

# RAFFAELLO, POLIDORO E LO SPASIMO DI SICILIA: UN CASO DI SCUOLA

ANDREA DE MARCHI

«Egli fece per il monasterio di Palermo detto Santa Maria dello Spasmo, de' frati di Monte Oliveto, una tavola d'un Cristo che porta la croce, la quale è tenuta cosa maravigliosa, conoscendosi in quella la impietà de' crocifissori che lo conducevano a la morte a 'l Monte Calvario con grandissima rabbia, dove il Cristo, appassionatissimo nel tormento dello avvicinarsi alla morte, cascato in terra per il peso del legno della croce e bagnato di sudore e di sangue, si volta verso le Marie, che del dolore piangono dirottissimamente. Evvi fra loro Veronica che stende le braccia porgendoli un panno, con uno affetto di carità grandissima. Oltre che l'opera è piena di armati a cavallo et a piede, i quali sboccano fuori della porta di Gierusalemme con gli stendardi della giustizia in mano, in attitudini varie e bellissime».

Dopo aver narrato i fortunali e le avventurose vicissitudini dell'*Andata al Calvario* (fig. 1) di Raffaello, che rischiò di non giungere a destinazione, «perciò ché sino alla furia de' venti e l'onde del mare ebbono rispetto alla bellezza di tale opera», Giorgio Vasari nella *Torrentiniana* conclude sentenziando che a Palermo ha «più fama e riputazione che 'l monte di Vulcano» [sc. l'Etna]<sup>1</sup>.

Ben altra è l'accoglienza riservata all'opera dalla storiografia del XXI secolo, se solo ci si ferma ai commenti di Tom Henry e Paul Joannides, nel catalogo della recente mostra sugli ultimi anni di Raffaello, al Prado e al Louvre, dove il dipinto, trasportato su tela, era visibile in mezzo ad un'impressionante parata di capolavori:

«anche se [...] delle debolezze di esecuzione sembrano più accettabili in un dipinto destinato all'interno buio di una chiesa lontana da Roma, lo *Spa-*

*simo* presenta gravi difetti nella sua ideazione e nella sua esecuzione [...], la posizione rigida dello sgherro che tende la fune è poco convincente per un corpo che sta facendo uno sforzo simile [...], il movimento di rotazione del Cireneo in termini anatomici è maldestro [...], lo sgherro col turbante a destra dell'asse centrale del dipinto manca completamente di presenza [...], i colori in primo piano mancano d'armonia e di omogeneità; i colori formano delle campiture isolate, senza coordinamento fra tinte e toni [...], a sinistra lo sgherro è illuminato in modo troppo forte in rapporto alla sua posizione nello spazio [...], i rossi e i blu a sinistra sono discordanti e questa disarmonia di colori e di luci, congiunta all'assenza di un legame ritmico tra le masse, finisce per segmentare il dipinto in diverse parti mal congiunte fra loro; pure la coerenza spaziale manca ed è molto difficile situare le figure nella profondità», e via dicendo<sup>2</sup>.

Il confronto è impietoso, e però istruttivo. Il catalogo della mostra di Madrid e Parigi è sconcertante<sup>3</sup>. L'idea di fondo, di principio legittima, per cui Raffaello dopo l'avvento di Leone X avrebbe delegato quasi completamente ad altri l'esecuzione delle opere a lui affidate, riservandosi un ruolo di imprenditore, architetto ed archeologo, supremo ed instancabile *adviser* della politica culturale del pontefice, è stata sovrapposta meccanicisticamente all'analisi dei dipinti, ritardando l'esecuzione indubbiamente autografa di capolavori come la *Velata*, riferita al 1518<sup>4</sup>, o il *Ritratto di Baldassare Castiglione*, al 1519<sup>5</sup>, come eccezioni che confermano la regola, ed infierendo nella valutazione di opere capitali come la *Madonna di Francesco I*, il *San Michele* del 1518 o, appunto, lo *Spasimo di Sicilia*. Né si riesce a ravvisare una coerente linea di condotta, perché la *Perla*, vera matrice del-



FIG. 1 Raffaello, Andata al Calvario (Spasimo di Sicilia). Madrid, Museo del Prado (da Palermo, chiesa olivetana di Santa Maria dello Spasimo)

l'arte di Giulio Romano, livida di luce fredda, sbalzata sui riccioli ramati come sulle pieghe metalliche e minutamente frante, è invece ricondotta ad un'esecuzione totale del solo urbinato<sup>6</sup>. La mostra è stata un'opportunità straordinaria per capire la dialettica, stretta e però fortissima, fra Raffaello e il suo allievo prediletto, caro come un figlio, ma in senso molto diverso da quello predicato nel catalogo.

Di fronte ad una sequenza di opere sicure di Giulio giovane, la *Visitazione* Branconio del Prado<sup>7</sup>, vergata sul terreno in lettere dorate «RAPHAEL VRBINAS F (ecit)», si ribellava e dichiarava ad alta voce la sua paternità raffaellesca. Sia chiaro, Raffaello aveva l'abilità di disciplinare e dissimulare il lavoro dei suoi garzoni e così fu anche in questa pala, ma non è possibile rubricare *tout court* come responsabilità di Giulio Romano insieme a Gian Francesco Penni la bellezza inarrivabile dell'idea, col passo esitante della Vergine gravida rassicurata dalla cugina più anziana, la magia cangiante delle luci, il pittoricismo schiumante del

fondale con le *silhouettes* di Cristo e del Battista colti quasi all'improvviso ai piedi di una rupe, di traverso, contro le lame di luce sulle acque del Giordano che sfumano in un'atmosfera ir-reale e soffusa. E così pure si ribellava al battesimo come opera di Giulio Romano la *Visione di Ezechiele* di Pitti<sup>8</sup>, con quelle atmosfere ovattate, fra lampi di luce e penombre bluastre, avvolgenti e sfuggenti, di contro all'intarsio di colori saturi e luci crude della *Deesis* di Parma.

L'estensione indebita delle competenze di Giulio ai danni del maestro era poi lampante nel caso della *Petite Madone* del Louvre<sup>9</sup>. Nell'edizione parigina della mostra era possibile vederla accanto al sublime foglio a matita rossa, pure del Louvre (inv. n. 3607), per il solo gruppo della Madonna col Bambino, senza San Giovanni. Il contrasto è esemplare tra il segno soffice e ribollente del disegno, che afferra al volo un attimo di intimità e di malinconia, sciogliendosi nelle luci trascorrenti, e la stessa posa irrigidita al confronto nella tavoletta, preziosa ma corrosa da ombre fosche, incisa e disegnata in ogni dettaglio. Un perfetto caso di scuola: maestro e allievo, disegno preparatorio e dipinto. Eppure – e c'era da allibire – disegno e dipinto erano dati entrambi a Giulio! Le proporzioni del volto nella realizzazione pittorica sono più regolari ma pure più banali, nel disegno hanno una deformazione quasi impercettibile, che lo carica di acerba dolcezza e trepidazione adolescenziale. Gli stessi caratteri fanno la particolarità del *Ritratto di giovane Thyssen*<sup>10</sup>, risolto in toni luminosi e delicati si da sembrare un pastello e si da giustificare il riferimento a Raffaello stesso, molto più chiaramente che per la più matura *Donna* di Strasburgo. La pratica di lavoro condivisa in quegli anni fra Raffaello e il giovanissimo Giulio mette alla prova la filologia e impone sfide sottili. Nell'economia generale e nello sguardo d'insieme che una mostra simile consente in maniera irripetibile, si prendeva familiarità con alcune costanti che discriminano profondamente il modo di lavorare di Raffaello da quello di Giulio, anche quando quest'ultimo gravitava nella sua strettissima ombra. Che il *Bindo Altoviti* sia supremamente autografo è fuori discussione. La figura emerge alla luce con



FIG. 2 Raffaello e Giulio Romano, Doppio ritratto di Andrea Navagero e di Agostino Beazzano. Roma, Galleria Doria Pamphilj

emozionante gradualità, accordando la trasparenza cristallina dell'iride con le ombre più sfumate, caricando l'espressione di una presenza palpitante. Anche una ciocca apparentemente scomposta in realtà non è tale, risponde ad una regola segreta, è un cosmo in cui si unisce chiarezza di definizione e sfocatura ad arte. Non è così nel volto della *Donna di Strasburgo*<sup>11</sup>, che si poteva vedere al suo fianco, dalle carni sode, dalle ombre tornite, dalle palpebre nette, incise, definite. Difficile non riconoscere nel viso, se lo si scontorna dal resto, i caratteri già dell'arte di Giulio, mentre a rendere più respirante ed ariosa questa figura è il resto, il gesto, la mano, il *foulard* sfrangiato e il velluto dorato sulle spalle, dove è un crepitare sottile della luce con sicuri colpi di pennello che possono bene essere stata una lezione del maestro all'allievo, a partire dai margini.

In tale contesto emergeva con forza la doppia paternità del *Ritratto di Andrea Navagero e Agostino Beazzano* della Galleria Doria Pamphilj<sup>12</sup>, eseguito in occasione del soggiorno romano dei due letterati veneziani nel 1516, straordinaria testimonianza del circolo umanistico di amici, tra il cardinal Bibbiena e Pietro Bembo, in cui Raffaello era inserito. Per quanto questa duplice esecuzione non sia ancora un luogo comune della critica<sup>13</sup>, non dubito che non tarderà a divenirlo, tanto è evidente. Una discontinuità esecutiva è riscontrabile anche nel fondale, dove una linea verticale, che non corrisponde ad una cucitura di tela né ad altro accidente, divide in due la stesura verde continua.

Nell'omaggiare i due colti veneziani Raffaello mette avanti il suo prediletto, lo impone sulla scena, accettando la sfida di condividere il lavoro, *coude à coude*. È un manifesto del tirocinio, che mette in pratica quanto il *Doppio ritratto* del Louvre (fig. 2) teorizza<sup>14</sup>, e in cui il maestro non manca però di dire l'ultima parola. Il Beazzano impegna quasi due terzi della larghezza, ma alla fine è il Navagero a bucare e ad imporsi, volgendosi verso di noi mentre ci dà le spalle, con una verità subitanea che sconvolge, e irrigidisce di converso la posa dell'altro. Ma è il modo di dipingere che distingue e riconosce i due. Nel Navagero la trasparenza dell'iride brilla nella penombra, con la stessa idea di complicità dell'Altoviti. Una vena pulsa sulla fronte, lustrata per un sudore improvviso. Il Beazzano, invece, ha la barba sporca, i tratti del volto marcati, un'evidenza quasi nerastra delle carni, un realismo diverso, più addensato ed analitico. E lo sguardo si svuota, inevitabilmente, al paragone.

Nell'edizione parigina della mostra era possibile vedere a confronto coi dipinti un buon nucleo di disegni. Era convenuto dall'Albertina a Vienna anche un foglio a matita rossa connesso con lo *Spasimo di Sicilia*, raffigurante due uomini a cavallo<sup>15</sup> (fig. 3). Nonostante una consolidata tradizione critica credo che in questo caso, all'inverso di quanto finora constatato nelle righe precedenti per altre opere, l'attribuzione a Raffaello stesso, recepita pure dal catalogo della mostra, vada rimessa in discussione. Il segno grasso, duttile e sensibile, ora più marcato ora più leggero nel tratteggiare rapidamente le penombre, trae in inganno, deriva sì dal *ductus* raffaellesco, ma è perfettamente compatibile con quello di uno dei suoi migliori allievi degli ultimi anni romani, Polidoro da Caravaggio. Nel disegno sono rimontati e giustapposti i due cavalieri più importanti che chiudono la scena della composizione, quello a sinistra vessillifero, quello a destra che impugna il bastone del comando. Questi gesti gravi, capitali nell'economia dell'azione, non vi hanno però la forza conveniente, appaiono del tutto casuali, ordinari. A questa sminuita efficacia retorica corrisponde una variante considerevole, le due figure non sono in armi ma



FIG. 3 Polidoro da Caravaggio (?), Studio di due cavalieri, dallo Spasimo di Sicilia di Raffaello. Vienna, Albertina, Bd. V. 234

vestono la giubba, portano una coppola invece dell'elmo o del capo scoperto. Dal teatro tragico sono ricondotti ad una verità più quotidiana e dimessa, siciliana verrebbe da dire. Il braccio teso in avanti del cavaliere di destra, pur privo del bastone di comando, si sovrappone al profilo perduto del muso del cavallo altrui, con una precisa interruzione del segno, subordinata all'indebita interferenza di queste due figure slegate, che è un classico indizio di un *d'après*. In tale senso più dirimente ancora è il fatto che del cavallo di destra sia definita con segno energetico e preciso la parte visibile anche nel quadro, senza significative varianti, e il tratto sfumi improvvisamente, proprio in corrispondenza delle parti che nel dipinto sono coperte dalle figure delle pie donne in primo piano, mentre anche gli arti inferiori dell'altro cavallo, celati nello *Spasimo*, sono schizzati sommariamente. Il sospetto che non sia una prima idea di Raffaello, di getto, variata nell'abbigliamento, ma già corrispondente *ad unguem* in tanti dettagli del quadro finito, bensì un altissimo

esercizio sull'opera da parte di un suo stretto allievo, si rafforza decisamente per la possibilità di ravvisare alcuni tic grafici inconfondibili di Polidoro, che fu disegnatore portentoso. Prendiamo a confronto il famoso disegno con una *Processione di incappucciati* di Windsor, (fig. 4) pure a matita rossa<sup>16</sup>. Il rapido tratteggio obliquo suggerisce penombre leggere, con effetti simili di improvvise ombre proiettate un po' fluttuanti e schematizzazioni geometriche fra ombra e luce, come sui cappucci o sulla manica del braccio teso del cavaliere. I passaggi più stemperati sono alternati a riprese con la matita più calcate, dal *ductus* nervoso, concentrate solo in alcuni punti. Con Polidoro ha riscoperto il modo di suggerire i volti, intaccati dal segno netto e sommario delle occhiaie o delle narici, e poi sfumati come sfocassero in un effetto vibrato e soffice. Disegnatore versatilissimo, così come sperimenta effetti molto pittorici nei disegni a penna ampiamente rialzati di biacca, nella matita rossa ora abbozza con segno rapidissimo, ora mette a frutto il tirocinio raffaellesco in fogli di grande nitore, veri e propri studi di luce affidati alla sensibilità del tratteggio obliquo che partisce luce ed ombra e suggerisce, nel suo stemperarsi, effetti di penombra trasparente e riverberata<sup>17</sup>, variando ad arte profili più calcati e profili appena delineati, come nel foglio supremo di Edimburgo con studi per l'*Andata al Calvario* di Messina (mani, una testa di donna, il nudo del suonatore di tromba). L'adesione al modello raffaellesco giustifica la maggiore misura del disegno dell'Albertina, ma a ben vedere la sagoma sfuggente ed abbagliata del cavaliere di destra è intimamente polidoresca, e si può confrontare con alcune figure intabarrate, con analogo coppola, dall'aria fragile ed introversa, come in un disegno pure a matita rossa degli Uffizi, con *Tre figure virili e un frate*, riconosciuto da Pouncey<sup>18</sup>.

Il disegno degli *Incappucciati* di Windsor è normalmente riferito agli anni napoletani, tra 1527 e 1528, o già a quelli messinesi. Il foglio dell'Albertina deve inserirsi nel processo di gestazione dell'*Andata al Calvario* per l'oratorio dell'Annunziata dei Catalani a Messina, risalente agli inizi dei suoi anni siciliani, finita





FIG. 4 Polidoro da Caravaggio, Processione di incappucciati. Windsor, Royal Library (Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013), inv. 2349

sicuramente prima del 1534<sup>19</sup>. Il dipinto, ora a Capodimonte, è una geniale e sovversiva rilettura dello *Spasimo* di Raffaello. La decostruzione radicale passa attraverso l'allentamento dei nessi drammatici della gestualità, interpolando i temi dello svenimento della Vergine e della Veronica, ma slegandoli dal Cristo sofferente, perso nella sua solitudine fra l'affannarsi degli sgherri, rimpicciolendo le figure ed instaurando un diverso rapporto di interazione con le movimentate quinte del paesaggio. I soldati a cavallo sono raggruppati tutti sulla destra, in secondo piano, recuperando i due ladroni in marcia che Raffaello aveva allontanato come remote *silhouettes*. In questo gruppo è mantenuto il registro eroico, nobilmente impennacchiato, coi cavalli inanimati e il gonfalone che garrisce al vento, dove Polidoro rivisita gli instancabili esercizi all'antica, sciorinati con Maturino sui

fregi delle facciate romane. Studiando il dipinto palermitano del suo maestro egli si appuntò questa traduzione feriale, in giubba e coppola, dei due cavalieri, ma non gli diede però seguito. In compenso scelse di far irrompere sul lato opposto della composizione il registro basso<sup>20</sup>, quello da lui indagato nei sorprendenti disegni di viandanti e lavandaie, di fratocchi e cucitrici: è il gruppo di figli del popolo abbarbicati e quasi terrorizzati sullo spalto roccioso a sinistra, a strapiombo sul passaggio del Cristo portacroce. *L'Andata al Calvario* dei Catalani è la prima pala d'altare di Polidoro in cui questo mondo degli umili frana sulla scena alta del teatro sacro, in una voluta e provocatoria contaminazione dei generi. Il travestimento feriale dei soldati a cavallo dello *Spasimo* potrebbe essere la testimonianza di un primo pensiero in questa direzione.

<sup>1</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, ???, p.???

<sup>2</sup> T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphaël. Les dernières années*, Paris 2012, pp. 94-102, cat. n. 4. Cfr. pure J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings. II. The Religious Paintings, ca. 1508-1520*, Münster 2005, pp. 150-157, cat. n. 59. La collaborazione della bottega nell'esecuzione non diminuisce la forza straordinaria dell'invenzione. È lecito sospettare che all'esecuzione abbia contribuito Gian Francesco Penni, per giustificare il fare smaltato e più compatto di tanti passaggi, ma sarebbe utile avere idee chiare sulla sua identità. Per ciò non era di grande aiuto la mostra, da cui Penni usciva come uno zelig, autore al tempo stesso di opere molto diverse fra loro, di autentiche croste e di capolavori come la *Vierge au diadème bleu* del Louvre.

<sup>3</sup> Giudiziose riserve sul catalogo della mostra di Madrid e Parigi sono espresse da S. FERINO-PAGDEN, *Late Raphael: Madrid and Paris*, in «The Burlington Magazine», 154 (2012), n. 1316, pp. 811-813.

<sup>4</sup> T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphaël. Les dernières*, cit., pp. 288-291, cat. n. 80.

<sup>5</sup> *Ivi.*, pp. 292-296, cat. n. 81.

<sup>6</sup> *Ivi.*, pp. 200-207, cat. n. 50.

<sup>7</sup> *Ivi.*, pp. 118-121, cat. n. 10. Cfr. pure J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical*, cit., pp. 244-246, cat. n. A7.

<sup>8</sup> T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphaël. Les dernières*, cit., pp. 109-117, cat. n. 8.

<sup>9</sup> *Ivi.*, pp. 233-236, cat. n. 61-62.

<sup>10</sup> *Ivi.*, pp. 272-274, cat. n. 75. Cfr. pure *Rafael. Retrato de un joven. Catalogo della mostra, Madrid 2005* a cura di M. Natale, Madrid 2005.

<sup>11</sup> T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphaël. Les dernières*, cit., pp. 279-284, cat. n. 78.

<sup>12</sup> *Ivi.*, pp. 284-288, cat. n. 79. Cfr. pure J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings. III. The Roman Portraits, ca. 1508-1520*, Münster 2008, pp. 130-135, cat. n. 76.

<sup>13</sup> Rileva la doppia mano il mio omonimo A. G. DE MARCHI (in *Raphael. Grâce et beauté, Catalogo della mostra, Parigi 2001*, a cura di F. Nitti et alii, Milano 2001, pp. 130-133, cat. n. 12), che però riferisce a Sebastiano del Piombo il Navigero e a Raffaello il Beazano, ipotizzando un'inedita e storicamente assai improbabile collaborazione. Si veda poi la scheda recente di D. GASPAROTTO (in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Catalogo della mostra, Padova 2013*, a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp.???, cat. n.???) che condivide l'attribuzione a Raffaello del Navigero e a Giulio del Beazano.

<sup>14</sup> Nutro peraltro il sospetto che anche nel *Doppio ritratto* del Louvre si celi una sfida a due, dove Giulio Romano è di Raffaello, mentre Raffaello è di Giulio Romano.

<sup>15</sup> Inv. Bd. V. 234, matita rossa, su tracce a punta metallica e matita nera, mm 286x203. Per F. WICKHOFF (*Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. II Teil. Die römische Schule*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 13, 1892, pp. CLXXV-CCCXIX, *speciatim* CCI, inv. n. S.R. 284) era chiara la natura di studio derivato dalla composizione di Raffaello e non già preparatorio del maestro, e l'autore era individuato in Andrea del Sarto, una posizione poi condivisa da A. VENTURI (*Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, vol. IX, 1, Milano 1925, p.???,

fig. 414) e da B. BERENSON (*I disegni dei pittori fiorentini*, Milano 1961, p. 34, n. 161), che lo riteneva tratto dall'incisione di Agostino Veneziano del 1517, con varianti. Per l'autografia raffaellesca: O. FISCHER, *Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter*, Strassburg 1898, cat. n. 351; A. STIX, L. FRÖLICH-BUM, *Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, 3), Wien 1932, cat. n. 77; O. FISCHER, K. OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen. IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule in Vatican 1511/12 bis 1520*, Berlin 1972, p. 66, nota 177, e p. 73, nota 204; K. OBERHUBER, E. KNAB, *Italienische Zeichnungen der Renaissance zum 500. Geburtsjahr Michelangelos*, Wien 1975, pp. 64-65, cat. n. 33; E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, p. 609, cat. n. 526 (ed. it., *Raffaello. I disegni*, Firenze 1983, p. 632, cat. n. 526); P. JOANNIDES, *The Drawings of Raphael. With a Complete Catalogue*, Berkeley-Los Angeles 1983, p. 230, cat. n. 385; V. BIRKE, J. KERTÉSZ, *Die italienische Zeichnungen der Albertina*. Generalverzeichnis, I, Wien-Köln-Weimer 1992, p. 139; T. HENRY, P. JOANNIDES, *Raphaël. Les dernières*, cit., pp. 98-100, cat. n.5 (per inciso l'*Adorazione dei magi* della Galleria Estense di Modena in cui è ripresa la figura dello sgherro schizzata nel disegno del Teylers Museum di Haarlem, inv. n. A 79, non è opera di Polidoro da Lanciano, ma di Stefano Cerrotto).

<sup>16</sup> Inv. n. 2349, matita rossa, mm 204x258: A. E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, p. 295, n. 693; B. M. CLAYTON, *Raphael and his Circle. Drawings from Windsor Castle*, London 1999, pp. 206-207, cat. n. 63; P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, pp. 492-493, cat. n. D290.

<sup>17</sup> Esercizio mirabile in questo senso è il foglio opistografo a matita rossa del British Museum (inv. n. 1952-1-21-80) con studi per un'*Annunciata* (P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio*, cit., p. 479, cat. n. D134: non so perché considerata una prima idea per la diversissima *Annunciazione* della pala napoletana di Santa Maria delle Grazie alla Pescheria).

<sup>18</sup> Inv. n. 6482F: cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio*, cit., p. 474, cat. n. D 85.

<sup>19</sup> Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. n. Q 103: P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 195-196; C.G. D'ALIBRANDO, *Il Spasmo di Maria Vergine. Ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina*, a cura di B. Agosti, G. Alfano, I. Di Majo, con un saggio di S. Ginzburg, Napoli 1999; P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio*, cit., pp. 343-355. Lo studio dello *Spasimo* da parte di Polidoro sarebbe documentato ulteriormente dal cosiddetto bozzetto della Pinacoteca Vaticana (A. MARABOTTINI, *Genesi di un dipinto (l'Andata al Calvario di Polidoro a Capodimonte)*, in «Commentari», n.s., 18, 1967, pp. 170-185), in cui è già inserito l'episodio della Veronica assente nel prototipo, prima tappa di un processo creativo attestato quindi da altre due tavole di Capodimonte e della collezione Poncey, ma si tratta di un problema dibattutissimo, che coinvolge gli ultimi anni di Polidoro a Messina e per cui non si può

escludere che siano esercizi e varianti successive, anche se non credo giustificati i dubbi sulla loro autografia.

<sup>20</sup> Particolarmente calzante e suggestiva è la lettura che S. GINZBURG (*Dopo una rilettura dell'Alibrando*, in C.G. D'ALIBRANDO, *Il Spasmo di Maria*, cit., pp. 39-54) ha dato di questa scelta, come una programmatica tra-

sposizione di una sacra rappresentazione popolare, individuando un preciso contesto nella cerchia intellettuale messinese di Francesco Maurolico e di Cola Giacomo di Alibrando, che motiva sia la difesa delle indulgenze sia una mozione degli affetti fisica ed immediata, propugnata dai francescani in contrapposizione ai domenicani.