

Gli affreschi di Domenico Pezzi

Autor(en): **Valle Parri, Silvia**

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **66 (2009)**

Heft 1

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gli affreschi di Domenico Pezzi

di SILVIA VALLE PARRI



Fig. 23 Andata al Calvario, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

Una veduta di Genova nel Canton Ticino

La data del 1513, posta sullo scudo di un soldato che accompagna il Cristo al Calvario della lunetta omonima, chiude la campagna decorativa della cappella maggiore della chiesa. Le lunette affrescate rappresentano, come si è già detto tre episodi della Passione di Cristo. Nell'Andata al Calvario un corteo di soldati in panni cinquecenteschi accompagna il Cristo sullo sfondo di una veduta di città, dal 1977 identificata con Genova, in base al riconoscimento di alcuni monumenti di cui il più significativo è la fortezza della Briglia (fig. 23).⁵⁰ Questo elemento che caratterizza in

modo decisivo la veduta, in quanto posto in primo piano, individua l'immagine della città al momento della dominazione francese (1499–1513). Il nome della fortezza indica che la medesima imbrigliava al suo interno la Lanterna di Genova, il faro simbolo ancor oggi della città (fig. 24). La rappresentazione di Morcote è coerente con lo sviluppo del vedutismo urbano coevo di cui sono significativi esempi opere quali: la Cacciata dei Bonaccolsi, realizzata da Domenico Morone nel 1494 e conservata in Palazzo Ducale a Mantova o la celebre veduta napoletana, la Flotta aragonese ritorna dalla battaglia di Ischia, conservata nel Museo di Capodimonte e realizzata intorno al 1487.⁵¹

Come sostiene Jürgen Schulz questo genere di dipinti appartiene ancora a una categoria che interpreta dati realistici in funzione del loro racconto con una natura prettamente artistica e non scientifica.⁵² L'approccio topografico nelle vedute di città si sviluppa successivamente, a partire dalla comparsa dei trattati che normalizzano il genere geografico della topografia, ovverosia nel 1528 in Germania e nel 1546 in Italia con l'opera di Niccolò Tartaglia: *Quesiti et*

Nell'ultimo decennio del XV secolo vengono ridotte a stampa due testimonianze iconografiche di Genova attraverso la tecnica della xilografia. La prima, ad opera di un anonimo, illustra il *Supplementum Chronicarum* di Giacomo Foresti, stampato a Venezia nel 1490. La seconda testimonianza è una xilografia di Michael Wolgemut, che illustra il *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, stampato a Norimberga nel 1493. I particolari che prendono forma



Fig. 24 Veduta della città di Genova, particolare dell'Andata al Calvario, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

inventioni diverse. Per questo motivo la veduta di Morcote si colloca sulla scia di opere come le vedute di città dipinte a Roma nella loggia del Belvedere al tempo di Papa Innocenzo VIII, 1484–1487, affidate al Pinturicchio.

L'iconografia di Genova, città di mare, compare per la prima volta in una carta nautica.⁵³ Intorno al 1481 viene realizzata la veduta più antica di Genova, che ci è tramandata attraverso una copia del 1597, firmata da Cristoforo de' Grassi. L'opera è conservata nel Museo del Mare Galata; il cartiglio con la firma registra: «Antiquae urbis Genuae picturam temporis iniuria fere consumptam hanc ad exemplum illius vetustatis retinendae causa prestantissimi Patres Communis effingi mandarunt anno MDXCVII». Le indagini sui monumenti rappresentati nel dipinto hanno confermato una datazione al penultimo decennio del Quattrocento, legata alla rassegna di navi in primo piano nel golfo, in ricordo della spedizione di Otranto voluta da Sisto IV e condotta dal cardinale Paolo Fregoso, nel 1481.⁵⁴ L'anonimo quattrocentista riprende la città frontalmente e a «volo d'uccello».

nella xilografia di Wolgemut, maestro di Dürer, sono ricchi di effetti chiaroscurali rispetto all'incisione pubblicata a Venezia, ma il calco di alcuni elementi è inequivocabile. Uguali sono i motivi che realizzano la murata verso il mare che si distende dal Molo Vecchio a circondare la città verso ovest; lo stesso elemento risolve il monumento, che sembra quasi una pagoda orientale, vicino alla cattedrale di San Lorenzo; infine si ripetono le figurine dei passanti ritratte sommariamente negli approdi del porto, come a emulare una certa vitalità cittadina.

Lo stesso calco di immagine ritorna nelle due testimonianze della fortezza della Briglia, di cui la prima è quella di Morcote e la seconda è ancora una copia, datata verso gli inizi del XVII secolo e conservata nel Museo del Mare Galata, a Genova. Il dipinto, attribuito a Giorgio Vigne, raffigura le flotte francese e genovese davanti a Genova nel 1512–1514 (fig. 25). Ennio Poleggi lo fa derivare dal modello da cui è tratta la copia di Cristoforo de Grassi. La data dell'originale si può ricavare dalla rappresentazione del campanile destro della cattedrale terminato nel 1522.⁵⁵

Ritornano gli elementi conformanti l'immagine di Genova: il centro storico racchiuso nelle mura a zig-zag; il Castelletto; la Darsena; l'Arsenale; i due fiumi che segnano il confine della città a est e a ovest; ed infine la Briglia. A mio avviso a Morcote è stato utilizzato un modello preesistente, lo stesso dell'autore anonimo della veduta celebrativa del 1481. La circolazione di modelli per rappresentazioni di città riguardava anche commissioni più prestigiose di quella

seicentesca di Giorgio Vigne e infine l'affresco di Lazzaro Tavarone, raffigurante Emmanuele Cavallo all'assalto della Briglia, della seconda metà del XVI secolo, proveniente da palazzo Durazzo in salita San Bartolomeo degli Armeni, conservato al Museo del Mare Galata.

Quest'ultima opera deriva, come sottolineano Boccardo e Boggero, da un modello più antico, lo stesso che informa anche la copia di Giorgio Vigne.⁵⁷ In questi due dipinti



Fig. 25 Le flotte francese e genovese davanti a Genova nel 1512-1514, di Giorgio Vigne, inizi del XVII secolo. Olio su tela, 100 x 151 cm. Genova, Museo del Mare Galata.



Fig. 26 Fortezza della Briglia, particolare dell'Andata al Calvario, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

di Morcote, per esempio la residenza Gonzaga di Marmirolo per la quale il marchese si rivolge a Ercole de' Roberti e successivamente a Gentile e Giovanni Bellini.⁵⁶

In Santa Maria del Sasso il punto di vista è radente la superficie marina, posto a due terzi dello sviluppo della pianta della città, in direzione est. La descrizione del centro storico, che si distende dal Molo Vecchio alla fortezza del Castelletto, è meno dettagliata che nei modelli coevi. Ci sono dei motivi come quello delle mura che sono raffigurati con poche varianti rispetto ai modelli precedenti: addirittura combacia il numero delle torrette di guardia all'interno del circuito. In modo simile rispetto allo Schedel, viene raffigurato il Forte alla Bastia. Certe costruzioni a pianta quadrata che fungono da riempitivo, senza alcun significato topografico, vengono sparse qui e là sulle colline del circondario. Sono smaglianti, in tutto il loro splendore, il forte del Castelletto e la fortezza della Briglia (fig. 26). La Briglia non ha una grande fortuna iconografica, dovuta anche alla sua breve esistenza, viene infatti costruita dai francesi nel 1507 e distrutta nel 1514. Tre documenti figurativi ci consegnano l'immagine della fortezza: primo in ordine di tempo è l'affresco di Morcote, a seguire la copia

infatti la Briglia ha la stessa composizione: l'elemento che compare in tutte e tre le opere è la Lanterna che sporge dal corpo della fortezza vera e propria.

Nell'intera rappresentazione Domenico Pezzi, l'autore di Morcote, impiega una qualità pittorica ricca di suggestioni, sia nel cogliere i riflessi dei palazzi che corrono lungo il mare, che nel delineare la fortezza con una grande ricchezza di dettagli. Utilizzando un punto di vista diverso, emergono il bastione tondeggiante, le strutture a pianta rettangolare, le mura che proteggono la Briglia dal fronte mare, come una sorta di cittadella dotata di camminamenti e di diversi edifici. Le ombre restituiscono alla mole una dignità che non compare nelle altre due testimonianze iconografiche e delineano i due torrioni circolari di difesa dotati di feritoie per uso militare. Una torre di avvistamento più piccola, posta proprio a ridosso della punta del Capo, è dipinta con un colore più scuro che allude al carattere antico della costruzione; insieme alla Lanterna la torretta sopravvive alla distruzione della fortezza nel 1514.

Con queste premesse l'accostamento che si può fare è con un'opera celebre di Giovanni Bellini, l'Incoronazione della Vergine, conservata a Pesaro nel Museo Civico, che

inquadra sul fondo la rocca di Gradara. La pala testimonia una vicenda storica: la conquista della rocca da parte di Alessandro Sforza contro Sigismondo Pandolfo Malatesta; costituendo un antecedente nella rappresentazione di un evento di conquista, sintetizzato da Giovanni Romano in: «una risposta a distanza, e non priva di civile ironia».⁵⁸

La rara veduta di Genova nel Canton Ticino trova una sua ragione di rappresentazione nella committenza dell'opera. Quest'ultimo aspetto è legato alla volontà di un signorotto locale, Giovan Francesco Paleari, un mercenario assoldato tra le fila antifrancesi, che con tutta probabilità partecipa agli eventi di conquista della fortezza genovese nel 1513, il medesimo anno in cui anche la Valle di Lugano è annessa ai domini confederati.

Sull'uso di una stampa mantegnesca

Nella lunetta dell'Andata al Calvario l'autore impiega parte di una composizione di ambito mantegnesco, i cosiddetti Senatori: probabilmente destinata ad una tela non realizzata del ciclo dei Trionfi di Cesare, conservato a Hampton Court. La scena utilizzata da Domenico Pezzi è conosciuta tramite un disegno e due stampe attribuite a due autori diversi. La critica ritiene che il disegno, conservato all'Albertina di Vienna, non sia di mano di Andrea Mantegna ma di un autore a lui vicino. Le due stampe sono attribuite rispettivamente alla Bottega di Andrea Mantegna e a Giovanni Antonio da Brescia.⁵⁹ L'esemplare dell'incisione, conservato alla National Gallery of Art di Washington, è collocato da Susan Boorsch intorno al 1495 e quello attribuito a Giovanni Antonio da Brescia è successivo.⁶⁰

Allo stato attuale degli studi la derivazione della stampa utilizzata a Morcote si qualifica come il prelievo più antico dall'incisione dei Senatori; il 1513 è infatti antecedente all'utilizzo del medesimo modello in una vetrata dipinta da Dirick Vellert nel 1517 e conservata nei Musées Royaux di Bruxelles.⁶¹ Domenico Pezzi pantografa i primi tre elementi del corteo che sono tolti di peso dal modello. Il primo soldato che regge lo scudo conserva l'*ante quem* della data (fig. 27).

La lunetta centrale della cappella rappresenta la Crocifissione e sebbene sia molto deteriorata nella parte bassa ha una qualità pittorica più alta delle altre (fig. 28). Il dipinto è inquadrato da due quinte di roccia che suddividono simmetricamente la rappresentazione. Un gruppo affollato di soldati è assiepato sotto la croce, tra essi si distinguono due ulteriori prelievi dalla stampa mantegnesca: il primo è un soldato collocato a sinistra sotto il crocifisso e il secondo è il ritratto del cavaliere centrale che sfida con lo sguardo il visitatore. Il suo volto deriva dal personaggio del corteo dei Senatori che, ripreso frontalmente, sfila nel terzo ordine da sinistra (fig. 29).

Nella Crocifissione Domenico Pezzi si sbizzarrisce nelle fisionomie dei personaggi e nella varietà delle armature, delineate con grande cura, tanto che è possibile riconoscere tra esse: sergentine, picche, pugnali, celate da cavalieri, ele-

ganti bardature da cavallo. Alcuni di questi elementi sono dipinti, altri composti con rilievi a pastiglia (ormai per la maggior parte caduti), un carattere quest'ultimo che proviene ancora dalla cultura tardo gotica, che a queste latitudini tarda a scomparire, in forme che recuperano elementi espressivi precedenti accanto ad aggiornamenti alle nuove



Fig. 27 I Senatori, di Giovanni Antonio Da Brescia, circa 1500. Incisione, 288 x 270 mm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

tendenze. E in proposito va annotato che anche un caposcuola come Gaudenzio Ferrari nel 1513 usa la medesima tecnica a rilievo nel tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Varallo.

Inoltre Domenico Pezzi forse realizza la sua prova migliore nel dipingere i cavalli della Crocifissione. Per lungo tempo nascosti dall'organo che li occultava alla vista, i destrieri di Morcote ora sono in parte restituiti al loro splendore. Sono disposti simmetricamente attraverso la composizione di quattro cartoni diversi e hanno proporzioni equilibrate: due di essi disposti al centro della rappresentazione sono notevoli per espressività e movimento.

La terza lunetta rappresenta l'Orazione nell'Orto. Sembra discendere in linea diretta dalle composizioni venete sullo stesso tema. Il Cristo in preghiera è su un declivio sullo sfondo di un paesaggio prealpino e poco sotto sono rappresentati quattro apostoli addormentati, mentre sulla



Fig. 28 Crocifissione, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

loro destra avanza il gruppo dei soldati che sopraggiungono per catturare il Cristo. Il paesaggio occupa la metà destra della lunetta, inquadra una valle e alcune montagne che la chiudono a settentrione. La luce rosata del tramonto che le illumina tradisce una maturità sospetta dovuta con tutta

probabilità ad un intervento del pittore Carlo Cotti intorno alla seconda metà degli anni trenta del Novecento.⁶² Nonostante queste premesse la cura e la definizione del fondale che assume un carattere da protagonista qualificano Domenico Pezzi come un abile esecutore di paesaggi (fig. 30).

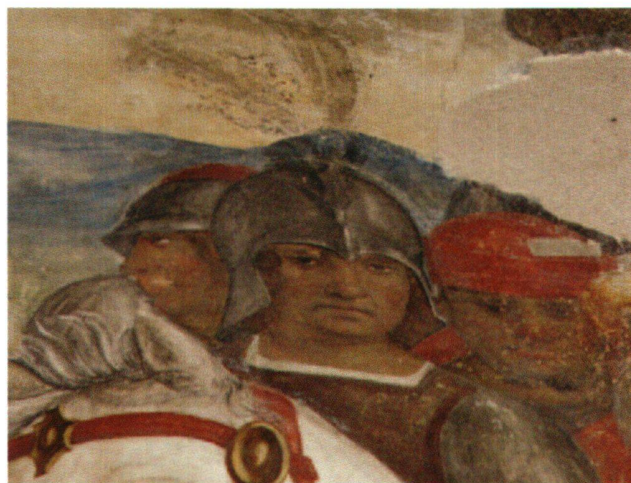


Fig. 29 Cavaliere con la celata, particolare della Crocifissione, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

Il sottarco della cappella di Morcote è dipinto con una grottesca a fondo giallo ocre con motivi decorativi rosso-brunite a riflessi blu. L'autore mostra anche in questo caso una certa esperienza nella realizzazione del fregio, ma soprattutto una discreta capacità di aggiornamento alle ultime e più moderne inclinazioni decorative antichizzanti. Un esempio indicativo di una tendenza di stile a cui Domenico Pezzi avrebbe potuto guardare sono gli affreschi di

esiguo ma coerente. La prima opera nota è la decorazione della cappella maggiore di Morcote, a poca distanza nel 1516 lo stendardo di Sant'Abbondio, conservato nel duomo di Como e in questa sede ricondotto al pittore sulla base di studi precedenti di Maria Teresa Binaghi Olivari, e infine, la pala della Madonna con il Bambino tra i Santi Gerolamo e Biagio, conservata a Ravecchia in San Biagio.



Fig. 30 Orazione nell'Orto, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

Girolamo Romanino che decoravano la loggia di palazzo Orsini a Ghedi, ora conservati nel Szépművészeti Museum di Budapest. I dipinti che appartengono alla giovinezza di Romanino, 1508/09, sembrano evocare, in largo anticipo, una medesima matrice culturale, ovviamente rielaborata alla luce di una qualità espressiva molto più alta. Al di là dell'impianto spaziale che nel caso di Ghedi «resta sempre quello prospettico bramantesco», i dipinti risentono dello studio recente del Fondaco dei Tedeschi, dove Tiziano opera nel 1508.⁶³

Il percorso figurativo di Domenico Pezzi si potrebbe schematizzare in tre periodi per i quali fa fede un catalogo

La fortuna critica di Domenico Pezzi risale alla fine dell'Ottocento.⁶⁴ Durante la prima metà del Novecento si intensificano gli interventi con Edoardo Berta e soprattutto con Wilhelm Suida.⁶⁵ Il celebre professore nel 1932 compila un nutrito catalogo di opere locali assegnate a Domenico Pezzi, tra cui i dipinti di Morcote.⁶⁶

Nel 1982, Maria Teresa Binaghi Olivari aggiunge altre opere dislocate in Alto Lario al *corpus* del pittore.⁶⁷ Nel 1984 due studiosi genovesi Piero Boccardo e Franco Boggero sottolineano i viaggi genovesi di Pezzi, testimoniati in due occasioni attraverso documenti già pubblicati nell'Ottocento da Federico Alizeri.⁶⁸ Mauro Natale e Andrea

Di Lorenzo nel 1994 riconoscono al pittore delle componenti luinesche e venete.⁶⁹ Lara Calderari nel 1997 individua l'autore della cappella Camuzio in un maestro anonimo, distinto da Pezzi, a cui viene ascritto gran parte del catalogo di Domenico.⁷⁰

Il primo periodo, quello della formazione di Pezzi, è da ricondurre in ambito veneto. Come ho avuto occasione di chiarire altrove, Domenico Pezzi è originario di Puria in Valsolda, dove la sua famiglia distinta dall'appellativo *Fornichi* è ampiamente attestata almeno fino all'ultimo quarto del XVI secolo.⁷¹ La denominazione *Furgnicus* che distingue la famiglia in ambito locale, ha origine dal termine latino medioevale *furnacha*, legato forse all'ambito professionale.⁷² La comunità dei valsoldesi, in maggioranza lapicidi e muratori, tradizionalmente emigrava nel vicentino e nel veronese ed è possibile che proprio verso quelle zone Domenico si sia diretto alla fine del Quattrocento, quando il ducato milanese attraversava la ben nota crisi alla caduta di Ludovico il Moro.⁷³

A Verona, per esempio, a cavallo della fine del Quattrocento si assiste ad una ripresa significativa nel panorama delle arti figurative, ad opera principalmente degli ordini monastici insediati nella zona della città dall'Ottocento individuata col nome di Veronetta, un quartiere limitrofo al centro che si sviluppa sulla riva sinistra dell'Adige. Le congregazioni dell'ordine degli Olivetani con la chiesa di Santa Maria in Organo e quella dei Benedettini neri di Santa Giustina con la chiesa dei Santi Nazaro e Celso fanno a gara nel rinnovamento chiesastico, avvalendosi dell'opera di autori come Andrea Mantegna e Bartolomeo Montagna, del frate olivetano Giovanni da Verona celebre per le tarsie del coro di Santa Maria in Organo, di Giovanni Maria Falconetto che importa in ambito veronese l'uso della grottesca appreso in area centro italiana alla scuola del Pinturicchio.

Nella rimanente parte della città il sensibile rinnovamento già avviato nella seconda metà del secolo, ferve in portali all'antica, nella intensificazione della decorazione degli edifici civili, con un movimento così vivace da caratterizzare Verona come *urbs picta* al pari di città come Venezia, Mantova e Basilea. Di questo genere di decorazione rimane l'esempio della celebre piazza delle Erbe, di palazzo Trevisani-Lonardi, e una significativa presenza di affreschi staccati e conservati nel Museo Cavalcaselle, risalenti alla prima metà del XVI secolo.⁷⁴

Quello della cartografia è un genere che va definendosi precocemente proprio a Verona, dove Nicolò Giolfino e Antonio Badile sviluppano separatamente l'attività di cartografi.⁷⁵ Ma se vogliamo una certa propensione alla decorazione di fondali urbani è ravvisabile anche nell'attività mantovana di Domenico Morone, che nel 1494 dipinge per Francesco Gonzaga la già citata Cacciata dei Bonaccolsi. È in questo ambiente fertile che Domenico Pezzi probabilmente impara a decorare i «paeizi», tanto da diventare uno specialista del genere come testimonia il contratto genovese del 1532, a distanza di quasi vent'anni dalla commissione di Morcote.⁷⁶

La cultura di Domenico Pezzi è per alcuni aspetti da legare alle grandi opere di Mantegna in Santa Maria in Organo, o di Montagna e di Falconetto ai Santi Nazaro e Celso. Ma per altre circostanze Domenico da giovane guarda alle botteghe veronesi dei Morone, di Liberale da Verona ed è attento a ciò che filtra dalla vicina Mantova, dove un suo coetaneo più capace di lui, Giovan Francesco Caroto, trova accoglienza, a quanto dice Vasari, nella bottega di Mantegna.

Giovan Francesco Caroto viene chiamato in causa da Mauro Natale nel 1994, a proposito del carattere eccentrico e «temperato da spunti di origine veneta» di Domenico Pezzi.⁷⁷ La vicinanza dei due autori, che Natale adombrava nei viaggi occasionali di Pezzi verso Genova, quando Caroto nello stesso giro d'anni risiedeva a Casale Monferato, potrebbe ora essere rafforzata da nuovi elementi di confronto. Ad esempio la tendenza a bloccare i personaggi che Pezzi applica nelle tre lunette, potrebbe derivare da modi mantegneschi, che Caroto testimonia nell'unica tavola del periodo giovanile, maturato a contatto con Mantegna: la Madonna del ricamo, datata 1501 e conservata nella Galleria Estense a Modena.⁷⁸ Un confronto agevole potrebbe essere evocato per la pala di San Michele Arcangelo con i Santi Bovo Cosma e Damiano, conservata nella chiesa della Carità a Mantova e assegnata tradizionalmente a Giovan Francesco Caroto. Il volto del San Michele Arcangelo può essere confrontato con quello del guerriero a cavallo sotto la croce nella Crocifissione di Morcote. Pur riconoscendo che non è un parametro di vicinanza tra i due pittori si deve appuntare che anche Caroto da giovane usa una derivazione dai Trionfi di Mantegna, nella predella con il Trasporto della Vergine, conservata nel Museo dell'Università di Princeton.⁷⁹

Le lunette di Morcote nel 1513 possono essere assimilate alle coeve tendenze eccentriche che informano altri pittori dell'Italia settentrionale, attenti alle espressioni caricate delle stampe nordiche.⁸⁰ Appartiene alla stessa area di influenza con un'interessante coincidenza di date, Francesco Casella, un cremonese, che è stato ridiscusso da Marco Tanzi in occasione del recente restauro della tavola conservata nella Pinacoteca di Brera a Milano, il Martirio di Santo Stefano, firmato e datato 1517.⁸¹ La cultura che informa la tavola è simile a quella approdata sui muri di Morcote, non solo per il tratto movimentato dell'azione, anche in quel caso condotta da energici sgherri di matrice nordica, ma pure per l'adozione di ritratti grotteschi che accomunano le due opere, nonché per i parametri della moda.

Francesco Casella proviene da una formazione piemontese e, all'altezza della pala di Brera, i suoi interessi virano verso un ambiente di ambito pavese o ancor meglio ligure. L'autore potrebbe essere riconosciuto in un documento del 1514, che lo attesta in Val Polcevera, alle spalle di Genova. Anche Domenico Pezzi lavora a più riprese nella città rivierasca, come è segnalato attraverso fonti documentarie rimaste purtroppo senza opere.

Con il passaggio genovese che caratterizza Domenico come un pittore itinerante, si manifesta il secondo periodo

della sua attività. Anche lui probabilmente fa parte di quella *koinè*: «oscillante tra elementi di cultura prospettica e stimoli eccentrici che si estende fra la Valpadana e la Liguria nel secondo decennio del Cinquecento, con in più l'aggiunta di quegli influssi fiamminghi che aveva avvertito Otto Mündler [...]. Spostandoci in Liguria, artisti come i pavesi Pier Francesco Sacchi e i due Fasolo, Filippo da Verona e altri ancora, misteriosi e pieni di fascino».⁸²



Fig. 31 Stendardo di Sant'Abbondio, di Domenico Pezzi, 1516 circa. Tempera su tela, 190 x 150 cm. Como, Duomo.

Francesco Casella potrebbe aver tenuto conto della produzione di Pier Francesco Sacchi, ma giova tenere in considerazione anche la figura di Filippo da Verona, attivo in Liguria, a Savona nel 1515. Nel 1510 Filippo viene pagato: «per il terzo episodio affrescato nel cantiere» della Scuola del Santo di Padova: l'Apparizione di Sant'Antonio a Luca Belludi; un'opera dove: «sembra innegabile, diversamente dal resto della produzione precedente, l'influsso del conterraneo Michele da Verona, presente a Padova con la grande Crocifissione del 1505 per Santa Maria in Vanzo che segue solo di quattro anni quell'altra per San Giorgio in Braida a Verona, [...]». Il rapporto più diretto fra le opere dei due

veronesi sta nella volontà di impaginare una grande scena all'aperto, popolata da un numero elevato di personaggi, con armati e cavalli, in uno schema ancora legnosamente quattrocentesco ma animato in Filippo da un interesse particolare per il grottesco e il caricaturale nello studio delle fisionomie».⁸³ Filippo lascia a Fabriano nelle Marche, durante la sua attività girovaga, la pala della Madonna con il Bambino in gloria fra i Santi Pietro e Nicola di Bari, la



Fig. 32 Sant'Abbondio, particolare dello Stendardo di Sant'Abbondio, di Domenico Pezzi, 1516 circa. Como, Duomo.

cui composizione è accostabile all'opera successiva di Domenico Pezzi, conservata in San Biagio a Ravecchia.⁸⁴

Nel 1516 Domenico è testimoniato nell'atto di rescindere un contratto per una pala, commissionata da Tommaso de' Ferrari a Genova; deve infatti tornare verso casa, nelle vicinanze di Milano.⁸⁵ È probabilmente in quell'occasione che realizza una commissione per il duomo di Como: lo stendardo di Sant'Abbondio, un'opera ancora conservata nella cattedrale e datata dalla critica intorno al 1515. La datazione è ricavata in base alle consonanze della moda con la decorazione di Bernardino De Donati e Andrea De Gezis della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno, a sua volta datata lo stesso anno.⁸⁶ Lo stendardo di Sant'Abbondio è dipinto su tela da entrambi i lati. Da una parte è rappresentato Sant'Abbondio in atto benedicente, elevato su un plinto di pietra le cui lettere capitali recitano: «BEATE PATER ABUNDI PRO NOBIS ET TOTO POPULO TUO IN CRISTUM CRUCIFIXUM PIUS INTERCEDE». Il Santo è venerato da alcuni componenti della confraternita e accompagnato da San Proto a sinistra e San Giacinto a destra (fig. 31). Dall'altro lato è rappresentata una Crocifissione con la Vergine a destra, San Giovanni Evangelista a sinistra e la Maddalena che abbraccia la croce. Un gruppo di confratelli, uomini a sinistra e donne a destra, completa la composizione.

La convinzione che lo stendardo possa essere opera di Domenico Pezzi nasce dal confronto della fisionomia di Sant'Abbondio (fig. 32) con un personaggio della Crocifissione di Morcote (fig. 33): entrambi sono risolti con la medesima tecnica nel trattare la materia pittorica (fig. 34).⁸⁷ Nel 1982 Maria Teresa Binaghi Olivari stila una scheda sulla tela di Como, valida ancor oggi, sia per la puntualizzazione della data che per l'analisi dei caratteri stilistici. Inol-



Fig. 33 Soldato, particolare della Crocifissione, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

tre la studiosa mette in evidenza la natura veneta del paesaggio dello stendardo: «totalmente privo di limitazioni architettoniche, [...] testimonia di (sic!) una conoscenza diretta di opere venete del decennio tra il 1505 e il 1515».⁸⁸ Un elemento stilistico quest'ultimo calzante per Domenico Pezzi. Oltre alle inequivocabili ascendenze venete del paesaggio la Binaghi sottolinea, in coincidenza con il gusto più moderno attestato in Lombardia, altre componenti: una certa attenzione sia alla cultura zenaliana nei volti arrotondati delle figure femminili che a quella del Bramantino «nelle pieghe gonfie e sottili del Noli me tangere del castello Sforzesco» come negli scorci dei volti.⁸⁹ In effetti se nella Maddalena, colta frontalmente e abbracciata al crocifisso, sembra di scorgere un ricordo della Deposizione di Zenale in San Giovanni Evangelista a Brescia (amalgamando sia l'abbraccio della Madonna al Figlio che la figura della Maddalena), una più accurata e morbida definizione del panneggio risale al grande esempio di Bramantino. A ciò aggiungerei che alcuni profili dei devoti del gonfalone sono definiti con una linearità tagliante, dura, non episodica ma iterata, tanto da costituirsi come un vero e proprio requisito della pittura di Pezzi in questo momento.

Quest'aspetto può essere interpretato come indizio delle frequentazioni genovesi, probabilmente a contatto con autori come Pier Francesco Sacchi, in debito verso la scuola piemontese di Gandolfino da Roreto.⁹⁰

In questa direzione Domenico Pezzi aggiorna anche la tavolozza. Nello stendardo di Sant'Abbondio si stemperano i rossi, accendendosi di un arancio inedito. I gialli dell'affresco di Morcote diventano senape e compaiono in



Fig. 34 San Biagio, particolare della Madonna col Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo (cfr. fig. 36), di Domenico Pezzi, datato 1520. Olio su tavola. Ravecchia (Bellinzona), chiesa di San Biagio.

accordo cromatico i verdi cupi e i marroni. Di contro scompare il blu oltremarino e le nuvole del paesaggio sono tinte del rosa del tramonto. Vorrei aggiungere che le caratteristiche salienti del pittore, così come sono apparse a Morcote, a parte gli elementi fin qui enunciati, non sono molto mutate. Il Sant'Abbondio, che si innalza come una colonna sul plinto, risente ancora della rigidità della pittura di Pezzi, nel gesto della mano, nella stessa posizione della figura, nel

modo abbreviato di definire la barba, quasi per gesti furiosi.⁹¹

Inoltre il pittore probabilmente tiene conto del modello iconografico della statua di Sant'Abbondio, ora conservata nella chiesa di Sant'Abbondio a Como, ma proveniente dalla cattedrale. La statua che fu realizzata per Bernardino

entrambi sono riprodotti con la stessa fisionomia (fig. 36). Domenico, approdando nel cantiere comasco, partecipa del clima di rinnovamento della cattedrale, avvenuto in consonanza con i vescovati Trivulzio e in particolare durante quello di Scaramuccia Trivulzio, noto alle fonti per aver commissionato a Bernardino Luini la celebre pala tra «il



Fig. 35 Sant'Abbondio, di Tommaso Rodari, datato 1490, proveniente dal Duomo di Como. Marmo. Como, basilica di Sant'Abbondio.

de Grecis, mercante di drappi nel 1490, è stata collocata nella basilica di Sant'Abbondio dopo il 1965 e proviene dal Seminario, dove era ricoverata fin dal secolo scorso.⁹² L'opera è rodariana, Domenico Pezzi utilizza il modello per le spalle e la posizione delle braccia (fig. 35).

Su questo lato del gonfalone si rintraccia un altro confronto tra un elemento della tela e l'affresco di Pezzi. Si tratta del devoto inginocchiato, il primo dei tre verso Sant'Abbondio, confrontabile con un soldato di Morcote, del gruppo all'estrema sinistra della Crocifissione:



Fig. 36 Un soldato, particolare della Crocifissione, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

6 luglio 1517, quando Scaramuccia Trivulzio fu nominato cardinale, e l'8 gennaio del 1518, quando rinunciò alla diocesi in favore del fratello Antonio».⁹³

Giova tenere in considerazione che parte della critica sottolinea le componenti luinesche dell'opera di Pezzi. A questo proposito diviene interessante ciò che Cristina Quattrini mette in rilievo sulla fortuna critica del Luini giovane, ovvero che a più riprese siano state evocati per la pala del Luini, conservata nel Museo Jacquemart-André, datata 1507: «Cima da Conegliano, i veronesi Gerolamo dai Libri, Francesco Morone, Filippo da Verona [...] Bartolomeo Montagna».⁹⁴ Forse una consonanza non trascurabile a proposito della provenienza stilistica di entrambi, su cui si deve ulteriormente riflettere.

Nel 1520 Domenico Pezzi firma il cartiglio posto ai piedi della Madonna nella pala conservata nella chiesa di San Biagio a Ravecchia (fig. 37). La prima notizia della pala ci è fornita dalla visita pastorale effettuata da monsignor Filippo Archinti, il 29 ottobre del 1597. Il dipinto della Beata Vergine e San Biagio era protetto da «valvis depictis», con tutta probabilità da intendersi come le ante di tela dipinte da Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini per l'ancona lignea intitolata a Sant'Abbondio nel duomo di Como.

Intorno alla metà dell'Ottocento Jacob Burckhardt descrive la pala corredata di una predella «irricognoscibile» e di una lunetta che rappresentava la Resurrezione di Cristo, entrambe perdute. Non riferisce delle ante protettive, ma la pala era ancora sull'altare maggiore.⁹⁵ L'ancona della Madonna con il Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo, rappresenta una sacra conversazione. L'opera ha subito due restauri: il primo concluso nel 1915 ad opera del mila-

cappella Carreto della chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.

La composizione del dipinto ha una forte impronta veronese, dove a partire dall'arrivo della pala Trivulzio di Mantegna in Santa Maria in Organo nel 1497, sono numerose le interpretazioni del soggetto della Madonna sospesa tra le nuvole. Domenico Pezzi riprende letteralmente dalla pala mantegnesca la parte alta che inquadra la figura della Ver-



Fig. 37 La Madonna con il Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo, di Domenico Pezzi, datato 1520. Olio su tavola, 188 x 173 cm. Ravecchia (Bellinzona), chiesa di San Biagio.

nese Francesco Annoni, in occasione del quale è stata rifatta la cornice, e il secondo realizzato da Henri Boissonnas di Zurigo, nel 1945.

La Madonna è sospesa su un cuscino di nuvole sorretto dagli angeli e inquadrata da due quinte di alberi, un fico e un melo simboli entrambi della virtù salvifica della nascita di Cristo. Al suo fianco, saldamente ancorati a terra, San Biagio a sinistra, un santo molto popolare e taumaturgo, e San Gerolamo a destra. Ai loro piedi è dipinto un piccolo paesaggio lacustre, sulla cui riva si innalza un edificio in rovina che allude ad un monumento antico. Con tutta probabilità la citazione antichizzante è un modello proveniente da un repertorio di incisioni. Lo si ritrova infatti qualche tempo dopo, intorno alla metà del XVI secolo, anche nel Battesimo di Cristo di ambito luinesco nella

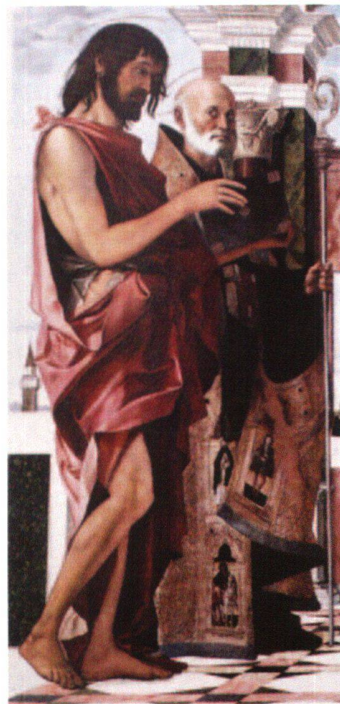


Fig. 38 I Santi Giovanni Battista e Benedetto (particolare), di Bartolomeo Montagna, 1500-1502 circa. Tavola trasportata su tela, 209 x 79 cm. Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

gine con il Bambino tra due quinte di alberi. L'immagine della Madonna appare un po' statica e irrigidita, quasi che nel confronto il pittore non volesse tradire il modello del maestro, di cui rifà anche la sequenza di pieghe che vanno dalla scollatura alla vita. E in aggiunta pone il Bambino nella stessa posizione con lievi varianti negli arti.

La risoluzione delle teste e della volumetria dei due santi laterali è invece molto più accurata. San Biagio potrebbe avere un antecedente convincente nella figura di San Benedetto per la pala dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona, realizzata da Bartolomeo Montagna tra il 1500 e il 1502 (fig. 38). Domenico Pezzi riprende diversi dettagli del viso, la barba corta e la tonsura che lascia la testa calva sopra la fronte, nonché lo sguardo rivolto fuori campo con la stessa intensità. Anche il modo

di fare i nimbi sembra lo stesso: un filo dorato e sottile che circonda la testa.⁹⁶

Credo che al polittico di Montagna abbia guardato più di un pittore in area veronese. Una traccia si trova nelle due pale di Francesco Morone realizzate su uno stesso modello intorno al 1503: la Madonna in trono col Bambino e i Santi Zeno e Nicolò, conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano e proveniente dalla chiesa di San Giacomo alla Pigna, e la Madonna col Bambino in trono e i Santi Agostino e Martino, conservata e realizzata per Santa Maria in Organo a Verona.⁹⁷

I ricchissimi piviali di Morone nelle due pale si possono accostare a quello indossato da San Biagio a Ravecchia, nonostante Domenico Pezzi dimostri un più morbido trattamento del panneggio. L'ultimo confronto ci riporta nell'ambito di Caroto. Se accostiamo il San Girolamo della Sacra famiglia di Castelvecchio del 1531, con il San Girolamo della pala di Ravecchia, si può notare una somiglianza tra le due teste che rappresentano, tra l'altro, il medesimo soggetto.

Ci congediamo dalle immagini perché da questo punto in poi Domenico Pezzi è ancora da scoprire, anche se la sua attività è proseguita ben oltre il 1520. Nel 1532 è attestato ancora una volta a Genova: deve dipingere la facciata della casa di Niccolò Grimaldi in contrada Fossatelli. Il contratto specifica che il pittore deve utilizzare un modello che apparteneva a Niccolò Grimaldi, costituito da sei grandi figure. Il documento di Genova, vergato in volgare, sembra utilizzare una formula che tradisce una certa consuetudine di bottega. La decorazione descritta nell'atto è simile a quella stipulata nel contratto di Milano con Cesare Carcano nel 1549.⁹⁸

Domenico Pezzi, ormai probabilmente alla fine della carriera, è a capo della bottega attiva a Milano per decorare la «salla magna» dell'abitazione di Carcano, situata in «porta ticinesi» nella parrocchia di Santa Eufemia.⁹⁹ La sala decorata da Pezzi era lunga 49 braccia e larga 21.¹⁰⁰

Da questo momento non abbiamo più tracce del pittore: Domenico probabilmente ha lasciato la conduzione della bottega ai due figli Bernardino e Giovanni Antonio. Di Bernardino invece troviamo ancora testimonianze nei registri valsoldesi, a cui potrebbe essere aggiunta la notizia pubblicata da Luigi Brentani su un Bernardino da Valsolda pittore che nel 1557 è chiamato a dipingere la porta della gran sala del nuovo palazzo pretoriale di Lugano.¹⁰¹

La bottega di famiglia ritorna nuovamente sui suoi passi con un nipote di Domenico Pezzi, Giovanni Domenico, figlio di Bernardino, battezzato nell'ottobre del 1556.¹⁰² A Giovanni Domenico va attribuita la decorazione del presbiterio di San Giorgio a Carona, dove è rappresentata una Crocifissione sulla parete di fondo, la copia del Giudizio Universale di Michelangelo sulla parete rivolta verso Sud e Cristo in gloria sulla parete nord. Un documento conservato nel locale archivio parrocchiale e datato 1584 permette di assegnare la decorazione della chiesa all'artista.¹⁰³ Giovanni Domenico è cresciuto sulle indicazioni parentali e maturato all'ombra di un'evidente virata in senso michelangiolesco. Forse per le nuove generazioni della bottega familiare dei Pezzi valeva un aggiornamento romano, nonostante: «la dimostrazione più lampante della fragilità culturale delle voci locali [sia] comunque offerta dal frequente e pedissequo ricorso a modelli prestigiosi».¹⁰⁴