

FEDERICO ZERI

GIORNO PER GIORNO NELLA PITTURA

I.

SCRITTI SULL'ARTE ITALIANA DEL SEI E SETTECENTO

II.

RECENSIONI E ALTRI SAGGI

III.

AGGIUNTE



02 1998 02 (V)

UMBERTO ALLEMANDI & C.

ORAZIO BORGIANNI: UN'OSSERVAZIONE E UN DIPINTO INEDITO

A ripresentare dopo la pulitura e il restauro la tavola del «San Gregorio Magno» già nella chiesa di San Domenico a Taormina ed ora nel Palazzo Cerami di Catania, il professor Stefano Bottari è stato evidentemente indotto dal forte alone di dubbio e di scetticismo con cui fu a suo tempo accolta la prima pubblicazione del dipinto, nonostante la firma di Orazio Borgianni che assieme alla data (1593) è segnata in caratteri inequivocabili ai piedi della figurazione¹. In effetti, il confronto con l'intera fisionomia del grande pittore romano, lungi dal rilevare il benché minimo appiglio con l'inatteso quadro di Catania fa al contrario risaltare un così palmare stacco di qualità e di grammatica stilistica da rafforzare quei dubbi che sono poi contraddetti dalla presenza della firma, la cui autenticità e la cui appartenenza all'originario pigmento cromatico non possono essere in alcun modo poste in discussione. A sostenere con argomenti esterni l'autografia borgiannesca della bizzarra tavola, il professor Bottari ha assai plausibilmente posto l'indice sui documentati rapporti fra la Sicilia orientale e il fratellastro del Borgianni, Giulio, dal quale Orazio apprese i primi elementi del disegno, e che può aver fatto da tramite fra il pittore e i committenti del «San Gregorio Magno»; ma non altrettanto convincenti ci sembrano le osservazioni dello stesso scrittore, secondo cui la tavola, oltre ad essere di qualità non indegna delle successive produzioni del Borgianni, presenterebbe anzi con queste delle concordanze di gusto e di stile così ferme e positive da postulare confronti, ad esempio, con la tela romana di San Carlo alle Quattro Fontane o con quella del Santuario della Misericordia di Savona. A nostro avviso, una volta accettata l'indubbia genuinità della firma, la lettura del quadro va effettuata diversamente; e l'esame formale rivela una così recisa soluzione di continuità con l'ulteriore vicenda del Borgianni che soltanto la data del 1593 e il successivo, grande intervallo con le prime opere datate del pittore può rendere comprensibile a lume di logica, facendo nascere l'ipotesi che nel corso di quegli anni finora affatto oscuri il pittore sia passato per una radicale conversione, abbandonando e ripudiando quelle ragioni di gusto e di stile su cui, per un certo tempo, egli aveva impiantato i suoi primi tentativi di principiante. La tavola del «San Gregorio» non presenta nulla che faccia presagire lo splendido autore delle pale di Sezze e di Savona, o della «Sacra Conversazione» della Galleria Nazionale di Roma, per non citare che alcune fra le cose più note; né in queste vi è un benché minimo ricordo della grammatica formale con cui, a stento, è costruita la tavola del 1593, che, sia pure in sottordine, appartiene a tutt'altra regione della pittura romana fra la fine del Cinque e i primi del Seicento, una regione di solo ed esclusivo significato manieristico, come è appunto la reviviscenza toccata alla tradizione barocca durante il regno di Sisto V, in occasione delle grandiose imprese decorative sollecitate da quel pontefice. La tavola siciliana è infatti una fievole esemplificazione condotta da un esordiente sui moduli di quel «barocchismo caratterizzato» espresso dai cicli murali della Biblioteca Sistina, della Scala Santa, del Patriarchio Lateranense, della facciata laterale della basilica di San Giovanni, e, almeno in parte, della navata centrale e della Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore; quel momento cioè del-

l'estremo Manierismo romano quando intorno ad Andrea Lilio una schiera di satelliti (fra cui Ferraù da Faenza, Paris Nogari, Ventura Salimbeni e persino l'esordiente Giovanni Baglione) riprende e rielabora i portati del suo intelligente accordo fra l'iridescente materia del Barocci e il formalismo, di lontano ascendente pontormesco, di Andrea Boscoli. Quella però che nel Lilio è una eccezionale felicità di risultati (ed è raro che in lui il rovello formale non sia sorretto da un sottilissimo, impalpabile rovello misticheggiante), nei suoi seguaci, di assai varia capacità e intelligenza, diviene assai spesso il pretesto per un monotono e facile caratterismo, quando anche la stringata e coerente formula del Lilio non viene stemperata e fraincesa in una cifra che è marcata sino al paradossale. La tavola già a Taormina appartiene, per quanto modestamente, a questo ambiente: il frammentismo prospettico, per cui pavimento, sedia, scaffali e tavolo hanno ognuno un fuoco proprio e indipendente l'uno dall'altro; il giustapporsi di brani di minuta, quasi catalogica descrizione (come nel triregno) accanto a inattesi passaggi dove il tocco lievissimo punta sulla più rapida sintesi (i ricami nel piviale, le due statue, il paesaggio e soprattutto il cagnolino maltese); l'inserirsi nella figurazione di emblemi mistici; il netto intersecarsi delle ombre portate del tavolo sugli specchi marmorei del pavimento; e infine la condizione finale dell'intera superficie figurata, che punta sul bidimensionalismo, con le violente distorsioni prospettiche proprie agli intarsi in pietre dure; sono tutti sintomi che, dalla data del 1593, si giustificano soltanto per via di una assai stretta dipendenza dai protagonisti dei grandi cicli «sistini», soprattutto con quei brani documentati o giustamente attribuiti al primissimo tempo di Giovanni Baglione. Basta, per rendersene conto, accostare il «San Gregorio» accanto agli affreschi pubblicati recentemente nel saggio su Baglione dalla dottoressa Carla Guglielmi², rispetto ai quali la primizia del Borgianni rivela un passo assai meno disinvolto, una cultura assai meno ampia e formalmente assai meno scaltra. Che dire poi delle due statue poste nelle nicchie ai lati della finestra? Il professor Bottari le ha accostate al bassorilievo e al capitello della tela di San Carlo alle Quattro Fontane, dai quali sono separate da un divario di gusto e di cultura rilevantissimo. Collocate entro le due nicchie simmetriche in una rigorosa condizione architettonica, le due sculture appartengono al consueto repertorio decorativo del tardo Manierismo romano; e se ci fosse possibile esaminarle da vicino, non vi è dubbio che esse resulterebbero affatto «moderne», o se in esse vi fosse qualche brandello di epoca classica, questo resulterebbe rilavorato e completato in vista di una revisione in chiave allegorica, moralistica o didascalica (Diana in veste di Fortezza o di Temperanza, Venere quale Giustizia o Fede) secondo un punto di vista che se è perfettamente consono a quello con cui è descritto il paesaggio che l'arcata lascia intravedere (e che è così tipico dell'ambiente di Sisto V, così geograficamente affine alle vedute «araldiche» di Tarquinio Ligustri) è invece remotissimo, diametralmente opposto a quello con cui sono descritti i frammenti marmorei della tela di San Carlo alle Quattro Fontane: questi veri e propri «oggetti di scavo», avanzi di un'epoca oramai irraggiungibile, e che nessun ardore per le «Magnificenze di Roma» e nessuna febbre classicistica perviene a far passare per qualcosa di diverso da quella che è la loro unica e vera essenza; in essi il contrasto fra passato e presente è inequivocabile, senza neppure la minima ombra di quelle interpretazioni in chiave romantica che, di lì a non molto, saranno espresse dai piccoli maestri nordici toccati dal caravaggismo e dal Saraceni. La tavola del «San Gregorio» è dunque il solo documento finora noto del primissimo tempo di Orazio Borgianni, che si muove penosamente in direzione affatto opposta a quella da lui battuta in seguito; che se poi il silenzio delle fonti si unisce in questo caso all'assenza di qualsiasi analoga testimonianza che confermi un siffatto esordio, ciò conferma che dovette trattarsi di un episodio assai breve, come

² C. GUGLIELMI, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, in «Bollettino d'Arte», 1954, pp. 311 sgg.

breve fu l'inizio «alla Lilio» di Giovanni Baglione, anche lui autore di opere che, ove non fossero documentate dalla penna stessa dell'autore, ben difficilmente potrebbero venire accettate come sue per referto di confronti e che, se firmate, solleciterebbero un senso di perplessità poco minore di quello che ha provocato la pubblicazione del «San Gregorio» di Taormina. Ma il deciso dirottamento del Baglione verso il verbo caravaggesco, imitato subito al punto da rasentare il plagio, è ben diverso dalla complessa vicenda che è alla base della formazione del «vero» Borgianni: una vicenda iniziata prima del viaggio in Ispagna del pittore, e nella quale il riflesso del Caravaggio (inteso non tanto come diretto repertorio formale e tematico ma quale incentivo ad una liberazione dai dogmi e dalle formule del Manierismo) si intreccia allo studio dei testi veneto-toscani del Cigoli e dei Carducci, e dei valori più propriamente pittorici del Greco, per risalire sino ai «classici» di Venezia della prima metà del Cinquecento³. Certo è che soltanto ammettendo un radicale abbandono della cultura e dei modi espressi nella tavola del 1593 (e dei quali l'esame anche più capillare delle opere successive non perviene a scoprire il benché minimo ricordo) può spiegarsi la nascita delle tele esposte alla Mostra Caravaggesca del 1950, o di questo bellissimo inedito appartenente ad una collezione privata di New York (fig. 38) dove non è difficile ravvisare la mano del Borgianni in un momento non distante dalla pala di Sezze, e forse anteriore. Ad impiantare un soggetto così strettamente evangelico come è quello del «Cristo fra i dottori», la scelta del modulo compositivo ha scavalcato quasi tre quarti di secolo, per puntare direttamente sui grandi modelli del classicismo veneto cinquecentesco, al punto da far pensare a prima vista, sia per la distribuzione delle parti sia per il taglio dei personaggi a mezze figure, alla ripresa di una qualche versione del «Cristo e la donna adultera» della cerchia tizianesca o palmesca. Ma l'apporto veneto è già filtrato attraverso il Greco e i ricordi dei suoi capolavori di Spagna: nella figura del giovane Cristo quel poco di melodrammatico che è negli occhi lucidi e velati di lagrime sembra risalire ad uno sfocato appunto mnemonico del brano centrale dell'«Espolio», rammentato non già nel suo significato di mistica macerazione o di manieristico tormento formale, ma quale dato marginale e di esclusivo potenziale pietistico (fig. 39). Del resto, nei dottori (fig. 40), la tipizzazione non allude affatto verso caratteri «al naturale», e sulla materia pittorica sfioccata «alla Tiziano» la luce cade non in vista di più esatte definizioni formali ma quale luminismo di indubbio senso pre-caravaggesco; il secondo soggiorno romano, di cui questa tela significa forse il primo inizio, segna un più intimo accostamento al Caravaggio, secondo una successione che dalla tela di Sezze (1608) passa alla tela di San Carlino, a quella di Savona e infine alla «Sacra Conversazione» della Galleria Nazionale. E se tale sommaria indicazione del percorso del pittore è quella esatta, dovrebbe essere appunto in questo «Cristo fra i dottori» a mostrarsi un qualche legame con il «San Gregorio»; ma in effetti lo stacco è abissale e la pala siciliana dovrà restare nella preistoria dell'autore di un quadro che, come questo, è già verso il 1605 agitato da una spazialità di significato quasi «barocco».

³ R. LONGHI, in «Vita artistica», II, 1927, pp. 8 sgg.



38. ORAZIO BORGIANNI, *Cristo fra i dottori*. New York (N.Y.), Collezione privata.



39. ORAZIO BORGIANNI, *Cristo fra i dottori* (particolare). New York (N.Y.), Collezione privata.



40. ORAZIO BORGIANNI, *Cristo fra i dottori* (particolare). New York (N.Y.), Collezione privata.