

Per una rivalutazione di Gregorio Preti

Giuseppe Porzio

La presentazione di una notevole *Guarigione dell'idropico* (**fig. 1, 3, 5**), da poco riemersa sul mercato antiquario milanese, è sollecitata dalla certezza che potranno avvantaggiarsene non poco la conoscenza dell'ancora sfuggente fisionomia artistica di Gregorio Preti (Taverna [Catanzaro], 1603 circa – Roma, 1672)¹ e la *vexata quaestio* rappresentata dalla sua prima attività nota, attestata a Roma se non dal 1624 sicuramente dal 1628², e gli esordi del più celebre fratello minore Mattia.

Il dipinto, infatti, improntato ad un vigoroso plasticismo di ascendenza borgiannesco-lanfranchiana, si collega immediatamente ad una seconda versione del soggetto (**fig. 2**)³, dopo varie oscillazioni assegnata da ultimo a Mattia e finora ritenuta un *unicum* iconografico nel *corpus* del Calabrese⁴. In realtà, al di là del diverso battesimo delle due redazioni, che poggia principalmente sulla constatazione del differente trattamento della materia pittorica, lì accesa da improvvisi sbalzi di biacca di contro alla compattezza tipica di Gregorio esibita dall'esemplare in discorso, è evidente come entrambe siano il parto di una medesima, precisa congiuntura mentale e cronologica.

Il nodo, in sostanza, pare quello rappresentato da pezzi della complessa vicenda critica quali il noto *Concerto* dell'Accademia Albertina di Torino⁵, la *Scena in una taverna* di Palazzo Barberini a Roma⁶ o il *Pilato si lava le mani* già Rospigliosi⁷ (**fig. 4**), che costituiscono peraltro i termini di confronto più prossimi alla *Guarigione dell'idropico*; opere che, situandosi per una non del tutto risolta tensione culturale e qualitativa in una zona che è già oltre «Gregorio» ma non ancora «Mattia», sono state infine interpretate come prodotti del documentato sodalizio tra i due fratelli, entro cui – sotto la direzione imprenditoriale del maggiore – sarebbero appunto da individuare gli inizi del giovane Preti, «allo scadere del terzo e al crescere del quarto decennio» del Seicento⁸.

Anche nel caso in esame, se la formula caravaggesca accomodata alla dimensione colloquiale della *manfrediana methodus* e la serrata concentrazione dell'impianto compositivo sono difatti proprie delle invenzioni ascritte al primo Mattia ed assenti in opere successive di Gregorio pur affini per tematica ed impostazione (ad esempio la *Cena in casa del fariseo* di Palazzo Taverna di Montegiordano a Roma⁹), il campionario tipologico (al quale attingerà – più tardi – ancora un capolavoro del solo Mattia come il *Tributo della moneta* della Pinacoteca di Brera: **fig. 6**), appartiene in buona parte al repertorio più riconoscibile del Preti seniore; il



Fig. 1 – Gregorio Preti (qui attr.), *Guarigione dell'idropico*, collezione privata.



Fig. 2 – Mattia Preti, *Guarigione dell'idropico*, Napoli, collezione privata.



Fig. 3 – Gregorio Preti (qui attr.), *Guarigione dell'idropico* (particolare), collezione privata.



Fig. 4 – Gregorio Preti, *Pilato si lava le mani* (particolare), Roma, Coldiretti, Palazzo Rospigliosi.



Fig. 5 – Gregorio Preti (qui attr.), *Guarigione dell'idropico* (particolare), collezione privata.

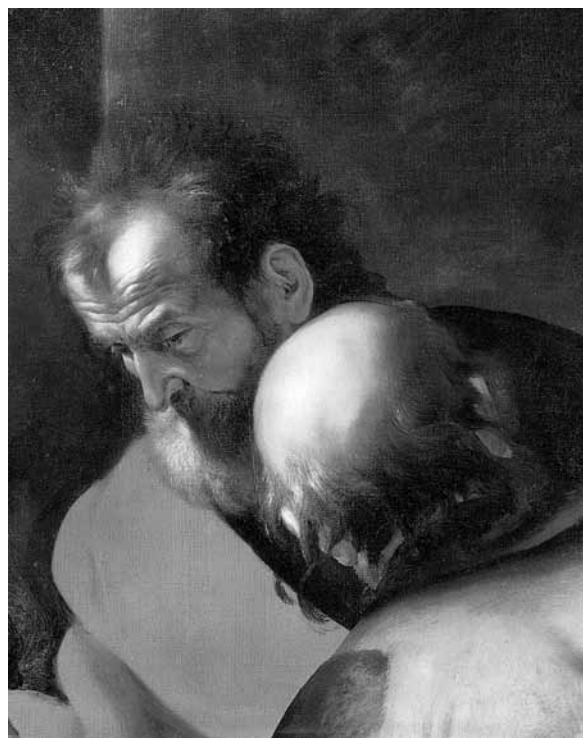


Fig. 6 – Mattia Preti, *Tributo della moneta* (particolare), Milano, Pinacoteca di Brera.

rinvio è in particolare a certe fisionomie adunche come quella dell'anziano fariseo assiso a lato della figura del Cristo, lo stesso carattere che impersona una *Allegoria della Vista* di collezione privata, di recente illustrata sotto il nome incongruo di Salvator Rosa¹⁰; o ancora ad alcuni dei volti più riusciti nei tre *Apostolati*, sin qui sconosciuti alla letteratura pretiana e distribuiti nei territori sabaudi, ovvero nella chiesa di Notre-Dame ad Aix-les-Bains¹¹, in Santa Croce a Cuneo e nel Museo parrocchiale di arte sacra a Entracque¹² (fig. 7-10), quest'ultimi due pressoché integri. Come nel caso dell'analoga serie divisa fra Sutri e Nepi¹³, anch'essa di autografia *borderline*, siffatti prodotti appaiono come dei validi surrogati, destinati ad un mercato provinciale, dei modelli in precedenza elaborati nell'ambiente caravaggesco romano ed in particolare nell'*entourage* del

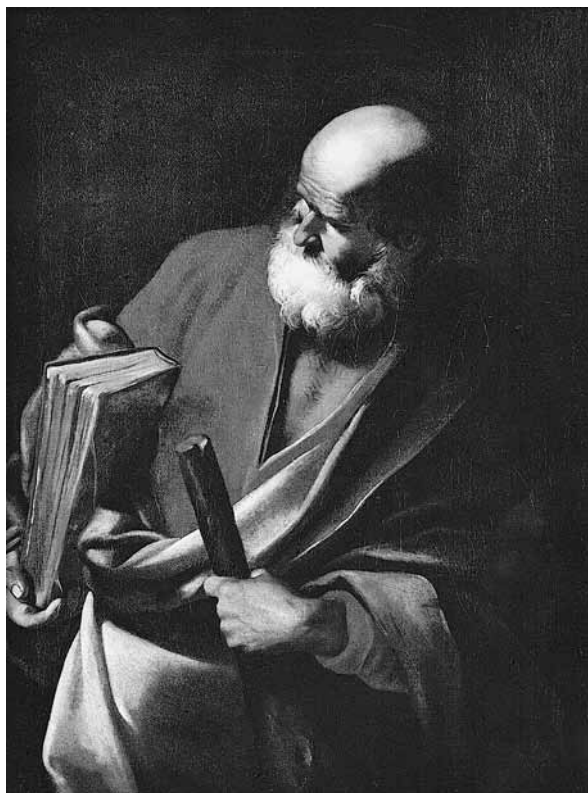


Fig. 7 – Gregorio Preti (qui attr.), *San Giacomo minore*, Entracque (Cuneo), Museo parrocchiale di arte sacra.

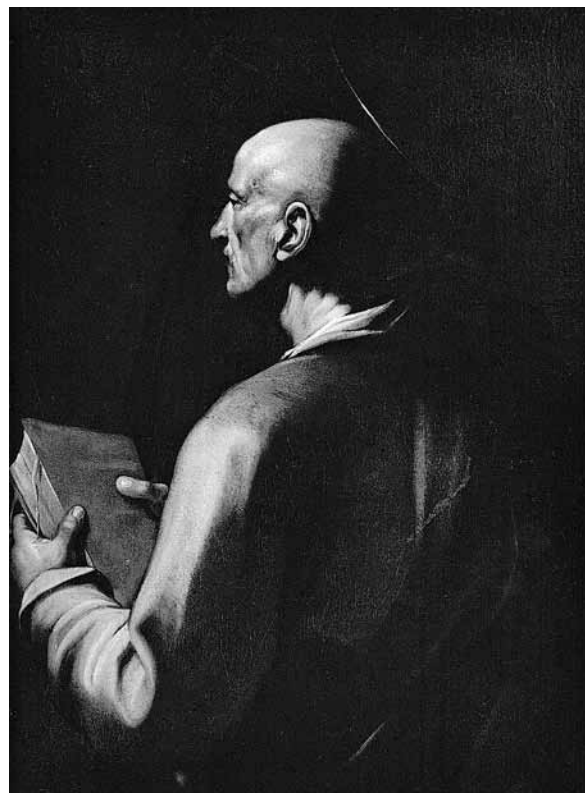


Fig. 8 – Gregorio Preti (qui attr.), *San Bartolomeo*, Entracque (Cuneo), Museo parrocchiale di arte sacra.

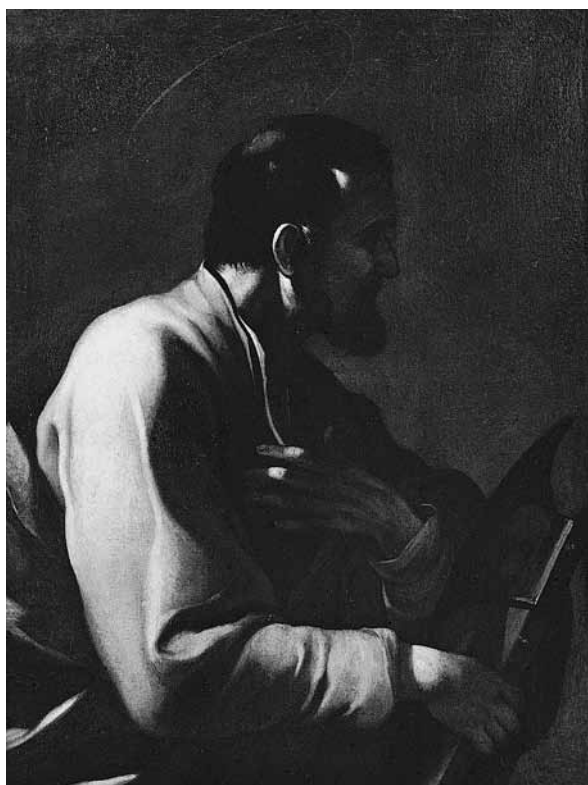


Fig. 9 – Gregorio Preti (qui attr.), *San Mattia*, Entracque (Cuneo), Museo parrocchiale di arte sacra

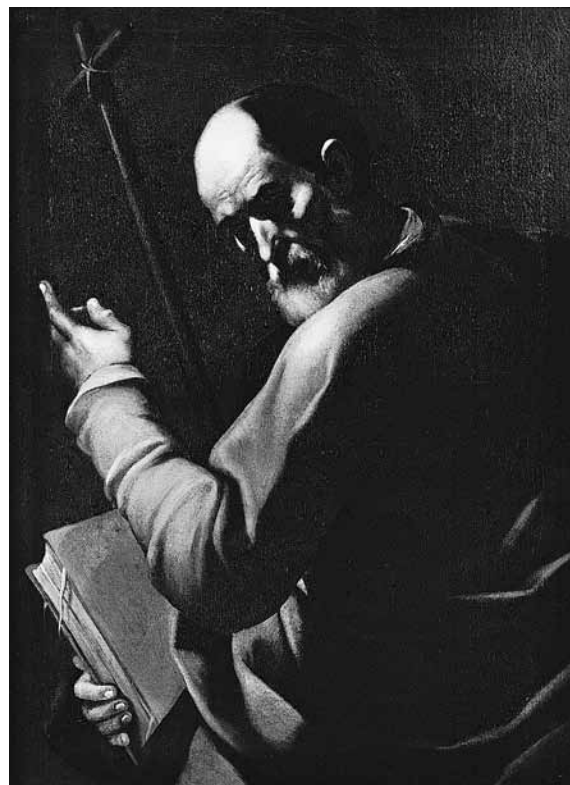


Fig. 10 – Gregorio Preti (qui attr.), *San Filippo*, Entracque (Cuneo), Museo parrocchiale di arte sacra.

giovane Ribera; una proposta commerciale che dovette suscitare un buon apprezzamento in quei territori periferici se ancora nel cuneese, e precisamente nella parrocchiale di San Lorenzo a Saliceto, si ritrovano (in incognito) due tele con una *Lavanda dei piedi* e un' *Ultima Cena*¹⁴, veri e propri centoni ottenuti ricombinando le figure dei suddetti *Apostolati*.

Ora, non v'è dubbio che la *Guarigione* si elevi al di sopra del consueto *standard* qualitativo della bottega di Gregorio; ma la differenza di registro o l'ipotesi di una committenza di prestigio potrebbero spiegare ancor meglio della duplicità di mano, d'altra parte difficilmente circoscrivibile, l'alta ed ininterrotta tenuta formale del ritrovato dipinto. Del resto, se è vero che la comparazione con i più familiari (e grevi) lavori chiesastici di Gregorio, quelli cioè per cui sussistono maggiori evidenze documentarie, rivela, poiché impiantati a diverse ragioni di gusto e di stile, una recisa soluzione di continuità, è altrettanto vero che anche su tale produzione, lungi dall'essere stata definita in tutti i suoi aspetti, il giudizio dovrebbe essere più cauto. Non ci si è accorti infatti che spetta in realtà a Gregorio un testo importante della transizione verso il naturalismo come la pala con la *Presentazione di Gesù al Tempio* già nella chiesa di Sant'Agostino a Viterbo (fig. 11), finora concordemente inclusa tra le primizie di un esordiente Antiveduto Grammatica, a partire dalla sentenza del Longhi¹⁵ che la sottraeva a Bartolomeo Cavarozzi, sino al recente catalogo scientifico dei dipinti del locale museo civico¹⁶, che accoglie la tela dal 1955¹⁷.

La disamina delle motivazioni – esclusivamente stilistiche – a sostegno della corrente attribuzione al senese della *Presentazione*, collocata al numero 2 sia nella monografia del Papi¹⁸ sia in quella del Riedl¹⁹, indica chiaramente che proprio la precoce collocazione cronologica procede dalla difficoltà di inquadrarlo nello svolgimento artistico del «capocciente»²⁰.

Sorprende però che l'esposizione sui fratelli Preti tenutasi qualche anno fa proprio a Viterbo nella vicina sede del Palazzo degli Alessandri²¹, non abbia indotto ad una riconsiderazione della paternità del dipinto viterbese, dal momento che le analogie (innanzitutto di ordine fisionomico) con le testimonianze sicure di Gregorio, ad esempio con la *Madonna della Provvidenza* o con il *San Martino vescovo e santi* (fig. 12), rispettivamente in San Domenico e in Santa Barbara a Taverna, sono così stringenti da indicare senz'altro un'identità di mano. Quando si accostino poi le tele fabrianesi di Gregorio, ed in particolare il *Ritorno del figliol prodigo*, di discussa cronologia ma verosimilmente databili al quinto decennio del secolo, o l'altra versione dello *Sposalizio* nella parrocchiale di Grosio, si converrà che identici sono il gigantismo delle figure e il «cupo monumentalismo di



Fig. 11 – Gregorio Preti (qui attr.), *Presentazione di Gesù al Tempio*, Viterbo, Museo civico.

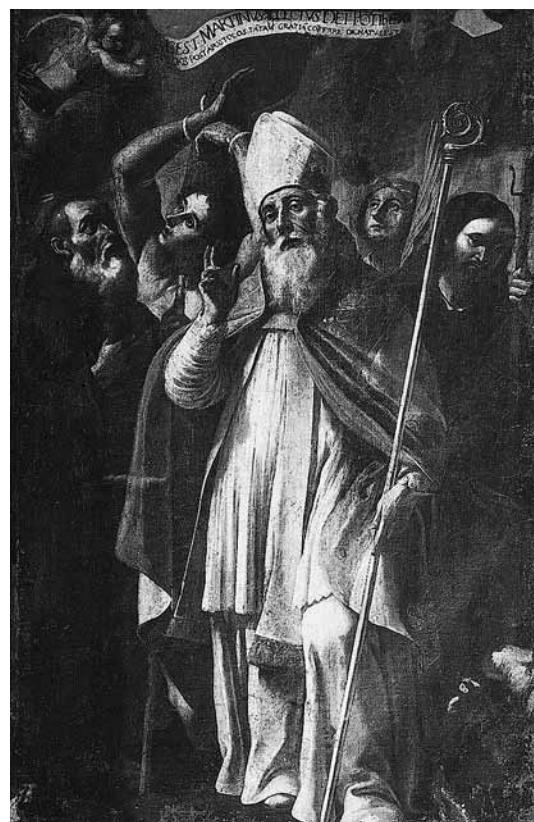


Fig. 12 – Gregorio Preti, *San Martino vescovo tra i santi Francesco da Paola, Sebastiano, Barbara (?) e Rocco*, Taverna (Catanzaro), chiesa di Santa Barbara.



Fig. 13 – Gregorio Preti (qui attr.), *Gloria della famiglia Pamphilj*, Bastia, musée d’Ethnographie corse.

remota eco manieristica»²² rimontante a quella congiuntura toscano-romana di cui fra l’altro lo stesso Antiveduto fu partecipe. Né d’altronde, in attesa di conferme archivistiche, il nuovo nome apparirà incongruo rispetto al contesto, data la significativa presenza di opere pretiane nel territorio viterbese, che si è soliti ritenere alimentata dall’episcopato del tavernese Marcello Anania²³.

1. Indipendentemente da chi scrive, un parere in favore di Gregorio Preti è stato espresso anche da Riccardo Lattuada, secondo quanto riferito dal proprietario. In precedenza, come attestato anche da un’etichetta sul retro della tela (122 × 170 cm), essa era apparsa nel 1947 alla mostra nazionale antiquaria di Venezia con una roboante attribuzione al Caravaggio; cfr. A. Riccoboni, «Prefazione», in *Quattrocento pitture inedite. Prima mostra nazionale antiquaria, Venezia, 1947*, Venezia, 1947, p. XIV e tav. V. Nella medesima problematica della *Guarigione dell'idropico* si inserisce anche una *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio* nella chiesa romana della Santissima Trinità degli Spagnoli, intorno al cui riconoscimento ruota il contributo di C. Strinati, «La carriera di Gregorio Preti», in M.G. Aurigemma (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quarant'anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma, 2011, p. 267-273, apparso quando il presente studio era già in bozze di stampa.

2. R. Vodret, «“Gregorio dello Prete” a Roma nel 1624», in R. Vodret, G. Leone (a cura di), *Gregorio Preti, calabrese (1603-1672)* (cat. della mostra di Cosenza, palazzo Arnone, 2004), Cinisello Balsamo (Milano), 2004, p. 21-24, nonché, *ibid.*, il regesto documentario alle p. 97-101 (segnatamente p. 97).

3. Il raro miracolo è narrato dal solo Vangelo di Luca nel contesto delle dispute sul legalismo farisaico; cfr. Lc, 14, 1-6: «Un sabato era entrato in casa di uno dei capi dei farisei per pranzare e la gente stava ad osservarlo. Davanti a lui stava un idropico. Rivolgendosi ai dottori della legge e ai farisei, Gesù disse: “È lecito o no curare di sabato?”. Ma essi tacquero. Egli lo prese per mano, lo guarì e lo congedò.»

4. G. Porzio (a cura di), *Quattro stanze quattro pittori* (cat. della mostra di Napoli, galleria Napolinobilissima, 2008), Napoli, 2008, n° 5, p. 32-37, con bibliografia precedente; in tale sede al dipinto è stata associata quale pendant una intensa *Guarigione del*

cieco nato (p. 36, fig. 1), che mostra i caratteri esclusivi di Mattia. Una terza e più modesta edizione del soggetto, pure riconducibile alla bottega di Gregorio e anche in questo caso in coppia con una *Guarigione del cieco*, è infine nel Museo del santuario di Tolentino; cfr. *Museo del Santuario, Tolentino. Catalogo delle opere*, Tolentino (Macerata), 2009, n° 19-20, p. 48-49 e 130-132 (schede di C. Belardinelli, come ignoto caravaggesco).

5. Riprodotto come opera di collaborazione anche nell’ultimo *handbook* del museo: F. Petrucci, R. Vitiello (a cura di), *La Pinacoteca dell’Accademia Albertina*, Torino, 2009, p.n.n. [ma 36].

6. Per il riferimento a Gregorio della tela, con ogni probabilità la stessa registrata nell’inventario del principe Maffeo Barberini del 1668 come opera di «Mattia il Calabrese», cfr. da ultimo G. Leone, in *Gregorio Preti...*, *op. cit.* nota 2, n° III.14, p. 154.

7. A. Negro, «Mattia Preti, Giulio Rospigliosi e un inedito *Cristo davanti a Pilato*»,

in *Mattia Preti. Il Cavalier Calabrese* (cat. della mostra di Catanzaro, convento di San Giovanni, 1999), Napoli, 1999, p. 83-86; infine M. D'Ermogine, in *Gregorio Preti...*, *op. cit.* nota 2, n° 1.3, p. 119.

8. R. Longhi, «Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia», in *Proporzioni. Studi di storia dell'arte a cura di Roberto Longhi*, I, 1943, p. 34.

9. Per il dipinto ed il suo *pendant*, cfr. D. Frascarelli, in *Gregorio Preti...*, *op. cit.* nota 2, n° I.13-I.14, p. 132-133.

10. V. Farina, *Il giovane Salvator Rosa. 1635-1640 circa*, Napoli, 2010, p. 71 e 74, fig. 33. In realtà con un'attribuzione al Rosa dovuta a Ferdinando Bologna il quadro era già comparso in una vendita Semenzato: *Asta di importanti dipinti antichi*, Venezia, 23 ottobre 1983, lotto 75 (p. 9 del catalogo a stampa, descritto come «Uomo che infila un ago»). Il nome di Gregorio Preti è stato indipendentemente avanzato anche da N. Spinosa, «Alcune aggiunte a Cesare e a Francesco Fracanzano», in L. De Rosa, C. Gelao (a cura di), *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia, 2011, p. 351, nota 19. È certamente da ascrivere al giovane Mattia, invece, un'analoga figura di filosofo, il *Diogene* del Musée Ingres di Montauban (inv. MI.50.569), presentata come di scuola spagnola in una recente esposizione di taglio iconografico; cfr. A. Bachelot, in A. Tapié, R. Contentin (a cura di), *Portraits de la pensée* (cat. della mostra di Lille, Palais des Beaux-Arts, 2011), Parigi, 2011, n° 11, p. 104-105.

11. Le nove tele (ciascuna circa 97 x 73 cm) erano documentate come opere di anonimo genovese del Seicento nelle schede 25507-25515 del *Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII^e-XIX^e siècles)* (RETIF-INHA), accessibile online all'indirizzo <<http://agorha.inha.fr>>.

12. Della serie nella sacrestia della chiesa di Santa Croce a Cuneo sopravvivono quattordici elementi (circa 95 x 71 cm ciascuno) degli originari quindici offerti in vendita alla locale confraternita già nel 1645; cfr. scheda OA 01/139540⁰ (dove però non sembra congruente, sotto il profilo stilistico, l'elemento con la *Madonna*: scheda OA 01/139540¹). L'*Apostolato* di Entracque, proveniente dalla parrocchiale di Sant'Antonino martire, è invece attualmente composto di tredici pezzi (circa 112 x 75 cm ognuno), in luogo dei sedici menzionati in un inventario del 1684; cfr. schede OA 01/11336⁰ e 01/11484-01/11485. Dopo varie oscillazioni, gli ultimi studi hanno correttamente riportato i due cicli all'ambiente romano del secondo quarto del Seicento; in alcuni episodi meno felici del gruppo di Entracque, tuttavia, si è continuato a voler riconoscere – a torto, a giudicare dalla documentazione fotografica – l'intervento

del pittore ligure Lorenzo Gastaldi, operoso in quel territorio nella successiva metà del secolo; cfr. M. B. Failla, «La Valle Gesso», in G. Romano, G. Spionce (a cura di), *Cantieri e documenti del barocco. Cuneo e le sue valli* (cat. della mostra di Cuneo, ex chiesa di San Giovanni e museo civico, 2003), Savignano (Cuneo), 2003, p. 180-182, e schede n° 8-10, p. 250-253, come «Pittore caravaggesco (da Giuseppe Ribera?)». È probabile, da quel che può giudicarsi dalla ridotta riproduzione in bianco e nero, che appartengano a Gregorio Preti anche altri due apostoli, gli unici superstiti di un terzo ciclo disperso nel corso del Novecento, in San Sebastiano a Cuneo: cfr. M. Bartoletti, «Tra Cuneo, le sue valli, la Riviera di Ponente e il Nizzardo durante il Seicento», in *Cantieri e documenti*, *op. cit.*, p. 114, fig. a, p. 252.

13. La più recente discussione della serie è in J. T. Spike, *Il taglio della luce. Il chiaroscuro nella pittura di Mattia e Gregorio Preti* (cat. della mostra di Viterbo, palazzo degli Alesandri, 2005), Reggio Emilia, 2004, p.n.n.; per le tele ora nella concattedrale di Sutri, cfr. G. Aita, in R. Vodret, G. Leone (a cura di), *Francesco Cozza, Gregorio e Mattia Preti. Dalla Calabria a Roma* (cat. della mostra di Catanzaro, complesso monumentale di San Giovanni, 2008-2009), Soveria Mannelli (Catanzaro), 2008, n° 22-25, p. 76-77.

14. I due quadri, in *pendant* (239 x 235 cm circa), sono classificati come prodotti di ambito ligure (ancora una volta) nelle schede OA 01/126757 e 01/126734 del 1994, redatte da D. Olivieri.

15. R. Longhi, «Quesiti caravaggeschi. I. Registro dei tempi», in *Pinacotheca. Studi di storia dell'arte diretti da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi*, I, 1928, I, p. 19, nota 1; rist. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, IV, «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze, 1968, p. 139, nota 7.

16. S. Rinaldi, *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Todi, 2004, n° 23, p. 111-113.

17. Ma già dal 1912 nelle raccolte comunali.

18. G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Soncino (Cremona), 1995 (I Cardini), p. 44, tav. II, e n° 2, p. 82.

19. H. P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Leben und Werk*, Monaco di Baviera, 1998 (Kunstwissenschaftliche Studien, 74), p. 75-77 e fig. 4.

20. È interessante rilevare come nell'ultimo profilo sul maestro di origine senese ci si esprima a proposito della pala viterbese come se questa fosse addirittura documentata o documentabile, pur in assenza di qualsivoglia riscontro nelle carte: cfr. R. Randolfi, A. Triponi, «Antiveduto Grammatica. (Roma 1569-1626)», in A. Zuccari (a cura di), *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, II, Milano, 2010, p. 441 e nota 19: «I segni della svolta caravaggesca nello stile dell'artista

[i.e. Grammatica] si possono riscontrare nella *Presentazione al Tempio*, eseguita tra 1602 e il 1604 [...] commissionata per la chiesa di Sant'Agostino [...]. Va sottolineato il ruolo di tramite tra i religiosi e il pittore può aver avuto [Lelio] Barisiani [patrigno della moglie del pittore], la cui moglie Chiara Bussi, era nata a Viterbo.»

21. Cfr. *supra*, nota 10.

22. C. Strinati, «Gregorio e Mattia Preti nell'ambiente romano», in *Mattia Preti...*, *op. cit.* nota 7, n° 1-2, p. 167.

23. S. Alloisi, «Mattia Preti e il viterbese», in S. Aloisi (a cura di), *Imago pietatis 1650. I Pamphilj a San Martino a Cimino* (cat. della mostra di Viterbo, palazzo dei Priori, 1987), Roma, 1987, p. 13-16. Pur sulla base di una conoscenza solo indiretta del quadro, sono convinto che appartenga a Gregorio anche la discussa allegoria con la *Gloria della famiglia Pamphilj*, del museo di Bastia (fig. 13), nella stessa occasione ascritta dubitativamente a Francesco Cozza (cfr. la scheda di G. Frabetti, *ibid.*, p. 91-92 e tav. 3). Sul nome del Cozza si vedano ora le perplessità di E. Schleier, «Commenti al catalogo della mostra di Francesco Cozza. Alcune aggiunte e proposte e qualche nota critica», in C. Strinati, G. Leone, R. Vodret (a cura di), *Francesco Cozza e il suo tempo* (atti del convegno di Valmontone, palazzo Doria Pamphilj, 2008), Soveria Mannelli (Catanzaro), 2009, p. 23 e 29, fig. 12.

Non è qui il caso di insistere più di tanto nella restituzione a Gregorio Preti dei molti altri dipinti che gli spettano, dal momento che tali riconoscimenti poco aggiungerebbero alla definizione della sua fisionomia espressiva; vale tuttavia la pena segnalare alcune impegnative prove «sacre» che per la loro dislocazione spesso desultoria sembrano attestare una attività imprenditoriale di dimensioni più estese di quanto finora supposto: ovvero un *Abbraccio dei santi Pietro e Paolo prima del martirio* nella collegiata di Levroux, documentata dalla scheda 15579 del RETIF – INHA, revisionata nel 2011 dallo scrivente; una *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe, Carlo Borromeo e Antonio da Padova* in Santa Maria Maggiore a Cerveteri (tela, 270 x 180 cm circa; cfr. la scheda OA 12/6226 del 1971 compilata da V. Rossi [come anonimo romano del secolo XVII]); una *Visione di san Gaetano Thiene* nell'oratorio della chiesa di Sant'Antonio da Padova ad Arpino, erroneamente assegnata ad Angelo Solimena nella scheda OA 12/517156 del 1995 redatta da G. Tancioni; infine una *Trinità* conservata nella chiesa di San Giuseppe a Lendinara (tela, 240 x 165 cm; cfr. la scheda 05/52573 del 1982 compilata da L. Russo, revisionata nel 1989 da F. Magani [come cerchia di Pasquale Ottino]).