

# RINASCIMENTO

---

*segreto*

a cura di  
Vittorio Sgarbi

## PROMOSSA DA



Sindaco  
*Maurizio Gambini*

Assessore alla Rivoluzione,  
Cultura e Agricoltura  
*Vittorio Sgarbi*

Responsabile Comunicazione  
*Gabriele Cavallera*

Responsabile Settore Cultura Turismo  
*Teresa Giovannoni*

Responsabile Patrimonio - Progettazione  
OO.PP.  
*Mara Mandolini*

Assistenza e logistica  
*Bruno Alessandrini*  
*Roberto Balducci*  
*Maurizio Buresta*  
*Katia Petrolati*  
*Gabriele Sperandio*



Sindaco  
*Matteo Ricci*

Assessore alla Bellezza e alla Vivacità  
*Daniele Vimini*

Servizio Cultura  
Dirigente  
*Paola Nonni*



Sindaco  
*Massimo Seri*

Vice Sindaco e Assessore Cultura e Turismo  
*Stefano Marchegiani*

Dirigente Settore Cultura e Turismo  
*Grazia Mosciatti*

Servizio Cultura  
*Danilo Carbonari*  
*Claudia Cardinali*

Iniziative Culturali  
*Silvia Melini*

Cura e gestione del patrimonio  
*Francesca Banini*  
*Erika Terenzi*

Conservazione del patrimonio  
*Barbara Bartoli*  
*Giancarlo Cesarini*

## CON IL CONTRIBUTO DI



Presidente  
*Luca Ceriscioli*

Assessorato alla Cultura

Assessore Cultura e Turismo  
*Moreno Pieroni*

Dirigente Servizio Sviluppo  
e Valorizzazione delle Marche  
*Raimondo Orsetti*

P.F. Beni e Attività Culturali  
*Simona Teoldi*

## CON IL PATROCINIO DI



## PARTNER



## MOSTRA A CURA DI

*Vittorio Sgarbi*

## DIREZIONE SCIENTIFICA

*Pietro Di Natale*

## COORDINAMENTO

*Sauro Moretti*

## ORGANIZZAZIONE



Presidente  
*Gianluca Bellucci*

Amministratore delegato  
*Luca Covarelli*

Direttore  
*Silvano Straccini*

Direttore settore Librerie museali  
*Emanuela Cesarini*

Segreteria organizzativa  
*Barbara Cassetta*  
*Orietta Del Bianco*

Coordinamento di gestione  
*Tiziana Piccoli*

Multimedia  
*Luca Montini*

Logistica allestimenti  
*Paolo Cattano*

Ufficio Stampa e digital marketing  
*Sara Stangoni*  
*Alessandra Zanchi*

Progetto grafico  
*Omnia Comunicazione*

Allestimento



Fotografia e video  
*Giovanni Valentini*  
*Riccardo Crespi*

Sicurezza  
*Elena Cocchini*

Trasporti e logistica  
*Exibiz / Montenovi*

Assicurazioni  
*Age - Assicurazioni Gestione Enti*

Restauri e condition report  
*Francesca Ascenzi*  
*Lucia Palma*

Editore  
*Maggioli Musei*

Coordinamento editoriale  
*Mauro Villa*

Consulenza grafica  
*Moreno Clementi*

## CATALOGO

a cura di  
*Vittorio Sgarbi*  
*Pietro Di Natale*

testi di  
*Michelangelo Agostini*  
*Alessandro Bettini*  
*Antonio Buitoni*  
*Andrea Ciaroni*  
*Dominique Cordellier*  
*Michele Danieli*  
*Pietro Di Natale*  
*Alessandro Delpriori*  
*Andrea Donati*  
*Alessandro Giovanardi*  
*Enrico Ghetti*  
*Chiara Guerzi*  
*Valentina Lapierre*  
*David Lucidi*  
*Angelo Mazza*  
*Manlio Leo Mezzacasa*  
*Mauro Minardi*  
*Marina Minozzi*  
*Franco Moro*  
*Valerio Mosso*  
*Maria Maddalena Paolini*  
*Stefano Papetti*  
*Paolo Ponti*  
*Francesca Petrucci*  
*Ettore A. Sannipoli*  
*Lorenza Sassoli*  
*Walter Scotucci*  
*Vittorio Sgarbi*  
*Anna Tambini*  
*Marco Tanzi*  
*Anchise Tempestini*  
*Nicholas Turner*  
*Francesco Traversi*  
*Alessandro Vezzosi*  
*Vito Zani*  
*Emanuele Zappasodi*  
*Alexandra Zvereva*

## PRESTATORI

Altomani & Sons srl, Pesaro  
Cantore Galleria Antiquaria, Modena  
Collezione Castello di San Martino  
in Soverzano  
Collezione Francesco Micheli  
Collezione Nazzareno Bastioli  
Collezione Paolo Ponti  
Collezione Peter Silverman  
and Kathleen Onorato  
Collezione Sforza Fogliani  
Galerie G. Sarti, Paris  
Galleria Moretti, Firenze  
Fondazione Cassa di Risparmio  
di Alessandria  
Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena  
Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo  
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì  
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova  
e Rovigo  
Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro  
Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini  
Fondazione Cavallini Sgarbi, Ro Ferrarese  
Santa Tecla srl, Padova

Un ringraziamento a tutti coloro che a vario titolo hanno offerto la loro collaborazione alla realizzazione della mostra.

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto. L'editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume nei confronti degli aventi diritto.

**DEFENDENTE FERRARI**  
(Chivasso, 1480/1485 - post 1540)

34.

*Sant'Agostino (?)*

1525 circa

olio su tavola, cm 65 x 45

Collezione Fondazione Cassa  
di Risparmio di Alessandria

*Bibliografia:* inedito.

La tavola, acquistata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria nel 2006, raffigura un santo vescovo riccamente abbigliato, con un libro che ci suggerisce trattarsi di un dottore della Chiesa, probabilmente sant'Agostino. L'autore del dipinto va riconosciuto in Defendente Ferrari, il pittore meglio rappresentato, fra i primitivi piemontesi, nel panorama del collezionismo internazionale più o meno recente. Defendente nacque qualche chilometro a nord-est di Torino, nella cittadina di Chivasso, dove in apertura del Cinquecento si stabilì Giovanni Martino Spanzotti, grande portavoce in Piemonte delle istanze più moderne della pittura nord-italiana. Proprio da una costola di Spanzotti si formò il giovane artista chivassese: importanti testimonianze di questo rapporto sono state individuate nell'elaborato polittico realizzato intorno al 1500 per l'altare della Compagnia dei Calzolari nel Duomo torinese - dove emerge la consistente partecipazione del pittore più giovane - e nel *Battesimo di Cristo* proveniente dalla stessa chiesa ed esposto nell'annesso Museo Diocesano, commissionato a Spanzotti nel 1508 ma consegnato non prima del 1510 - in cui si riconosce la mano di Defendente a quel punto divenuto maestro autonomo (Romano 1990, pp. 278-325, 332-337). Nel corso dei primi quattro decenni del secolo l'attività del Ferrari interessò varie aree del Piemonte occidentale sostanzialmente comprese nel ducato sabauda: nel-

le numerose tavole giunte sino a noi, realizzate in massima parte per chiese o conventi, egli snocciola un repertorio figurativo che riprende, talvolta senza grandi sforzi di dissimulazione, soprattutto invenzioni spanzottiane e altre nordiche, il tutto reso con una ricercatezza formale e un'attenzione particolare alla ricchezza della superficie pittorica che denotano un atteggiamento in fondo più consono alla passata stagione medievale. Un approccio non lontano da quello di Carlo Crivelli, per recuperare un paragone che risale a Bernard Berenson (1907), secondo il quale Defendente, trovandosi come l'originalissimo pittore veneziano "in disparte dalle idee correnti, sviluppò, sia pure in modo più limitato, gli elementi ornamentali della propria arte", che nel caso del piemontese diventano "gustosi schemi lineari, campiti di colore gustoso, trattato come lacca o come smalto, e talvolta di lucentezza gemmea".

Il pannello in esame doveva far parte di un polittico strutturato non troppo diversamente da altri confezionati nella stessa bottega - due dei quali conservati, totalmente integri o quasi, nella Galleria Sabauda -, dove trovava evidentemente posto sulla destra nel registro superiore. Nella difficoltà di assegnargli dei compagni di viaggio possiamo almeno fare un'ipotesi per il pannello che gli faceva da pendant: un buon candidato sembra essere il bel *San Gerolamo* correttamente attribuito da Giovanni Romano (1970, p. 22, nota 1), già nella collezione di Bruno Meissner a Zurigo, poi in una collezione privata canadese e infine, nel 2016, presso Robilant+Voena. Giocano a favore di questa proposta alcuni fattori, dalle misure (per il *San Gerolamo* cm 62 x 45, ma entrambe le tavole potrebbero essere state decurtate in altezza) al tipo di realizzazione del fondo, dove una bordatura scura racchiude la superficie dorata su cui i santi si stagliano senza esserne completamente contenuti. La decorazione rossa che crea un motivo damascato sull'oro del pannello già Meissner poteva un tempo movimentare anche la tavola alessandrina, mentre le tracce di centina che si intravedono

in quest'ultima non è escluso segnasero pure l'altro dipinto. Significativa è poi la concordanza iconografica, dal momento che si tratta di due dottori della Chiesa, e rappresentati entrambi senza l'aureola, aspetto non particolarmente frequente nelle opere del Ferrari. Anche stilisticamente le due figure sono ben appaiate, sia per le proporzioni sia per l'esecuzione particolarmente distesa, che soprattutto al santo vescovo conferisce una morbidezza e un calore rari nel percorso defendentesco, fino a regalarci uno degli sguardi più umani di tutta la sua produzione. Saremo dunque in una fase avanzata nell'attività del chivassese: è stato notato che "la personale maniera di Defendente di trattare le stoffe, i broccati [...] profusi di ricami, pietre preziose e gioielli, e soprattutto la resa [...] delle suppellettili ecclesiastiche, forse retaggio della giovanile frequentazione della bottega orafa paterna, sembra raggiungere proprio all'inizio del terzo decennio del secolo i suoi esiti più elaborati" (Manchinu 2011, p. 42), gli stessi che caratterizzano l'opera qui esaminata, per la quale Romano ha suggerito oralmente una datazione verso il 1525. Parallelamente, seguendo le indagini di Massimiliano Caldera (2015, pp. 36-43), l'addolcimento del disegno e della materia pittorica fa pensare alla presenza di un collaboratore aperto a tendenze figurative più moderne, una personalità capace di muovere nuove corde entro l'affaccendata e un po' irrigidita bottega del maestro.

*Valerio Mosso*



**DEFENDENTE FERRARI**  
(Chivasso, 1480/1485 - post 1540)

35.

*San Pietro e san Paolo*

1528 circa

olio su tavola, cm 151 x 67

Collezione Fondazione Cassa  
di Risparmio di Alessandria

*Bibliografia:* Berenson 1936, p. 162; Berenson 1968, I, p. 105; Mallé 1971, pp. 62-63, fig. 123; Romano 1974, p. 291; Caldera 2015, p. 33 fig. 15, pp. 37-38.

Nella tavola sono raffigurati i santi Pietro e Paolo, i due pilastri della Chiesa, la cui presenza pare quasi continuare idealmente nell'architettura di pietra grigia che chiude la scena. Entrambi reggono un libro con la mano sinistra e con la destra l'oggetto che di norma li contraddistingue: Pietro è armato di chiavi sofisticatissime, lunghe poco meno della spada con cui Paolo taglia a metà il bel paesaggio lacustre che si apre in lontananza.

Entrata nel 1933 nella ricca raccolta del Principe del Liechtenstein, nel castello di Sebenstein in Austria, l'opera fu pubblicata da Bernard Berenson (1936), il quale ebbe il merito di inserirla fra i lavori di Defendente Ferrari. Nel 1968 il grande conoscitore segnalò lo spostamento della tavola nel castello della nobile famiglia a Vaduz, avvenuto nel 1944. L'ultimo trasferimento nell'attuale collezione è avvenuto in seguito a una vendita presso Christie's a Londra (9 luglio 2008, lotto 109).

Luigi Mallé (1971) ritenne che il pannello trovasse una giusta collocazione cronologica non lontano da opere tarde del maestro piemontese quali la *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam, datata 1528; per la figura del san Pietro propose inoltre un confronto con lo stesso santo che assiste allo *Sposalizio di santa Caterina* nella Galleria Sa-

bauda di Torino. Fu Giovanni Romano (1974) a riconoscere nello stesso museo torinese lo scomparto che nel polittico originario doveva disporsi, simmetricamente, alla sinistra di un pannello centrale: si tratta della tavola con i *Santi Gerolamo, Giovanni Battista e un donatore*, con cui combaciano le misure, la tipologia dei nimbi, l'ambientazione architettonica con al centro un'apertura sul paesaggio e la disposizione dei santi lungo una diagonale. Ripartendo da questo accostamento, Massimiliano Caldera (2015)

ha sottolineato la presenza di accenti più moderni rispetto agli standard del chivassese prima del 1520: essi vanno dalla "più fresca articolazione nelle pose delle figure" al "diverso modo d'intendere la luce e il colore: non più quelli limpidi e uniformi di Defendente ma più morbidi e attenti al gioco delle ombre e dei riflessi colorati che trascorre sugli incarnati", rilevando infine il "parziale abbandono della strenua intelaiatura grafica - sopra e sotto il colore - che Defendente adopera costantemente". Sono parole che potrebbero descrivere assai bene anche l'altra tavola presente in mostra, e che similmente valgono per altri lavori licenziati dal maestro chivassese nel terzo decennio del secolo; fra questi Caldera ha individuato la citata pala di Amsterdam del 1528, riscontrando lo stesso momento stilistico e proponendo che questa occupasse lo spazio principale fra le tavole di Torino e Alessandria. Tale accorpamento rientra in ogni caso in un discorso più ampio, portato avanti dallo studioso (pp. 36-43) nel tentativo di delineare alcune tendenze che a partire da quel decennio segnarono il linguaggio di Defendente, "sottoposto da un gruppo di giovani a un processo di modernizzazione" dall'interno, orientato in diverse direzioni e incentivato forse dallo stesso maestro. Ma questo avveniva ormai fuori tempo massimo, perché nella precedente stagione Defendente non si prese mai seriamente il rischio di inseguire la 'maniera moderna', continuando a percorrere strade sicure, che fossero di città o di montagna. La vera insidia non si era però fatta attendere e por-

tava fatalmente il suo stesso cognome ma un'indole assai differente: Gaudenzio Ferrari, vorace esploratore in continua evoluzione, poeta dalla spiccata personalità ma anche intelligente imprenditore, aveva assestato un duro colpo a Defendente sin dai tempi del ribaltone di Gerolamo Giovenone, attratto nell'orbita del valesiano; verso il 1530 il chivassese, ancorato al suo rifiuto di guardare al collega, poteva ormai sperare soltanto in un tramonto dignitoso.

Tornando così alla lettura berensoniana ricordata nella scheda precedente, quella cioè di un pittore che si rifugia nell'ornamento, sarebbe opportuno fare uno sforzo per non cadere nella trappola di uno schematismo troppo rigido, trattenendosi dalla tentazione di affibbiare frettolosamente etichette come quelle di "attardato" o "provinciale", e cercando piuttosto di comprendere le possibili ragioni che portarono alla formulazione di un particolare linguaggio. Come è stato evidenziato in un fortunato saggio scritto a quattro mani da Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg (1979, p. 331), "il cammino di apparente rigoticizzazione seguito da Defendente non è dunque il prodotto di un ritardo periferico, ma piuttosto di uno scarto deliberato, nella cui scelta ha un peso indiscutibile il carattere devozionale di gran parte della sua produzione". Intesa in questi termini, l'arte del maestro piemontese trova maggior equilibrio, e anche se può apparire imbarazzante - restando nel contesto regionale - il confronto con l'aggiornata cultura di Gaudenzio Ferrari, alla fine può capitare che di quella modernità rischiamo di non sentire l'esigenza; lo faceva notare più di un secolo fa ancora Berenson (1907, ed. 1997, p. 270), confessando subito dopo - non senza far sussultare per un attimo il suo stesso schema gerarchico di classificazione - che ripensando a un grande trittico defendentesco, con tutta probabilità quello della Sacra di San Michele, avrebbe avuto "voglia di rivedere cotesto dipinto più che rivederne tanti altri, più ambiziosi ed eletti".

Valerio Mosso

