

67. Donato Creti  
(Bologna, 1671-1749)  
*Santa Francesca Romana presenta al suo confessore  
il Bambino Gesù*  
1731

*tecnica/materiali*

olio su tela

*dimensioni*

296 × 183,5 cm

*iscrizioni*

in basso a sinistra, sul gradino:  
«...N...TO. CRETI. BOLOGNESE.  
FE. AN°. 1731»

*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  
(Soprintendenza Archeologia,  
Belle Arti e Paesaggio per le Province  
di Lucca e Massa Carrara)

**Scheda storico-artistica**

Il restauro, eseguito nell'ambito di *Restituzioni 2018*, ha riportato in luce firma e anno 1731, finora non rilevate perché illeggibili, sotto la coltre di sporcizia e ossidazione delle vernici. Ciò anticipa di un anno la datazione comunemente accettata, stabilita a suo tempo da Roli (1967), derivandola, oltre che da convenienze stilistiche, dalla successione delle opere adottata da Giampietro Zanotti (1739). Questi infatti, nella sua biografia del pittore, elencava il quadro subito dopo il *San Diego che guarisce un fanciullo cieco* di San Bernardino a Rimini, che documenti dell'Archivio del Convento circostanziano al 1732 (TONINI 1923, p. 89). Nelle sue elencazioni Zanotti riferisce informazioni ricevute dagli artisti o opinioni raccolte, per cui il loro ordine può essere, a seconda dei casi, approssimativo e lui stesso avanza cautele circa la loro esattezza, rilevando come l'importante sia dire dove si trovano le opere «ma non veggo poi, che molto necessario sia, che precisamente si sappia qual prima, e qual dopo fosse operata». L'attuale rettifica cronologica è minima, ma sufficiente a invertire la successione rispetto alla pala di Rimini, con implicazioni che aiutano a correggere una tendenza critica limitativa riguardo alla produzione devozionale pubblica di Creti, le cui motivazioni non sono dissimili da quanto rilevato per Crespi nella

scheda di questo catalogo [cat. 66] Si conferma cioè, anche per questo caso, l'esigenza generale di inquadrare il giudizio sulla produzione religiosa pubblica di certi pittori del XVIII secolo entro una specificità problematica relativa al genere. Senza questa correzione vi è il rischio di affrontare in modo non pertinente la produzione religiosa di questi artisti e non comprenderla nella sua particolarità. Nell'unica analisi critica esistente di questa pala, Roli vi riconosceva una logica inventiva sostanzialmente derivata da quella di Rimini, rilevando vi un minore impegno e un'invenzione meno complessa, entro una valutazione generalmente negativa della produzione religiosa pubblica di Creti. È un fatto certo che le commissioni pubbliche di destinazione ecclesiastica sopravvengano solo nel quarto decennio, quando la produzione del pittore, ormai sessantenne, è caratterizzata soprattutto da soggetti realizzati per ambienti gentilizi e comunque privati, connotata in modo determinante dalla protezione mecenatesca di Casa Fava, diramandosi da quell'ambito verso un ceto signorile prevalentemente bolognese. Considerando particolarmente congeniale al suo stile la preferenza per il genere profano e verso una poetica arcadica e allegorica, Roli leggeva in questo tardivo impegno nella tematica religiosa gli indizi di una «fase declinante della sua parabola d'artista». Eppure, lo stesso studioso, laddove notava che Creti, nonostan-



*Prima del restauro*



*Dopo il restauro*



*Dopo il restauro, particolare con il volto di santa Francesca Romana*



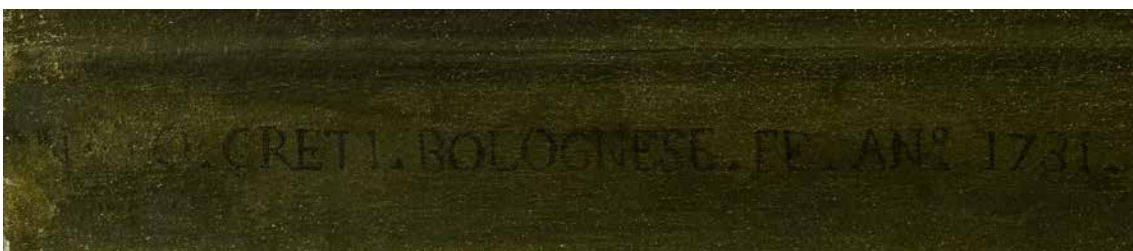
*Dopo il restauro, particolare con il volto del confessore*



*Dopo il restauro, particolare con i cherubini*



*Dopo il restauro, particolare con la Vergine*



*Dopo il restauro, particolare con la firma e la data*

te la rilevanza di alcune delle sopravvenute committenze devozionali, vi tendesse «a mortificare l'originalità inventiva, quasi che ambisse a raccogliere l'eredità del declinante Franceschini, che morirà nel 1729» (ROLI 1967, p. 41), coglieva un'effettiva evoluzione della sua maniera, pienamente spiegabile all'interno di una



*Dopo il restauro, particolare con Gesù Bambino*

ricerca di «meditata academia, studiamente composta, in ambiziose e auliche composizioni, ricorrendo a Reni e a Domenichino come correzione di quelle libertà interpretative che avevano caratterizzato la sua arte fino a quel momento». Secondo tale ineccepibile interpretazione, questa tendenza connotava lo stile di Creti appunto a partire dal quarto decennio. Ma tale ricorso a una locale tradizione della pala d'altare, consolidata come classica, va riconosciuta per risolutiva di una precisa esigenza ideale di contrasto rispetto all'arbitrio individuale dell'invenzione, piuttosto consona alle tematiche profane, ma non alle religiose. È cioè una specifica articolazione di quello studio inesausto e inquieto, abbondantemente argomentato da Giampietro Zanotti, particolarmente riconoscibile entro l'osservanza delle ragioni convenienti ai singoli generi («La pittura, come la poesia, richiede un animo sereno, e tranquillo, essendo necessario, che lo spirito possa liberamente sollevarsi a meditare, ed indagar quelle idee, che al già stabilito soggetto più si confanno, e questo mal può fare qualora venga dalla tristezza oppresso, e ingombro dalla malinconia»: tale è, significativamente, l'incipit della biografia del pittore).

Risale allo stesso Roli il merito di ave-

re individuato nella pittura bolognese di destinazione ecclesiastica, in una fase immediatamente successiva alla partenza di Cignani per gli impegni pittorici nel Duomo di Forlì, dunque a partire dal 1687, l'avvio di una «severa interpretazione semplificata», che pareva perfino riferirsi alle composizioni monumentali del Domenichino e di Reni. È una tendenza, comprendente già Pasinelli, Dal Sole e Franceschini, in cui va riconosciuto anche Creti. Nell'impegno alla definizione di una propria maniera grande risale perfino al comporre monumentale del Cinquecento veneto e di Veronese, molto probabilmente studiato in occasione del viaggio a Venezia, al seguito del conte Pietro Ercole Fava. È perciò sull'autorità di un fondamento cinquecentesco che formalizza la successiva evoluzione della pala d'altare bolognese, a partire dai modelli carracceschi. In tale processo classicistico, Creti persegue una nobilitazione di modi pittorici, semplificati e severi, che paiono a Roli «quasi di nuova Controriforma, le cui ascendenze ideali, attraverso Cantarini e Reni, risalgono sino a Ludovico Carracci e Cesi». Richiamando e confermando tali riferimenti sarà più agevole riconoscere quanto l'esorbitante evidenza dell'abito del confessore di santa Francesca Romana, la sua attenzione mimetica



*Dopo il restauro, particolare con gli angeli*

condotta all'estremo, che possono parere, a una percezione sommariamente superficiale, indizio di carenza inventiva, siano un'intenzionale e ricercata accentuazione iconica entro un'aspirazione al raggiungimento di una verisimiglianza esemplare che trascenda l'episodica. Rispetto al *San Diego* di Rimini, che dimostra un'analoga insistenza sulla figura del santo e sull'effetto iconologico della sua presenza compositiva, il confessore di San Ponziano è al contrario compositivamente privilegiato dal trattamento del colore della tonaca e dall'estrema raffinatezza tecnica raggiunta dalla sua mimesi pittorica e dal rapporto con l'incarnato cereo del suo viso. Sono episodi di estrema distinzione esecutiva, entro un'ideale ricerca di inapparenza e dissimulazione del proprio artificio, che era impossibile apprezzare prima della pulitura: questa ne ha letteralmente rivelato la superlativa esecuzione, precedentemente annullata dall'opacizzazione della superficie. Alla finalità di raggiungimento di una perfezione formale assoluta, rappresentando una scena ricercatamente naturale e verisimile, contribuisce, con effetto determinante, lo schema compositivo che colloca l'insorgenza formale dell'olivetano a congiunzione tra la diagonale dell'apparizione celestiale e quella discendente di santa Francesca

Romana e dell'angelo inginocchiato. L'accentuazione ecclesiastica della rappresentazione è sottilmente sorretta da un contorno architettonico di grande sapienza, che colloca il frate entro un intercolumnnio, la cui luminosità esprime la funzione accogliente dell'istituzione chiesastica, conclusa dalla subordinata ma sensibile circolarità dello sfondo architettonico. La classicità dei pilastri a quinta scenica è la regolarizzazione di uno spazio avvolgente alla maniera di Canuti, secondo un processo inventivo e compositivo già attuato da Creti nel 1708 in Palazzo Pepoli Campogrande, nell'affresco con il *Taddeo Pepoli confermato nel vicariato apostolico*: è la stessa condizione spaziale, qui inquadrata a livello dell'occhio e concentrata in un contorno conclusivo di minima evidenza quanto sensibile effetto percettivo, secondo un'aspettata elaborazione riflessivo stilistica. Di tale inquietudine contestualmente inventiva ed esecutiva, insistentemente descritta e argomentata da Zanotti, sono testimonianze i molti ripensamenti emersi dal restauro, soprattutto decisivi nella modificazione della posa dell'angelo, del tutto coerenti con la prassi frequentemente riscontrabile nei dipinti di Creti. «Per la sua professione studia senza fine, sospira, s'affanna, e da in ismanie, tale è il desiderio, ch'egli ha di perfezione,

e di gloria, ne mai si stanca di finire, e rifinire l'opere sue» così Zanotti argomentava l'indole caratteriale, di spasmodica insoddisfazione, per cui «il cavalier Creti d'ogni picciola cosa si fa occasione di malinconia». Nel caso di questa pala di San Ponziano il rovello inventivo testimoniato dalle modificazioni intraprese in corso di esecuzione sono soprattutto di genere compositivo. Riguardano infatti la sostituzione di una prima stesura dell'angelo in posa eretta all'attuale inginocchiata, superando in questo modo una prima impostazione paratattica della figura, rispetto al quale piano di rappresentazione l'apparizione celestiale restava un estraneo intervento miracolistico. L'abbassamento dell'angelo consente uno schema strutturalmente diagonale che, con l'incrocio di due direttrici, collega intervento divino con scena umana, depurandone la geometria di ogni residuo di dinamismo barocco. All'elaborazione del dipinto sono collegati una grisaille a olio su carta già presso la galleria antiquaria Colnaghi, per il gruppo dell'apparizione della Vergine (ROLI 1973; RICCOMINI 2012, n. 24.2) e il foglio inv. C 1931/37 della Graphischen Sammlung della Staatsgalerie di Stuttgart (THIEM 1969; RICCOMINI 2012, n. 83.1) con studi per la testa di santa Francesca Romana e per angeli e cherubini. Come rilevato da Marco Riccomini lo studio grafico di Creti non è mai preparatorio, in quanto precedente l'avvio della stesura, ma sempre intermedio e intrinseco al laborioso processo esecutivo delle tele. Le disavventure conservative della pala hanno particolarmente compromesso l'originaria raffinatezza del panneggio dell'angelo, causando la perdita di un'ipotizzabile rifinitura a lacca, che doveva realizzare un episodio di sontuoso cangiamento della veste, oggi intuibile solo attraverso la base residua, indizio di quella «sceltezza delle piegature degli abiti mai non si sazia» lodata da Zanotti.

#### Bibliografia

ZANOTTI 1739, p. 116; ROLI 1967, p. 41; TONINI 1923, p. 89; THIEM 1969; ROLI 1973; RICCOMINI 2012, nn. 24.2, 83.1

## Relazione di restauro

### *Tecnica pittorica*

La caratteristica predominante della grande opera di Donato Creti è la sorprendente esiguità della materia pittorica ridotta veramente all'essenziale (fig. 1). Sia le figure che lo sfondo sono risolti con leggerissime velature di tempera a olio su una preparazione color salmone. I minimi spessori cromatici e una loro consunzione, provocata dal tempo, dalla manutenzione poco attenta e dall'attuale esposizione (a fianco di una grande finestra da cui filtra una luce solare poco o per niente filtrata) ha provocato, in alcune zone, una semitrasparenza degli strati pigmentati, tanto da fare intravedere molte delle correzioni e dei pentimenti del pittore cremonese. Alcuni potremmo definirli 'aggiustamenti' (fig. 2), mentre altri addirittura ripensamenti compositivi. Dell'angelo inginocchiato si avvertono, sopra di lui, altri due tentativi che lo collocavano più in alto rispetto all'attuale posizione (fig. 3). Le accentuate caratteristiche fisionomiche rendono verosimile pensare che la figura del confessore sia il ritratto di qualche personaggio legato in un qualche modo alla committenza. Il soffermarsi sull'accentuata impronta scura della barba sul viso e sulle evidenti venature della fronte rappresenta la chiara volontà di raffigurare caratterialmente un personaggio, al momento dell'esecuzione del dipinto, vivente.

Un irrimediabile dissolvimento della laccatura rossa nella veste dell'angelo non permette più di ammirare il sottile gioco della veste cangiante. L'opera dei dannosi raggi UV e IR, a cui la tela è stata sottoposta tramite l'esposizione ai raggi solari, ha quasi completamente dissolto i pigmenti particolarmente fotosensibili.

### *Stato di conservazione e restauri precedenti*

Apparentemente, al momento del ritiro dell'opera, la tela non presentava particolari problematiche



1. Prima del restauro, particolare

strutturali. Il telaio, non originale, assolveva ancora bene ai suoi compiti e le cadute di colore non erano particolarmente presenti. L'attento esame in laboratorio, oltre al 'sacchetto' di sporcizia depositatasi sul lato inferiore, tra telaio e tela, rivelava una situazione dello strato cromatico molto precaria (fig. 5). Il dipinto non era mai stato foderato e, nonostante una finezza eccessiva per la dimensione, la tela di supporto aveva ben sostenuto lo stress del tempo. Era però evidente un ampio detensionamento, che provocava ondulazioni e pieghe su tutta l'area dipinta.

Una relativamente recente ver-

niciatura finale, probabilmente patinata con bitume, ostacolava, anche con la naturale ossidazione, un'esatta visione della stupenda tavolozza dell'artista.

Si individuavano anche alcuni ritocchi a olio virati di tonalità, soprattutto nella parte bassa.

### *Intervento conservativo*

Il completo microsollievo della pellicola pittorica non permetteva alcuna operazione su di essa, se non prima di avere effettuato un determinante consolidamento. Evitando una velinatura protettiva, per lasciare libero campo al materiale consolidante che avremmo



2. Prima del restauro, particolare con pentimento sulla mano del confessore



4. Durante il restauro, particolare con la coppia di angeli in fase di pulitura



3. Prima del restauro, particolare con parte del viso, poi spostato e nascosto, dell'angelo attualmente in ginocchio

applicato successivamente, abbiamo eseguito la delicata separazione della tela dal telaio. Tale operazione ha permesso di asportare subito tutta la sporcizia accumulata in basso che aveva provocato, stretta

tra la tela e il legno, molte piccole cadute nella parte bassa. Il retro dell'opera è stato accuratamente aspirato e pulito da ogni traccia di polveri grasse. Si è rivelata necessaria anche una completa distensione

dei bordi che presentavano una serie di buchi, in parte erosi dall'ossidazione, dei vecchi chiodi a spilla. Per il consolidamento è stata effettuata un'imbibizione dal retro di resina acrilica termoplastica in diluente White Spirit. Abbiamo provveduto, sempre sul retro, anche alla stesura, ai margini dell'opera, di una banda di resina sintetica termoplastica tipo BEVA 371 che, successivamente ci ha permesso l'adesione di una striscia di tela in poliestere, precedentemente preparata con la stessa resina. Il calore necessario per attivare i materiali termoplastici ed effettuare sia il consolidamento sia l'adesione delle strisce, avvenuti in condizioni di sottovuoto, è stato ottenuto con l'emissione di raggi IR, tenendo sotto controllo la temperatura mediante l'utilizzo di una termocamera collegata a un computer portatile (fig. 6).

Prima del rimontaggio, il telaio è stato trattato con liquido antitarlo

a base di permetrina. Grazie alle strisce perfettamente aderenti alla tela originale, è stato possibile applicare un tensionamento regolare della superficie dipinta e fissare nuovamente il tutto mediante spille in acciaio inox.

Solo dopo questa operazione si è resa possibile una pulitura della cromia senza il pericolo di distacchi di materia. Non è stato necessario fornire i solventi impiegati, a base alcolica, di gel per lo stazionamento *in loco*. La vecchia vernice mastice imbrunita e i vari piccoli ritocchi hanno potuto essere asportati ed abbastanza semplicemente applicando i diluenti liquidi con morbidi pennelli e asportando il tutto mediante compresse di cotone bagnato in White Spirit (figg. 4, 7).

Nella parte bassa a sinistra sono state rinvenute sia la data sia la firma dell'artista apposte mediante la dicitura «donato creti bolognese fe. an.o 1731».



5. Prima del restauro, particolare della superficie pittorica cretata e sollevata



7. Durante il restauro, confronto che evidenzia la sostanziale differenza cromatica tra superficie pulita e non



6. Durante il restauro, consolidamento e applicazione delle strisce perimetrali con l'ausilio del sotto-vuoto e dei raggi infrarossi



8. Durante il restauro, il dipinto prima del ritocco pittorico con le parti mancanti stuccate

Ultimata la pulitura si è proceduto con una stuccatura delle nuove piccole cadute di colore mediante gesso-colla, colorato con pigmenti naturali per imitare la vecchia preparazione, e impermeabilizzato con gomma lacca.

Successivamente è stata applicata una mano di vernice mastice a pennello, per ovviare a un eccessivo assorbimento della tela. Di seguito il ritocco pittorico a 'chiusura' ha integrato tutte le mancanze. Assieme alla direzione lavori è stato deciso, dopo un'accurata documentazione fotografica, di procedere alla velatura delle parti diventate eccessivamente trasparenti per consentire una corretta visione. Una vernicia-

tura con vernice sintetica Regalrez applicata mediante vaporizzazione e la fornitura di una piccola e semplice cornicetta in legno lungo il perimetro ha concluso il nostro intervento.

## 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 [II metà sec. XVIII], c. 2r (ed. in E. Pellegrini, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, p. 210).

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

T. BERNARDI, *Lucca pittrice nelle sue chiese*, BSLu, ms. 3299 [sec. XVIII, ca. 1778], c. 18r (ed. 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.

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.

1923

L. e T. TONINI, *Guida storico artistica di Rimini*, Pesaro 1923.

1953

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

1962

Colnaghi, pubblicità in «The Burlington Magazine», marzo 1962.

1967

R. ROLI, 1967, *Donato Creti*, Milano 1967.

1969

C. THIEM, *Neubestimmte italienische Zeichnungen in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Wuttemberg», VI, 1969, pp. 201, 204-205.

1973

R. ROLI, *Drawings by Donato Creti: Notes or a Chronology*, in «Master Drawings», XI, I, 1973, pp. 29, 32.

1977

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

1989

G. MANNI, E. NEGRO, M. PIRONDINI, *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, Modena 1989.

M. RICCOMINI, *Aggiunte al Creti*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 24, 1989, p. 62.

2007

G. Gandolfi, *Teoria e prassi a Bologna tra Seicento e Settecento: Donato Creti, Alessandro Fava e Ludovico Antonio Muratori*, in «Proporzioni», n.s., VI, 2005 (2007), pp. 81-96.

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. 403.

E. PELLEGRINI, *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

2012

M. RICCOMINI, *Donato Creti. Le opere su carta. Catalogo Ragionato*. Torino 2012.