

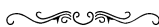


Aggiornamenti sulla pittura genovese in Sardegna nel XVII secolo. Orazio de Ferrari e Domenico Fiasella tra Cagliari, Quartu Sant'Elena e Villasor

Giommaria Carboni

Abstract

Se la pittura di primo Seicento a Genova, e segnatamente gli influssi che su questa ebbe il luminesimo caravaggesco, sono materia di sempre maggiore interesse nel campo degli studi genovesi – lo dimostrano le corpose pubblicazioni, nonché le più recenti esposizioni – va purtroppo segnalata una stasi nelle ricerche storico-artistiche isolane. Il presente contributo intende riportare l'attenzione, attraverso l'analisi e la rilettura di casi studio già noti, sul traffico di opere d'arte fra Genova e la Sardegna attraverso l'esercizio della mercatura.



1. Introduzione

Si devono a Maria Grazia Scano i primi e unici studi organici sul fenomeno della pittura genovese in Sardegna, a partire dalla sua tesi di laurea del 1966 – inedita, ma più volte citata nei saggi da lei pubblicati – sino agli ultimi più recenti contributi d'insieme sull'arte del Seicento. Ebbene, va a lei il merito di aver riconosciuto nel pur povero panorama isolano alcune tra le figure di spicco della pittura ligure del secolo XVII, dal Fiasella ai De Ferrari, in anni in cui, non senza incertezze, la storia dell'arte genovese era ancora lontana dall'essere perfettamente circoscritta. Da allora – era il 1991 quando veniva dato alle stampe il volume *Pittura e scultura del '600 e del '700* con un capitolo interamente dedicato agli apporti artistici genovesi – molto è stato scritto in Genova e ben poco si è invece indagato, in terra sarda, di quei legami storico-artistici evidenziati dalla studiosa. Nel mentre, Piero Donati pubblicava la monografia su Orazio De Ferrari (1997) accogliendo le proposte di Maria Grazia Scano per le tele di Cagliari, Quartu Sant'Elena e Villasor, già recepite da Castelnovi un decennio prima;¹ altrettanto farà Tiziana Zen-

¹ G.V. CASTELNOVI, *La prima metà del Seicento: dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari*, in *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, 2ª ed., a cura di E. Poleggi, Genova 1987, pp. 59-150, a p. 143.

naro (2005, 2011)² inserendo il *Compianto* di Sassari nel catalogo del giovane Gioacchino Assereto, allievo di quell'Andrea Ansaldo con il quale Scano intravedeva tangenze strettissime,³ a dimostrazione e riprova della bontà delle sue intuizioni. Un'altra conferma del buon occhio di Scano arriva dalla Fototeca Zeri, dove è conservata – inventariata al n. 60308 del catalogo – la fotografia di una pala pittorica raffigurante la *Morte di S. Giuseppe* (fig. 1), possibile originale della copia proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Sassari (fig. 2) già da lei attribuita a Domenico Fiasella.⁴ Secondo Agus, che probabilmente ignora l'esistenza della fotografia, «le due opere – si fa riferimento anche al suo *pendant*, il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 3) parimenti assegnato da Scano al pittore genovese⁵ – andrebbero ricondotte ad artista isolano affascinato dal protocaravaggismo lombardo dei Campi e da Gherardo delle Notti»,⁶ riferendone la paternità all'autore della tela di analogo soggetto conservata nell'aula capitolare del duomo di Cagliari, già attribuita dalla studiosa all'anonimo Maestro del Capitolo.⁷ Il medesimo *Riposo durante la fuga in Egitto* è peraltro una rielaborazione dell'originale proveniente dalla Chiesa della Ss. Annunziata del Vastato (fig. 4) e oggi conservato presso il Museo di Sant'Agostino di Genova, dove è inequivocabilmente riconosciuto come opera del Sarzana. Piuttosto, bisognerebbe meglio indagare sulla figura di Giambattista Casoni, allievo diretto del Fiasella,⁸ la cui vicinanza al maestro gli avrebbe consentito la riproduzione massiva degli originali fiaselleschi.

La questione genovese è stata poi timidamente ripresa da Aldo Pillittu dopo una meticolosa ricognizione d'archivio, con la scoperta dell'inventario della quadreria di don Gerolamo Martino, console della nazione genovese dal 1635 al 1643,⁹ e con l'identificazione del pittore/incisore ligure Girolamo Ferra nel cosiddetto

² L'opera è stata pubblicata prima su rivista: T. ZENNARO, *Aggiunte al catalogo di Gioacchino Assereto*, in «Paragone», LVI, serie III, n. 64 (novembre 2005), pp. 25-42, alle pp. 29-30; poi nella monografia da lei dedicata al pittore genovese: EAD., *Gioacchino Assereto e i pittori della sua scuola*, Soncino 2011, I, pp. 261-263, cat. A36. Si veda anche G. DORE, *La Pinacoteca del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari. Catalogo storico-documentario*, Roma 2008, pp. 155-156, sch. 95, ove l'autore, pur attento a ricostruirne le vicende critiche, manca di registrare l'indicazione di Zennaro, riferendo l'opera alla scuola del Preti. Più recentemente la tela è apparsa alla mostra sassarese del 2015 ed è pubblicata in catalogo come Gioacchino Assereto nella bella scheda di Maria Paola Dettori: *Caravaggio e i caravaggeschi. La pittura di realtà*, catalogo della mostra (Sassari, 26 giugno - 30 ottobre 2015), a cura di A. D'Amico e V. Sgarbi, Sassari 2015, p. 117.

³ M.G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991, pp. 110-112, sch. 86.

⁴ Ivi, pp. 106-107, sch. 79.

⁵ Ibid.

⁶ L. AGUS, *Caravaggio, il caravaggismo e la Sardegna*, in *Caravaggio e i caravaggeschi* cit. n. 2, pp. 45-50, a p. 48.

⁷ M.G. SCANO, *Pittura e scultura* cit. n. 3, pp. 50-52, sch. 31.

⁸ Cfr. A. DEVITINI, *All'ombra del Fiasella: l'attività artistica di Giambattista Casoni*, in *Domenico Fiasella 1589-1669*, a cura di P. Donati, La Spezia 2008, pp. 141-65.

⁹ A. PILLITTU, *La quadreria di don Gerolamo Martino e la pittura in Sardegna nel XVII secolo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s. XVI (LIII, 1998), pp. 198-207, alle pp. 206-207.

Monogrammista HFG,¹⁰ tuttavia senza esiti decisivi.¹¹ Diversamente può dirsi per lo studio della scultura in marmo e dell'arte sontuaria, in particolare per la produzione argentea e di paramenti liturgici, settori dove la ricerca è stata certamente più proficua e per i quali si rimanda ai testi di riferimento.¹²

Ancora tutto da indagare rimane il rapporto privilegiato fra la pittura di scuola genovese e la provincia dell'Ordine dei frati minori cappuccini di Sardegna, aspetto che Scano non mancava di segnalare già nel 1982¹³ e che per ragioni di spazio tratteremo solo marginalmente. Passiamo adesso in rassegna alcune delle tele di maggior interesse, per le quali abbiamo tentato, in parte con successo, di ricostruire il contesto di provenienza partendo dalle figure dei due committenti principali, entrambi liguri, entrambi legati alla professione della mercatura ed entrambi evidentemente vicini alla spiritualità francescana dei cappuccini.

2. Michelangelo Maglione e le Crocifissioni di Orazio De Ferrari tra Villasor e Quartu Sant'Elena

Di Orazio De Ferrari, pittore genovese attivo dal 1627 al 1657,¹⁴ si conoscono attualmente in Sardegna soltanto quattro opere. Due di queste, le *Crocifissioni*, come ebbe a osservare Maria Grazia Scano rappresentano certamente un *unicum* all'interno della sua produzione.¹⁵ La prima delle due tele proviene dalla chiesa cappuccina di Sant'Antioco di Villasor (fig. 5), dove è stata recentemente riposi-

¹⁰ ID., *Un pittore genovese al servizio di Nicolò Canelles: ai primordi dell'incisione in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», XLI (2001), pp. 485-531.

¹¹ Per la collezione dell'Arciconfraternita di Cagliari si veda A. SAIU DEIDDA, *L'antica chiesa di Santa Caterina e le opere d'arte dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari*, in *Genova in Sardegna. Studi sui genovesi in Sardegna fra Medioevo ed Età contemporanea*, a cura di A. Saiu Deidda, Cagliari 2000, pp. 199-233.

¹² S. NAITZA, *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, Nuoro 1992, p. 177 ss.; W. PARIS, *Testimonianze dell'arte ligure o d'influsso genovese nella Sardegna settentrionale*, in *Genova in Sardegna* cit. n. 11, pp. 185-198, alle pp. 186-191; R. SANTAMARIA, *Marmi e mugugni genovesi per la cattedrale di Cagliari*, in «La Casana», 4/2002, pp. 26-33; A. PASOLINI, *Ebanisti liguri nella Sardegna del Settecento: la famiglia Denegri*, in «Kronos», 8 (2005), pp. 3-22; F. FRANCHINI GUELFI, *Scultori lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento e nel Settecento*, in *Magistri d'Europa in Sardegna. Atti della giornata internazionale di studi (Cagliari, 24-30 settembre 2009)*, a cura di G. Cavallo, A. Spiriti, L. Trivella, in «Artisti dei Laghi», 1/2011, pp. 786-822; M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, p. 67.

¹³ M.G. SCANO NAITZA, *Diramazioni della pittura genovese nel Seicento. Una pala di Giovanni Carlone ai Cappuccini di Oristano*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s. III (XL, 1980-1981), pp. 241-267, a p. 261.

¹⁴ Per una biografia ragionata del pittore si veda A. MARENGO, *Orazio De Ferrari. Un pittore da Genova a Monaco*, in *La favola di Latona di Orazio De Ferrari. Il ritorno di un capolavoro*. Con aggiunte al catalogo del pittore, a cura di A. Orlando, Genova 2016, pp. 59-67.

¹⁵ M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari al Museo Nazionale di Cagliari*, in «Studi Sardi», XXIII (1973-1974), pp. 269-287, alle pp. 280-283.

zionata dopo una lunga permanenza presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari.¹⁶ Attribuita a pittore della scuola genovese da Raffaello Delogu (1937),¹⁷ venne restituita al De Ferrari nel 1975 dalla studiosa sarda, la quale non mancava da subito di segnalare le tangenze coi modi di Gioacchino Assereto,¹⁸ modello a cui il più giovane Orazio guardò certamente. Entrambi allievi dell'Ansaldo – ma in momenti diversi –,¹⁹ è stata sottolineata l'influenza che il luminismo di Caravaggio e gli esiti più materici di Ribera esercitarono per il tramite della pittura napoletana sul naturalismo di Assereto e quindi sul fluido tonalismo del De Ferrari. E un viaggio a Napoli è stato ipotizzato dalla critica, con tutta probabilità non senza il coinvolgimento dei Doria, tra la fine del 1634 e il 1637, quando cioè un vuoto documentario non permette di rintracciare Orazio né a Genova né a Voltri, suo paese natale.²⁰ Più forzatamente si è cercato di vedere nel volto del Cristo cagliaritano, indubitabilmente nel suo insieme d'ispirazione caravaggesca, una reminiscenza della *Flagellazione* del San Domenico Maggiore di Napoli,²¹ posizione pedissequamente ripresa da Luigi Agus²² e che non tiene conto della contemporanea presenza a Genova già dal 1606 di alcune tele del Merisi – che fossero queste autografe o meno e tra le quali risulta una copia della stessa *Flagellazione partenopea* –²³ e del soggiorno in città di pittori quali Bartolomeo Cavarozzi (1617, 1621) o Battistello Caracciolo (1618), Simon Vouet (1621) e Orazio Gentileschi (1621-1625), ospiti di quel Marcantonio Doria tra i più fervidi e sinceri sostenitori del verbo merisiano, nella cui quadreria era possibile ammirare le opere dei già citati Battistello e Spagnoletto e di altri esponenti della prima scuola napoletana, Azzolino in testa. Non vanno dimenticati, ancora, il ritorno tra 1616 e 1617 di Domenico Fiasella, fresco del confronto diretto in casa Giustiniani con l'Honthorst romano, e l'indispensa-

¹⁶ Il quadro fu trasferito in Pinacoteca nel 1934 per l'esecuzione di urgenti lavori di restauro, ma la restituzione alla chiesa è avvenuta soltanto nel 2005; cfr. F. VIRDIS, *I cappuccini a Villasor. Storia di una comunità di frati minori*, Serramanna 2006, pp. 107-109.

¹⁷ Scheda di catalogo manoscritta, archivio della Soprintendenza A.B.A.P. per la Città Metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna.

¹⁸ M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari* cit. n. 15, pp. 280-283.

¹⁹ R. SOPRANI, G.N. CAVANA, *Le vite de' Pittori, Scoltori, et Architetti Genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operano con alcuni Ritratti de gli stessi. Opera postuma, dell'illustrissimo Signor Rafaele Soprani nobile genovese. Aggiontavi la vita dell'Autore per opera di Gio. Nicolo Cavana, patritio genovese [...]*, Genova 1674, pp. 211, 286-287.

²⁰ A. MARENGO, *Orazio De Ferrari* cit. n. 14, pp. 60-61; per un approfondimento si veda anche M.C. GALASSI, *“Val più una figura buona che cinquanta cattive”*. Indagini sulla professione del pittore a Genova nel primo Seicento, Genova 2019, pp. 34-35, e in particolare la tav. III, p. 75.

²¹ M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari* cit. n. 15, p. 283, n. 30; ripresa in F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Avegno 1986, p. 440.

²² L. AGUS, *Caravaggio* cit. n. 6, p. 47.

²³ Vedi A. MARENGO, A. ORLANDO, *Collezione Caravaggio a Genova tra originali e copie*, in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori*. Catalogo della mostra (Genova, 14 febbraio - 24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 76-99.

bile mediazione dello Strozzi più manfrediano, abbondantemente rappresentato assieme ai lombardi – svetta il Procaccini – nella collezione di Giovan Carlo, fratello di Marcantonio e propugnatore dell'Accademia del Disegno presieduta dal Paggi a imitazione dei suoi studi fiorentini; neppure va ignorato, come abbiamo visto, il ruolo di primo piano che sicuramente ebbe per la diffusione della parlata caravaggesca il collezionismo privato della nobiltà genovese tra Genova, Roma e Napoli.²⁴ Frequentatori dell'accademia del Paggi furono, oltre all'Assereto, Gian Domenico Cappellino e Luciano Borzone, tra i primi ad accogliere le suggestioni del disegno 'dal naturale' e dello studio della figura in movimento.

Tuttavia, se queste esperienze rivelano una precoce adesione al naturalismo, il filtro di Orazio – a Genova solo dal 1634 –, abbandonato il baroccismo degli inizi, rimane quello della pennellata vandyckiana mutuata dal colorismo del maestro Ansaldo, almeno sino alla fine del quarto decennio, momento di avvicinamento all'Assereto e di graduale impoverimento della gamma cromatica. Avviene in questa fase una più decisa virata in senso intimamente caravaggesco, pur stemperata dall'ormai assimilata lezione neoveneta dei tanti fiamminghi presenti in città. Come sottolineato da Scano, al cui saggio in oggetto si rimanda per gli opportuni confronti,²⁵ i dati stilistici suggeriscono per la *Crocifissione* di Villasor una datazione tarda, a cavallo tra quinto e sesto decennio, senza per questo negare, a parer mio, le assolute dipendenze dai prototipi più prossimi del contemporaneo Fiasella già in San Giorgio dei Genovesi di Napoli (oggi nella chiesa della Pietà dei Turchini) – pittore a cui la studiosa per prima erroneamente attribuiva il quadro

²⁴ Per la diffusione del caravaggismo a Genova vedi F.R. PESENTI, *Il primo momento del caravaggismo a Genova, in Genova nell'Età Barocca*. Catalogo della mostra (Genova, 2 maggio - 26 luglio 1992), a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello, Genova 1992, pp. 74-81; M.C. TERZAGHI, *Per il caravaggismo a Genova e in Liguria: arrivi e partenze tra Roma e Napoli, in I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, I, Milano 2010, pp. 109-125; P. BOCCARDO, A. ORLANDO, *L'eco caravaggesca a Genova. La presenza di Caravaggio e dei suoi seguaci e i riflessi sulla pittura genovese, in Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*. Catalogo della mostra (Milano, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006; Vienna, 5 marzo - 5 luglio 2006), a cura di L. Spezzaferro, Milano 2005, pp. 103-115; M.C. TERZAGHI, *Genova e Caravaggio: opere e artisti da Roma e Napoli, in L'ultimo Caravaggio. Eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto | 1610-1640*. Catalogo della mostra (Milano, 30 novembre 2017 - 8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano 2017, pp. 83-95; A. ORLANDO, *Il caravaggismo genovese. Strozzi, Fiasella, Borzone, Assereto, Orazio De Ferrari e altre comparse, in Caravaggio e i Genovesi cit.* n. 23, pp. 210-263; A. ORLANDO, *Il «lato oscuro» del barocco genovese: ultimi bagliori di caravaggismo da Fiasella a Guidobono, in Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-13 giugno 2019), a cura di A. Cosma e Y. Primarosa, Roma 2020, pp. 390-405; per il collezionismo di provincia vedi anche A. LEONARDI, *L'altro Seicento nei domini della Repubblica di Genova. Guido Reni e Caravaggio in periferia, in Il collezionismo locale. Adesioni e rifiuti*. Atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese e F. Veratelli, Firenze 2009 («Quaderni degli annali dell'Università di Ferrara», Sezione Storia, 7), pp. 271-297.

²⁵ M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari cit.* n. 15, pp. 282-283.

di Orazio –²⁶ e di un notevole Bernardo Castello dal santuario cappuccino della Ss. Concezione e Padre Santo di Genova, magari osservato dal De Ferrari in virtù del suo legame preferenziale con l'Ordine.²⁷ Una seconda redazione del quadro cagliaritano è conservata nella chiesa ex-conventuale di Sant'Agata di Quartu Sant'Elena (fig. 6). La tela presenta sostanziali differenze rispetto alla sorella di Villasor, a partire dalle dimensioni e dall'impaginazione, forse frutto di una ristematrice antica. Se alcune rigidità compositive possono essere verosimilmente attribuite ad aiuti di bottega, importanti sono le ampie ridipinture: si vedano in particolare gli angioletti recanti i simboli della Passione, per i quali Scano proponeva l'intervento del Deris, e l'apposizione in basso a destra di un ovale contenente il ritratto del donatore. Nonostante lo stato di conservazione non ottimale, il restauro del 1972 ha permesso alla studiosa di riconoscerne le caratteristiche proprie di Orazio De Ferrari e confermarne perciò l'autografia.²⁸ Riguardo l'arrivo in Sardegna delle due opere ci giunge in aiuto un documento recentemente segnalato da Francesco Virdis.²⁹ Il reverendo Giovanni Battista Palmas – il quale partecipa all'atto di donazione della chiesa di Villasor ai Cappuccini nel 1629 –³⁰ si impegna nel 1652 ad acquistare, per il tramite di «Miguelangel Mallò Jenoves residint en la Vila de Quart [...] un quadro de la effigie del Santissim Christo [...] que sia pintura fina en tela que servira per lo altar major del Convent de Capuchins», aggiungendo che sarà disposto a pagare qualsiasi somma e per la pittura, e per il trasporto del quadro. Un Miguelangel Mallò è effettivamente registrato a Quartu Sant'Elena nel 1653, quando viene menzionato nel libro degli Stati delle anime,³¹ ma la sua prima comparsa documentaria nota risale al dicembre del 1635, presente alle congregazioni generali dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari,³² dove ritorna nel 29 febbraio³³ e nel 18 novembre del 1648, quando risulta il pagamento di 2 lire e 10 soldi per la costruzione dell'altare maggiore della chiesa dei Genovesi;³⁴ il 30 luglio del 1651 partecipa alla colletta per il finanziamento della costruzione dell'ospedale dei Liguri, promettendo «lire due ogni anno in tanto

²⁶ *Ivi*, p. 269, n. 3.

²⁷ Cfr. P. DONATI, *Orazio De Ferrari*, Genova 1997, p. 17.

²⁸ Cfr. M.G. SCANO NAITZA, *Un altro inedito di Orazio De Ferrari*, in *Studi Sardi*, XXIV (1975-1977), pp. 271-278.

²⁹ F. VIRDIS, *La parrocchiale di Villasor. Da Santa Maria a San Biagio*, Carbonia 2015, p. 88; la segnatura archivistica del documento in questione è la seguente: ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI (d'ora in avanti ASCA), ufficio di insinuazione di Cagliari, *Atti Notarili Legati*, vol. 1218, cc. 301r-302r, not. Francesco Marcia.

³⁰ Cfr. *Id.*, *I cappuccini a Villasor* cit. n. 16, p. 23-24.

³¹ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI CAGLIARI (d'ora in avanti ASDCA), Quartu Sant'Elena, *Quinque Libri* 4, f. 124.

³² ARCHIVIO DELL'ARCICONFRATERNITA DEI GENOVESI DI CAGLIARI (d'ora in avanti AAGC), *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 86v.

³³ AAGC, *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 119v.

³⁴ AAGC, *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 126r.

vino per li poveri dell'ospitale».³⁵ Il 25 novembre dello stesso anno, festa di S. Caterina, viene eletto obriero di sagrestia, con la precisazione che «non reside in la città».³⁶ Muore nel 1668 e viene sepolto nel convento di San Francesco di Quartu, al quale lascia un censo di dieci scudi.³⁷ Informazioni interessanti che ci permettono di ricostruire, passaggio per passaggio, le vicende dei quadri in esame. Se è vero che la tela di Villazor, opera di un pittore genovese, veniva acquistata da Miguelangel Mallò, genovese a sua volta e residente a Quartu, e che a Quartu esiste una copia di quella stessa tela conservata presso la chiesa del convento dove il Mallò fu seppellito, allora è legittimo supporre che il mercante facesse contestualmente dipingere a Genova una copia del quadro per sé e che ne facesse dono alla sua chiesa di riferimento, anticamente intitolata a Sant'Agata ma che dal 1631 passava in mano ai cappuccini e prendeva il nome di San Francesco.³⁸ Il donatore raffigurato nel quadro di Quartu è quindi da identificarsi con Michelangelo Maglione (fig. 7), mercante genovese residente a Quartu Sant'Elena e iscritto all'arcisodalizio ligure di Cagliari, e la datazione delle due tele va pertanto posticipata e inserita fra il 1652, anno della stipula del contratto col Palmas, e il 1657, quando Orazio muore a Genova ucciso dalla peste. Ciononostante non va esclusa la possibilità che i quadri fossero stati già ultimati al momento dell'acquisto, circostanza che spiegherebbe le aggiunte seriori a opera di un meno esperto – e per questo meno costoso – artista locale.

Parimenti a bottega locale è stata riferita anche la bella *Crocifissione* della prima cappella a sinistra nel santuario di Nostra Signora di Bonaria di Cagliari (fig. 8), di diretta derivazione dai prototipi del De Ferrari e quindi da ritenersi di poco più tarda, probabilmente fra terzo e ultimo quarto del Seicento. Raffaello Delogu (1937)³⁹ considerava la tela opera di un ignoto artista spagnolo del '600, mentre Maria Grazia Scano vi riconosceva già nel 1966 una copia della *Crocifissione* di Villazor. La studiosa ha poi evidenziato, in sede di attribuzione della tela di Quartu, come la stretta aderenza agli originali possa nascondervi l'autografia di Orazio,⁴⁰ ciò che sarebbe meglio definibile dopo un attento restauro che ne eliminasse la sozzura superficiale. Galleri (1993)⁴¹ ritiene l'opera della prima metà del XVIII se-

³⁵ AAGC, *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 135r.

³⁶ AAGC, *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 137r.

³⁷ ASDCA, Quartu Sant'Elena, QL 5, c. 394v; vedi *Appendice documentaria*, I.

³⁸ I. FARCI, A. INGEGNO, *La chiesa di Sant'Agata a Quartu Sant'Elena. Rilettura dopo il restauro*, Cagliari 1994, pp. 10-11.

³⁹ Scheda di catalogo manoscritta, archivio della Soprintendenza A.B.A.P. per la Città metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna.

⁴⁰ Cfr. M.G. SCANO NAITZA, *Un altro inedito* cit. n. 28, pp. 273-274.

⁴¹ Scheda di catalogo, Soprintendenza A.B.A.P. per la Città metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna, NCTN n. 00065461.

colo, sicuramente fuorviato dalle pessime condizioni del dipinto. Allo stato attuale non è infatti possibile fare ulteriori valutazioni se non rilevare la fortuna che ebbe in Cagliari il modello genovese, vicino, come suggerisce ancora Delogu (1937),⁴² alla fiasellesca *Crocifissione* del Sant'Antonio di Padova (fig. 9), nel presbiterio sino agli anni Venti del secolo scorso⁴³ – ma bisognerebbe capire come mai lo Spano nella sua visita alla chiesa non ne facesse il minimo cenno –⁴⁴ e ora nel salone intitolato al Beato Nicola dell'attiguo convento.

3. *Benedetto Nater e la fabbrica del San Benedetto di Cagliari*

La chiesa di San Benedetto si trova nell'omonimo quartiere di Cagliari, frutto dell'espansione urbana della prima metà del Novecento lungo l'asse di collegamento tra la città e la villa di Quartu.⁴⁵ L'area, oggi inglobata nel tessuto cittadino ma sino agli inizi del secolo scorso aperta campagna, prende il nome dal complesso costituito da chiesa e convento fondato nel 1643 a opera di don Benedetto Nater. Imprenditore ligure tra i più dinamici e facoltosi, il Nater è membro di una famiglia cagliaritano originaria di Alassio.⁴⁶ Si occupa, come altri suoi conterranei a cavallo tra Cinque e Seicento, della riscossione dei tributi feudali e delle rendite ecclesiastiche e specialmente del commercio del grano e della gestione delle tonnare. Le prime notizie ufficiali che lo riguardano lo vedono infatti implicato già dal 1603 nella compravendita del tonno.⁴⁷ Nel 1599 dona 100 scudi per la costruzione della nuova chiesa dei Genovesi⁴⁸ ed è console della nazione almeno dal 1613 sino al 1617.⁴⁹ Si aggiudica l'amministrazione delle rendite del ducato di

⁴² Scheda di catalogo manoscritta, archivio della Soprintendenza A.B.A.P. per la Città metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna.

⁴³ T. MASCIA, *La chiesa e il convento di Sant'Ignazio da Laconi a Cagliari*, Cagliari 2013, pp. 54-55.

⁴⁴ Vedi G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 344-351.

⁴⁵ Per le vicende relative alla storia recente della chiesa si vedano A. PISEDDU, *Le chiese di Cagliari*, Cagliari 2000, pp. 53-57; M. DADEA, S. MEREU, M. A. SERRA, *Arcidiocesi di Cagliari*, I, Cagliari 2000 (*Chiese e arte sacra in Sardegna*, 3), p. 227.

⁴⁶ F. FLORIS, S. SERRA, *Storia della nobiltà in Sardegna. Genealogia e araldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari 1986, p. 281.

⁴⁷ J. VIDAL BONAVIDA, *L'aprofitament del mar en els segles XVI i XVII: estudi comparatiu de les almadraves de la Corona d'Aragó*, PhD Thesis. Universitat Rovira i Virgili, Terragona 2015, p. 315, n. 812; vedi anche pp. 513-515, tav. 32 con relativa segnatura archivistica.

⁴⁸ La sua offerta è, assieme a quella del console Giò Antonio Martino, la più alta della lista; cfr. I. ZEDDA, *L'Arciconfraternita dei Genovesi in Cagliari nel sec. XVII (da documenti inediti dei secoli XVI e XVII)*, Cagliari 1974, p. 158, doc. 3.

⁴⁹ Nel 1614 viene infatti riconfermato alla carica di Console; cfr. V. VITALE, *Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LXIII (1943), p. 259.

Mandas⁵⁰ e nei primi anni Venti è considerato fra i più ricchi mercanti di Cagliari;⁵¹ per tutto il decennio successivo possiederà la quota di maggioranza della società di liguri a cui è intestato l'appalto delle *almadrabas* di Porto Paglia e Portoscuso.⁵² Nel frattempo, il 25 novembre del 1626 viene eletto priore dell'Arciconfraternita⁵³ e dal 1629 al 1643 partecipa ai contratti di *asiento* per l'esportazione del grano sardo;⁵⁴ nel 1640 si aggiudica inoltre l'appalto per il ritiro dalla circolazione delle vecchie monete d'argento e l'introduzione di quelle di nuovo conio.⁵⁵ Nel 1642, ricevendo l'abilitazione ai lavori del parlamento Avellano, gli viene richiesto di presentare le carte relative al cavalierato concessogli sotto il viceré Bayona⁵⁶ ma nella lettera di convocazione del 1630 figura già come il «noble don Benedetto Nattè»,⁵⁷ titolo forse ricevuto in seguito ai favori offerti alla Corona l'anno precedente.⁵⁸ Nel 1647 acquista dal marchese di Quirra le ville di Sinnai, Burcei e Maracalagonis⁵⁹ e ottiene quindi nel 1648 l'abito di cavaliere dell'Ordine di Santiago.⁶⁰ Nel 1638 è intanto nuovamente eletto priore dell'Arciconfraternita⁶¹

⁵⁰ M.L. PLAISANT, *Attività mercantili e imprenditoriali dei Genovesi in Sardegna nel secolo XVI*, in *Rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'Età moderna*. Atti del III Congresso Internazionale di studi storici, a cura di R. Belvederi, Genova 1989, pp. 519-529, p. 525.

⁵¹ Ivi, p. 524.

⁵² J. VIDAL BONAVIDA, *L'aprofitament del mar* cit. n. 47, pp. 321-328.

⁵³ AAGC, *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 77.

⁵⁴ *Sugli asientos dei Genovesi* vedi B. ANATRA, *Aspetti della congiuntura seicentesca in Sardegna*, in *Studi di storia moderna e contemporanea*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Cagliari», 23 (1983), pp. 5-44, alle pp. 18-23; ID., *Economia sarda e commercio mediterraneo nel Basso Medioevo e nell'Età moderna*, in B. ANATRA, A. MATTONE, R. TURTAS, *L'Età moderna. Dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo*, Milano 1989 (*Storia dei Sardi e della Sardegna*, III), pp. 109-216, alle pp. 173-177; ID., *I genovesi a Cagliari nella prima metà del XVII secolo*, in *Genova in Sardegna* cit. n. 11, pp. 41-46, alle pp. 42-43; G. TORE, *Monarchia ispanica, politica economica e circuiti commerciali nel Mediterraneo centrale. La Sardegna nel sistema imperiale degli Austriaci (1550-1650)*, in *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re cattolici al Secolo d'Oro*, a cura di B. Anatra e G. Murgia, Roma 2004, pp. 191-227, alle pp. 216-217; *Il Parlamento del Viceré Fabrizio Doria duca d'Avellano (1641-1643)*, a cura di G. Murgia, Cagliari 2006 (*Acta Curiarum Regni Sardiniae*, 18), pp. 39-41; F. MANCONI, *La Sardegna al Tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*, Nuoro 2010 (*La Sardegna e la sua storia*, V), pp. 412-413, 418-419, 422-423; G. MELE, *I mercanti genovesi in Sardegna*, in *Il Regno di Sardegna in età moderna. Saggi diversi*, a cura di F. Manconi, Cagliari 2008, pp. 185-205; ID., *La rete commerciale ligure in Sardegna nella prima metà del XVII secolo*, in *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, a cura di M. Herrero Sánchez, D. Puncuh, C. Bitossi, Y. Rocío Ben Yesséf Garfia, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. LI/1 (2011), pp. 203-218.

⁵⁵ F. FLORIS, *Dizionario delle famiglie nobili della Sardegna*, Cagliari 2009, II, pp. 7-9.

⁵⁶ *Il Parlamento del Viceré Fabrizio Doria* cit. n. 54, pp. 229-235, doc. 40.

⁵⁷ *Il Parlamento del Viceré Gerolamo Pimentel marchese di Bayona e Gaspare Prieto, presidente del Regno*, a cura di G. Tore, Cagliari 2007 (*Acta Curiarum Regni Sardiniae*, 17), pp. 142-145, doc. 5.

⁵⁸ Cfr. I. ZEDDA, *L'Arciconfraternita dei Genovesi* cit. n. 48, p. 84.

⁵⁹ Le rivenderà nel 1653 al genovese Agostino Martino; cfr. M.E. GOTTARDI, *Governare un territorio nel Regno di Sardegna. Il marchesato di Quirra. Secoli XIV-XIX*, PhD Thesis. Università degli Studi di Cagliari, Cagliari 2007, p. 74.

⁶⁰ V. VIGNAU, F.R. DE UHAGÓN, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Santiago desde el año 1501 hasta la fecha*, Madrid 1901, p. 241.

⁶¹ AAGC, *Libro delle Congregazioni generali*, vol. I, c. 94.

e nel dicembre del 1643 è rinominato console dei Genovesi, incarico che ricoprirà questa volta sino alla morte.⁶² Nello stesso 1638 iniziano i lavori di costruzione della chiesa di San Benedetto,⁶³ terminati il 5 luglio 1643 con la benedizione dell'arcivescovo Bernardo de la Cabra e la contestuale donazione – in cambio del giuspatronato e dello *ius sepeliendi* – all'Ordine dei frati minori cappuccini, con l'impegno di fondarvi un convento per accogliervi il noviziato.⁶⁴ L'evento è celebrato in una targa oggi perduta riportata dal canonico Giovanni Spano nella sua *Guida della città e dintorni di Cagliari*.⁶⁵

FUNDATIO HUIUS CONVENT. FRATRUM CAPUCINORUM FACTA FUIT ANNO DNI MDCXLIII DIE V JULII GUBERNANTE URBANO VIII PONTIFICE IMPERANTE MATHIA IMPERATORE REGNANTE FILIPPO IIII. PROREGE HUIUS REGNI PABRICIO DEORIA HUIUS CIVITATIS SEDEM OCCUPANTE D. D. BERNARDO DE LA CABRA ARPO HUIUS NRE PROVINCIE P. F. PETRO AB ORISTANO M[agist]RO PRO[vincia]LE FUNDATORE D. D. BENEDETO NATER.

Il convento dovette essere sicuramente operativo già nel 1646, quando il p. Pietro da Oristano diventava primo guardiano e maestro dei novizi.⁶⁶ Don Benedetto Nater muore nel 1658 e viene sepolto nel presbiterio della chiesa, come ricordato dall'epigrafe ancora presente *in loco* (fig. 10):

SEPVLTURA/ DE DON/ BENEDETTO NATER/ FUNDADOR DEL COMBENTO/ DE S.BENITO/
AÑO DNI/ MDCLVIII⁶⁷

È sempre lo Spano a segnalare la presenza all'interno della chiesa di alcuni «dipinti della scuola Genovese», da lui riferiti al pittore Bernardo Strozzi detto il Cappuccino, forse convinto di un qualche ipotetico legame per la comune appartenenza allo stesso Ordine francescano.⁶⁸ Si tratta del *Martirio di san Lorenzo*, del *San Sebastiano curato dalle pie donne*, del *Rebecca ed Eliezer al pozzo* e del *Giuseppe venduto dai fratelli*. Non bastasse il dato formale a confutare l'attribuzione del Canonico, ricordiamo che lo Strozzi abbandonò definitivamente l'Ordine fuggendo a Venezia al principio del quarto decennio del Seicento e che quindi difficilmente

⁶² V. VITALE, *Diplomatici e consoli* cit. n. 49, p. 259.

⁶³ ASCA, ufficio di insinuazione di Cagliari, *Atti Notarili Legati*, vol. 510, c. 56, not. Giovanni Antioco Corrias; già in F. VIRDIS, *Documenti sull'architettura religiosa in Sardegna. Cagliari, vol. I (1569-1721)*, Lanusei 2017, pp. 101-102, doc. 40.

⁶⁴ G. SECCHI, *Cronistoria dei frati minori cappuccini in Sardegna. I: Dalla fondazione alla divisione della provincia (1591-1697)*, Cagliari 1991, pp. 185-186, doc. I.

⁶⁵ G. SPANO, *Guida* cit. n. 44, p. 287.

⁶⁶ G. SECCHI, *Cronistoria* cit. n. 64, p. 61.

⁶⁷ J. ARCE, *La Spagna in Sardegna*, Cagliari 1982, p. 389.

⁶⁸ G. SPANO, *Guida* cit. n. 44, pp. 287-288.

sarebbe potuto entrare in contatto col circuito del Nater negli anni in cui la chiesa veniva edificata, morendo infine nel 1644, a un anno dal suo completamento. Ma l'indicazione del conoscitore sardo – come fa notare Maria Grazia Scano formulata in tempi in cui la moderna storiografia artistica genovese era appena agli albori –⁶⁹ coglieva nella sua essenzialità i tratti costitutivi di quelle pitture che «ritraggono al naturale, specialmente le mezze figure», individuando così nelle tracce del naturalismo post-caravaggesco genovese l'innesto di un classicismo di fondo tanto evidente da far dire allo Spano che «si scambierebbero facilmente con quelli del Guercino o del Carracci», cosicché nel definirle «piene di vigorosa armonia»⁷⁰ preconizzava quel 'barocco naturalistico' cucito sulla personalità di Orazio De Ferrari dallo storico dell'arte Roberto Longhi.⁷¹ E a Orazio De Ferrari, infatti, appartengono il *San Lorenzo* e il *San Sebastiano*, originariamente «collocati sopra la porta d'ingresso uno per parte»;⁷² mentre il gruppo della *Rebecca al pozzo* in coppia con il *Giuseppe venduto dai fratelli*, entrambi attribuiti a Domenico Fiasella⁷³ e conservati oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, vengono ricordati sul lato sinistro, inframmezzati da un *San Benedetto*, anch'esso attualmente in Pinacoteca, «che sembra pure della stessa mano»⁷⁴ ma che Scano ritiene di ambito arpinesco,⁷⁵ giudizio riaffermato nel 1991⁷⁶ dopo un'erronea datazione al XIX secolo.⁷⁷ Il confronto con l'ambiente del Cesari è assolutamente pertinente, benché resti ancora un'incognita la provenienza del quadro, per certi versi distante – penso alla diversa resa atmosferica della luce e al paesaggio a parer mio nient'affatto romano – dai modi pittorici dell'Arpino. Bisogna quindi prendere con cautela l'indicazione di Soprani secondo il quale il Sarzana fu diretto collaboratore del Cesari a Roma,⁷⁸ ciò che metterebbe in contatto la commissione genovese con l'ambiente artistico dell'Urbe. Confluito nelle collezioni del Regio Museo è anche il più volte citato *Martirio di san Lorenzo* (fig. 11), secondo Delogu (1936-37)⁷⁹ di

⁶⁹ Cfr. M.G. SCANO NAITZA, *Su alcune attribuzioni di Giovanni Spano allo Strozzi*, in «Studi Sardi», XXV (1978-1980), pp. 73-94, alle pp. 77-78.

⁷⁰ G. SPANO, *Guida* cit. n. 44, pp. 287-288.

⁷¹ R. LONGHI, *Progetti di lavoro: "Genova pittrice"*, in «Paragone», XXX, n. 349-351 (marzo 1979), pp. 4-25, a p. 17.

⁷² G. SPANO, *Guida* cit. n. 44, p. 287.

⁷³ M.G. SCANO NAITZA, *Su alcune attribuzioni* cit. n. 69, pp. 79-90.

⁷⁴ G. SPANO, *Guida* cit. n. 44, p. 287.

⁷⁵ M.G. SCANO NAITZA, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Atti del Convegno Nazionale (Cagliari-Sassari, 2-5 maggio 1983), a cura di T.K. Kirova, Napoli 1984, pp. 283-304, a p. 293.

⁷⁶ M.G. SCANO, *Pittura e scultura* cit. n. 3, pp. 117-118, sch. 90.

⁷⁷ M. SERRELI, *La pittura del Seicento e del Settecento*, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, I, Cagliari 1988, pp. 81-102, a p. 100, sch. PI 69.

⁷⁸ R. SOPRANI, G.N. CAVANA, *Le vite de' Pittori, Scoltori, et Architetti Genovesi* cit. n. 19, p. 246.

⁷⁹ Scheda di catalogo dattiloscritta, archivio della Soprintendenza A.B.A.P. per la Città metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna.

ignoto pittore spagnolo e sapientemente restituito a Orazio nel 1975 per il vicino rapporto con opere coeve dell'Assereto e del Saltarello,⁸⁰ laddove «la saldezza monumentale dell'immagine caravaggesca è disgregata e messa in crisi da un pittoricismo lirico, di gusto più moderno e toccato dalle suggestioni del Barocco che matura».⁸¹ Quasi contemporaneamente Venanzio Belloni⁸² pubblicava una copia autografa di collezione privata genovese (fig. 12), segnalata quindi in calce all'articolo dalla stessa Maria Grazia Scano e riproposta un anno dopo da Claudio Strinati, per il quale «è evidente l'intersecarsi di reminiscenze umanistiche e di ardenti bagliori cromatici in un complesso di incombente intensità espressiva dove tutto sembra promanare dal fuoco sul cui il nostro santo è martirizzato»,⁸³ se non fosse che il dipinto, di maggior qualità rispetto alla replica cagliaritano, è purtroppo noto soltanto per immagini in bianco e nero, così come viene riprodotto nel repertorio fotografico Longanesi⁸⁴ al numero 314 e nella monografia di Piero Donati.⁸⁵ La versione genovese è peraltro lievemente più grande, 131 x 164 cm⁸⁶ contro i 115 x 150 cm dell'esemplare di Cagliari. Segnalo inoltre il recente passaggio sul mercato antiquario di una copia di scuola genovese (fig. 13), di dimensioni, questa, pressoché identiche (128 x 162,5 cm) alla versione resa nota da Belloni⁸⁷ – ma che nel taglio compositivo riprende tuttavia l'esemplare di Cagliari – e ricomparsa pochi mesi dopo in Svizzera con l'errata e incomprensibile attribuzione ad Andrea Vaccaro.⁸⁸ Del soggetto esistono ulteriori repliche, la più vicina delle quali è un *San Lorenzo* di collezione privata genovese (fig. 14) pubblicato da Anna Orlando nel 2016;⁸⁹ e se la datazione proposta da Scano risulta plausibile con le circostanze della commissione da parte del Nater, ovvero agli ultimi anni del quarto decennio,⁹⁰ bisogna inevitabilmente confrontare questa variante col *San Francesco in estasi* della chiesa di San Michele di Montesignano (fig. 15), *pendant* di una *Guarigione del cieco nato* vicina al di poco precedente dipinto di uguale soggetto della

⁸⁰ Cfr. M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari* cit. n. 15, pp. 270-280.

⁸¹ *Ivi*, p. 284.

⁸² Vedi V. BELLONI, *Pittura genovese del Seicento. Maestri e discepoli*, Genova 1974, II, pp. 25-40 e appendice iconografica.

⁸³ C. STRINATI, *Pittura genovese del Seicento*, in «Storia dell'arte», 24/25 (1975), pp. 163-173, a p. 170.

⁸⁴ *La pittura del '600 a Genova*, a cura di P. Pagano e M.C. Galassi, Milano 1988 (*Repertori fotografici Longanesi & C.*, 7).

⁸⁵ P. DONATI, *Orazio De Ferrari* cit. n. 27, p. 149, sch. 65.

⁸⁶ Le dimensioni sono riportate nella scheda n. 58669 della Fototeca Zeri di Bologna.

⁸⁷ Pandolfini, Firenze, asta 295, 14 maggio 2019, lotto 37.

⁸⁸ Koller, Zurigo, asta 190, 27 settembre 2019, lotto 3062; l'attribuzione è di R. Lattuada.

⁸⁹ A. ORLANDO, *Aggiunte al catalogo di Orazio De Ferrari*, in *La favola di Latona* cit. n. 14, pp. 78-91, a p. 84, schede 26 e 27.

⁹⁰ La studiosa specifica poi l'anno 1638; cfr. M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari* cit. n. 15, p. 284.

Collezione Carige di Genova, opere della piena maturità di Orazio.⁹¹ Tuttavia è utile non scostarsi eccessivamente dalla tela cagliaritano, nella quale il trattamento pittorico, seppur danneggiato, rivela maggiori assonanze con il *San Lorenzo* già in collezione Bacarelli a Firenze (fig. 16), dove riappare in controparte la figura presente nel *Martirio di san Bartolomeo* passato in asta Christie's nel 2007⁹² e da porre in successione al *San Sebastiano fra i santi Biagio e Rocco* (fig. 17) del duomo di Loano, firmato e datato 1639. Identica posa è ripresa nel secco *Martirio di san Biagio* (fig. 18) di collezione privata, che per l'accentuato naturalismo va posizionato intorno alla metà del quinto decennio.

Quest'ultimo ci porta ad analizzare il *San Sebastiano curato dalle pie donne* (fig. 19) oggi nella chiesa di Sant'Antonio di Padova di Cagliari, da identificarsi con il *San Sebastiano* visto da Giovanni Spano nella chiesa di San Benedetto⁹³ e rintracciato da Scano nel 1991.⁹⁴ Meglio conservato rispetto al *San Lorenzo*, permette di istituire un più sicuro confronto con altre opere coeve del De Ferrari, in particolare con gli *Ecce Homo* di Brera (post 1638) e della Galleria civica di Chiavari,⁹⁵ sebbene i legami con le vicine tele dell'Assereto proponcano una risistemazione dell'intero corpus caravaggesco del Voltrese. È infatti datato 1636 il *San Francesco confortato da un angelo* di collezione privata⁹⁶ al quale va strettamente connesso il prototipo di Palazzo Rosso, secondo Maria Grazia Scano «di un momento di poco successivo al Martirio di S. Lorenzo» per il quale proponeva invece come termine *ante quem* il 1638, sottolineandone i legami con il *San Pietro che risana il paralitico* del Saltarello all'Accademia Ligustica.⁹⁷ La redazione del *San Sebastiano* cagliaritano tradisce piuttosto un'inflexione riberesca e andrebbe quindi spostata in avanti almeno sino al 1639, in un momento imprecisato fra la pala di Loano e il *San Biagio* di collezione privata, meglio agli inizi del quinto decennio in accordo coi confronti qui stabiliti per il *Martirio di san Lorenzo*. Di qualità più alta e forse di poco precedente è la versione pubblicata da Tiziana Zennaro (fig. 20) – da lei espunta dal catalogo dell'Assereto e restituita agli anni della maturità del nostro –⁹⁸ che costituisce il modello principale per le repliche di Cagliari e per un'altra, oggi dispersa e nota soltanto in fotografia (fig. 21), segnalata da Luigi Agus, il quale a torto vi accosta un secondo *San Sebastiano* riferendolo all'ipotetico soggiorno na-

⁹¹ Cfr. F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria* cit. n. 21, p. 450; P. DONATI, *Orazio De Ferrari* cit. n. 27, p. 158, sch. 87.

⁹² Cfr. A. ORLANDO, *Aggiunte al catalogo di Orazio De Ferrari* cit. n. 89, p. 84, sch. 25.

⁹³ G. SPANO, *Guida* cit. n. 44, p. 287.

⁹⁴ M.G. SCANO, *Pittura e scultura* cit. n. 3, pp. 109-110, sch. 83.

⁹⁵ Cfr. P. DONATI, *Orazio De Ferrari* cit. n. 27, pp. 146-147, schede 57 e 58.

⁹⁶ Vedi A. ORLANDO, *Aggiunte al catalogo di Orazio De Ferrari* cit. n. 87, p. 89, sch. 43; l'opera è recentemente tornata in asta Wannenes, Genova, asta 271-272, 7 marzo 2019, lotto 815.

⁹⁷ M.G. SCANO NAITZA, *Due inediti di Orazio De Ferrari* cit. n. 15, pp. 284-285.

⁹⁸ T. ZENNARO, *Gioacchino Assereto* cit. n. 2, II, pp. 698-699.

poletano dell'artista⁹⁹ e che è invece altrove dato al De Bellis,¹⁰⁰ ma che certamente non è opera del De Ferrari. Elemento importante della versione Zennaro è lo scudo riprodotto in basso sulla destra, lo stesso presente nel *San Sebastiano* di Loano e che mi fa propendere quindi per meglio posizionare la copia di Cagliari, contestualmente con il *Martirio di san Lorenzo* suo *pendant*, ai primi anni Quaranta del secolo, con l'impressione che le tele del San Benedetto siano di poco più tarde – cosa che emerge dal diverso modo di trattare la materia pittorica e dalle seppur minime varianti – se non addirittura ottime repliche di bottega. La condizione dei due quadri non permette tuttavia ulteriori analisi, per averne il tempo degradato le vernici e gli strati di colore superficiali, facendo emergere in più punti la preparazione di fondo laddove il *ductus*, a giudicare dagli esemplari meglio conservati, si mostrerebbe altrimenti più sicuro e fluido. Si veda, in questo senso, la *Cattura di Sansone* di Ascoli Piceno, pure di quegli anni.

Tornando al San Benedetto, più problematiche risultano le attribuzioni dei quadri dati a Domenico Fiasella. Entrambe le tele, la *Rebecca ed Eliezer al pozzo* (fig. 22) e il *Giuseppe venduto dai fratelli*, rimandano alla produzione a cavallo fra quarto e quinto decennio, pienamente in linea con le circostanze dell'erezione della chiesa. I confronti istituiti da Maria Grazia Scano¹⁰¹ risultano tuttora, a distanza di quasi quarant'anni, perfettamente coerenti con l'opera del pittore genovese, ancor più alla luce della scoperta di una bella variante della *Rebecca* passata in asta Cambi nel 2006¹⁰² e oggi nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia (fig. 23), pacificamente riferita al Sarzana. Tuttavia, proprio la scoperta dell'autografo fa sorgere nuovi dubbi sulla versione cagliaritano. Vi è nel quadro di Cagliari la tendenza a costruire i volumi con ampie stesure di colore, alla cui sommarietà si unisce la mancanza di quell'impercettibile gioco di velature e l'attenzione al dettaglio presenti invece nell'esemplare di La Spezia. Si vedano in particolare i virtuosismi del pizzo, nel quadro cagliaritano solamente accennati con poche e rapide pennellate di bianco, e la diversa resa volumetrica delle figure, qui ammassate su uno stesso piano e lì meglio distribuite nella profondità dello spazio, immerse in una ambientazione naturalistica che nell'esemplare del San Benedetto si perde nell'oscurità del fondale. Possibile ascrivere differenze tanto evidenti esclusivamente all'incuria e al cattivo stato di conservazione, che certamente giocano un ruolo importante nella resa finale dell'immagine? Mettendo da parte la variante dell'Eliezer, l'impressione è che la tela del museo cagliaritano si

⁹⁹ L. AGUS, *Caravaggio* cit. n. 6, p. 47.

¹⁰⁰ A. DELLA RAGIONE, R. DORONZO, *Cesare Fracanzano. Opera completa*, Napoli 2004, p. 25.

¹⁰¹ M.G. SCANO NAITZA, *Su alcune attribuzioni* cit. n. 69.

¹⁰² Cambi, Genova, asta 57, 26-27 settembre 2006, lotto 488.

dimostri una copia di esecuzione piuttosto corriva se paragonata ad altre opere del Fiasella, ciò che giustifica in parte chi, ignorandone l'originale, la ritiene «certamente non sua, perché strettamente legata alla produzione veneziana di Bernardo Strozzi della seconda metà degli anni Trenta»,¹⁰³ indicazione che parrebbe intuire alcune analogie con i modi di Gio. Andrea De Ferrari, il quale dello Strozzi, come è notorio, era allievo.¹⁰⁴ Circostanza che va oltre la semplice suggestione se in più di un caso la critica si è trovata divisa, talvolta su posizioni diametralmente opposte, sull'affidare la paternità di alcune tele all'uno o all'altro pittore. Come per il *Giuseppe venduto dai fratelli* della Collezione Durazzo-Pallavicini, dato al De Ferrari da Piero Torriti¹⁰⁵ e restituito al Fiasella da Castelnovi,¹⁰⁶ indicazione poi confermata da Scano¹⁰⁷ e da Pesenti,¹⁰⁸ opera, questa, che la stessa Scano proponeva come pietra di paragone per l'attribuzione al Sarzana del *Giuseppe venduto ai fratelli* di Cagliari. Sicché risultano evidenti le difficoltà nel muoversi all'interno di un repertorio così variegato mancando una risistemazione critica più recente dell'intero corpus di Giovanni Andrea, il quale certamente guardò non soltanto ai modi del Fiasella ma pure alle novità da lui introdotte al ritorno da Roma, contatti che si fanno più evidenti dalla fine del quarto decennio quando, metabolizzata la materia asseretiana, il De Ferrari si converte alla liquidità di Van Dyck e alla compostezza del Sarzana più maturo. Nella *Rebecca ed Eliezer al pozzo* di collezione privata (fig. 24) transitata di recente sul mercato antiquario¹⁰⁹ è indubbia la ripresa della fanciulla sulla destra dal modello di La Spezia, situazione che avvicina i due artisti persino sul piano iconografico. Ma benché le tipologie fisiognomiche e i soggetti si ripetano, è meglio non addentrarci troppo nell'ipotesi attributiva, che risulterebbe nel caso del De Ferrari quanto mai azzardata. Confermo pertanto la più sicura indicazione al Fiasella, avvalorata adesso dalla scoperta dell'autografo della Fondazione Carispezia; si può ipotizzare che la replica di Cagliari sia stata licenziata poco dopo, circostanza che spiegherebbe la rapidità nel tracciare figure ancora fresche nella memoria dell'artista e per questo risolte con maggiore libertà.

¹⁰³ L. AGUS, *Caravaggio* cit. n. 6, p. 47.

¹⁰⁴ Si legga al riguardo G. ZANELLI, "Alla stantia del reverendo Bernardo Strozzi". *Discepoli e collaboratori genovesi, in Bernardo Strozzi 1582-1644. La conquista del colore*. Catalogo della mostra (Genova, 11 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020), a cura di A. Orlando e D. Sanguineti, Genova 2019, pp. 301-317.

¹⁰⁵ P. TORRITI, *La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1967, p. 123.

¹⁰⁶ G.V. CASTELNOVI, *La prima metà del Seicento: dall'Ansaldo a Orazio De Ferrari*, in *La pittura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971, pp. 67-166, 489-506, a p. 90.

¹⁰⁷ M.G. SCANO NAITZA, *Su alcune attribuzioni* cit. n. 69, pp. 82-83.

¹⁰⁸ F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria* cit. n. 21, pp. 240-241.

¹⁰⁹ Cambi, Genova, asta 298, 17 maggio 2017, lotto 353.



Fig. 1. DOMENICO FIASELLA, *Morte di S. Giuseppe*, ubicazione ignota (foto Fototeca Zeri)



Fig. 2. DOMENICO FIASELLA (copia da), *Morte di S. Giuseppe*, Sassari, Chiesa di S. Caterina (foto Gianni Careddu)



Fig. 3. DOMENICO FIASELLA (copia da), *Riposo durante la fuga in Egitto*, Sassari, Chiesa di S. Caterina (foto BeWeb)



Fig. 4. DOMENICO FIASELLA, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Genova, Museo di S. Agostino (foto Museo)

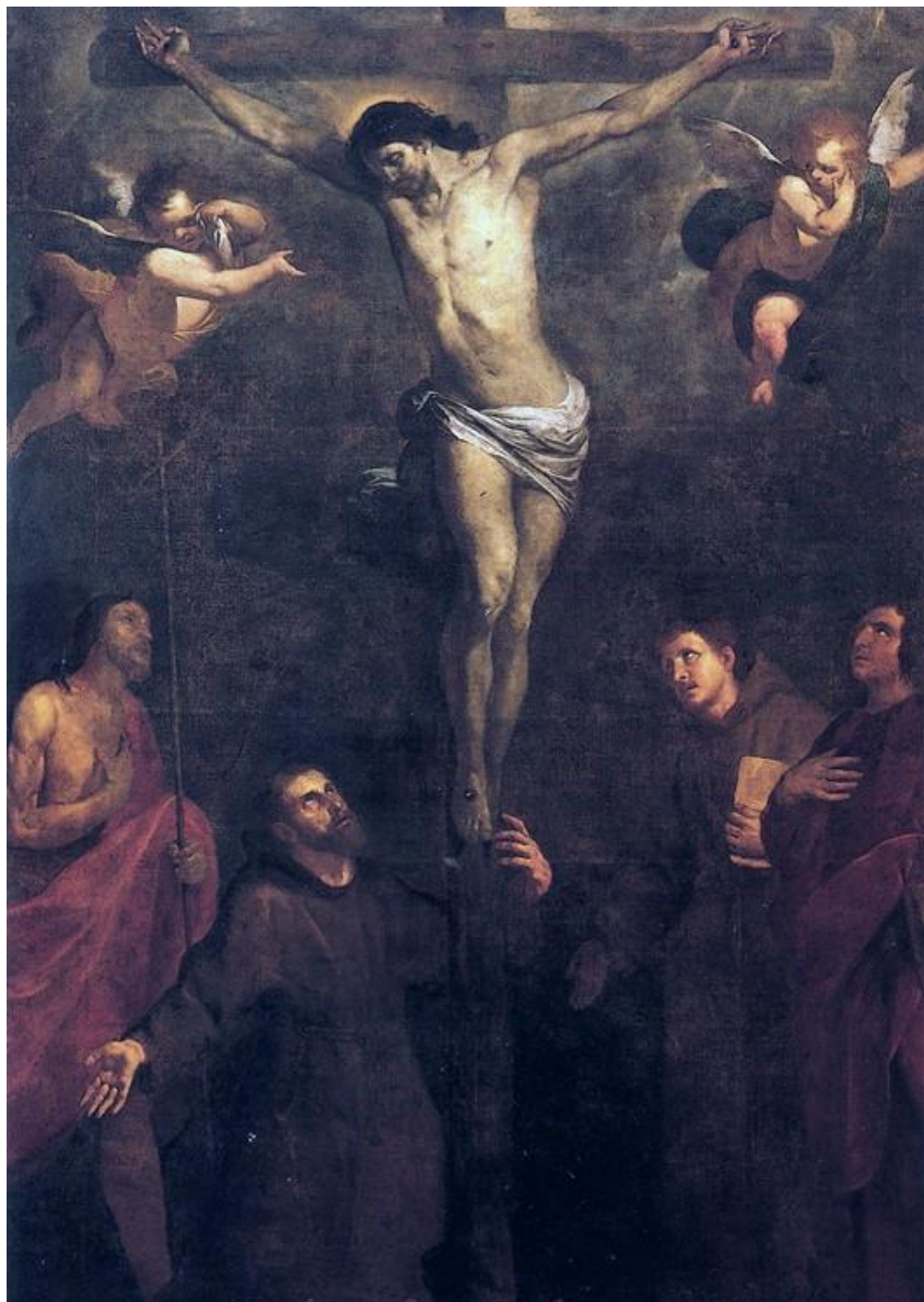


Fig. 5. ORAZIO DE FERRARI, *Crocifissione e santi*,
Villasor, Chiesa di S. Antioco (foto archivio Ilisso)



Fig. 6. ORAZIO DE FERRARI, *Crocifissione e santi*,
Quartu S. Elena, Chiesa di S. Agata (foto archivio Ilisso)



Fig. 7. Dettaglio del ritratto del donatore (*Michelangelo Maglione*), da Quartu S. Elena (elaborazione grafica dell'A.)



Fig. 8. ORAZIO DE FERRARI (copia da), *Crocifissione*, Cagliari, Santuario di N.S. di Bonaria (foto archivio fotografico Soprintendenza ABAP)



Fig. 9. ANONIMO GENOVESE, *Crocifissione e santi*, Cagliari, Chiesa di S. Antonio di Padova (foto dell'A.)



Fig. 10. *Lastra tombale di don Benedetto Nater, Cagliari, Chiesa di S. Benedetto (foto dell'A.)*



Fig. 11. ORAZIO DE FERRARI, *Martirio di S. Lorenzo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (foto archivio fotografico Soprintendenza ABAP)



Fig. 12. ORAZIO DE FERRARI, *Martirio di S. Lorenzo*, Genova, collezione privata (foto Fototeca Zeri)



Fig. 13. ORAZIO DE FERRARI, *Martirio di S. Lorenzo*, collezione privata (foto Pandolfini)



Fig. 14. ORAZIO DE FERRARI, *Martirio di S. Lorenzo*, Genova, collezione privata (foto Anna Orlando)



Fig. 15. ORAZIO DE FERRARI, *S. Francesco in estasi*,
Genova, chiesa di S. Michele di Montesignano (foto BeWeb)



Fig. 16. ORAZIO DE FERRARI, *Martirio di S. Lorenzo*, Firenze, collezione privata (foto Fototeca Zeri)



Fig. 17. ORAZIO DE FERRARI, *San Sebastiano fra i santi Biagio e Rocco*, Loano, chiesa di S. Giovanni Battista (foto da Donati, 1997)



Fig. 18. ORAZIO DE FERRARI, *Martirio di S. Biagio*,
collezione privata (foto da Donati, 1997)

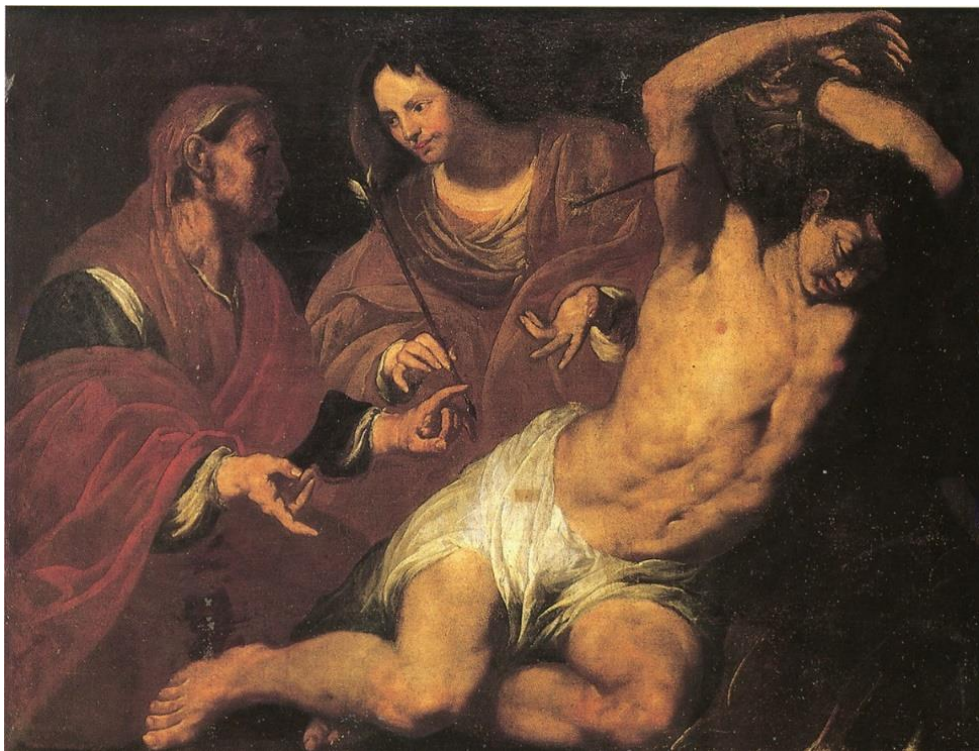


Fig. 19. ORAZIO DE FERRARI, *S. Sebastiano curato dalle pie donne*, Cagliari, chiesa di S. Antonio di Padova (foto archivio Ilisso)



Fig. 20. ORAZIO DE FERRARI, *S. Sebastiano curato dalle pie donne*, collezione privata (foto Sotheby's)



Fig. 21. ORAZIO DE FERRARI, *S. Sebastiano curato dalle pie donne*, collezione privata (foto Fototeca Zeri)



Fig. 22. DOMENICO FIASELLA, *Rebecca ed Eliezer al pozzo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (foto archivio fotografico Soprintendenza ABAP)



Fig. 23. DOMENICO FIASELLA, *Rebecca ed Eliezer al pozzo*,
La Spezia, Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia (foto Carispezia)

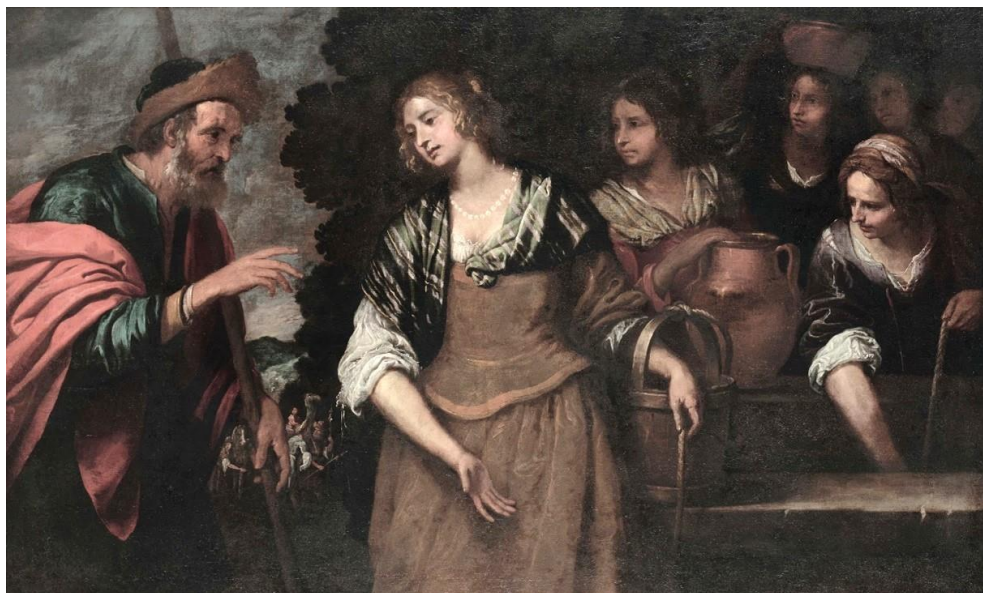


Fig. 24. GIOVANNI ANDREA DE FERRARI, *Rebecca ed Eliezer al pozzo*, collezione privata (foto Cambi)

4. Appendice documentaria

I. ASDCA, Quartu Sant'Elena, QL 5, c. 394v

[Quartu Sant'Elena, 28 maggio 1668]

Atto di morte di Michelangelo Maglione, il quale, ricevuti i sacramenti e impossibilitato a redigere testamento per aver perso il senno, detta quanto segue: che vengano recitate in sua memoria un certo numero di messe cantate e non, lascia quindi in censo, affinché si celebrino, duecento libbre; alla cappella di Nostra Signora del Rosario di Quartu, cinque scudi; alla fabbrica del convento di San Francesco di Quartu, dieci scudi; per l'olio della lampada del Santissimo Sacramento, due scudi; per ogni altare di tutte le chiese di Quartu, cinque soldi; per la parrocchia di Sant'Elena, cinque scudi. Viene seppellito nel convento di San Francesco.

Vui en vint i vuit de Maig de mil siscents sixanta y vuit morì Miguel Angel Mallò, rebì tots los sacraments de la santa Mare Iglesia fiu testament en poder de mi baix escrit, curat de la p(rese)nt v(il)a, que el testament no cumplì per haverli faltat tots los sentits, tant solament testà per la sua anima las cosas siguientes.

P(rimierame)nt que lo dia del son obit se li diguia officis de diferents, missa cantada ab diaca y subdiaca, y otras dos missas cantadas simples, y altres, set, trenta y añada, dos missas cantadas ab diaca y subdiaca, y altres dos missas cantadas simples.

M(as) q(ue) se li carrigue un censal de duentas lliuras en lloch dret y segno y que dejar enfio de a quellas se li celebran tantas missas per los curats de la present vila.

M(as) dona a la capilla de N(ost)ra Señora del Roser de la d(ich)a v(il)a sinch escuds.

M(as) dona a la fabrica del Combent de San Francesc de d(ich)a v(il)a deu escuds.

M(as) dona a la llantia del Santissim d(o)s escuds.

M(as) dona a cada altar de las iglesias de d(ich)a v(il)a sinch sous.

M(as) dona a Santa Elena sinch escuds. Se enterra en lo Convent de Sant Francesc. Antoni Biancu Curat.

