessandro Turchi detto l'Orbetto.²⁷⁾ Può essere utile precisare che la chiesa di San Domenico costituisce, in parte, un'eccezione al rapporto privilegiato con Roma. In realtà essa vanta dipinti qui completamente spaesati, come la celebrata 'Adorazione dei Magi' del Parmigianino, opera tanto estranea alla Liguria da essere (si può dire da sempre) attribuita a Perin del Vaga, al giovane Cambiaso o financo a Dürer, fin quando Longhi ristabiliva una verità che pure lo stile suggeriva.²⁸⁾ Ma il Parmigianino, o la 'Natività' di G.B. Trotti detto Malosso, che si sa inviata da Cremona nel 1593 da un frate, G.B. Visconti, si comprendono meglio per il fatto che il convento di Taggia fu per oltre un secolo vera e propria fucina di inquisitori, inviati nelle province padane e specie in centri "ad alto rischio", tanto che ancor oggi quattro di essi sono celebrati, nel convento stesso, da un quadro di ignoto, datato al 1640.²⁹⁾

Ma se in San Domenico tende a prevalere la presenza "lombarda", di marcata derivazione romana è invece, come si diceva, il mecenatismo delle grandi famiglie. È stato giustamente rilevato come a partire dal pontificato di Sisto V esistesse una sorta di rapporto privilegiato fra la Corte papale e l'estremo Ponente ligure, grazie alla concessione alla famiglia Bresca di Bordighera di fornire le palme per le celebrazioni pasquali.³⁰⁾ Senza negare importanza a questo singolare *trait d'union*, va rilevato un dato più complesso.

Le realizzazioni artistiche quattro-cinquecentesche a Taggia, dalle consistenti presenze del Brea in San Domenico a quelle di Giovanni e Luca Cambiaso nella parrocchiale antica e nella purtroppo rovinata chiesa benedettina di Santa Maria del Canneto testimoniano un livello qualitativo paragonabile a quello genovese e ben coerente con la complessa cultura dell'area nord-occidentale italiana. Se il nuovo ceto che deteneva il potere cerca invece di manifestare la propria magnificenza attraverso doni ed acquisti di prestigio e committenze anche clamorose, ciò deriva, di fatto, dall'involuzione economico-sociale di tutta la zona a partire dal 1530. Fattisi sempre più rari i contatti con la vicina costa nizzardo-provenzale, le grandi famiglie spostano in direzione di

Roma e della Spagna un'attività economica sempre più interessata alla intermediazione finanziaria, mentre si accentua la presenza di prelati di Curia, anche di altissimo livello, originari di Taggia. Si viene nel contempo sviluppando un mecenatismo che trova fonti d'ispirazione a Roma più che a Genova che consentì l'arrivo in città, nel corso di oltre due secoli, di opere d'arte estranee alla cultura locale. Ma se esse esercitarono un costante richiamo sull'orgoglio municipalistico, non sembra avessero che minime ricadute sull'attività artistica della zona, priva di una valida autonomia culturale. E varrà la pena di ricordare che il mecenatismo locale del Seicento raggiunse il suo vertice dopo la metà del secolo con il cardinale Girolamo Castaldi (1616-1685), figura eminente della Curia di Clemente X, Tesoriere Generale del Vaticano e committente di due chiese romane notissime quali Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria di Montesanto a piazza del Popolo.³¹⁾ Se è probabilmente leggenda l'incontro in Taggia fra Castaldi non ancora cardinale e Bernini nel 1664, pare davvero di un allievo, Giovanni Arcucci, il progetto della nuova parrocchiale, e romano-berniniana la provenienza e la cultura di non poche tele e sculture, ancora nel secolo XVIII.³²⁾

Vicenda quindi abbastanza singolare quella di Taggia, ove l'inattesa 'Pentecoste' del Fetti risulta elemento non isolato, ma testimonianza tipica e significativa. "Catapultata" nella realtà di Taggia, ed in senso lato della Liguria, la pala finì per non avere alcuna eco oggi rilevabile nella pittura della regione, tanto da essere quasi totalmente dimenticata. Particolare sorte per un quadro importante, mai spostato dalla sede d'origine, di cui si conoscono autore, data, luogo di realizzazione e committente.³³⁾

NOTA SUL RESTAURO

Il dipinto presentava ondulazioni e irregolarità del supporto, sollevamenti e cadute della pellicola pittorica e nella zona centrale *craquelure* molto accentuata, oltre a danni minori dovuti evidentemente all'accensione di candele.

La preparazione è risultata in terre brune. La pellicola pittorica è di stesura diversa: in alcune zone a velatura, in altre (i chiari) con colore più corposo e pennellate a rilievo. Sono stati eseguiti due esami stratigrafici (a cura del prof. Paolo Bensi dell'Accademia Ligustica di Belle Arti), in corrispondenza del manto giallo e della veste blu della figura in primo piano a sinistra. Nel manto blu si è rilevata la seguente stratigrafia: preparazione in terre brune; strato grigio formato da biacca con particelle nere e rosse; strato bianco a base di biacca; strato azzurro in biacca con blu oltremarino e, in altri punti, con particelle nere. Nella veste gialla è risultato, sopra la preparazione, uno strato a base di piombo, probabilmente litargirio.

Il dipinto era già stato sottoposto ad un restauro, forse nel Settecento, con ridipinture e stuccature. Sono state effettuate la foderatura, la pulitura delle vernici ossidate, con solventi leggeri (grazie alla quale è emersa la firma) e la rimozione delle ridipinture, con dimetilformammide + amile acetato e a bisturi. Particolarmente ridipinto (fino all'alterazione fisionomica) è risultato il volto femminile a destra della Vergine. Infine si è proceduto alla reintegrazione pittorica a tratteggio e alla verniciatura (dati sintetizzati dalla relazione di restauro conservata presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).

Il restauro è stato eseguito nel 1989 da Cristina Bonavera Parodi. I lavori sono stati diretti da Bruno Ciliento e finanziati dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.



5 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - DOMENICO FETTI: ECCE HOMO

Mentre questo scritto era in corso di stesura è stata pubblicata la monografia di Eduard Safarik dedicata al Fetti, consultata tempestivamente grazie al cortese omaggio del Crediop. Nelle note si rimanda in primo luogo a quest'opera e ai suoi curatissimi apparati documentari e bibliografici.

Un particolare ringraziamento a padre Onorio Ghu, Giovanna Rotondi Terminiello, Massimo Bartoletti, Fulvio Cervini, Alessandro Giacobbe, Maria Angiola Martini.

Si ringraziano inoltre Pietro Anfossi, Giulia Aurigemma, Roberto Caccamo, padre Cassiano da Langasco, Maria Teresa Donetti, Barbara Faravelli Cambiaso, Pietro Farinella, Fabrizio Lemme, Gian Paolo Mela, Silvia Meloni, don Claudio Paolucci, don Giuseppe Pellegrino, Fausto Piola Caselli, Lidia Rissotto, Mario Scofferi, Adelmo Taddei.

1) Fino all'attuale rinvenimento l'opera è rimasta del tutto ignorata sia nella letteratura artistica che periegetica; unica eccezione il testo di B. BOERI, *Taggia e la sua podesteria*, Pinerolo 1986-1988, II, 1988, p. 105.

2) L. OZZOLA, *Domenico Fetti nella Galleria di Mantova*, in *Emporium*, settembre 1948, p. 137, "intravede" la data 1613, attualmente mancante delle ultime due cifre ma che i dati dello stile sembrano confermare.

3) Si tratta del foglio pubblicato da A. M. PETRIOLI, G. SMITH, *Sixteenth-Century Tuscan Drawings from the Uffizi*, catalogo della mostra, New York-Oxford 1988, pp. 202 e 203, cat. 87, inv. 991F. Nella scheda relativa la Petrioli suggerisce una datazione verso gli ultimi anni di attività del Cigoli, proposta che trova un'indiretta conferma nel rinvenimento del dipinto di Taggia che ne deriva.

4) È l'unica opera del Fetti citata da Baglione (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1642 (ed. 1649, rist. anast. Bologna 1986, p. 155)) che precisa che il pittore vi lavorò "da giovinetto". Le vicende che hanno portato il dipinto alla Walters Art Gallery di Baltimora sono state illustrate da F. ZERI, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, II, Baltimore 1976, pp. 439-441. La sua esecuzione è da collocare tra il 1608, anno in cui Rubens esegue la pala della Vallicella da cui questa del Fetti dipende, e il 2 gennaio 1615, data che compare su una delle due lapidi poste all'ingresso della cappella, da cui risulta che la decorazione, commissionata da due membri della famiglia Mainardi, era allora terminata.

È interessante l'ipotesi avanzata da Safarik (E. SAFARIK, *Fetti*, Milano 1990, p. 170, cat. 48) secondo la quale la commissione del dipinto potrebbe essere giunta al pittore in seguito all'intervento in suo favore del cardinale Ferdinando Gonzaga presso il cardinal Montalto che era allora titolare di San Lorenzo in Damaso e che rispose da Roma affermando la propria favorevole disposizione nei confronti del Fetti il 9 novembre 1613 (A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913, p. 285). Il dipinto sarebbe stato eseguito in questo caso dopo tale data, che pare convenire allo stile rispetto al quale la critica si è pronunciata in modo unanime, rilevando la commistione di caratteri cigoleschi e rubensiani.

5) Cfr. SAFARIK, *op. cit.*, p. 170, cat. 48; la tela è stata decurtata di almeno 40 cm nel senso della larghezza, mentre non è quantificabile la perdita subita in altezza.

6) L'opera è stata resa nota da Safarik (*op. cit.*, p. 262, cat. 116) con una datazione al 1613, avanzata sulla base del confronto con i 'Santi Martiri' di Mantova. Oltre al 'Suicidio di Cleopatra' nella monografia del Safarik compaiono altri importanti recuperi al catalogo del giovane Fetti, opere riconducibili al momento d'influenza tra Rubens e Cigoli per le quali viene proposta, credo a ragione, una datazione intorno al 1613: si tratta dell' 'Ino' (Veltrusy, Cecoslovacchia, Castello; cfr. SAFARIK, *op. cit.*, p. 247, cat. 110), dell' 'Adone' (già a Vienna, vendita Dorotheum; cfr. SAFARIK, *op. cit.*, p. 243, cat. 107) e del 'Davide con la testa di Golia' (Norimberga, Akademie der Bildenden; cfr. SAFARIK, *op. cit.*, pp. 40 e 41, cat. 5).

7) Per la nutrita bibliografia su quest'opera, sempre concordemente riferita al momento in cui nello stile del giovane Fetti si combinano l'influenza del Cigoli e del Rubens, si rimanda ugualmente alla monografia del Safarik (*op. cit.*, pp. 225 e 226, cat. 98).

8) Per queste opere cfr. sempre SAFARIK, *op. cit.*, pp. 172-174, cat. 49-50 e pp. 213 e 214, cat. 91.

9) R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981, p. 135.

10) C. VOLPE, in *Mostra di Opere Restaurate. Secoli XIV-XIX*, Modena 1980-1981, pp. 31 e 32, cat. 12.

11) Baglione (*op. cit.*, p. 155) inserisce il breve passo dedicato al pittore nella vita del Cigoli. Sulla sua scorta lo dicono allievo del fiorentino F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, vol. V, 1702, p. 46 e L. LAFZI, *Storia pittorica della Italia*, I-II/1, Bassano 1795-96, pp. 248 e 249. C'è anche da tenere in considerazione la notizia data dal Mancini (G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, 1617-1620 circa, ed. cons. a cura di A. MARUCCI e L. SALERNO, Roma 1956-57, I, p. 248) che fa riferimento ad un non meglio individuato pittore del duca di Mantova, dicendolo uscito dalla bottega di Andrea Comodi, ma per la discussione su questo punto cfr. SAFARIK, *op. cit.*, p. 341.

12) Risulta opera di de Momper nell'inventario del 1737 (K. KÖPL, *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereis-Archiv in Prag*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, X, 1889, pp. CLXIV e CLXXXVII; cfr. SAFARIK, *op. cit.*, pp. 218-220, cat. 96). L'attribuzione a Domenico Fetti è di J. NEUMANN, *Obrazárna Prázkého hradu*, Praha 1964, pp. 100 e 101, n. 22. Per Pallucchini (*op. cit.*, I, p. 136) si tratta di un'opera eseguita dopo il 1613.

13) Il carattere fiammingo di queste opere è evidenziato anche da Safarik (*op. cit.*, pp. 181 e 182, cat. 55-56) che propone una datazione intorno al 1611 (*ibidem*, p. 340), vicino alla 'Copia parziale delle Nozze Aldobrandine' e con qualche anticipo rispetto al 'Bacco e Arianna a Nasso' (Londra, Matthiesen Fine Art, 1985), opera quest'ultima che riferirei invece ad anni più tardi per il trattamento della materia pittorica, fusa e sfaldata in tocchi morbidi e luminosi, che la caratterizza in maniera assai diversa dall'acuto grafismo che descrive le figure emaciate dei santi di Hampton Court. Quanto al tentativo d'identificazione di queste ed altre opere, quali le 'Nozze Aldobrandine' e lo stesso 'San Girolamo' di Praga con quelle che il cardinal Gonzaga salda a Fetti a Roma nel 1611 (cfr. SAFARIK, *op. cit.*, p. 10 e cat. 55-56, 109, 126, 96) esso rimane purtroppo del tutto ipotetico.

14) SAFARIK, *op. cit.*, pp. 282-284, cat. 126; p. 219, cat. 96.

15) Dall'atto di morte, rogato il 16 aprile 1623, Domenico Fetti risulta deceduto a 34 anni (cfr. N. PEYSNER, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, I. *Die italienische Malerei...*, in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 18, Wildpark-Potsdam 1928, p. 154). Il documento conferma la testimonianza di Baglione (*op. cit.*, p. 155) che dice il pittore morto "intorno agli trentacinque anni di sua età".

16) LUZIO, *op. cit.*, pp. 288-290; nuovamente trascritta da SAFARIK, *op. cit.*, p. 338.

17) Di quest'opera è stato sempre rilevato il forte carattere cigolesco a partire da M. GREGORI, *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra, San Miniato 1959, p. 228, cat. 132, che proponeva anche la datazione al 1613 poi generalmente accettata (cfr. SAFARIK, *op. cit.*, pp. 157-159, cat. 40).

18) SAFARIK, *op. cit.*, pp. 55-58, cat. 13; p. 31, cat. 2. Il rapporto con Saraceni è testimoniato dal 'San Francesco consolato dall'angelo' dello Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, foglio pubblicato da A. MOIR, *A Fetti Drawing in Munich*, in *Pantheon*, XXXVIII, 1970, pp. 526-529; cfr. anche SAFARIK, *op. cit.*, pp. 215 e 216, cat. 93, 93 a, derivato dalla composizione del Saraceni nota in due esemplari, quello della Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco e quello della chiesa del Redentore di Venezia.

19) BAGLIONE, *op. cit.*, p. 101.

20) Cfr. SAFARIK, *op. cit.*, p. 332.

21) L'archivio Lombardi pervenne in proprietà al Martini e da questi alla figlia Maria Angiola. Grazie alla sua cortesia ed a quella del dott. Fulvio Cervini (ed in attesa del riordino degli incartamenti) ho potuto esaminare gli appunti accennati nel testo: *Memorie estratte dallo spoglio delle carte della famiglia Lombardi*, ms. circa 1940.

Molte notizie si rinvengono anche nel testo dello stesso U. MARTINI, *Portali e blasoni della Nobiltà tabiese*, Bordighera 1948.

22) P. F. S. MOLFINO, *I Cappuccini genovesi - I Conventi*, Genova 1914, pp. 355-372 e BOERI, *op. cit.* in nota I, I, 1986, pp. 117-121 e II, 1988, pp. 103-108.

23) P.F.S. MOLFINO, *Codice diplomatico dei Cappuccini liguri*, Genova 1904, p. 134. Si vedano anche le *Memorie* del convento dei Cappuccini di Taggia, ms. conservato nella biblioteca conventuale, II, c. 9.

Le lapidi sono riportate, assieme a varie notizie sui Lombardi, in MARTINI, *op. cit.*, pp. 48-50.

24) BOERI, *op. cit.*, II, 1988, p. 197.

25) Le *Memorie* del Martini (cc. 292-3) affermano che i Lombardi abitarono "nel Palazzo Grimaldi (...) in faccia alla Chiesa dei Lucchesi". L'individuazione nel palazzo oggi Lazzaroni è da ritenersi sicura, anche se il dato non è noto alla bibliografia.

romana (cfr. A. NEGRO, *Guide rionali di Roma, Rione II-Trevi*, Parte II, fasc. II, Roma 1985, pp. 112-114).

26) U. MARTINI, *Pitture di Sebastiano Conca a Taggia e Porto Maurizio*, in *Rivista Ingauna e Intemelia*, IV, 1949, 3-4, pp. 55 e 56, ed ancora le *Memorie* del Martini, cc. 289 e 302-3. Già in pieno XVIII secolo il Lombardi commissionava, per la parrocchiale di Taggia, tre tele all'Odazzi (forse mai realizzate) e due sculture al berniniano Bartolomeo Pincellotti, tuttora nella chiesa. Piuttosto intensa anche l'attività di committenza del cardinal Lercari, specie per l'Oratorio della Trinità, ma con opere di minor pregio.

27) Secondo il Calvi, cronista di inizio Seicento (cfr. N. CALVINI, *La Cronaca del Calvi*, Taggia 1982, pp. 102 e 103), nella cappella esisteva una "Ascensione", commissionata dai Vivaldi nel 1575 ed evidentemente sostituita, negli anni successivi, da quella attuale. In occasione di un restauro (1961) sono emerse sul quadro alcune lettere che parrebbero formare la firma "Alexander Veronensis" (B. MAROCCO, *Il San Domenico di Taggia*, Pinerolo 1978, p. 20).

28) F. BOGGERO, *Parmigianino - Adorazione dei Magi*, in *Raffaello e la cultura raffaelliana in Liguria*, Genova 1983, pp. 85-92.

29) Il quadro, eseguito a Bologna nel 1640, raffigura Tommaso Novaro, Gio. Vincenzo Reghezza, Ambrogio Roggero e Michele Sasso, che risultano inquisitori a Mantova, Parma, Cremona e Tortona. Soprattutto Cremona era ritenuta sede di importanza rilevante dall'Inquisizione, per una notevole presenza di elementi sospetti d'eresia. Persa fin dal Settecento buona parte degli archivi dell'Inquisizione lombarda, i documenti di Taggia potrebbero riservare interessanti notizie agli storici del periodo.

30) BOERI, *op. cit.*, I, 1986, p. 157. Ogni anno partiva per Roma, in vista della domenica delle palme, la cosiddetta "Barca de Parme".

31) Per le notizie sul Gastaldi "taggiasco", cfr. BOERI, *op. cit.*, II, 1988, pp. 47 e 179.

32) Cfr. nota 27.

33) I frati ricordano che essa suscitò l'interesse del prof. Castelnovi, allora Soprintendente alle Gallerie della Liguria, in occasione di una visita al convento. È doveroso notare che il quadro fu segnalato come dipinto interessante e meritevole di restauro dal dott. Franco Boggero.