

Un disegno e un quadro di Ventura Salimbeni: la "Madonna del Rosario" in San Martino a Carvico (Bergamo)

Sergio Gatti

Una mostra riguardante disegni di Francesco Vanni e di Ventura Salimbeni, « baroccheschi senesi », è stata recentemente allestita nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, a Firenze; così l'annuncia Peter Anselm Riedl, autore dell'ottimo catalogo: « Lo scopo di questa mostra è presentare opere il più possibile documentate e di commentarle in relazione con altri disegni e con dipinti realizzati »¹. Nell'ambito attuale, e più ampio, si spera, in futuro, di una ricerca ispirata a questo principio, desidero esporre il caso di un disegno giustamente attribuito al Salimbeni, e della relativa opera ingiustamente, ma in modo spiegabile, data a Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio.

Il disegno, conservato all'Albertina di Vienna, raffigura la *Madonna del Rosario* (fig. 1): mentre la Madonna, seduta al centro sulle nubi, porge il rosario a San Domenico, Gesù Bambino dona il rosario a una Santa suora domenicana, molto probabilmente da identificarsi con Santa Caterina da Siena; in alto, ai lati della Vergine, sopra un'indistinta folla di fedeli imploranti, si librano due angioletti leggiadri che tendono con gesto elegantissimo, sorpresi quasi in uno slancio di danza celestiale, due lunghe coroncine del rosario; nello sfondo sempre più luminoso s'indovinano volti di cherubini sfatti dalla luce².

¹ *Disegni dei baroccheschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)*, introduzione e catalogo di P.A. RIEDL, Firenze 1976 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XLVI), 10.

² A. STIX-L. FROELICH-BUM, *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Roemischen Schulen* (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Band III), Wien 1932, n. 405, 47-48; il disegno misura mm. 264 x 207.

³ Ad esempio, oltre al n. 402 — *Madonna del Rosario con il Bambino e Santi* — custodito nella stessa Albertina, il nostro disegno richiama due fogli della Biblioteca Reale di Torino, raffiguranti entrambi la *Madonna con il Bambino e Santi*: la costruzione del gruppo è la stessa, ricorrono gli stessi atteggiamenti, la stessa atmosfera, la stessa coppia di angioletti, in alto, sul luminoso sfondo indistinto da cui affiorano volti di cherubini; in particolare, il San Francesco inginocchiato nel n. 387 è molto vicino al San Domenico del disegno preparatorio per la pala di Carvico; si veda A. BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958, n. 387 e n. 388.

⁴ La tela, che misura m. 2 x 1,70, costituisce la pala del

L'attribuzione tradizionale del disegno a Ventura Salimbeni, oltre che nell'evidenza interna del tratto, trova conferma assai persuasiva nel confronto con altri fogli del maestro senese³.

Il disegno, quadrettato, e quindi definitivo modello, trova compiuto e puntualissimo riscontro nella tela conservata nella chiesa di San Martino a Carvico, nel bergamasco, a breve distanza dal corso dell'Adda (fig. 2)⁴. Circondano la tela, come spesso accade in simili casi, quindici piccole scene rappresentanti, in cornici dorate, i *Misteri del Rosario*.

Le numerose citazioni dell'opera sono sempre piene di meraviglia per la sua bellezza, e quando, procedendo oltre, vogliono indicarne l'autore, ricorre sempre il nome di Cristoforo Roncalli, il Pomarancio, che l'avrebbe dipinta a Roma nel 1601⁵.

Uno dei motivi che potrebbero illuminare il sorgere e il resistere nel tempo di questa attribuzione si può vedere nell'origine regionale della famiglia cui apparteneva il pittore: Cristoforo Roncalli era figlio, come narra il Baglione, e di per sé stesso il cognome faceva sospettare, di un mercante bergamasco, stabilitosi a Pomarance, in Toscana, per ragioni di commercio⁶; e vivo fu, nella storiografia artistica del '600 e del '700, il

secondo altare di sinistra, rinnovato in epoca neoclassica; l'ubicazione è originaria; proprietaria dell'opera è la Fabbriceria Parrocchiale: si vedano A. PINETTI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia - I - Provincia di Bergamo*, Roma 1931, 199-200, e L. PAGONI, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo - Appunti di storia e di arte*, I, Bergamo 1974, 260-262.

⁵ Tutti i seguenti autori, salvo il MAIRONI DA PONTE, concordano nell'attribuire il quadro al Pomarancio: D. CALVI, *Chiese della Città e Diocesi di Bergamo*, manoscritto databile verso il 1660-70 conservato nella Biblioteca Civica di Bergamo, Sala I, D. 7.16, foglio 65 (la chiesa di San Martino ha tre altari, « tra li quali spicca quello del Rosario per un quadro bellissimo fatto a Roma dal Pomaranci »); F.M. TASSI, *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo*, manoscritto nella Biblioteca Civica di Bergamo edito in appendice alle *Vite de' Pittori, scultori e architetti bergamaschi*, sempre del TASSI, a cura di F. MAZZINI, II, Milano 1970, 45 (il quadro è « opera bellissima del Pomarancio »); G. MAIRONI DA PONTE, *Dizionario Odeporico o sia storico-politico-naturale della provincia Bergamasca*, I, Bergamo 1819, 232 (il quadro è « lavoro di ignoto ma stimato pennello »); A. LOCATELLI MILESI, *Notizia del pittore Cristoforo Roncalli*, « Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo », ottobre-dicembre 1913,

culto delle glorie cittadine, rivolto anche a quegli artisti che, come Polidoro, pur avendo trascorso la vita, operato e raggiunto la fama in lontane regioni, avevano visto la luce nella comune patria bergamasca, o, come il Tasso, discendevano da famiglie bergamasche; si può così immaginare come il quadro, assai stimato, giunto in provincia dalla lontana e gloriosa Roma, finisse con l'essere considerato opera del Roncalli, a Roma vivente e operante con grandissima fama.

È possibile individuare altre spiegazioni, egualmente e forse più profonde, considerando la notevole importanza che per il pittore senese ebbe l'opera del Pomarancio, uno dei famosi decoratori romani del tempo, attivo nel 1590 nella stessa Siena; e a Roma il senese aveva trascorso la giovinezza e si era formato come artista, guardando, e è naturale, alle opere di Francesco Vanni, suo fratello, ai pittori toccati dalla grazia del Barocci, alle tele romane dello stesso Fiori, ma tenendo in gran conto, col suo temperamento vivace e sensibilissimo, anche l'arte di pittori come appunto il Roncalli e il Cavalier d'Arpino, attivissimi esecutori di grandiose imprese decorative nella Roma di Clemente VIII e di Paolo V⁷. Gli affreschi di Ventura nella cappella di San Massimiano, in Santa Maria degli Angeli a Assisi, databili proprio verso il 1600, mostrano appunto « evidenti ricordi romani, del Roncalli in special modo »⁸. Così nella vicinanza stilistica va forse ricercata, nel nostro caso, un'altra causa dello scambio di attribuzioni.

Quest'opera del Salimbeni è un'altra testimonianza importante della viva attenzione rivolta, in Lombardia, agli artisti senesi nel periodo che vede morire il '500 e sorgere, con le prime

129-135; PINETTI, *Provincia di Bergamo*, 199-200; *La Lombardia (eccetto Milano e laghi)* (Guida d'Italia del T.C.I.), Milano 1954, 79; B. BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, III, Bergamo 1959, 516; L. PAGNONI, *Iconografia della Madonna del Rosario nelle chiese del bergamasco*, in *La diocesi di Bergamo — 1973 — Guida Ufficiale*, Bergamo 1973, 435 (il Pomarancio avrebbe eseguito il quadro a Roma nel 1601; non è data la fonte della notizia); PAGNONI, *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo*, 260-262.

⁶ G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, edizione a cura di V. MARIANI, Roma 1935, 288.

⁷ Si veda A.R. MASETTI, voce *Salimbeni Ventura* in *Le Muse*, X, Novara 1968, 352.

⁸ G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni*, « Commentari », aprile-settembre 1959, nota 35, 124; P.A. RIEDL, *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », 1959-1960, 225 (sempre a proposito degli affreschi di Assisi): « Einwirkungen vonseiten Roncallis und der roemischen repraesentativen Dekorationskunst sind deutlich, und ein monumentales Element adelt das novellistische ».



1. Vienna, Albertina. Ventura Salimbeni: Madonna del Rosario ■ 2. Carvico (Bergamo), S. Martino. Ventura Salimbeni: Madonna del Rosario.

opere del Crespi e del Morazzone, la grande scuola lombarda del primo '600⁹; questi contatti artistici, probabilmente di notevole valore, sono stati

finora forse più sottintesi che indagati, anche al livello della grafica; a questa ricerca si rivolge il presente breve contributo.

⁹ Negli anni 1598-1600 sono al lavoro per fornire affreschi e tele alla Certosa di Pavia i senesi Pietro Sorri e Alessandro Casolani, insieme al Pomarancio, al Passignano, al Paggi, a Camillo e Giulio Cesare Procaccini e, forse, allo stesso Cerano; nulla per ora si conosce della attività del Casolani per le chiese di Pavia: si vedano E. ARSLAN, *Otto tele della Certosa di Pavia*, «Arte Lombarda», V/2, dicembre 1960, 243-252, e H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, II, Berlin 1920, 542: «Casolani verbrachte in der alten Lombardenstadt (Pavia) einige Jahre fruchtbaren Schaffens, dessen Spuren heute allerdings fast ganz ausgeloescht sind». Sulla grande importanza che questa attività pavese deve avere avuto per la formazione artistica del Cerano e la sua particolare accezione del barocchismo, si vedano le osservazioni di R.P. CIARDI, *La mostra del Cerano*, «Sele-arte», n. 72, novembre-dicembre 1964, 43-45. Riguardo al Morazzone, basta ri-

cordare soltanto come lo presenta GEROLAMO BORSIERI ne *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Milano 1619, 64: «È venuto (il pittore lombardo) dalle Accademie Romane con una maniera, che ha lo spirito del Salimbeni, suo maestro principale, e la forza del Tintoretto, di cui ha copiato molti quadri a Roma» (il corsivo è mio).

Ringrazio, per la loro cortese collaborazione, il parroco della chiesa di San Martino a Carvico, la Sovrintendenza ai Beni culturali e artistici di Milano, che mi ha permesso di fotografare il quadro, e l'amico Giuseppe Mariani, autore della fotografia n. 2.

Riferimenti fotografici. 1: da A. Stix - L. Froehlich Bum, *Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Roemischen Schulen*, Wien 1932, n. 405.

Due aggiunte al catalogo di Fede Galizia

Marco Bona Castellotti

Tra le fonti di solito avere d'informazioni sugli artisti lombardi del Seicento, c'è una nota ancora cinquecentesca del Lomazzo, non raccolta dalla critica nella sua integrità, a proposito di Fede Galizia. Lo storico, con l'intenzione di segnalare l'occupazione, addirittura il mestiere, non il vezzo emulativo, afferma che la pittrice «imitava i più eccellenti dell'arte nostra»¹. Che poi nella pratica dell'imitazione, del Correggio in specie, l'occhio della Galizia si affinasse ai modi di quel pittore, venne di conseguenza. In soccorso alla mia ipotesi che la produzione di copie

fosse a precisa destinazione, giunge l'unico documento nutrito di dati certi, la donazione mortuaria, sorta di testamento morale, più che altro². A una letta meno frettolosa se ne cava una tendenza della pittrice fino a oggi messa in luce fioca³: l'imitazione in sé significherebbe pratica artigianale, ma vista in una prospettiva che abbia come sfondo l'interno di una casa borghese e la atmosfera un po' fumosa e conservatrice delle collezioni private seicentesche, conquista all'istante uno spazio non stentatamente culturale. L'imitazione di certe opere dei grandi possedeva un

¹ G. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, I ed., Milano 1590; II ed., Bologna 1785, 143.

² Il testamento è pubblicato per intero nell'articolo di F. CUSANI, *P. Morigia e G. Ripamonti storici milanesi*, «Archivio storico lombardo», 1877, IV, 46 e ss. È reperibile anche in Arch. di Stato, fondo di religione, cart. 972, 1010-11.

³ STEFANO BOTTARI, il solo a essersi occupato della pittrice con attenzione, s'è soffermato specialmente sulle nature morte e nella composizione dello stentato catalogo; non ha preso invece in considerazione l'attività dell'imitazione. Nella sua breve monografia, *Fede Galizia*, Trento 1965, non pubblica nessuna copia.

⁴ Sull'argomento cfr. l'utile articolo di S. COPPA, *Federico Borromeo teorico d'arte*, «Arte Lombarda», 1970, XV, 65-70. Mi pare significativo notare che certo Flaminio Pasqualino, conservatore dell'Accademia dei pittori «desiderando una tavoletta del Correggio, ordina due tavole, una a Guido Reni e l'altra a Alessandro Tiarini». Cfr. a proposito P.B. BOSCA, *De origine et statu bibliothecae Ambrosianae*, Milano 1672, 130.

⁵ CUSANI, 50-51.

⁶ Cfr. P.M. TERZAGO, *Museo o Galeria Settala*, Tortona 1666, 260 e 261; sono rispettivamente i numeri 42 e 54 dell'elenco.

⁷ Per notizie più particolareggiate sulla vicenda dei due dipinti del Correggio si consulti la scheda di A.C. QUINTAVALLE, *Correggio*, Milano 1970, 109.

⁸ Fu acquistato dal conte Pirro Visconti e da lui ceduto al Caracena che agiva per conto di Filippo IV. Di Pirro Visconti fornisce alcune notizie il BORSIERI, *Supplemento alla Nobiltà di Milano*, Milano 1619, 69. Il LOMAZZO, *Idea*, 101, parla del dipinto venduto al Visconti per quattrocento scudi, e nel *Trattato dell'arte della pittura*, III ed., Roma 1844, 363, manifesta la sua ammirazione per il «lume» del *Cristo nell'Orto*.

⁹ Pubblicato da MARCO VALSECCHI, *Nuove aggiunte al Peterzano*, in *Studi in onore di A. Morassi*, Venezia 1971, 172-83, 181. Il dipinto è su tavola, cm. 42 x 42. Reca il numero 36 dell'elenco della collezione di Cesare Monti, redatto all'inizio dell'Ottocento e tratto dal testamento seicentesco. A proposito del dipinto si dice: