

ArtItalies



SOMMAIRE

ÉDITORIAL

- 3 PAOLA BASSANI PACHT

ÉTUDES

- 4 *Per una attribuzione a Marcantonio Aquili di un trittico ritrovato nel Capo Corso*
LUISA NIEDDU
- 10 *Alessandro Turchi nella Francia del Seicento : opere, mercato, commissioni*
DAVIDE DOSSI
- 22 *Nella sagrestia dell'incisore*
MICHELE TAVOLA
- VIII^e JOURNÉE D'ÉTUDE SUR L'ART ITALIEN**
- 28 *À la recherche d'une identité : La Sainte Vénérande en trône de Lazzaro Bastiani pour le Corpus Domini à Venise*
DENISE ZARU
- 39 *De Domenico à Ridolfo del Ghirlandaio. Pratiques et fortune d'un atelier familial à Florence entre le XV^e et le XVI^e siècles*
MATTEO GIANESELLI
- 47 *Quel cadre pour la sculpture ? Les images sculptées pour les autels en Toscane au XV^e siècle : remarques pour une enquête*
DANIELE RIVOLETTI
- 57 *Entre art et magie : imagination et participation à Florence au XV^e siècle*
ANA DEBENEDETTI
- 65 *Du tableau à l'estampe et de l'estampe au tableau : traduction et translation d'une œuvre de Jacopo Bassano en France*
ANNE-LISE TROPATO
- 73 *Leonardo Corona et la chapelle du Saint Sacrement de l'église San Zulian à Venise : mécanismes de commande et signification d'une œuvre chorale*
VALENTINA SAPIENZA
- 83 *Giovanni Baglione et la sculpture : le cas des fondeurs de bronze*
EMMANUEL LAMOUCHE
- 92 *De l'académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence : le dessin dans la formation des sculpteurs florentins à l'époque des derniers Médicis*
KIRA D'ALBURQUERQUE
- 100 *Le paysage et la période fasciste en Italie (1922-1931) : entre identité régionale, nationale et supranationale*
LUCIA PICCIONI

- 111 *Altérités électives. Les collaborations des artistes de l'Arte Povera avec la nouvelle scène italienne*
BARBARA SATRE

VARIA

- 120 *Suggestioni nate dalla lettura della recente opera di P. Roncarati, R. Marcucci, Filippo de Pisis botanico flâneur. Un giovane tra erbe ville poesia. Ricostruita la collezione giovanile di erbe secche*
FRANCO FORTINI

COMPTES RENDUS

- 125 *Bagliori dorati. Il Gotico internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno - 4 novembre 2012 a cura di Antonio Natali, Enrica Neri Lusanna e Angelo Tartuferi (ANGELA DILLON BUSSI) – *Andrea Commodi, dall'attrazione per Michelangelo all'ansia del nuovo*, mostra a cura di Gianni Papi e Annamaria Petrioli Tofani, Florence, Casa Buonarroti, 17 maggio - 31 agosto 2012 (ROSSELLA TODROS) – *Palazzi, chiese, arredi e scultura, I*, a cura di Elisa Debenedetti (CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA) – S. Morét, *Römische Barockzeichnungen im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg* (SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ) – *La place du chœur. Architecture et liturgie en Occident du Moyen Âge aux Temps modernes*, actes du colloque de l'École pratique des hautes études organisé sous la direction de S. Frommel et L. Lecomte avec la collaboration de R. Tassin, Paris, INHA, 10-11 décembre 2007 (MARCO CALAFATI) – Y. Loskoutoff, *Un art de la Réforme catholique : la symbolique du pape Sixte-Quint et des Peretti-Montalto (1566-1655)* (VÉRONIQUE MEYER) – M. Metayer, *Panoramas de l'art moderne. Manuels et synthèses en Italie et en France (1950-1970)* (DOMINIQUE JARRASSÉ) – "Di là del fiume e tra gli alberi". *Il paesaggio del Rinascimento a Venezia*, a cura di L. de Fuccia e Chr. Brouard (STEFANIA MASON) – B. Adorni, *Giulio Romano architetto. Gli anni mantovani* (SABINE FROMMEL) – G. Rebecchini, « Un altro Lorenzo ». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)* (CATHERINE MONBEIG GOGUEL).

HOMMAGES

- 150 Roseline Bacou (1923-2013)
CATHERINE MONBEIG GOGUEL
- 150 Patrice Salet

PUBLICATIONS REÇUES

- 150 Références bibliographiques

ÉDITORIAL

Le numéro 19 d'Art*Italies*, la revue de l'AHAI, s'inscrit bien dans la lignée de ce qui a été publié dans les années précédentes. Il bénéficie, comme le numéro 18 et ceux à venir, de la nouvelle présentation, plus lisible, plus aérée, adoptée, avec le changement de titre, en 2012 et qui a reçu un accueil très favorable de nos membres et de nos lecteurs.

L'Italie est à l'honneur, conformément à la tradition et à la vocation de la publication. Plus précisément, les deux tiers du contenu rédactionnel sont consacrés aux communications présentées pour la huitième « Journée d'étude sur l'art italien », qui s'articulent pour l'essentiel sur le « triangle magique » formé par Rome, Florence, et Venise (ou leur environnement immédiat).

Ce qui fait notre originalité et notre « valeur ajoutée » demeure : à l'ouverture sur l'art moderne et contemporain (De Pisis, « arte povera », art fasciste vu sous l'angle, non de la machine et du décor urbain, mais sous celui, moins commun, du paysage), fait pendant l'accent mis sur des artistes anciens dont certains parfois négligés, comme Marcantonio Aquili ou Lazzaro Bastiani.

Des thèmes (art et magie, vie et fortune d'un atelier...), rarement abordés, le sont, ici de belle manière.

Nos lecteurs ne seront pas étonnés de l'importance donnée, aux côtés de la peinture, à l'estampe, au dessin, à la sculpture, voire au théâtre, et, de manière plus précise, aux correspondances, aux allées et venues, entre diverses formes d'expression (dessin et sculpture, peinture et sculpture, arts plastiques et théâtre, tableau et estampe).

L'équilibre entre auteurs français et italiens est presque parfait. En revanche, pour des raisons factuelles (reprise intégrale de la « Journée d'étude... »), la grande majorité des articles (dont tous ceux tirés de cette « Journée ») sont en français, ce qui laisse inmanquablement moins de place que d'habitude à la langue italienne ; il reste que, sur le plan des sujets et des thèmes, l'art italien, comme il a été indiqué plus haut, prend (et de quelle façon !) sa revanche. Par ailleurs, seulement deux articles évoquent explicitement les liens entre France et Italie : mais ce n'est que partie remise...

La « prime » aux jeunes chercheurs et auteurs se confirme, en accord avec ce qui a toujours été notre politique : cette année, l'ensemble des dix communications de la « Journée » leur sont dus.

Je voudrais enfin souligner l'importance particulière accordée dans ce numéro aux comptes rendus (25 pages sur 150, une dizaine de livres recensés couvrant les champs les plus divers). La dernière page est consacrée aux hommages, à Roseline Bacou d'abord, l'une des plus grandes spécialistes du dessin ancien de ces dernières décennies, et aussi à Patrice Salet, qui s'est montré d'une générosité exemplaire envers notre Association : inutile de préciser que j'aurais souhaité que cette page restât vide.

Paola Bassani Pacht

Je remercie tout particulièrement, outre Kira d'Albuquerque et Laura de Fuccia, Maryse Bideault qui s'est chargée de la tâche singulièrement ardue et ingrate de relire toutes les épreuves et de finaliser les corrections.

Per una attribuzione a Marcantonio Aquili di un trittico ritrovato nel Capo Corso

LUISA NIEDDU

Alla cara memoria del Professor Mario Geymonat

Il ritrovamento del dipinto oggetto di questo studio (fig. 1) avvenne in occasione di sistematici sopralluoghi condotti nel 2005 sul territorio corso, nel quadro di una Missione di Ricerca promossa dalla *Direction du Patrimoine* della Corsica, e pubblicato per la prima volta dalla scrivente, in un sintetico contributo divulgativo¹ assieme ad alcune pale corse di scuola ligure-nizzarda.

L'opera, in grave stato di conservazione, venne censita come *Monument historique* nell'inventario informatizzato del patrimonio mobile francese il 20 febbraio 1978², prima dell'intervento di restauro ultimato nel 1992. La scheda tecnica riportava una generica datazione del XV secolo, senza riferimenti alla cultura di appartenenza, mentre parve da riconsiderare sotto il nome di san Guglielmo di Malavalle il santo del pannello di destra, erroneamente riconosciuto come sant'Antonio Abate.

Il desolante vuoto documentario, evidenziato dal lavoro condotto presso gli Archivi Dipartimentali della Haute-Corse di Bastia, non consente oggi un'adeguata ricostruzione degli svolgimenti che interessavano la committenza e la provenienza del trittico, obbligandoci a ricorrere ai tradizionali metodi di analisi filologica e stilistica per una individuazione critica del dipinto.

Attualmente custodito presso la parrocchiale di Saint-Pantaléon nel villaggio di Barrettali, il dipinto proveniva dalla cappella campestre intitolata a Saint Guillaume, in località Mascaracce nel territorio dello stesso abitato, lungo il versante occidentale del Capo Corso.

La convergenza, tra iconografia e ubicazione originaria, conferma dunque che la pala già in origine fosse destinata alla chiesetta locale, della quale tuttavia si ignora la cronologia della prima struttura architettonica che ospitava il trittico.

L'unico riferimento documentario sulla cappella riporta la notizia che nel 1740 l'abate Sauveur Giudicelli venne incaricato da un anonimo vescovo di un villaggio del Nebbio, regione del Capo Corso, del «rifacimento della cappella di San Guglielmo che minaccia ruina³».

La bella ancona, dipinta a tempera su tavola, misura 150 cm di altezza per 135 di larghezza e contiene al centro una maestosa Vergine in trono, che regge sul grembo un erculeo Gesù Bambino colto nell'atto di sostenersi con una manina al pollice della Madre e di presentarla con l'altra.

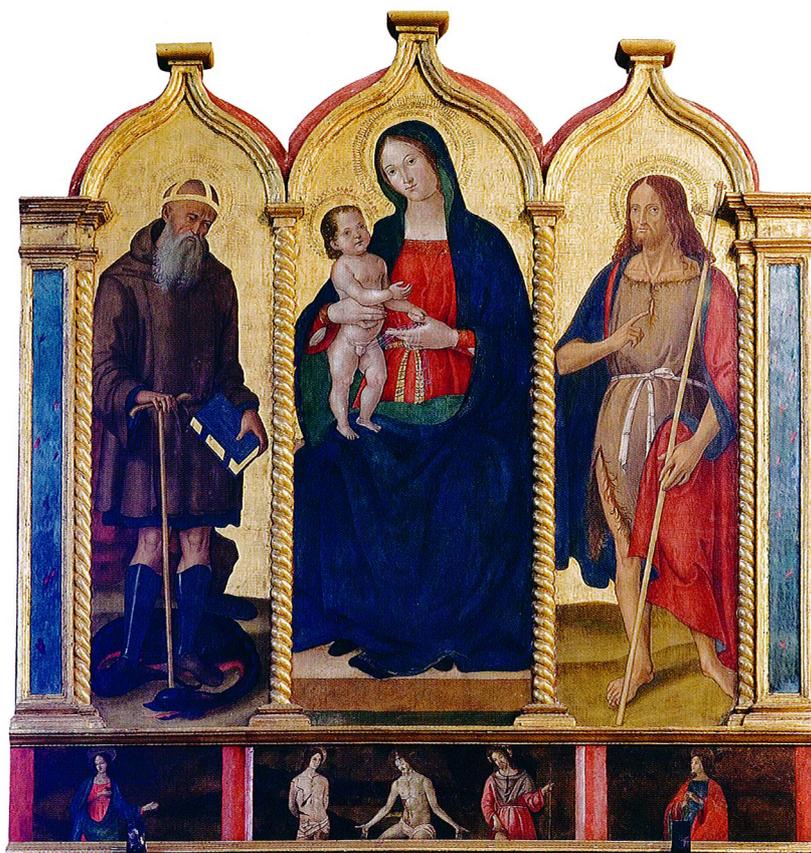


Fig. 1 – Marcantonio Aquili, *Vergine con il Bambino, San Guglielmo di Malavalle e San Giovanni Battista*, Barrettali (Cap Corse), Saint-Pantaléon.

Grazie all'indicazione del gradino su cui si eleva da terra il trono, scalando i piani della composizione, si coordinano prospetticamente al nucleo centrale san Guglielmo di Malavalle⁴ e san Giovanni Battista, ritratti coi loro caratteristici attributi dinnanzi a un paesaggio brullo che conferisce profondità.

Presso la predella, piccole figure di santi scandiscono i suoi tre riquadri rettangolari, in cui si individuano un'*Imago pietatis* al centro, accompagnata da san Rocco e san Sebastiano, e appena si avvertono immagini di personaggi nimbatì ai lati, tra cui san Giovanni Evangelista con le mani congiunte ed il mantello rosato e, a titolo di ipotesi, una santa Maddalena, come prima donna apostola. L'impostazione del trittico, che si presenta entro un apparato ligneo ancora legato al gusto retrivo della committenza, è spartita da eleganti colonnine tortili, che dividono e chiudono l'ancona, abbinata al termine a due paraste di gusto classicheggiante, su cui si impostano tre archi inflessi esemplati su una tipologia tardo-gotica.

Resta problematico spiegare l'origine della scelta iconografica di san Guglielmo di Malavalle la cui area geografica d'origine ebbe tradizionale riferimento in ambito toscano, ma che tuttavia non trova riscontri con altri esemplari dell'isola.

La rappresentazione del santo risulta legata alle tradizioni religiose della Liguria e dell'Alta Toscana, ma ebbe notevole diffusione anche nel Lazio, in particolare nella diocesi di Tuscania e Viterbo e ad Anagni dove, sotto il pontificato di Gregorio IX (1227-1241), viene registrato un insediamento guglielmita ad Anagni prima del 1234, e infine nel territorio di Palombara Sabina⁵, in cui nel 1284 il cardinale Giacomo Savelli, futuro Onorio IV (1285-1287), concesse ai guglielmiti l'abbazia di San Giovanni in Argentella⁶.

La più antica rappresentazione pittorica pervenutaci di san Guglielmo è documentata a Pisa, presso il Museo di San Matteo, ed è la bandinella processionale dipinta da Antonio di Francesco detto Veneziano (doc. Pisa, 1369-1388) agli inizi del suo soggiorno pisano, tra il 1384-1386, per l'omonima Compagnia guglielmita.

Lo stendardo reca nel suo verso una *Crocefissione* e nel retro un *Santo Eremita*, talvolta identificato con san Ranieri per via degli affreschi del Camposanto di Pisa, ma del quale ormai è accertata l'identità di san Guglielmo⁷.

Sempre in ambito pisano, dove l'asceta si ritirò agli inizi, va ancora segnalata un'altra immagine trecentesca del santo, compiuta da Getto di Jacopo (doc. Pisa, 1387-1405) nella sua unica opera firmata e datata 1391, conservata sempre presso lo stesso Museo Nazionale di Pisa. Nella piccola ancona, sotto l'*Annunciazione* della cuspide, si osserva nella tavola principale una teoria di sei santi, tra cui san Guglielmo di Malavalle che affianca il santo titolare Agostino. Nel grossetano, invece, dove l'eremita morì nel 1157, si rintraccia infine una grande pala fatta attorno al 1490 da Matteo di Giovanni (San Sepolcro, 1430-Siena, 1495), ora presso la chiesa di San Niccolò a Montepescali, nella quale accanto alla *Madonna in trono col Bambino* figurano i santi Sebastiano, Guglielmo, Maddalena e Lucia⁸.

L'ascesa del culto di san Guglielmo era legata agli anni in cui imperversava la peste del 1383, e al bisogno di scongiurarla con immagini di forte valenza evocativa⁹.

Nessun segno di venerazione di san Guglielmo o della presenza dell'ordine eremitico dei guglielmiti, viene registrato in Corsica.

La particolarità iconografica del santo, infatti, che esula dal programma dell'ordine francescano assai fiorente nell'isola, ci obbliga a indugiare dal ritenere la congregazione il committente dell'opera, nonostante la comunità avesse richiesto in altre occasioni dipinti con immagini mariane da destinare ai loro monasteri locali¹⁰. Pur in un quadro storico frastagliato e spesso lacunoso, la Corsica si configura come un'area nevralgica sotto la signoria della Repubblica di Genova e il primato della Chiesa di Roma, fucina di eteroclitici apporti culturali che transitavano lungo l'arco costiero occidentale, e le rispettive regioni interne, fino al Lazio.

La mancanza di una tradizione autoctona e di botteghe pittoriche locali documentabili con certezza¹¹, rendeva la produzione storico-artistica della Corsica un fatto di importazione, imponendoci perciò di proiettare la situazione culturale dell'isola verso le direttrici principali da cui il patrimonio corso prese forma.

Dopo varie e incessanti battaglie, le aspirazioni di Pisa sul feudo di Corsica si conclusero definitivamente a favore di Genova, subendo così un crollo irreversibile. Nonostante la presenza episodica nell'isola di qualche attestazione di scuola senese¹², basi stilistiche e storiche escludono chiaramente la pertinenza del dipinto a un'area toscana.

Scelte compositive e caratteri stilistici permettono infatti di giudicare l'opera riconducibile al catalogo di Marcantonio Aquili (notizie dal 1506 al 1526).

Il trittico non presenta la complessità degli intagli dei polittici a più campi ritrovati generalmente nell'isola, con la consueta carpenteria articolata su più registri con pinnacoli e cuspidi fiammeggianti, o il gusto per l'ornamentazione con le palmette a coronamento e i fondi oro a losange. E neppure l'opera si presta agli stilemi narrativi dovuti all'insorgere del lombardismo in terra ligure, con citazioni paesaggistiche intrise di quel particolare effetto di luce brunita al di là di inquadramenti architettonici.

I calcoli di prospettiva si nascondono nella neutralità del fondo oro, o nella forza sintetica dei valori plastici e luministici svincolati ormai dalle armoniche geometrie della tradizione umbra. Il naturalismo della forma divaga dalla rigidità della trama disegnativa, e dall'impaccio di figurine allungate dei manufatti di area rivierasca, attestati come predominante nell'isola¹³.

Trapelano infatti nella messa in opera del trittico aspirazioni verso la grandiosità delle forme d'ascendenza prettamente « romana », trattate con vivo sbalzo plastico secondo una rielaborazione alquanto libera della lezione di Antoniazio Romano, da far cadere l'esecuzione nel secondo tempo della produzione del figlio Marcantonio, tra il 1505 e il 1512, prima cioè di ritrarsi nel convenzionalismo rigidamente devozionale della fase reatina¹⁴. Seppure continuando ad attenersi alla traccia compositiva della bottega paterna, la nota personale si individua in un grado di energia ritmica, un impiego maggiormente rilevato del mezzo grafico, che consacra la raggiunta autonomia formale del repertorio dell'autore.

Potrebbe supporre perciò un lavoro dei primi anni del XVI secolo, coevo al nucleo di dipinti riunito dalla critica attuale sotto la paternità dell'Aquila e giudicati « autonomi », che si compone dei *Redentori* di Moricone e Zagarolo, dell'affresco di San Pietro in Montorio e della Madonna di Valenza¹⁵. La scena centrale si mostra stilisticamente affine alla Vergine della chiesa di San Antonio dei Portoghesi¹⁶ da sembrare tratta dai cartoni delle immagini mariane assiduamente eseguite da Antoniazio durante la maturità artistica, in corrispondenza con il rafforzamento della liturgia dedicata alla Vergine promosso da Sisto IV (Francesco della Rovere 1471-1484) negli anni del giubileo del 1475¹⁷.

Il gruppo divino reca il dettaglio iconografico del velo del Fanciullo sorretto dal gioco aggraziato delle dita della Madre, secondo i ricorrenti moduli compositivi delle pale antoniazzesche ereditati dall'Angelico¹⁸. Il manto della Madonna si espande modellando in larghezza la figura, secondo quel senso di ferma monumentalità proprio dei prototipi paterni, quali la pala Barberini¹⁹. Nel nitore intenzionalmente geometrico del volto di Maria si rivedono le soavi qualità delle Vergini peruginesche, apprese dalla lunga attività di trascrittore dei cartoni di Antoniazio, che col Perugino condivise nel 1484 e 1492 l'appalto per la realizzazione di apparati effimeri per Innocenzo VIII e Alessandro VI²⁰.

Inflessioni ombre riconducibili a Fiorenzo di Lorenzo si ravvisano ancora nell'accentuata fisionomia del Putto eretto sul grembo della Madre, mentre nelle figure dei santi laterali si definiscono chiare le propensioni alle ricerche sculturali e realistiche, frutto di intonazioni ghirlandaiesche interiorizzate tramite la lezione di Antoniazio.

Reminiscenze discrete di un fervore medievaleggiante permangono nel fulgore del fondo oro, ancora influito da Siena, dove si affaccia il sentimento dello spazio che conferisce rilievo alle figure fino a staccarle dalle quinte.

Gran parte della produzione della bottega di Antoniazio era indirizzata a una clientela legata alle confraternite laicali, corporazioni religiose, signori di provincia, e alla chiesa mendicante, per le quali l'artista ricopriva un ruolo primario nella realizzazione di opere artistiche mobili²¹.

Sotto il pontificato di Sisto IV, promotore e committente dell'Aquila padre²², molto vicino spiritualmente ai francescani, di cui fu ministro generale dell'ordine dal 1464 al 1469, gli antichi legami con la « Corsica genovese » si conservarono dunque quanto mai vivi.

Il Capo Corso rappresentava infatti un'antica regione di insediamenti francescani il cui ordine, impiantatosi nell'isola all'epoca di Onorio III (1216-1227), dalla metà del XV secolo diede vita ad una fervida attività edilizia estendendo considerevolmente la fondazione di numerosi complessi conventuali, in particolar modo nella diocesi del Nebbio, a cui apparteneva il villaggio di Barrettali²³.

Servi di Maria, stabiliti a Morsiglia nel 1479, e frati minori, principalmente Osservanti, registrati anche come zoccolanti, venivano segnalati nel 1486 nei villaggi capocorsini di Nonza, Pino e Brando, fino a Mariana, sede del grande complesso paleocristiano²⁴; a questi si aggiunse la fondazione del convento Canari nel 1520, a pochi chilometri da Barrettali, in un territorio già suddiviso in vescovadi di uguale numero, tra Pisa e Genova, per togliere di mezzo le continue guerre di discordia tra le due potenze.

Forme di associazionismo confraternale, assai diffuse in Corsica sino ad oggi, si moltiplicarono invece non prima della metà del XVI secolo²⁵, grazie all'impulso degli stessi monaci, in una regione già caduta dalla metà del Quattrocento sotto la giurisdizione dell'Offizio di San Giorgio²⁶, e della signoria dei più bei nomi del patriziato genovese, grandi feudatari del Capo Corso, che del Banco furono tra i fondatori: i Gentile, signori di Nonza, Canari, e Da Mari di Barrettali e Brando²⁷.

Nell'assenza di tracce dirette che avvalorino l'ipotesi di una committenza roversca, non resta che congetturare che, nonostante la consistente presenza dei francescani sul territorio, il trittico di Barrettali possa trattarsi di un'opera di una committenza privata, legata alle famiglie genovesi del Capo Corso che volevano rendere tributo alla Vergine Maria con un'immagine devozionale, celebrando nel contempo il santo eponimo della cappella come richiamo al culto della capitale.

La presenza in Corsica di una prestigiosa testimonianza della corrente umbro-laziale costituisce un risultato molto importante ai fini della ricostruzione del tessuto culturale dell'isola e come conferma della vitalità dei collegamenti culturali che intercorrevano tra la penisola italiana e l'isola e del ruolo ricettivo di quest'ultima nell'ambito dei circuiti artistici del Mediterraneo. Alla luce delle attestazioni ritrovate in Corsica, si può dunque affermare che il patrimonio pittorico e scultoreo corso si articola sul territorio fino a creare una miscela artistica discontinua, culturalmente assai composita e non nettamente individuabile per le difformità contestuali, che racchiude in sé tesori ragguardevoli, sconosciuti o sottovalutati, che avrebbero meritato maggiore fortuna.

Desidero rivolgere un particolare ringraziamento a Xavier Trojani e Joseph-François Kremer-Marietti (Direction du Patrimoine, C.T.C.) per avermi rinnovato l'autorizzazione a occuparmi delle pale d'altare in Corsica.

1. L. Nieddu, «Corse, carrefour d'influences: les retables peints des XV^e-XVI^e siècles», *Stantari. Histoire naturelle & culturelle de la Corse*, n° 12, febbraio-aprile 2008, p. 28-30.
2. Base Palissy, Ministère de la culture, PMB000003.
3. Con ogni probabilità tale notizia proviene dalla *Série C. Fonds du Civile Gouvernateur: Justice Nebbio*. (Bastia, Archives départementales de la Haute-Corse). Purtroppo non mi è stato possibile riverificare questa fonte, ma ringrazio Maurice Mattei (municipio di Barrettali) per avermi aiutato a rintracciarla.
4. San Guglielmo di Malavalle, conosciuto anche con l'appellativo di Guglielmo il Grande, gentiluomo francese e guerriero del XII sec., scelse l'eremo di Malavalle, nel grossetano, per farvi vita eremitica e morì a Castiglione della Pescaia (GR) il 10 febbraio 1157. Santo pellegrino, venne canonizzato nel 1202 da Papa Innocenzo III. Sotto il saio si intravede la cotta di maglia portata dal santo come cilicio, la corona penitenziale, il bastone da pellegrino e ai piedi il drago agonizzante che san Guglielmo sconfisse secondo la leggenda. Cfr. G. Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai giorni nostri*, XXXIII, Venezia, 1860, p. 189-192.
5. Proprio per la stessa località di Palombara Sabina, Marcantonio Aquili realizzò attorno alla metà degli anni novanta del Quattrocento l'*Annunciazione*, presso la chiesa di San Biagio.
6. F. Caraffa (a cura di), *Monasticon Italiae. Roma e Lazio*, Cesena, 1981, p. 34, 108, 154. Anche in Orvieto, presso la chiesa di San Lorenzo degli Arari si conserva, in un pilastro laterale, un affresco di *San Guglielmo Eremita*, datato nel secondo quarto del XIV secolo. Cfr. G. Kaftal, *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze, 1965, p. 1156-1157.
7. D. Parenti, «Lo stendardo processionale di Antonio Veneziano nel Museo nazionale di Pisa», in F. Pasut, J. Tripps (a cura di), *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento* (atti del convegno internazionale Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 2005), Firenze, 2008, p. 97-109.
8. L. Paardekooper, «Matteo di Giovanni e la tavola centinata», in D. Gasparotto, S. Magnani (a cura di), *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino: 1450-1500* (atti del convegno internazionale di studi, Sansepolcro, 1998), Montepulciano, 2002, p. 21, 28, 36 (nota 61), 203.
9. Tra le diverse raffigurazioni del santo, da segnalare la predella del trittico di Rossello di Jacopo Franchi (doc. Firenze, 1376-1457) a Firenze, Galleria dell'Accademia, 1420; la pala di Pier Francesco Fiorentino (doc. Firenze, 1474-1497) a Empoli, Museo della collegiata di Sant'Andrea, 1474; il pilastro destro del *Polittico di Staggia* di Giovanni di Paolo (doc. Siena, 1400-1482) a Siena, Pinacoteca Nazionale, 1475 e una tavola centinata raffigurante il santo (Siena, Pinacoteca Nazionale) all'origine ritenuta da C. Brandi prossima al senese Pellegrino di Mariano (doc. 1449-1492), ma in seguito giudicata da Pope-Hennessy di un ignoto senese del secolo XV. Cfr. C. Brandi, *La regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933, p. 242; J. Pope-Hennessy, «The panel paintings of Pellegrino di Mariano», in *The Burlington Magazine*, LXXIV, n° 434, 1939, p. 213-218; G. Kaftal, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, 1952, p. 1031-1032; P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, 1980, p. 343.
10. Oltre alla tavola di Sano di Pietro, destinata in origine al convento francescano di Alesani, si registra un polittico raffigurante una *Madonna in trono con Bambino*, tra i *santi Francesco, Antonio da Padova, Pietro, Giovanni Battista, Bernardino, Ludovico di Tolosa*, richiesto dai francescani del convento di Corbara (Haute-Corse, regione di Balagna), e attualmente presso il Bass Museum of Art di Miami Beach. L'ancona, datata agli anni novanta del Quattrocento, venne attribuita da Longhi (1959) a Giovanni Mazzone (Alessandria, 1453-Genova, 1512) e in seguito ritenuta opera di un allievo non immediato dello stesso alessandrino: cfr. G. Algeri, A. De Floriani, *La Pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, 1992, p. 300-301, 369.
11. I pittori corsi Nicolò di Lombarduccio, detto Córso, (Pieve di Vico, 1446-Genova, 1513) e Antonio di Simone di Calvi, ritenuto allievo del Mazzone, che nel 1505 firmerà una grande pala per la Cappella di Sant'Albano nella frazione di Cassano (Haute-Corse, regione di Balagna), non risulta avessero bottega propria in Corsica. Il polittico di Antonio di Simone di Calvi vede nel registro principale, affianco alla *Madonna in trono col Bambino, sant'Albano, sant'Antonio da Padova, sant'Augusto e san Giovanni*. Cfr. Ch. Marandet, «À propos d'une peinture du XVI^e siècle découverte à Cassano», *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de Corse*, n° 4, 1954-1955, p. 72-79; *Id.*, «Le retable de Cassano», in *Études Corses*, n° 6, 1955, p. 65-71; G. Moracchini, *Trésor oubliés des églises de Corse*, Parigi, 1959, p. 22, 144; E. Rossetti Brezzi, «Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure», *Bollettino d'Arte*, n° 17, gennaio-febbraio 1983, p. 22; G. Algeri, A. De Floriani, *op. cit.* nota 10, p. 37.
12. *La Vierge à la cerise* di Sano di Pietro per il convento di Alesani, ora nel Museo Archeologico di Aleria.
13. Su alcune presenze di pale in Corsica si vedano i seguenti studi pionieristici: G. Biavati, «Testimonianze liguri in Corsica. Alcuni documenti pittorici chiesastici dal 400 al 600», *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de Corse*, n° 656, 1989, p. 145-175; Ch. Marandet, *op. cit.* nota 11, 1954-1955.
14. La critica recente ascrive agli esordi di Marcantonio l'*Annunciazione* di Palombara Sabina (chiesa di S. Biagio), l'affresco della *Madonna col Bambino, santa Maddalena e san Balduino*, presso la cattedrale di Rieti e quello con le *Storie della leggenda della vera croce* in Santa Croce in Gerusalemme (Roma): opere datate tra il 1492-1496. L'ultima fase della produzione è circoscritta tra il 1505-1512 e comprende il *Polittico della Resurrezione* (unica opera firmata e datata 1511), la *Resurrezione* di Narni (chiesa museo di San Domenico), la *Natività, santa Caterina da Siena* (Rieti, Museo Civico), il frammento di *Cristo in Pietà* (Rieti, chiesa San Francesco). Cfr. S. Rossi, «Tradizione e innovazione nella pittura romana del

Quattrocento: i maestri e le loro opere», in S. Rossi, S. Valeri (a cura di), *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del '400 romano*, Roma, 1997, p. 36; A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi: una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine, 1992, p. 36; S. Rossi, «Antoniazzo e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno», in C. Crescentini, C. Strinati (a cura di), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Firenze, 2009, p. 408-409.

15. Il nucleo si compone più precisamente del trittico del *Redentore con i SS. Pietro e Paolo*, presso la chiesa di S. Lorenzo (Zagarolo) datato 1497, della tavola raffigurante un analogo *Redentore benedicente* presso la cattedrale dell'Assunta (Moricone), dello stendardo processuale della *Vergine con Bambino* nel Museo de Bellas Artes di Valenza, ritenuto opera di bottega da A. Cavallaro, e dell'affresco con la *Vergine, il Bambino e sant'Anna*, in San Pietro in Montorio; opere, queste ultime, datate successivamente del 1495. Cfr. S. Rossi, *op. cit.* nota 14, 1997, p. 36; A. Cavallaro, *op. cit.*

nota 14, p. 95, 124, 247, 249.

16. *Madonna e i santi Francesco e Antonio da Padova*, presso la chiesa di San Antonio dei Portoghesi in Roma, spettante alla maturità di Antoniazio: cfr. A. Cavallaro, *op. cit.* nota 14, p. 88, 235-236.

17. *Ibid.*, p. 53, 59.

18. A. Paolucci, *Antoniazzo Romano*, Firenze, 1992, p. 13.

19. *Madonna con il Bambino e i santi Paolo e Francesco*, presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini: opera firmata e datata 1487. Cfr. A. Cavallaro, *op. cit.* nota 14, p. 59, 86, 196-197; A. Paolucci, *op. cit.* nota 18, p. 18, 19.

20. A. Cavallaro, *op. cit.* nota 14, p. 85-87.

21. S. Rossi, *op. cit.* nota 14, 1997, p. 21; A. Cavallaro, *op. cit.* nota 14, p. 53-54.

22. Attorno agli anni ottanta del XV secolo, Antoniazio Romano venne chiamato alla corte di Sisto IV assieme a Melozzo da Forlì, per decorare la Biblioteca Segreta e quella Pontificia. Cfr. *Ibid.*, p. 70

23. A. Franzini, *Corse du XV^e siècle. Politique et société 1433-1483*, Ajaccio, 2005, p. 248, 339-343.

24. A quell'epoca, anche i certosini avevano

molti possedimenti nel Capo Corso: a metà del Quattrocento la Certosa di Pisa, chiamata di Calci, ereditò i beni della soppressa abbazia benedettina della Gorgona vicino Livorno. Ringrazio molto Jean-Christophe Liccia per il prezioso aiuto sulla storia dei movimenti monastici in Corsica e rinvio al suo libro per informazioni più dettagliate sull'argomento. Cfr. J. Chr. Liccia, *Les Servites de Marie en Corse. Histoire, patrimoine, vie conventuelle*, Ajaccio, 2000, p. 58-62, 71; A. P. Filippini, *Istoria di Corsica*, I, Pisa, 1827, p. 11-12.

25. M. E. Nigaglioni, «Confréries, congrégations et corporations à Bastia», in M. Mattioli (a cura di), *Les Confréries de Corse: une société idéale en Méditerranée* (cat. della mostra di Corte, Musée de la Corse, 2010), Ajaccio, 2010, p. 243-255.

26. Nel 1453 il governo dell'isola venne affidato al Banco di San Giorgio che l'amministrò per più di un secolo, fino al 1562. Cfr. A. Franzini, *op. cit.* nota 23, p. 339-343.

27. F. Casoni, *Annali della Repubblica di Genova del secolo decimo sesto*, III, Genova, 1799, p. 31.

Riassunto

Il saggio presenta un trittico rinvenuto durante una missione di ricerca volta allo studio della parete di fondo di una cappella campestre del Capo Corso in Corsica che, per il tono stilistico, la forza pittorica dell'esecuzione è da affidarsi alla mano di Marcantonio Aquili e databile intorno ai primi anni del Cinquecento.

Il dipinto presenta l'iconografia di san Guglielmo di Malavalle, poco diffusa in Corsica, che viene qui esaminata in relazione alle vicende storiche della pittura devozionale del XV secolo nelle aree culturali interessate dal culto, nonché nei circuiti di committenza feudali o religiosi che resero possibile l'arrivo del manufatto nell'isola.

La Corsica conferma dunque la sua capacità ricettiva delle correnti pittoriche del Mediterraneo Occidentale nell'ambito del policentrismo culturale del Rinascimento ed in linea con l'assetto interregionale della madrepatria ligure.

Résumé

Cet essai présente un triptyque découvert durant une mission de recherche sur l'étude de la paroi du fond d'une chapelle champêtre du Cap Corse. Le style et la force picturale de l'exécution permettent de donner ce retable à Marcantonio Aquili et de le dater des premières années du XVI^e siècle.

Le tableau présente l'iconographie de saint Guillaume de Malavalle, peu diffusée en Corse. Il est ici examiné en relation avec l'histoire de la peinture dévotionnelle du XV^e siècle dans les aires culturelles intéressées par ce culte, ainsi que dans les circuits de commandes féodales ou religieuses qui rendirent possible l'arrivée de cette œuvre sur l'île.

La Corse confirme donc sa réceptivité des courants picturaux venant de la Méditerranée occidentale dans le cadre du polycentrisme culturel de la Renaissance et en ligne avec le caractère interrégional de la production artistique de la patrie d'origine ligure.