

Prof. Cristina Galassi

Corso Garibaldi 13
06123 PERUGIA
Cell. 333/3038908
e-mail: cristina.galassi@unipg.it

Il quadro, un olio su tela (74,5 x 62 cm), che proviene da una collezione privata europea, è un bel dipinto riferibile con certezza alla mano di Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato (Sassoferrato, 1609 - Roma, 1685).

Raffigura un soggetto più volte rappresentato dall'artista con minimi scarti figurativi ed espressivi, ossia la figura della *Vergine orante* detta "*Mater dolorosa*". La *Mater dolorosa* fu classificata da Hermann Voss, che censì quattro tipologie di Madonne conosciute attraverso venti varianti differenti, nel III tipo e non si ispira ad alcun prototipo noto ma è una creazione autonoma del Salvi (vedi H. Voss, *La pittura del barocco a Roma*, edizione a cura di A.G. De Marchi, Vicenza 1999, p. 257). Silvia Cuppini ha ipotizzato che questo tipo di Madonna derivi liberamente dalle *Annunziate* di Antonello da Messina, in particolare modo da quella di Monaco che, a sua volta, potrebbe dipendere da un modello medievale, cioè *l'Icona di San Luca* nella Cattedrale di Fermo (S. Cuppini, *Il Sassoferrato e l'Ottocento*, in F. M. de Lépinay (a cura di), *Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato"*, catalogo della mostra, Sassoferrato, 29 giugno-14 ottobre 1990, Milano 1990, pp. 137-138).

Tra le numerose versioni conosciute della *Vergine dolorosa*, la maggior parte ritrae la Madonna, ora con le mani interamente dipinte, come nel dipinto in esame, mentre altre la mostrano a mezzo busto. In molte versioni, la maggior parte dei casi, la Vergine ha la testa appoggiata sulla spalla sinistra (a destra di chi osserva), mentre in altri casi avviene il contrario. Il dipinto in esame, di ottima qualità formale, ha la particolarità di mostrare la Vergine ritratta a mezzo busto e il viso appoggiato sulla spalla destra come nella tela della Pinacoteca Comunale di Cesena (inv. n. 33. Per questo dipinto F. M. de Lépinay in F. M. de Lépinay (a cura di), *Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato"*, catalogo della mostra, Sassoferrato, 29 giugno-14 ottobre 1990, Milano 1990, pp. 62-63, scheda 14).

Maria, che emerge da un fondo notturno, si presenta con il capo coperto da un manto e un velo blu oltremare che le copre la testa e che mostra una leggera

piega al centro e scende fino a coprirle le spalle. Sul lato destro, sotto il manto, si intravede un panno bianco che le incornicia il volto, parzialmente in ombra.

I lineamenti del viso sono aggraziati, sul mento è presente quella tipica fossetta di Sassoferrato, lo sguardo è pensoso e assorto rivolto in avanti e, contrariamente all'appellativo, l'atteggiamento della giovanissima Maria non denota disperazione o sgomento ma una silenziosa compostezza, malinconia e accettazione, quasi un presagio del futuro dolore che dovrà sostenere. Il volto è privo di contrazioni o corrugamenti, la bocca muta e silenziosa. Sotto il manto Maria indossa una veste color amaranto.

Il dipinto è noto da una serie considerevole di esemplari assai conosciuti, conservati in alcuni importanti musei italiani e stranieri oltre che in collezioni private (Musei Civici di Pesaro, Galleria Harrach di Vienna, Galleria Pallavicini-Rospigliosi di Roma, Palazzo Episcopale di Madrid, Galleria degli Uffizi di Firenze, Pinacoteca Comunale di Cesena, Monastero di Santa Chiara a Sassoferrato, Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi di Macerata, Collezione privata di Pesaro proveniente da Altomani & Sons) e da alcuni incisioni di traduzione (vedi A. Cerboni Baiardi, *La mano di Apelle. Sassoferrato e l'incisione: dalla copia alla divulgazione*, in C. Prete (a cura di), *Sassoferrato "Pictor virginum". Nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi*, Ancona 2010, p. 54, figg. 44-47).

Piccolissimi dettagli iconografici differenziano le diverse copie l'una dalle altre: a proposito della versione della Pinacoteca Comunale di Cesena, molto vicina al nostro dipinto, Massimo Pulini ha scritto che "c'è qualcosa di semplice e straordinario insieme nello sguardo della giovane donna, perché nell'atto di pregare ella si rivolge a noi come ad uno specchio e dunque noi ci specchiamo in lei. E' tra le invenzioni dirette del Salvi, di quelle non desunte da altri autori, la più classicamente moderna, forse la più bella in assoluto, summa di memorie segrete e assimilate, ma anche intuizione delle aspettative sovratemporali di bellezza e di grazia" (M. Pulini in *Il Sassoferrato un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, catalogo della mostra, Cesena, Galleria Comunale d'Arte, 16 maggio-25 ottobre 2009, a cura di M. Pulini, Milano 2009, pp. 80-81, scheda 4).

Si tratta di un'opera molto interessante perché chiarisce la prassi esecutiva dell'artista che molto spesso modificava le proprie composizioni con particolari talora significativi, talora meno eclatanti: la Vergine orante è fra i soggetti più riprodotti dal Salvi e di cui esistono numerose copie e repliche realizzate dal maestro e dalla sua bottega, che continuò a produrne anche dopo la morte del maestro (1685), per rispondere alla crescente domanda del mercato.

Sono proprio queste minime, impercettibili varianti tra una versione e l'altra, che ci permettono di identificarne l'autore in Sassoferrato in quanto, un banale copista si sarebbe preoccupato e limitato a riprodurre meccanicamente il modello senza apportarvi modifiche. Il tentativo del Salvi invece è quello di perfezionare continuamente le sue composizioni e forse quello di consegnare, a ciascuno dei suoi committenti, un quadro con caratteristiche originali e facilmente distinguibile dalle versioni simili, ma non identiche, dello stesso soggetto.

Del dipinto sono altresì conosciute varianti di dimensioni minori (sulla versione dei Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi di Macerata vedi A. Viozzi in F. M. de Lépinay (a cura di), in *Il Sassoferrato. La devota bellezza, con i disegni della Collezione Reale Britannica*, catalogo della mostra, Sassoferrato, 17 giugno-5 novembre 2017, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 218-219, scheda n. 46).

La tradizione storiografica vuole Sassoferrato allievo di Domenichino o dello stesso Reni, senza alcun fondamento documentario (F. Russell, *Sassoferrato and his Sources: a Study of Seicento Allegiance*, in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 694-700). Anche se i dati biografici rimangono incerti, il pittore nutre un'innegabile ammirazione per la pittura bolognese, che non esclude la possibilità di un soggiorno nella città, come suppone F. M. de Lépinay (*Archaïsme e purisme au XVII siècle: les tableaux de Sassoferrato à San Pietro de Pérouse*, in "Revue de l'art", 31, 1976, p. 50).

Riguardo al nostro dipinto, non ci sorprende che il volto della Vergine, scevro da leziosità, diventi l'incarnazione di una bellezza ideale, perfetta nella forma ovale del volto, in quello sguardo dolcissimo e di rassicurante serenità di Maria. L'impressione di equilibrio dell'intera composizione è rafforzata dall'ampiezza del velo e del manto drappeggiati in blu oltremare, insieme al bianco, con una punta di ocre, di giallo, del velo.

La luce torrisce e scolpisce le forme attraverso il chiaroscuro e fa emergere il volto dall'ombra, che nasconde la fronte e l'occhio destro, lasciando che la luce scorra con più intensità sul naso e sulla bocca e sul mento per poi riavvolgere nell'ombra la guancia sinistra.

Tutto questo contribuisce a creare una figura di grande forza religiosa e di cristallina bellezza, come aveva intuito Hermann Voss, che ne aveva fatto il pittore del sacro per antonomasia: "sempre le sue Madonne sono solo figure a mezzo busto dipinte con pochi colori tradizionali contro uno sfondo neutro senza aggiungere altri accessori. Evita sempre la vivacità, il rumore, il movimento: gli è congeniale soprattutto l'espressione di una devozione assorta e di un'esistenza di placida tranquillità. Il suo legame con la pittura umbra del

Quattrocento non è dettato dal caso o da un semplice capriccio, ma deriva da un'analoga disposizione spirituale" (H. Voss, *La pittura del barocco a Roma*, edizione a cura di A.G. De Marchi, Vicenza 1999, p. 255).

Guardando il dipinto, viene in mente il brano di Étienne T. Huard, pubblicato, in traduzione italiana, nella *Storia della pittura italiana* del 1835 che, a proposito di Sassoferrato, scrive: "Egli brilla per somma correzione di disegno, per armonioso colore, sebbene soverchiamente roseo, per soavità di pennello, per grande pratica di panneggiare e per un non so che ai conoscitori assai grato. Il Sassoferrato viene chiamato con ragione il pittore delle Vergini, ed aveva un singolare ingegno per segnare la veramente divina figura della Madre di Gesù" (É. T. Huard, *Storia della pittura italiana*, libera traduzione con aggiunte e illustrazioni di S. Ticozzi, Milano 1835, pp. 272-273).

Per lungo tempo Salvi, parte della schiera dei pittori oberati dai luoghi comuni, è stato considerato "un artista avulso dal proprio tempo, quando non un inguaribile 'ritardatario'", un nostalgico, un copista piuttosto che un inventore, pagando lo scotto di un giudizio superficiale che non ha tenuto nel debito conto il suo raffinato e cercato anacronismo estetico e la sua impareggiabile tenuta formale che ci consegna dipinti "qualitativamente molto alti, dove il distillato cromatismo, fatto di pochi colori, molto spesso a contrasto, accompagna una forma di levigata e tornita nettezza", colori puri, quasi irreali, che accentuano il carattere 'metasensibile' delle opere (sull'argomento C. Galassi, *Il Sassoferrato copista di Federico Zeri*, in "Storia della critica d'arte", 2019, pp. 101-119, in particolare p. 105 e C. Galassi, "Quando gli altari furono mai più ornati di finissime dipinture?". *Pittura dei Seicento in Umbria: artisti e committenti*, in C. Galassi, *Luce figura paesaggio. Capolavori del Seicento in Umbria*, catalogo della mostra, Perugia, Galleria Tesori d'Arte nel Complesso Monumentale di San Pietro, 9 novembre 2018-30 giugno 2019, Perugia 2018, pp. 23-77, in particolare p. 42).

Federico Zeri è stato tra i primi a rileggere la produzione sacra di Sassoferrato cogliendo "la semplicità eloquente delle sue Madonne, la spiritualità depurata da ogni vezzo formale e il sentimento diretto, intimamente umano" con cui rappresenta il sacro nei suoi dipinti (M. Pulini, *Il minimalismo della bellezza*, in *Il Sassoferrato un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale d'Arte, 16 maggio-25 ottobre 2009), a cura di M. Pulini, Milano 2009, pp. 13-37, in particolare p. 23), simbolo di una nuova controriforma e a cogliere la semplice comunicabilità delle immagini, la loro replicata e facile devozionalità che ben presto sfocerà nelle immagini codificate dall'oleografia ottocentesca, insieme alla incorruttibilità della sua materia pittorica. Zeri è anche il primo a fare nuove considerazioni sulla straordinaria

esecuzione tecnica delle opere del “pictor virginum”: la sua pennellata individuale, “difficilissima da imitare”, la sua mano “infallibile, di una precisione eccezionale”, “che non sbaglia mai nemmeno di un millimetro” e mostra, per contrasto, la “rozzezza, una penuria di valori che si rivela immediatamente” nelle copie e nei copisti ma anche i suoi segreti tecnici, uno dei quali consisteva nel mescolare fra di loro colori diversi per ottenere certi effetti, come nel bianco, che nei suoi dipinti, quando è il maestro e non un copista, non è mai bianco puro, ma contiene sempre qualche goccia di giallo, di ocre, oppure nei rossi e negli azzurri, “che hanno mescolati degli altri colori in piccolissime dosi”, conferendo così all’insieme una specie di patina dorata.

BIBLIOGRAFIA: inedito

Perugia, 11 giugno 2023

Prof. Cristina Galassi

A handwritten signature in black ink, reading "Cristina Galassi". The signature is written in a cursive, flowing style.