

Bulletin de l'association des historiens de

l'Art italien

Arts d'Orient et d'Occident
Mélanges offerts à Erminia Gentile Ortona



SOMMAIRE

ÉDITORIAL

6 PAOLA BASSANI PACTH

ARTS D'ORIENT ET D'OCCIDENT. MÉLANGES OFFERTS À ERMINIA GENTILE ORTONA

11 *Secrets*
MARIA TERESA CARACCILO

L'attrait de l'Orient

27 *La Turca in Fermo (ossia, il marchigiano cavaliere e la principessa ottomana)*
LUCIANO ARCANGELI

34 *Catherine II et Mourtaza Kouli Khan aux Loges de Raphaël : Unterperger, Dell'Era, Giani*
NICOLE DACOS

42 *À propos de trois planches sur des Ouvrages orientaux de la collection de Denon*
MADELEINE PINAULT SØRENSEN

Arts de l'Occident, du XVI^e au XX^e siècle

47 *Une nouvelle étude pour la Découverte de la louve du Cavalier d'Arpin*
CAREL VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN

50 *Antonio Viviani detto il Sordo d'Urbino : gli affreschi della cripta di San Domenico a Cagli*
LORENZA MOCHI ONORI

56 *Une invention baroque à Florence. Baldassare Franceschini, dit Il Volterrano, et la décoration du Palazzo Dal Borro*
CATHERINE MONBEIG GOGUEL

62 *Un dessin retrouvé de Charles-Alphonse Dufresnoy*
ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE

65 *De Nicolas Bertin à Gabriel de Saint-Aubin*
PIERRE ROSENBERG

67 *Luigi Valadier per Monreale*
SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ

72 *Vincent au théâtre à Rome en 1772. Quatre petits chanteurs d'opéra pour saluer l'ambadrice d'Italie*
JEAN-PIERRE CUZIN

- 78 *1793, Louis Gauffier e il ritratto del principe Augustus Frederick, futuro duca di Sussex*
ANNA OTTANI CAVINA
- 83 *Canova e il colore nella scultura, qualche osservazione*
TERESA CALVANO
- 88 *Tre mosaici importanti*
ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS
- 95 *Un voyage de Paris à Versailles en 1839, ou la manière pratique et savante de découvrir les lieux : une visite du château avec Alexandre de Laborde*
PIERRE ARIZZOLI-CLÉMENTEL
- 99 *La battaglia del Piave di Ettore Tito ritrovata a Parigi*
PAOLA BASSANI PACTH
- 105 *Leone Ambron e la Fondazione Ambron Castiglioni*
VALENTINA SUPINO

Restauration

- 109 *La storia dell'arte e il restauro : un atto critico*
ROSALIA VAROLI PIAZZA
- 111 *Il restauro della carta nel Novecento*
RITA CASSANO

ÉTUDES

- 117 *La Vierge à la cerise : Sano di Pietro nel convento di Alesani in Corsica*
LUISA NIEDDU
- 121 *Premiers pas de Jacques Stella en Italie*
SYLVAIN KERSPERN
- 128 *Nuovi bozzetti e disegni attribuiti a Fabio e Giambattista Canal*
ANDREA PIAI

VI^e JOURNÉE D'ÉTUDE SUR L'ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART ITALIEN

- 140 *Santa Maria del Carmine dans la Florence du Quattrocento : de Lorenzo Monaco à Filippo Lippi*
CÉCILE MAISONNEUVE
- 144 *Éros magicien : la doctrine ficinienne de l'inspiration et son influence sur l'art de la Renaissance*
ANNA DEBENEDETTI
- 151 *La fortune de la Légende du roi mort dans l'art italien de la Renaissance : morale et politique dans l'antichambre Benintendi*
CÉCILE BEUZELIN
- 157 *De Rosso à Vasari. Genèse de l'Allégorie de l'Immaculée Conception pour Bindo Altoviti*
MARIANNA LORA

- 164 *Le comique dans la peinture mythologique de Tintoret : Léda et le cygne*
FRANCESCA ALBERTI
- 173 *L'influence italienne dans l'architecture corse du XIX^e siècle. Un exemple concret : l'œuvre de Paul-Augustin Viale (1824-1874)*
AUDREY GIULIANI

VARIA

- 179 *Tesori nascosti nella Biblioteca Marucelliana di Firenze*
ROSSELLA TODROS

COMPTE RENDUS

- 181 *Il secolo di Giotto nel Veneto*, G. Valenzano et F. Toniolo (éd.), Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007 (Studi di arte veneta, 14) (**M. Tomasi**) – *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, exposition, Rome, Museo del Corso, 29 avril - 7 septembre 2008, catalogue sous la direction de M. G. Bernardini et M. Bussagli, Milan, Skira, 2008 (**C. Challéat**) – *Pintoricchio*, exposition, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2 février - 29 juin 2008, catalogue sous la direction de V. Garibaldi et F. F. Mancini, Milan, Silvana Editoriale, 2008 (**C. Challéat**) – T. Redier et M.-J. Beaud-Gambier, *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance 1400-1650*, préfaces de L. Beaumont-Maillet et C. Monbeig Goguel, Paris, Les Belles Lettres, 2007 (**E. Leutrat**) – A. Lemoine, *Nicolas Régnier alias Niccolò Renieri ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris, Arthena, 2007 (**C. Lauriol**) – *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2007 (**R. Morselli**) – C. Avery, *The Triumph of Motion. Francesco Bertos (1678-1741) and the Art of Sculpture*, Turin, Allemandi, 2008 (**J.-C. Baudequin**) – *Couleurs d'Italie. Regard sur la collection des 17^e et 18^e siècles*, exposition, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, 24 novembre 2007 - 24 mars 2008 (**B. Couilleaux**).

BLOC-NOTES 2008

- 197 Colloques, conférences, journées d'étude, séminaires – Expositions – Acquisitions / Restaurations – Publications – Thèses soutenues en 2007 et 2008 – Distinctions.
HÉLÈNE SUEUR

PUBLICATIONS REÇUES

- 208 Références bibliographiques

HOMMAGES

- 209 Mario Di Giampaolo (1941-2008)
SYLVIE BÉGUIN
- 210 Ricordo di Stefano Tumidei
ANDREA DE MARCHI

ÉTUDES

LA VIERGE À LA CERISE:
SANO DI PIETRO NEL CONVENTO
DI ALESANI IN CORSICA

LUISA NIEDDU

■ Lungo la valle d'Alesani nei pressi del fiume omonimo, nella Corsica Nord Orientale verso Piazzali, sorge il convento dei frati minori francescani, dove il 15 aprile 1736 venne incoronato primo, e ultimo, re di Corsica Theodor von Neuhoff (1694-1756), l'avventuroso barone di Westfalia infiammato alla causa corsa¹.

Il complesso costituisce la riedificazione di una precedente struttura avvenuta nel 1506 insieme alla chiesa conventuale. Le cause di tale ricostruzione erano legate alla cruenta repressione avvenuta presso lo stesso convento d'Alesani per ingiunzione del pontefice Urbano V (1362-1370) contro la compagine dissidente del Terz'Ordine di San Francesco denominata dei Giovannali². La confraternita venne soppressa con il favore del vescovo di Aleria Raimondo, poiché sovvertiva la legittimità di alcuni principi della Chiesa³.

La valle d'Alesani rappresenta una delle diocesi più estese della regione del Nebbio.

L'originaria fondazione del complesso monastico risale agli anni 1236-1250, grazie all'opera del religioso Giovanni Parente, discepolo del santo⁴.

In una delle cappelle laterali di sinistra della chiesa conventuale si custodiva una mirabile tavoletta raffigurante una *Madonna con Bambino* (fig. 1) appartenente all'insigne Sano di Pietro (1406-1481). Sino al 1979 il convento risultava abitato da un solo frate, dopo la sua morte la chiesa fu chiusa e l'opera traslocata presso l'attuale sede del Museo Jérôme Carcopino di Aleria.

Il dipinto, dato generalmente per inedito nonostante una sommaria e rapida descrizione stilistica proposta nel 1934 da L. Strenta⁵, si situa certamente tra le numerose attestazioni di analogo tema della vasta produzione del maestro, variamente dislocate tra musei, parrocchiali e mercato antiquario. Ma ciò che rende la «Tavola d'Alesani» meritevole di uno studio più analitico e meditato è la collocazione «periferica» ed estemporanea della tavola, fuori cioè dai consueti contesti geografici e storici in cui l'artista ha operato, che induce ad una informazione maggiore del particolare ambito in cui si colloca ed a una riflessione sui rapporti intercorsi tra l'Isola e le regioni del medio e alto Tirreno.



Fig. 1. - Sano di Pietro, *Madonna con il Bambino*, Aleria, museo Jérôme Carcopino.

Si ignora la data in cui l'opera giunse presso l'antico convento, tuttavia, attraverso le fonti documentarie, si potrebbe ammettere che fosse già presente nel cenobio e che la sua esistenza fosse legata al fervore del venerabile Fra' Pietro da Brieta di Oletta, deceduto nel 1478 presso il convento di Biguglia⁶. Le fonti riportano che il frate, tormentato dal demonio, invocasse il soccorso della Vergine davanti ad un altare che la raffigurava; l'intervento prodigioso della Madonna favorì la venerazione del francescano e accrebbe il culto devozionale dell'effigie da parte della popolazione⁷.

Dell'esistenza dell'icona, e della devozione popolare sviluppatasi attorno ad essa, viene data ulteriore notizia nelle cronache del 1587 compilate da Francesco Gonzaga «[...] pulcherrima Virginis Mariae imago saecularibus ob innumera beneficiae quae ad devotam eius invocationem recipiunt commendatissima erecta consistit [...]»⁸. Nel 1589 il dipinto fu poi ricordato in un rapporto del delegato apostolico Nicola Mascardi⁹ che lo descrisse custodito dentro un mobile di sacrestia¹⁰.

Dipinta a tempera su legno di pioppo, la tavola presenta le dimensioni di 0,50 × 0,40 m e costituisce una piccola tavola devozionale¹¹ ad uso privato giunta in Corsica con tutta probabilità per il tramite dell'ordine francescano. È nota, infatti, l'alacrità di Sano, e della sua fervida bottega, a soddisfare la vasta moltitudine di richieste dell'Ordine, in particolar modo nella fase matura della sua produzione, attraverso dipinti di piccolo formato. Dal momento, dunque, che l'artista svolse la sua operosa attività senza mai allontanarsi dalla città di origine¹² si ritiene che il manufatto possa essere giunto in Corsica al seguito di qualche religioso, essendo il maestro l'iconografo principale dei Francescani Osservanti. L'immagine descrive il gruppo divino impostato sul tradizionale fondo oro in cui la Vergine «sorregge maternamente un paffuto Gesù Bambino»¹³ ritratto nell'aggraziato gesto di portare alla bocca una ciliegia e toccare nel contempo il piedino con l'altra mano.

Nella scarsità di referenze documentarie, uno dei maggiori ostacoli consiste nell'analisi delle specifiche funzionalità dell'opera tra le varie formule liturgiche. La tendenza a risolvere l'immagine con mezzi lineari, oltre ad essere espressione di un certo conservatorismo culturale, è indice di una volontà astrattiva della stessa rappresentazione sacra. I caratteri morfologici della figurazione inducono verso uno sviluppo della realizzazione che non è mero «anti-plasticismo» ma che persegue un intento araldico e icastico. Pure l'intensificarsi della produzione seriale in Sano si lega al culto crescente dell'immagine nel quale l'intento del maestro e il contenuto spirituale dell'opera si fondono.

Le accentuazioni ritmiche, espressione di una precisa volontà sintetica volutamente arcaizzante, il taglio a mezza figura, il formato costituiscono aspetti che si legano a intime pratiche devozionali che contribuiscono ad elevare la tavola liturgica a valore di icona; l'uso ripetitivo di schemi canonizzati dunque, fa sì che il manufatto rientri in tale categoria mentale legittimando così, la fedeltà ai prototipi della tradizione secondo il recupero dei formulari tardo gotici senesi.

Per naturale evoluzione e conformemente alle necessità della vita religiosa, si verifica in sostanza un «ammodernamento» del concetto di immagine attraverso il quale la funzione originaria dell'opera, data dal carattere devozionale con cui si intende un uso privato, assume la facoltà di reliquia iconografica, grazie anche alla tradizione secondo la quale la tavola operava miracoli, ed infine di icona devozionale, aprendosi così al dialogo con l'osservatore. Il dipinto del resto, anche per le proporzioni, ben si poteva adattare, nel suo ruolo di reliquia, a essere custodito entro un armadiolo di sacrestia, come i dati documentari riportano.

La tavola appare perfettamente proporzionata e bordata nelle sommità laterali da minuscole punzonature efoliate da indurre a ritenere che non abbia subito riduzioni, anche il taglio della manina all'angolo della tavola risulta un elemento comune ad altri suoi manufatti

appartenenti anch'essi al momento maturo della produzione¹⁴; l'opera dunque si direbbe ascrivibile alla fase tarda del percorso dell'artista, da collocarsi pertanto attorno al 1450. Una stringente comunanza stilistica propria di questa fase tarda, si profila, inoltre, tra la tavola corsa e la *Madonna col Bambino, i santi Girolamo e Bernardino e quattro altri santi* della collezione Chigi Saracini, assegnata anch'essa alla maturità dell'artista, dopo cioè il 1450¹⁵.

Le aureole si delineano secondo una conforme formulazione epigrafica; assai prossimi: le accentuazioni ritmiche delle profilature che tratteggiano il manto, punteggiato dalla bordura dorata della fitta crisografia, l'intero paradigma compositivo e il contrappunto cromatico complessivo.

Nella trama figurativa dell'opera il motivo della ciliegia, simbolo della Passione, svela una sostanziale autonomia del dipinto all'interno del *mare magnum* di manufatti di analogo tema, denunciando il ruolo di prototipo nella produzione del maestro che trova a sua volta un primo esemplare di riferimento nella *Madonna della Ciliegia* del Sassetta¹⁶ dove tuttavia il decorso stilistico appare siglato da una flessione naturalistica maggiore.

Nella fase tarda della produzione, a partire cioè dalla morte del suo maestro (1450), Sano sembra attuare, dunque, una sorta di arcaicizzazione rispetto agli aggiornamenti del Sassetta, per cui lo strumento lineare pare accuirsi, si pensi ad esempio al *Polittico dei Gesuati* (1444) in cui la tenuta ritmica e cromatica si esprime attraverso una modellazione generale più fluida.

Le aureole dei personaggi risultano estensivamente punzonate da un giro esterno di decori efoliati, un secondo a bulino, mentre la strutturazione grafica dell'iscrizione è definita a stilo con il fondo realizzato con il sistema a graffito¹⁷, nell'aureola del Bimbo invece compaiono matrici di punzoni montanti a rotella, mentre nella tunichetta e nella resa dei capelli compare l'utilizzo della tecnica di colore sgraffito sopra la foglia d'oro, che conferisce un effetto traslucido di martiniana ascendenza.

Gli innovativi enunciati di spazio e forma conquistati dai fiorentini vengono dissimulati dal ritmo lineare e dal virtuosismo cromatico da cui emerge una certa ambivalenza rispetto ai precetti sassetteschi, giacché non si crea una profondità effettiva; il Bimbo che si storce sul piano e le sovrapposizioni dei profili appaiono tuttavia indizi di naturalismo.

Già nel 1399, a causa delle continue lotte intestine, Siena si rivolse a Gian Galeazzo Visconti nominandolo Signore della città. Nel 1404, a seguito della morte del duca (1402), la città è ancora repubblica recuperando così una propria stabilità politica che le consente di esprimere la propria tendenza conservatrice.

Il dibattito quesito dell'identificazione del Maestro dell'Osservanza¹⁸ con la fase giovanile di Sano, quella cioè antecedente il *Polittico dei Gesuati*, risulta una questione non del tutto chiusa¹⁹, tuttavia nella sua lunga attività che si snoda in un arco cronologico di più di cinquant'anni, l'operoso artista realizzò un centinaio circa di Madonne, nella cui consuetudine dei moduli stilistici è ravvisabile l'assiduo beneficio degli aiuti di bottega²⁰. L'omogeneità del lessico che siglò la produzione di Sano, già dal quinto decennio del XV secolo fino alla scomparsa, rende ardua l'attribuzione di datazioni precise delle opere, segnate, da questo momento in poi, da una produzione seriale volta a contenuti devozionali di uso domestico. La Tavola d'Alesani si caratterizza per una trama figurativa di alta qualità che la rende una delle attestazioni più pregevoli della fase avanzata del maestro, oltreché rivestire, per il tema esposto, la funzione di prototipo all'interno della vasta produzione.

Nata come tavola liturgica per formato e schema, subì l'evolversi del tempo adattandosi all'attuale ruolo di icona votiva, tuttora di grande venerazione popolare. La sua collocazione atipica infine, contribuisce ad accrescerne l'interesse offrendo un importante tassello sugli ampi e ramificati circuiti di committenza francescana lungo le coste tirreniche.

- 1 Giunto in Corsica senz'armi e senza seguito, venne proclamato re da alcuni esuli livornesi. Teodoro costituì un governo, batté moneta, chiamò il popolo alle armi e pose la sua capitale nella vicina Cervione, ma il suo effimero regno durò solo sette mesi: cf. F. O. Renucci, *Storia di Corsica*, I, Bastia, 1833, p. 35-40; A. M. Graziani, *Le roi Théodore*, Paris, 2005.
- 2 Tale denominazione compare soltanto nei cronisti corsi: cf. A. P. Filippini, *Istoria di Corsica* (1a ed. 1594), 3/II, Pisa, 1837, p. 180-82, poiché nei documenti dell'Archivio Arcivescovile di Pisa concernenti uno dei capiscuola, fra Rostauro da Carbini, si parla di «congregationis penitentiae». È possibile che il nome «Giovannali» abbia origine dal fondatore, il francescano Giovanni Martini, oppure dalla Pieve di San Giovanni di Carbini dove si stanziò il Terzo Ordine di San Francesco. I componenti della confraternita furono arsi sul rogo come eretici nel vecchio convento. Tra le cause della ricostruzione del convento si registra, inoltre, l'insalubrità della zona per via del fiume: cf. E. Virgili, «I Penitenti di Carbini in Corsica», *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de la Corse*, n° 656, 1989, p. 59-67.
- 3 Come per esempio l'autorità gerarchica della Chiesa, il celibato, ecc: cf. A. P. Filippini, *op. cit.* nota 2, p. 181.
- 4 P. Olivesi, *Serafici e cronicali. Ragguagli della Provincia Osservante di Corsica*, Lucca, 1671, p. 126, 130.
- 5 L. Strenta, «Tavola inedita di Sano di Pietro in Corsica», *Corsica antica e moderna*, III, Livorno, 1934, p. 42-43. In tale saggio l'autore profila una condivisibile analogia tra la tavola corsa, la *Madonna col Bambino e angeli* presso i Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique a Bruxelles (cf. R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting. IX. Late Gothic painting in Tuscany*, L'Aia, 1927, p. 497, tav. 314) e la *Madonna col Bambino e santi*, conservata nel Conservatorio Femminile di Siena (R. van Marle, *ibid.* p. 499, tav. 316), anch'esse appartenenti alla fase matura del maestro. La *Madonna d'Alesani*, infatti, appartenerebbe a tale gruppo di opere assimilate dalla raffigurazione del Bimbo che tiene in mano un frutto (prugna o ciliegia) simbolo della Passione di Cristo.
- 6 P. Olivesi, *Del venerabile frà Pietro da Brieta*, in *Serafici e cronicali...*, *op. cit.* nota 4, cap. IV, p. 132, 136, 205.
- 7 AA. VV., «L'Ordre des frères mineurs en Corse, le couvent Saint-François à Alesani», *La Nacelle de St François. Bulletin mensuel du Tiers Ordre franciscain et du Sanctuaire de N.-D. de Lavasina*, 3, VI, 1913, p. 45. (Si tratta di un'importante opera cronachistica redatta dal 1912 al 1915 da anonimi conventuali).
- 8 F. Gonzaga, *De origine Seraphicae Religionis*, 2, X, Venezia, 1603, p. 546.
- 9 Già vicario di Carlo Borromeo, poi di Sisto V (1585-1590), nacque a Sarzana e fu vescovo di Mariana e Accia, dove rimase fino alla morte (1599). Cf. R. Soprani, *Scrittori della Liguria, e particolarmente della marittima*, Genova, 1667, p. 217. Sisto V, Felice Peretti, nativo delle Marche, apparteneva alla famiglia Peretti che la tradizione corsa vuole originaria di Levie nella Corse du Sud. Egli dunque una volta asceso al soglio pontificio, avrebbe fatto dono al villaggio di origine di uno splendido *Crocifisso* eburneo, erroneamente attribuito da sempre alla mano del vecchio Donatello ma che invece a nostro avviso si tratterebbe di un'opera tardo-manierista, con tutta probabilità del Giambologna. Il Cristo è attualmente custodito presso il Museo archeologico di Levie.
- 10 «Quadrup. B. Mariae Virginis per pulchra armadiolo inclusa», in N. Mascardi, *Visita apostolica* n° 131, Ajaccio 1589, in *Fondo Congregazione dei Vescovi e Regolari*, Archivio Segreto Vaticano.
- 11 Come è attestato dall'invocazione incisa nelle aureole «Ave Gratia Plena Dom[ina]».
- 12 E. Carli, *Arte senese e arte pisana*, Torino, 1996, p. 368.
- 13 *Ibid.*
- 14 Come la *Madonna col Bambino* presso la Galleria Scheiber (Brescia), datata anch'essa attorno alla metà del XV secolo.
- 15 L. Bellosi, A. Angelini (ed.), *Sassetta e i pittori toscani tra il XII e XV secolo* (cat. mostra Siena, Monte dei Paschi, collezione Chigi-Saracini, 1986), Firenze, 1986.
- 16 Conservata presso il Museo Diocesano d'Arte sacra di Grosseto (1433). Entrambi i Bimbi sono descritti nell'atto di strappare il gambo alla ciliegia recata in bocca. Cf. M. Israels, *Sassetta's «Madonna della neve»*. *An image of patronage*, Leida, 2003 (Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 15), tav. XV.
- 17 A differenza del *Polittico dei Gesuati* dove le aureole risultano stampigliate a rosetta ed il fondo dell'iscrizione raggiate a stilo.
- 18 B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 500; C. Brandi, «Introduzione alla pittura senese del primo Quattrocento», *La Rassegna d'Italia*, 1946, p. 26-37; *id.*, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 69-87, 193-201, 254-256; J. Pope-Hennessy, *Sassetta*, Londra, 1939, p. 174-177; M. Boskovits, «Il gotico senese rivisitato. Proposte e commenti su una mostra», *Arte cristiana*, 71, n° 698, 1983, p. 267.
- 19 Buona parte degli specialisti, infatti, nel corso delle giornate di studi tenutesi a Siena e Asciano nel dicembre 2005 in occasione del sesto centenario della nascita del maestro, hanno ribadito l'identificazione del giovane Sano col Maestro dell'Osservanza (atti in corso di stampa).
- 20 E. Carli, *I pittori senesi*, Milano, 1971.