

66. Giuseppe Maria Crespi
(Bologna, 1665-1747)
Assunzione della Vergine
1730-1732

Scheda storico-artistica

Questa pala, assieme alla simmetrica di Creti [cat. 67], per le identiche circostanze di committenza, destinazione e formato, illustra con la più significativa evidenza la fase della pittura bolognese in cui si verifica una massima divergenza stilistica, nella più stretta contemporaneità, discendendo dal ceppo comune di un'unica tradizione. Simultaneamente questa coppia di tele premette e contiene i due opposti versanti che qualificheranno gli sviluppi della pittura europea dei successivi centocinquanta anni: l'immersione nella realtà e nella vita, attraverso il sentimento del colore e la libera padronanza del pennello; l'astrazione ideale dall'esperienza del reale, attraverso la mediazione intellettuale del disegno e la purificazione della forma. Alla vigilia dell'età moderno-contemporanea dell'arte, dunque, queste due tele consentono di dimostrare un importante e rinnovato residuo di centralità della pittura bolognese: Crespi, per la profonda serietà morale della sua fervida dedizione alla vita comune, indagata nella verità umana degli esseri e delle cose; Creti, all'opposto, per la ricerca estrema di una distinzione formale e un distacco ideale che consenta di trascendere l'esperienza. Identica è la radice originaria dell'espressione pittorica del sentimento naturale dell'individuo, quale parametro della verità dell'arte, così come irradiò dal rinnovamento dell'arte sviluppatasi,

da Bologna, tra fine Cinquecento e primo decennio del secolo successivo, a opera dei Carracci. Proprio questa tradizione determinante, ora, tra Crespi e Creti, si configura in divergenza di stili individuali: immersione nella materia pittorica, espressiva di interiorità psichica, per l'uno; opposta estraniamento in un'estetica di classica trasformazione delle pulsioni sensibili in purezza delle idee, per l'altro. Altro non è che l'avvio di due grandi modi portanti dell'arte moderna che, tra estetiche neoclassiche e romantiche, qualificheranno i cento anni successivi all'ultimo quarto del XVIII secolo.

Il ricorso da parte dei padri olivetani di Lucca, inizio degli anni Trenta di quel secolo, a entrambi i campioni di queste due distinte visioni del mondo, procurò pertanto alla loro rinnovata chiesa di San Ponziano, la capacità, certamente non intenzionale, di accogliere e rappresentare entrambi i modi.

La chiesa era stata danneggiata nel 1720 da un improvviso crollo, occasione non solo per una ricostruzione architettonica, affidata al bolognese Francesco Maria Angelini, ma anche per il completo rinnovamento della decorazione pittorica degli altari. Si susseguirono così committenze a Antonio Balestra, Giuseppe Maria Crespi, Donato Creti, Pompeo Batoni. A causa delle soppressioni bonapartiste, i padri dovettero abbandonare la chiesa e nel 1808 i quadri furono riparatati nella piccola e insalubre chiesa

tecnica/materiali

olio su tela

dimensioni

305 × 184 cm

provenienza

Lucca, chiesa di San Ponziano

collocazione

Lucca, Archivio Arcivescovile

scheda storico-artistica

Luigi Ficacci

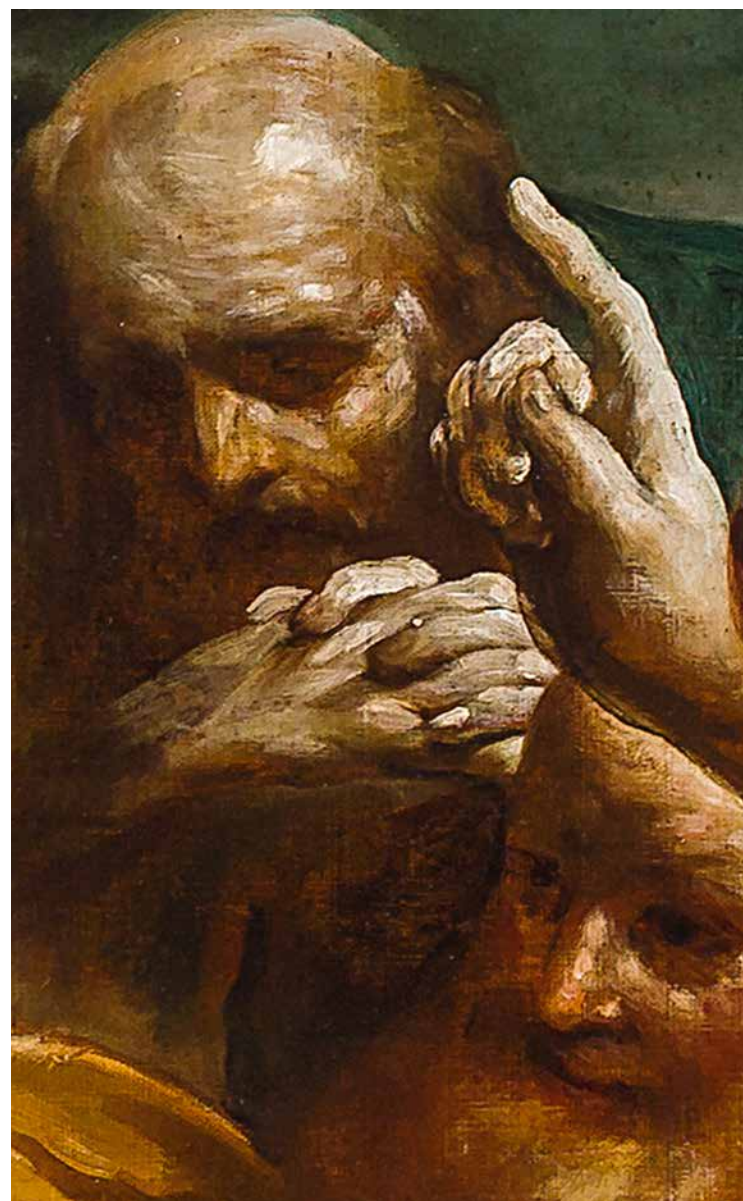
relazione di restauro

Massimo Bonino

restauro

Massimo Bonino Restauro Dipinti,
Lucca

con la direzione di Luigi Ficacci
(soprintendente Soprintendenza
Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per le Province di Lucca e Massa
Carrara)



Dopo il restauro, particolare con il volto di un apostolo



Dopo il restauro



Prima del restauro

del Crocifisso dei Bianchi, dove tutte le guide locali li segnalano, fino all'inizio del XX secolo, quando furono rimossi e ricoverati presso ambienti di fortuna della diocesi di Lucca. L'attribuzione per via stilistica dell'*Assunta* di Crespi a un intervallo di anni compreso tra 1730 e 1732, avanzata da Roli (1977) e confermata dalla storiografia critica successiva (PAJES MERRIMAN 1980; VIROLI 1990), è pienamente condivisibile. Per ulteriori precisazioni, proprio l'occasione del restauro di questo dipinto e di quello di Creti, nell'ambito delle *Restituzioni 2018*,

ha indotto la Soprintendenza di Lucca a promuovere localmente una complessiva verifica archivistica, documentaria e catalografica, al fine di raggiungere la migliore conoscenza delle circostanze di questa committenza. Al momento, per quanto riguarda Crespi, è noto un altro suo rapporto con una committenza lucchese, relativamente al celebre *Giove bambino affidato da Cibele alle coribanti*, attualmente conservato alla Staatsgalerie di Stuttgart (PAJES MERRIMAN 1976, pp. 464-472; MERRIMAN 1980, pp. 54-255, n. 66; KEINER, in *Giuseppe Maria*



Dopo il restauro, particolare con i volti degli angeli



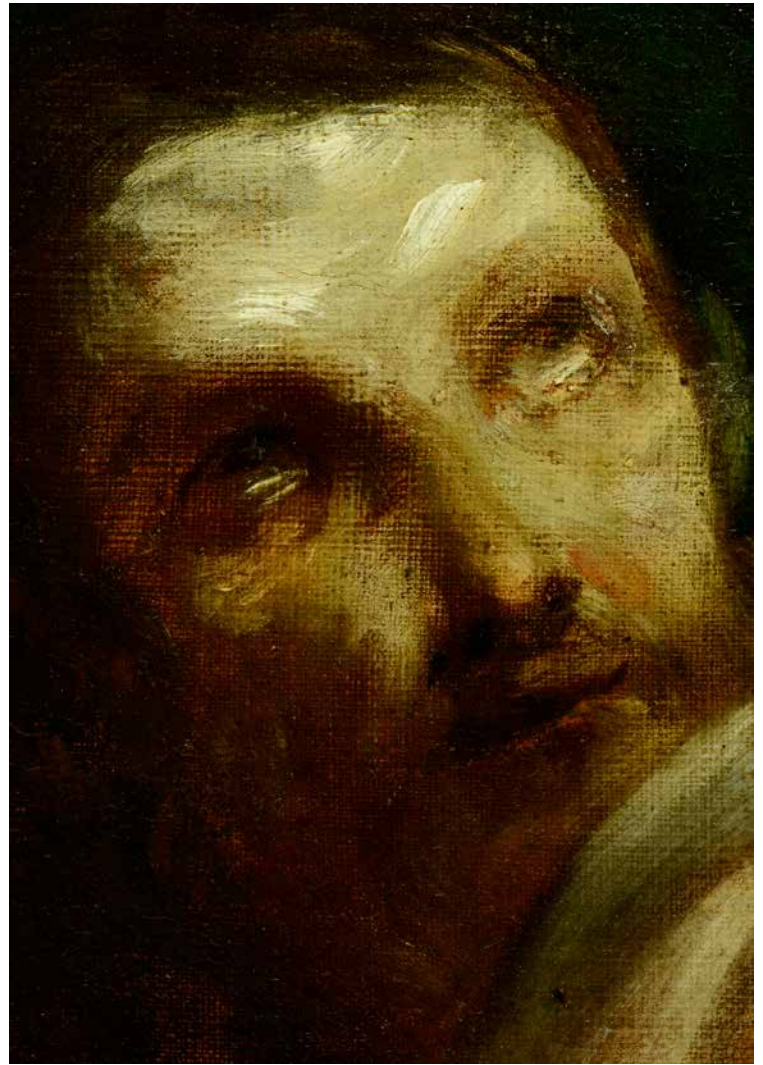
Dopo il restauro, particolare con il volto di un angelo



Dopo il restauro, particolare con il volto di un apostolo

Crespi 1990, p. 184, n. 92), da parte del ricco mercante di tessuti, abiti e sete, Stefano Conti, per la sua celebre quadreria, nel 1728 (ZANOTTI 1739, p. 62; il dipinto compare regolarmente nelle guide di Lucca, citato in casa degli eredi Conti, fino al passaggio di proprietà di dimora e collezione, nel 1771, a Cristoforo Simone Boccella, nel cui possesso è segnalato nel 1819 da RIDOLFI [1819], c. 43v, in PELLEGRINI 2009, p. 313). Da una superstite corrispondenza tra il pittore e Stefano Conti, il rapporto risulta peraltro basarsi sul tramite di un olivetano lucchese, il padre Sesti (PERINI 2009, pp. 152-153). È lo stesso ordine che aveva richiesto a Crespi anche un' *Estasi del beato Bernardo Tolomei*, per la propria chiesa di San Ponziano, prima di questa *As-*

sunta, la quale avrebbe sostituito una precedente pala di analogo soggetto di mano di Bernardino Poccetti. Confermando il rigoroso rispetto dei modi consoni alle distinte tipologie tematiche, Crespi evita soluzioni particolarmente ingegnose, per una destinazione devozionale di ambito monastico come la presente. L'occasione è invece idonea per adottare il corpo più integrale della tradizione barocca e bolognese della pala d'altare, adeguando il consolidato studio d'impaginazione compositiva dei precedenti carracceschi, reniani, domenichiniani e albaniani, al perseguimento di una presa diretta di verità e all'eccitazione, quando non congestione, del sentimento, che sono propri della sua poetica. Questa ricerca di costante rinnovo di



Dopo il restauro, particolare con il volto di un apostolo

un'umanizzazione veritiera ha qui il suo culmine nell'adozione, per la figura di san Giovanni evangelista, delle fattezze fisionomiche del figlio Antonio (tanto si apprende da una lettera a Luigi Crespi del suo corrispondente lucchese Tommaso Bernardi, riferita per primo da ROLI 1977, p. 136, n. 72). È la soluzione di massima particolarità inventiva per aggiungere credibilità umana e affettiva all'intenzionale riferimento basilare tradizionale dell'iconografia dell'Assunzione. Così elude e supera quella genericità e spettacolarità miracolistica che la pala d'altare aveva conosciuto durante la fase del tardo-barocco bolognese, nei modi circostanti l'opera di Domenico Canuti. Accentuando l'aspetto più umano del racconto evangelico ed evitando-

ne ogni enfaticizzazione sensazionale, Crespi immette il tema sacro entro una verisimiglianza familiare e devozionale, capaci di precisare e rendere credibile il richiamo ecclesiastico alla salvezza individuale. La posizione compositiva dell'apostolo, quale asse centrale del quadro, avanzato verso l'esterno, affettivamente rivolto, con tutta l'esibita grazia della propria espressione giovanile, verso l'osservatore, pone quest'ultimo in una partecipazione strutturale al discorso iconico compositivo, identificato nella posizione e nel ruolo del fedele devoto anziché dello spettatore esterno. Nella presenza figurativa di Giovanni evangelista, nella soavità della sua retorica di captazione affettiva, Crespi risolve l'effetto emozionale dei contrasti luministici di stesure



Dopo il restauro, particolare con il volto di san Giovanni



Particolare con il pentimento della mano di san Pietro



Dopo il restauro, particolare con il volto di un angelo

improvvisamente chiare e luminose entro complessi pittorici terrosi, che sono il sostrato patetico della scena e che la rimozione delle vernici ossidate ha compiutamente ripristinato nella ricchezza e sensibilità dei suoi valori timbrici. Torna così in valore, grazie alla pulitura, l'incrociarsi di gesti e pose degli apostoli o il tempestoso brano di pittura delle figure affaticate nella rimozione della lastra sepolcrale, per il quale, da ultimo, Roli indicava le evidenti analogie inventive con episodi simili del ciclo della chiesa benedettina di San Paolo d'Argon (in particolare nella tela con *Sant'Andrea adora la croce* e nel *Martirio di san Giovanni evangelista*). Anche il dinamismo diagonale del gruppo celeste trova nell'equilibrata posa del giovane apostolo, avanzato verso il piano limite della tela, il suo cruciale elemento di mediazione e riconduzione a una misurata disciplina terrena dei modi e degli atteggiamenti. Questa qualità di mediazione è d'altronde il carattere più originale di Crespi, tanto più apprezzabile nel genere devozionale di destinazione pubblica, forse il meno compreso, nella propria peculiarità, se non altro per una comprensibile distorsione critica in base

alla quale la gran parte dei fatti artistici italiani del XVIII secolo vengono irresistibilmente parametrati su un ipotetico grado di corrispondenza e consapevolezza delle maggiori innovazioni culturali del secolo dei Lumi. Di fatto, l'applicazione di un tale paragone diacronico alla produzione artistica ne sottovaluta le peculiarità e va a danno di alcuni generi, come quelli sacri e devozionali a destinazione ecclesiastica. Proprio la considerazione di questa pala e della gemella di Creti può contribuire a superare questo improprio automatismo consentendo di riconoscere la particolare aderenza di entrambi i pittori, ciascuno nei propri modi stilistici e nella specificità del genere sacro, alle radicali inquietudini del secolo che, nel sommario racconto dell'evoluzione delle idee, si identifica come quello del trionfo della ragione.

Bibliografia

ZANOTTI 1739, p. 62; RIDOLFI [1819] c. 43v, in PELLEGRINI 2009, p. 313; PAJES MERRIMAN 1976, pp. 464-472; ROLI 1977; PAJES MERRIMAN 1980, pp. 254-255, n. 66; KEINER, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 184, n. 92; VIROLI 1990; PERINI 2009, pp. 152-153.

Relazione di restauro

Tecnica pittorica

Il grande dipinto ha come supporto una tela compatta in lino di spessore non particolarmente robusto. La preparazione, verosimilmente realizzata mediante uno strato di polvere inerte e colla organica poi arricchita con olio di lino cotto, si presenta di un colore rosso 'bolo' tendente all'arancione (fig. 1).

La conduzione pittorica presenta, in buona parte della composizione, pennellate di notevole spessore alternate a zone di esigua matericità sino, quasi, alla trasparenza. In queste ultime parti si possono intravedere diverse correzioni e pentimenti molto decisi come la zona attorno alle mani del san Pietro (fig. 2). Al convulso stupore che dilagava tra i personaggi in basso, il Crespi oppone una Vergine che sale al cielo, sollevata a braccia da due angeli; uno che tenta un dialogo con gli apostoli mentre l'altro instaura, con uno sguardo altero, un tramite con l'osservatore. Il tutto si svolge in un cielo scuro, plumbeo, realizzato con un colore uniforme e un minimo accenno a un'architettura rappresentata da un semplice basamento di colonna sulla destra. Gli impasti densi e vibranti, di uno spessore assai rilevante, dovevano muoversi, alle fiavelle e mobili luci delle molte candele adagiate sull'altare, sino a dare un artificioso senso di vita alla sacra scena che il Crespi aveva quasi modellato e non dipinto.

Stato di conservazione e restauri precedenti

L'opera è stata sicuramente interessata da almeno due restauri; l'ultimo, quello visibile e documentato, risale al 1990, realizzato in occasione della mostra tenutasi a Bologna nel settembre di quell'anno. Dalla scheda tecnica, redatta in quell'occasione dal restauratore, si evince che la tela era già stata oggetto, prima di quella data, di una foderatura a colla di pasta e della sostituzione del telaio originale. Nel 1990 fu eliminato il vecchio restauro e realizzata una nuova foderatura, anch'essa avente

per adesivo colla di pasta. In tale occasione fu di nuovo sostituito il telaio di supporto, vista la deformazione del precedente.

Dopo circa un trentennio l'opera si presentava molto detensionata, con delle ampie ondulazioni attribuibili al notevole rilassamento della rada tela impiegata per la rintelatura. Non apparivano invece nuove cadute di colore, segno che le precedenti operazioni di consolidamento avevano ben contribuito a una corretta conservazione. Altrettanto non possiamo dire dei vecchi interventi pittorici occorsi per il ritocco delle lacune e della verniciatura. I primi avevano subito un viraggio tonale molto deciso mentre la vernice finale, ingiallendo notevolmente, non permetteva una realistica lettura cromatica dei decisi contrasti del pittore bolognese. Da una visione a luce ultravioletta si potevano individuare evidenti rigature in senso orizzontale (fig. 3) provocate da sgocciolature avvenute a causa di un'abbondante applicazione, non perfettamente distribuita, di vernice finale. L'andamento orizzontale di tali linee scure suggeriva che il dipinto, al momento della stesura della resina masticca, fosse adagiato su un fianco lungo. Non sappiamo a quale dei vecchi interventi di restauro attribuire un'evidente schiacciatura di alcuni dei più rilevanti spessori cromatici, come quello presente sulla fronte del san Pietro (fig. 4).

Si poteva infine constatare che le caratteristiche pennellate del Crespi, ricche di materia, in alcuni casi si erano appiattite notevolmente, fino addirittura a frantumarsi sotto il probabile peso eccessivo di ferri caldi impiegati per l'asciugatura delle foderature.

Il telaio di supporto appariva invece in buone condizioni strutturali e funzionali.

Intervento conservativo

Riscontrando che il vecchio intervento di rintelatura è ancora in buono stato funzionale è stato deciso, in accordo con la direzione lavori, di non procedere alla sua sostituzione per non sottoporre l'opera a un al-



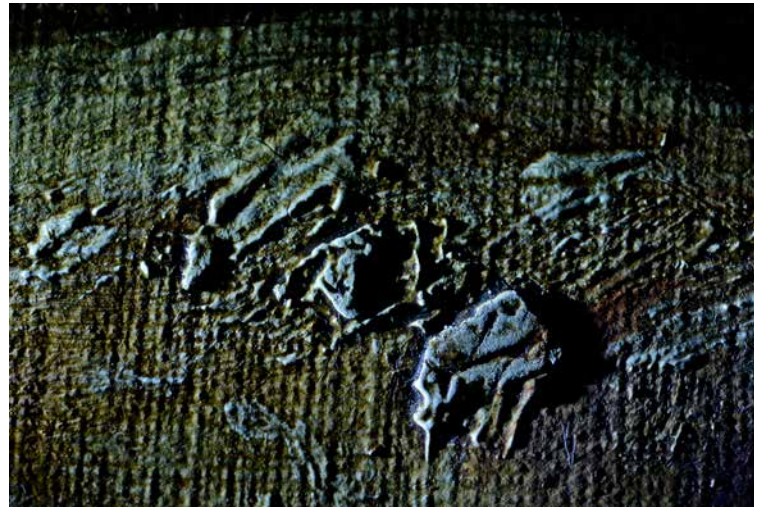
1. Prima del restauro, particolare



2. Prima del restauro, alcuni pentimenti resi visibili dall'assottigliamento della materia cromatica



3. Fotografia a ultravioletti che evidenzia le sgocciolature dell'ultima verniciatura



4. Durante il restauro, particolare con l'evidente schiacciatura del rilievo materico sulla fronte di san Pietro



5. Durante il restauro, prova di pulitura sul piede di un angelo



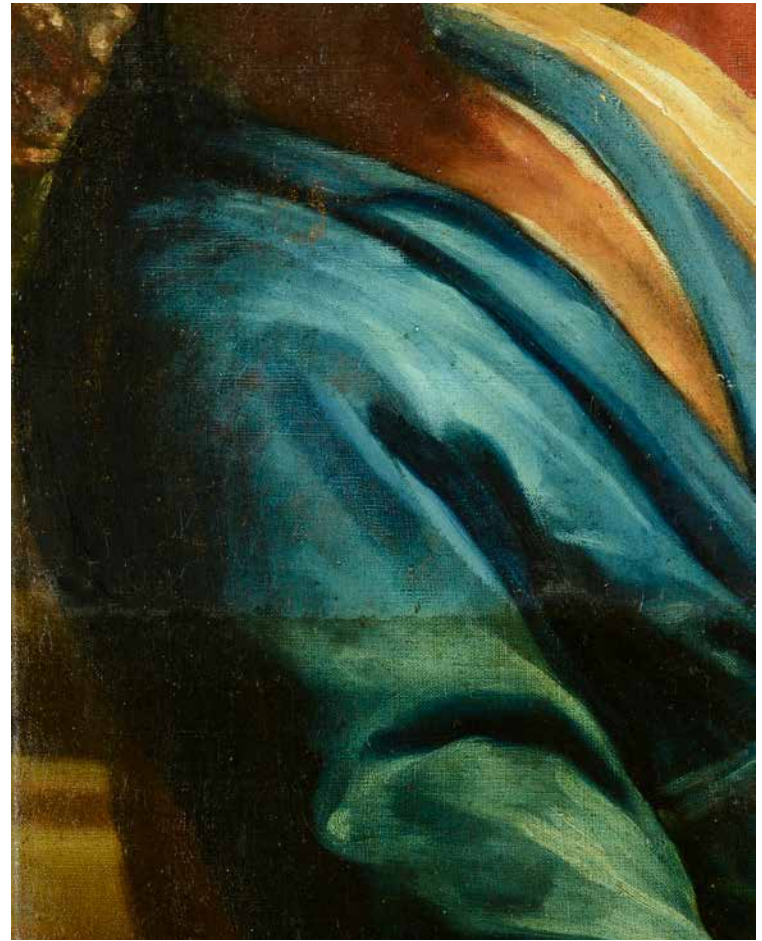
6. Durante il restauro, piede dell'angelo dopo la pulitura



7. Durante il restauro, asportazione della spessa vernice imbrunita dal viso di un apostolo

tro stress ragionevolmente evitabile. Per ovviare alle fastidiose ondulazioni, non essendo sufficiente la dilatazione che la struttura espansiva del telaio permetteva, abbiamo liberato dallo *chassis* ligneo la tela e l'abbiamo sottoposta a una leggera imbibizione dal retro di leggerissima colletta disciolta in acqua, con opportuni disinfettanti e conservanti. La distensione e il fissaggio sono avvenuti con l'ausilio di un piano a bassa pressione appositamente realizzato. Vista la buona tenacia delle tele non abbiamo ritenuto necessario fornire i bordi di una striscia di rinforzo. Il rimontaggio sul telaio è avvenuto con spille in acciaio inox in sostituzione dei vecchi chiodi ossidati. Il completo e soddisfacente tensionamento è avvenuto con la pressione delle zeppe angolari di cui il telaio era fornito. Riportata la tela a una planarità ot-

timale, si è proceduto alla pulitura della superficie cromatica. Non è stato necessario fornire i solventi impiegati, a base alcolica, di gel per lo stazionamento *in loco*. La vecchia vernice mastice imbrunita poteva essere asportata abbastanza semplicemente applicando i diluenti liquidi con pennelli morbidi e asportando il tutto mediante compresse di cotone bagnato in White Spirit (figg. 5-7). Eliminati anche i ritocchi ossidati del secolo scorso abbiamo rimosso – impiegando in questo caso un'emulsione cerosa caricata di piccole percentuali di alcol etilico e idrato di ammonio – anche le fastidiose tracce di vernice, probabilmente ottocentesca, che il precedente restauro non aveva completamente eliminato. Dopo queste operazioni la cromia si è rivelata in tutta la sua forza nonostante mostrasse, in alcuni punti,



8. Durante il restauro, particolare con l'ingiallimento della patina soprastante che cambiava gli azzurri in verdi

un forte assottigliamento del colore, probabilmente causato da alcune puliture eseguite con l'impiego di solventi molto caustici e/o di antiche violente azioni meccaniche, come lo sfregamento con stracci o stoppa. Questa situazione di impoverimento cromatico lascia vedere la sottostante trama della tela, in precedenza non percepibile grazie alla patina di sporcizia e vernice ossidata. Si è proceduto con la sostituzione di alcuni stucchi e, dove necessario, a un'imitazione morfologica dei vecchi per ottenere un senso di continuità dalla superficie dipinta. Vista la relativa assorbenza dello strato cromatico è stata eseguita una prima verniciatura a pennello con resina sintetica tipo Laropal A81 in White Spirit. Considerata la minimalità degli interventi di ritocco da eseguire non abbiamo reputato necessario appli-

care una base a tempera o a acquerello, ma è sembrato opportuno intervenire direttamente e totalmente con colori a vernice. Quest'ultima operazione è stata eseguita a 'chiusura' con velature trasparenti sino al raggiungimento dei toni desiderati (fig. 8). Una completa verniciatura finale è stata eseguita con vaporizzazione di resina Regal Glossy; nella fase conclusiva del restauro, infine, l'opera è stata fornita di un piccolo e semplice listello in legno quale rifinitura perimetrale.

Abbreviazioni

BSLu: Biblioteca di Stato, Lucca.

Bibliografia

Fonti archivistiche

Nota delle pitture più celebri che sono nelle chiese di Lucca, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 116 [1737] c. 257v (ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 218).

G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 285 (ca. 1732-1735).

A. MARTINI, *Nota di diversi autori di pittura, e scultura*; BSLu, ms. 2186 [seconda metà XVIII secolo], c. 2r (ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 209).

[Ignoto, XVIII secolo, post 1768?] [*Nota di opere lucchesi*], Lucca Archivio di Stato, Archivio Guinigi, ms. 295, c. 82 (ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 249).

Lettere di diversi al can. Luigi Crespi, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 15 (lettere di T. Bernardi, 1769-1777 circa).

T. BERNARDI, *Lucca pittrice nelle sue chiese*, BSLu, ms. 3299 [XVIII secolo, 1778 circa], c. 18r (ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 284).

M. RIDOLFI, *Inventario esatto dei monumenti più rimarcabili di pittura, scultura, e medaglie esistenti nel Ducato Lucchese*, BSLu, Carte Ridolfi, 3666/4 [1819 e post] c. 27v (ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 304).

Opere a stampa

1739

G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, Bologna 1739.

1775

Serie degli uomini più illustri in pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, XII, Firenze 1775.

1820

T. TRENTA, *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca 1820.

1829

T. TRENTA, A. MAZZAROSA, *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca 1829.

1879

M. RIDOLFI, *Scritti d'arte d'antichità di Michele Ridolfi pittore, a cura di suo figlio Enrico Ridolfi*, Firenze 1879.

1920-1921

M. MARANGONI, *Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo*, in «Dedalo», I, (1920), pp. 575-591; II (1921), pp. 647-668.

1948

Mostra celebrativa di Giuseppe Maria Crespi, catalogo della mostra (Bologna, Salone del Podestà, giugno-agosto 1948), a cura di F. Arcangeli, C. Gnudi, prefazione di R. Longhi, Bologna 1948.

1953

I. BELLI BARSALI, *Guida di Lucca*, Lucca 1953/1970/1988.

1976

M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi's "Jupiter among the Corybantes"*, in «The Burlington Magazine», CXVIII, 1976, pp. 464-472.

1977

R. ROLI, *Pittura Bolognese 1650-1800 dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

1980

M. PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.

1984

R. ROLI, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, pp. 710-718.

1990

M. KEINER, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 7 settembre - 11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna 1990, p. 184, n. 92.

M. PAJES MERRIMAN, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 7 settembre - 11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna 1990, p. LXXVII.

G. VIROLI, *scheda*, in *Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Ac-

cademia di Belle Arti, 7 settembre - 11 novembre 1990), a cura di A. Emiliani, A.B. Rave, Bologna 1990, p. 202, n. 102.

2009

P. GIUSTI MACCARI, *Lucca pittrice nelle sue chiese: dalla sua scrittura al presente*, in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 404.

G. PERINI, *Bernardi e la letteratura artistica italiana*, in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, pp. 152-153.