

DONI AL MUSEO: I QUADRI FOSCHINI ZIGLIOLI

In qualità di storico dell'arte all'interno della Commissione del Museo, ho voluto presentare in una conferenza tenuta la scorsa estate, alcuni degli eventi più importanti che hanno caratterizzato la vita del Museo nell'ultimo anno: le donazioni e i restauri recenti.

Compito precipuo di un museo è infatti quello di raccogliere, conservare e promuovere la conoscenza delle opere d'arte.

Nel nostro caso si trattava della donazione Foschini-Ziglioli e del restauro di un dipinto di Gian Domenico Cignaroli. Con la conferenza, e ora con l'articolo su Insula Fulcheria, intendevo favorire la comprensione e una migliore valutazione delle stesse opere.

Infatti solo conoscendo si può veramente apprezzare ed amare.

In questo scritto, a differenza della conferenza, prenderò in considerazione esclusivamente l'incremento del patrimonio artistico a seguito del lascito Foschini-Ziglioli.

Da tanto tempo il Museo non riceveva una donazione così cospicua e importante; temevo che tale assenza fosse dovuta alla sfiducia verso l'istituzione pubblica.

Ogni lascito manifesta un attaccamento e una fiducia che il Museo deve ora dimostrare di meritarsi affinché questo munifico dono non resti isolato ma abbia seguito anche nel cremasco.

Nel numero dello scorso anno il dott. Carlo Piastrella ha già presentato l'evento tracciando un profilo dei donatori, i motivi che hanno dato origine al lascito ed una breve illustrazione delle opere¹.

Rinnovo da parte mia la gratitudine alla memoria dei donatori e rimando alle notizie là riportate sulla loro ricca personalità; mi riservo invece il compito di un approfondimento storico-conoscitivo a livello artistico.

L'opera più interessante e intrigante tra quelle lasciate dai Foschini Ziglioli è il dipinto raffigurante S. Gerolamo (olio su tela cm 186 x 129). Si tratta di un buon quadro di scuola bolognese e precisamente di ambito guercinesco.

Anzi l'opera è la replica di una figura particolare inserita in una più ampia e famosa composizione del Guercino: l'Assunta con i Santi Pietro e Gerolamo nella Cattedrale di Reggio Emilia.

È l'esatto riferimento alla pala reggiana che ci permette non solo un probante collegamento al Guercino e, come vedremo, un aggancio cronologico, ma anche l'individuazione stessa del personaggio raffigurato in S. Gerolamo mancando infatti nel quadro del Museo di Crema attributi iconografici tali da permetterne l'identificazione.

Il dipinto di Crema è, come abbiamo accennato, una replica del S. Gerolamo nella pala di Reggio Emilia: l'Assunta e i Santi Pietro e Gerolamo. L'opera, ampiamente studiata, è stata esposta alla mostra sull'Arte degli Estensi tenuta a Modena nel 1986.

Dalla scheda di catalogo² traiamo le seguenti notizie: la pala venne commissionata al Guercino dai canonici della Cattedrale di Reggio Emilia il 23 settembre 1624. Il maestro firmò il contratto il 9 maggio 1625 in occasione della collocazione della Crocefissione nella basilica della Madonna della Ghiara e si pensa che il dipinto possa essere stato consegnato e collocato nel maggio 1626 quando il Guercino risulta nuovamente presente a Reggio Emilia.

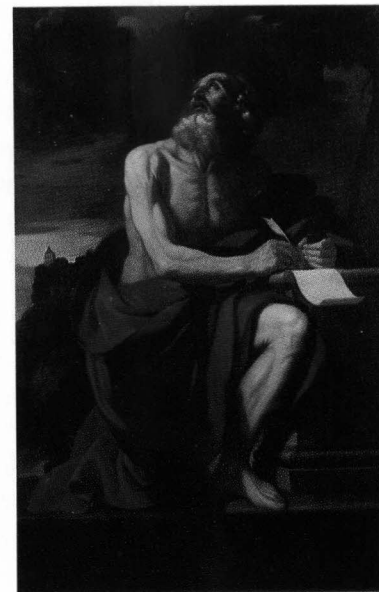
È probabile che il favore incontrato dall'opera e la prestigiosa collocazione nella cattedrale della città abbiano suggerito il desiderio e la richiesta al maestro di repliche totali o parziali del dipinto.

La tela del Museo di Crema rientra quindi in questa situazione e deve pertanto datarsi dopo il 1626.

Le notizie esterne, circa la provenienza, sono piuttosto recenti e non possono contribuire all'approfondimento di nessun aspetto della questione. È necessario pertanto sulla base delle sole considerazioni stilistiche vedere se è possibile attribuire direttamente al Guercino la tela del Museo o se bisogna accontentarsi di un riferimento più generico alla bottega.

Il dipinto è indubbiamente di buona qualità, tuttavia la superficie pittorica appare non sempre integra e in vari punti sembra svelata.

Questo stato di conservazione induce alla prudenza circa l'affermazione di una eventuale autografia dell'opera: una prudenza tanto più necessaria dopo le prese di posizione possibilistiche ed ottimistiche presentate sul numero precedente di *Insula Fulcheria* e su *Arte Lombarda* da M. Marubbi³ (intervento quest'ultimo che ho potuto leggere solo dopo la conferenza per la stesura del presente articolo).



1. Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (Bottega), S. Gerolamo.

Senza voler a tutti i costi assumere la posizione di bastian contrario mi pare indispensabile elencare le diverse difficoltà presentate dal nostro caso. Il dipinto, come abbiamo notato, è di notevole qualità e di sapiente composizione, ma sappiamo anche che è una replica di un'invenzione famosa del Guercino. Se il rapporto tra il Santo della pala di Reggio Emilia e quello della tela di Crema testimonia una dipendenza sicura da Guercino, una coincidenza troppo precisa può ingenerare anche notevoli perplessità.

Marubbi riporta una serie di S. Gerolami elencati dalle fonti antiche (Malvasia) e tenta di mettere alcuni di questi in relazione con quello di Crema, almeno per affinità di soggetto, pur rilevando l'improbabilità (o meglio l'impossibilità) di una precisa identificazione.

L'obiezione che subito mi viene in mente è che raramente nella storia dell'arte noi possiamo trovare un artista tanto creativo e ricco di inventiva come il Guercino; basta sfogliare un catalogo dei suoi dipinti o meglio ancora un repertorio dei suoi disegni per rendersi conto della sfrenata fantasia compositiva di questo artista che continua a variare e modificare i temi già trattati.

Ne è una testimonianza il fatto che per la figura di S. Gerolamo presente nella pala di Reggio Emilia (poi replicata nella tela di Crema) il Guercino avesse preparato quattro diverse possibili soluzioni riconosciute dalla critica in altrettanti disegni preparatori⁴.

Non aveva pertanto bisogno né di copiarsi né di replicarsi. Anche davanti ad una esplicita richiesta del committente di riprodurre un soggetto o un dipinto ammirato inevitabilmente la vena creativa del maestro introduceva variazioni o perfezionamenti.

Prendiamo come caso esemplare di una simile situazione la pala raffigurante l'Estasi di S. Francesco con S. Benedetto del Museo del Louvre a Parigi e le due piccole repliche riproducenti soltanto l'Estasi di S. Francesco dei Musei di Varsavia e di Dresda esposte fianco a fianco nella mostra sul maestro in corso a Bologna⁵.

Davanti al successo dell'invenzione e alla richiesta di replica il Guercino semplifica la composizione eliminando la figura di S. Benedetto, che risultava un poco forzata nella pala, per risolvere meglio la strutturazione spaziale, aprendo un paesaggio, accentuando e concentrando la dimensione psicologica.

Ciò che gli interessa, ciò che apprezza dell'invenzione e che merita di essere approfondito, è il rapporto colloquiale, di esaltazione e dolore, tra l'Angelo e S. Francesco.

È la giustificazione logica della situazione che preme all'artista e per que-

sto è necessaria la presenza dei due poli psicologici ed emotivi dell'Angelo e di S. Francesco, della musica e dell'estasi, dell'armonia celeste e dello spasimo carnale e terreno.

Nelle due repliche poi, eseguite a distanza di tempo, varia la soluzione cromatico-luminosa in pieno accordo con l'evoluzione tecnica del Guercino. Solo gli allievi della bottega, mancando della stessa capacità inventiva, replicavano pedissequamente e con reverenza gli originali del maestro. Giunge a proposito del nostro discorso un dipinto esposto in occasione della mostra, nella sede originaria della chiesa del Rosario a Cento.

L'opera rappresenta la Madonna col Bambino che appare a S. Gerolamo ed è ora custodita in Saint Thomas d'Aquin a Parigi.

Iniziata probabilmente nel 1650 con la figura di S. Gerolamo, per le difficoltà economiche in cui si trovò successivamente la committente, l'opera rimase incompiuta nello studio del maestro dove servì da modello agli allievi che copiarono numerose volte l'unica figura compiuta, quella di S. Gerolamo.

Soltanto nel 1655/56, risolti i problemi finanziari, la committente poté saldare il pagamento e il Guercino completò la pala con la Madonna e il Bambino⁶.

La replica di una figura isolata, determinata in questo caso da un evento esterno e contingente, risulta pertanto pratica tipica della bottega, mentre appare largamente estranea all'attività del maestro.

Pertanto fa bene il Marubbi a ricordare il numero elevato delle copie ed è inoltre significativa la sua ammissione che lo sfondo è così generico da doversi assegnare ad un allievo.

L'estrapolazione di una figura, nata e pensata in relazione ad altre in una complessa (anche a livello di psicologia della visione) composizione, lascia perciò molto perplessi.

Le idee del Guercino infatti vanno sempre più, col passare degli anni, verso compiute e calibrate organizzazioni monumentali ricche di sfumature luminose e psicologiche.

Ma è la vibrante, mobilissima cromia guercinesca che nell'opera Foschini-Ziglioli non si riscontra. Anche nei particolari giudicati migliori come il volto, le mani e i piedi del Santo, sapientemente costruiti da un punto di vista anatomico, il colore è fermo, troppo solido e sordo per fremere nella luce.

Questa particolare cromia guercinesca è una costante della sua produzione, dalla macchia chiaroscurale delle opere giovanili, ricche di bavature grasse e luminose, a quella più eletta, raffinata, meno immediata ma più meditata, dalla caratteristica frantumazione minuta della luce su pelli cu-

rate e levigate o su stoffe seriche, tipica dei dipinti maturi e tardi. Tale concezione e resa del colore-luce è una garanzia dell'autografia dell'opera quanto una firma, ma purtroppo allo stato attuale essa non è riscontrabile nel dipinto del Musèo.

Può darsi che la mancanza di tale effetto sia dovuta alle svelature subite dal colore o che tale esito resti nascosto sotto la patina che pure ricopre il quadro. Nell'attesa di una prossima pulitura che forse potrà risolvere i dubbi residui, consiglio molta cautela al fine di non sbilanciarsi troppo a favore di una autografia del Guercino.

Il dipinto è buono, ma forse non sufficientemente ottimo per poterlo assegnare a questo straordinario pittore.

Ricordo che ultimamente sono emerse nella bottega del Guercino discrete personalità, ma non mi sento di avanzare un nome preciso per questo dipinto da lasciare forse nel generico della bottega proprio perché perfetta replica, buona ma non originale, di una invenzione del maestro. Riporto solo alcuni esempi.

Chi ha potuto ammirare nella sezione della mostra allestita a Cento e dedicata alla bottega del Guercino la pala attribuita a Lorenzo Gennari raffigurante la Madonna col Bambino e i Santi Gerolamo e Nicola da Tolentino (1618/20) della Pinacoteca di Cento, potrà rendersi conto, proprio nella straordinaria figura di S. Gerolamo, della notevolissima capacità di questo aiuto del maestro.

Anche il S. Matteo e l'Angelo (1620/25) sempre della Pinacoteca di Cento, opera di un altro aiuto, Benedetto Zallone, si presenta come un dipinto talmente alto da confondersi quasi con quelli del Guercino.

Infine nella stessa sezione abbiamo una copia fedele e di discreta qualità (S. Sebastiano di Renazzo) di un dipinto del Guercino eseguita da Benedetto Gennari secondo una prassi diffusa e consolidata della bottega e che possiamo riscontrare anche nei decenni successivi alla morte del maestro⁷.

Con le due anonime tele successive si passa nell'ambito del Settecento lombardo. Questi dipinti vengono ad arricchire la conoscenza degli storici dell'arte sulla pittura del secolo XVII che proprio quest'anno è stato presentato con dovizia di studi in un'importante mostra milanese.

La più interessante delle due opere raffigura la meditazione della Maddalena sul Crocefisso (olio su tela cm 109 x 90).

Nessuna notizia esterna può aiutarci nella questione attributiva, tuttavia la fisionomia del volto, l'anatomia delle mani, i panneggi ora costruiti per larghe stesure cromatiche ora risolti con fitte pieghe, i colori e la resa luminosa, rimandano ad un preciso autore: Stefano Maria Legnani detto il Legnanino (Milano 1661-1713).



2. Stefano Maria Legnani, detto il Legnanino, *Maddalena in meditazione*.

Pittore tra i più importanti della Lombardia tra il Seicento e il Settecento il Legnanino contribuì in modo determinante al superamento dello stile tardo-secentesco regionale, aprendo la sua pittura alle influenze bolognesi (Cignani) e romane (Maratta). Egli introdusse in Lombardia negli ultimi due decenni del secolo XVII una pittura brillante e colorata, lieve e gradevole, tipicamente barocchetta che diverrà uno dei punti di riferimento per gli artisti milanesi del Settecento.

Membro dell'Accademia di S. Luca, vi ricoprì gli incarichi di soprintendente dell'accademia del disegno, vice principe e primo consigliere; queste cariche assieme alle numerosissime commissioni per tele ed affreschi in tutta la Lombardia e nelle regioni limitrofe testimoniano della fama raggiunta dal pittore e del suo primario ruolo artistico⁸.

Nella vicina città di Lodi lasciò con gli affreschi, pienamente settecenteschi, dell'abside della chiesa dell'Incoronata (1699) uno dei suoi capolavori. La risonanza dei dipinti lodigiani si fece sentire con vigore anche a Crema come evidenziano gli spunti compositivi tratti dalla decorazione del Legnanino da parte di Giacomo Parravicino per gli affreschi della cupola di S. Maria della Croce (1702). Del resto il Legnanino aveva già ricevuto negli ultimi anni del Seicento la commissione di una pala d'altare raffigurante l'Annunciazione per la chiesa di S. Giacomo a Crema, mentre in città si può riscontrare l'intervento della sua bottega negli affreschi che decorano un paio di soffitti del Palazzo Benzoni (ex Tribunale).

L'attribuzione al Legnanino della Maddalena Foschini-Ziglioli si basa su soddisfacenti confronti con opere sicure del pittore come appunto l'Annunciazione in S. Giacomo a Crema, Gesù che pone la corona di spine sul capo di S. Caterina nella Quadreria del Duomo di Milano (1700 ca.), il Sogno di S. Giuseppe del Museo Civico di Novara (1708), e più specificamente con i pennacchi affrescati con le personificazioni delle Virtù nella chiesa di S. Maria del Carmine a Milano (primo decennio del Settecento), dove la figura dell'Umiltà si presenta anche nella posa vicinissima alla Maddalena cremasca.

Decisivo appare infine il riscontro verificabile nella Madonna col Bambino - figura quasi sovrapponibile alla santa Foschini Ziglioli ambientata anch'essa in una atmosfera notturna e cupa - dipinta nella grande e celebre Adorazione del Bambino con S. Gerolamo, in S. Marco a Milano, anteriore al 1705. Questi precisi riferimenti ci impongono di datare la Maddalena del Museo di Crema ai primissimi anni del '700. Il dono della Maddalena Foschini Ziglioli viene così ad incrementare le raccolte cremasche con l'opera di un pittore non estraneo alla cultura della città; un'opera che pur riprendendo schemi tipici e collaudati del maestro presenta

in più una tensione emotiva e una essenzialità nella composizione - suggerita anche dal fondo vuoto e scuro che concentra il nostro sguardo sulla figura in meditazione - talvolta assenti nei brillanti dipinti del Legnanino. Questo eccezionale risultato è forse da mettere in relazione con la conoscenza dell'attività di Giuseppe Antonio Petrini di cui il Legnanino sembra avvertire in questo dipinto tutta l'intensità etica e l'impegno morale. La seconda tela anonima, ma riferibile all'ambiente lombardo, raffigura l'episodio biblico di Lot e le figlie (olio su tela cm 94 x 64). L'opera inserita in una bella cornice dorata settecentesca, si presenta molto ritoccata e parzialmente ridipinta.

A causa dello stato di conservazione non buono il dipinto all'inizio non aveva attratto la mia attenzione; solo in un secondo momento, superato l'ostacolo reale e psicologico dell'ampia ripresa che falsò il dipinto, ho potuto individuare il possibile autore.

L'opera, sia per il soggetto che per la forma della tela e della cornice, si segnala come un gustoso e raffinato elemento decorativo di un palazzo settecentesco: una sovrapporta o una caminiera (elementi questi, eseguiti in genere con rapidità, senza cure particolari e spesso da pittori minori). Le notizie di una provenienza forse cremasca, da una sala di un palazzo della famiglia Foschini Ziglioli e la precisa indicazione che la tela fosse collocata su un camino (questo fatto spiegherebbe la pessima conservazione e la necessità di integrare con ampi ritocchi il colore originale staccatosi dalla tela a causa del forte calore emanato dal camino) potevano relegare l'opera in una funzione puramente decorativa e nella produzione artistica locale. Pur nei limiti di una difficile lettura e di una incertezza circa la reale integrità e qualità del quadro, il dipinto in questione si deve attribuire con assoluta sicurezza al pittore cremonese del Settecento Giacomo Guerrini (Cremona 1721-1793) e probabilmente per una svista, ora comprensibile, venne fatto provenire da Crema invece che da Cremona. Il Guerrini, artista eccentrico e anticonformista, fu il maggior esponente della cultura pittorica a Cremona nella seconda metà del secolo XVIII. In stretto contatto con Sebastiano Galeotti e Francesco Monti, operanti a Cremona, il Guerrini poté assimilare le novità venete di Sebastiano Ricci (attivo anche a Piacenza e Parma oltre che a Milano), del Piazzetta e di GianBattista Tiepolo (presente con importanti dipinti in Lombardia). Curioso è il suo recupero in chiave settecentesca, come in raffinati passi di danza, delle soluzioni manieristiche della pittura cremonese del Cinquecento (Camillo Boccaccino e i Campi) ed originale appare l'effetto di lume artificiale presente nei suoi dipinti.

Tra i suoi numerosi quadri di soggetto sacro e profano, particolarmente

interessanti per inquadrare il nostro dipinto risultano le tele eseguite per la famiglia Magio in Palazzo Affaitati a Cremona (inizi del nono decennio). Il ciclo era composto da quattro pannelli sagomati, di forma simile ma più grandi del nostro, che fungevano da sovrapporte e che assieme ad altre due tele raffiguravano le storie di Amore e Psiche. Una seconda sala del palazzo era decorata con altri sei pannelli rappresentanti le «Dee che amarono gli uomini: Venere che vuole trattenere Adone, Diana che discende a visitare Endemione dormente, Galatea e Aci che fuggono da Polifemo, Aurora che rapisce Cefalo, Circe che si sforza di invaghiare Ulisse»⁹.

Queste tele che sono in parte conservate nella Biblioteca Governativa di Cremona, sono quanto mai simili per soggetto sottilmente erotico, formato, forse funzione (sovrapporte), ma soprattutto identiche da un punto di vista stilistico alla purtroppo mal ridotta scena con Lot e le figlie del Museo di Crema.

Basterebbe, per convincersi di questa attribuzione, confrontare le composizioni risolte per diagonali, le forme avvitate di lontana ascendenza manieristica, i profili femminili rigidi e col naso dal taglio netto, di senatore ormai neoclassico, gli effetti di luce affidati nel dipinto di Crema alle fiamme di Sodoma e Gomorra sullo sfondo, le composizioni giocate su primi piani con grandi figure e secondi piani lontani con piccoli personaggi inseriti in ampi paesaggi.

Si può persino rilevare un particolare «morelliano» nelle pieghe serpentine che, nonostante la ridipintura, si leggono ancora nel quadro cremasco. Volendo stringere ancora di più il confronto suggerisco l'attenzione al parallelo figurativo tra la figlia di Lot di profilo e la Psiche seduta e di profilo o con Psiche davanti a Venere (questa è poi confrontabile anche con la moglie di Lot trasformata in statua di sale sul fondo) o una sorella di Psiche; mentre la posizione di Lot ricalca quelle delle figure femminili sedute di Cremona.

Mi auguro che il prossimo e preventivato restauro ci consegni una tela non ridipinta ed integrata per mancanza dell'originale, ma solo ritoccata; allora potremo godere di un'opera per noi rara e che va ad aggiungersi quale novità al catalogo del cremonese Guerrini.

Restano infine due importanti opere francesi a pastello raffiguranti i ritratti di due nobildonne (cm 60 x 45 ciascuna). I dipinti si inseriscono nella tradizione settecentesca del pastello che vede operare in Italia un'artista di fama internazionale come Rosalba Carriera, in Svizzera Liotard, in Francia Chardin, La Tour, Nattier e Perroneau.

Proprio a Jean Baptiste Perroneau (Parigi 1715-Amsterdam 1783), arti-

3. Giacomo Guerrini, *Lot e le figlie*.

4. Jean Baptiste Perroneau (attr.), *Ritratto di dama*.

5. Jean Baptiste Perroneau (attr.), *Ritratto di dama*.



sta che soggiornò anche in Italia, sono stati autorevolmente attribuiti da Giuseppe Fiocco i due pastelli Foschini-Ziglioli.

In un expertise risalente al 1947 il Fiocco definisce magistrale il ritratto di donna con orecchini, collana di perle e inserto di ermellino nelle maniche e ne sottolinea l'esemplarità per Rosalba Carriera, mentre giudica meno interessante l'altro ritratto di intonazione più discreta, ma probabilmente più intima.

L'attribuzione presenta molti elementi convincenti, ma lascia anche qualche incertezza per le numerose tangenti anche con altri artisti, ad esempio con Nattier per il secondo ritratto che non è certo inferiore all'altro per qualità.

Non essendo un esperto di arte francese lascio per il momento in sospeso il problema attributivo avanzato dalla proposta del Fiocco riservandomi di riprenderlo se possibile in un prossimo futuro.

Entrambi i dipinti, inseriti in belle cornici settecentesche, sono di alta qualità, di fine esecuzione, tecnicamente abilissimi e possono ben corrispondere alla fama internazionale di un autore alla moda nel Settecento come il Perroneau.

Il loro dono rappresenta per il Museo di Crema un tocco di grazia rococò e l'apertura ad una vivace cultura internazionale.

Per quanto riguarda i restauri, durante la conferenza ho potuto presentare solo la pala raffigurante il Redentore e Santi del veronese Gian Domenico Cignaroli (in deposito dalla chiesa della SS. Trinità), nel frattempo è rientrato dal restauro anche il Miracolo di S. Pietro d'Alcantara del Lucini, mentre sono ancora in corso gli interventi sugli affreschi di Giovan Pietro da Cemmo nel refettorio del S. Agostino.

Rimando pertanto al prossimo numero di *Insula Fulcheria* per una più ampia disamina dei lavori e dei loro risultati così da poter presentare un panorama completo delle iniziative attuate in questo importante settore dal Museo Civico.

NOTE

1. C. PIASTRELLA, *Donazione Foschini Ziglioli*, in «*Insula Fulcheria*», n. XX, Crema 1990, pp. 237-239.
2. F. LORUSSO DE LEO, in AA.VV., *L'arte degli Estensi*, catalogo della mostra, Modena 1986, p. 179.
3. M. MARUBBI, *Un Guercino per il Museo di Crema*, in «*Arte Lombarda*», nn. 94/95, Milano 1990, pp. 186-187.
4. D.M. STONE, *Guercino Master Draftsman*, Bologna 1991, pp. 37-39.
5. D. MAHON, *Giovanni Francesco Barbieri Il Guercino 1591-1666*, catalogo della mostra, Bologna 1991, pp. 134-137, 172-174.
6. D. MAHON, *op. cit.*, 1991, pp. 357-360.
7. P. BAGNI-F. GOZZI, in D. Mahon, *op. cit.*, pp. 402, 426, 456.
8. M. BRAGA, in AA.VV., *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, pp. 83-85.
9. L.B. GREGORI, in AA.VV., *Settecento lombardo*, *op. cit.*, 1991, pp. 203-205.