

MONICA MOLTENI

Santa Francesca Romana e l'angelo:
storia e conservazione della pala di Guercino
in Santa Maria in Organo a Verona

Il 29 maggio del 1608, Paolo V, con la bolla *Acquae coelestis flumen*, proclamava Francesca Busca dei Ponziani santa.¹ La relativa cerimonia di canonizzazione² si svolse in una San Pietro allestita con il consueto *theatrum canonizationis* montato sotto la cupola a inquadrare scenograficamente due sontuosi baldacchini:³ quello destinato ad accogliere il papa durante la celebrazione della messa, il cui cielo stellato era sorretto da quattro giganteschi angeli in stucco «da ciascheduno de quali pendeva un stendardo [...] d'ormesino rosso con effigie della Santa»,⁴ e quello riservato all'ascolto da parte del pontefice della *petitio canonizationis*, eretto a copertura del soglio giusto in asse al primo.⁵ La basilica tutta era inoltre ridondante del fasto dei «ricchissimi e sontuosissimi ornamenti» che «l'Inclito popolo [romano] non contentandosi di cose mediocre» aveva fatto realizzare per l'occasione a proprie spese:⁶ all'interno era stato infatti innalzato un grande arco trionfale con festoni di cartapesta e composizioni vegetali, da cui pendevano teli e arazzi con immagini dell'oblata e scene della sua vita; altri dipinti analoghi rivestivano poi interamente la navata e la facciata, mentre cinque grandi drappi con l'effigie della Ponziani scendevano dal soffitto a formare una croce.⁷

Tale avvenimento, ulteriormente enfatizzato dal reiterarsi nei giorni successivi di festeggiamenti e solennità varie,⁸ giocò indubbiamente un ruolo centrale rispetto alla messa a fuoco e ufficializzazione dell'iconografia di Francesca,⁹ poiché costituì l'occasione di elaborazione di un *corpus* figurativo entro il quale fattezze, abiti, atteggiamenti e attributi della santa vennero descritti in via definitiva sulla base delle indicazioni contenute nella bolla papale; il che, di conseguenza, valse a fissare dei modelli paradigmatici destinati a ispirare e indirizzare nel suo dipanarsi cronologico e geografico tutto il successivo catalogo di immagini.

D'altronde, lo scontato riaccendersi del fervore devozionale attorno alla novella canonizzata, sollecitò anche l'avviarsi di un fenomeno di promozione e capillare diffusione del culto della medesima, che confermava e ampliava una tendenza innescatasi, sia pur in forma più discontinua e rapsodica, già nel secolo precedente.¹⁰ Sicché a Francesca cominciarono ad essere dedicati altari e cappelle via via dotati delle opportune immagini, dapprima

nei luoghi più strettamente connessi alla sua vicenda biografica e, a seguire, in un crescendo esponenziale, in tutte le altre chiese e oratori della confraternita olivetana,¹¹ ovvero l'ordine presso il quale la Nostra – subito imitata da diverse altre nobildonne romane – si era offerta oblata nel 1425.¹²

Nel tempo, al definirsi di questo processo collettivo partecipò inevitabilmente anche la comunità monastica scaligera di Santa Maria in Organo, con opzioni che, come si vedrà, esprimevano sotto vari aspetti un totale allineamento agli orientamenti generali della congregazione, e dalle quali sortirono una ridefinizione e un aggiornamento delle funzioni e della decorazione degli spazi interni del tempio. Una volta stabilito di dotare la propria chiesa di un luogo dedicato alla venerazione di Francesca Romana, gli olivetani veronesi si erano trovati difatti nella necessità di stabilirne la collocazione entro un contesto già saturo dal punto di vista delle attribuzioni culturali, tanto che l'unica operazione possibile fu quella di reintestare alla santa un altare preesistente, modificandone il titolo. La scelta cadde sulla cappella posta all'estremità destra del transetto: ubicazione che nel tempo si rivelerà quanto mai opportuna poiché, liberata nel 1656 dall'antico organo la parete dirimpetto, all'estremità opposta della crociera,¹³ diverrà possibile installare la mensa dedicata a Bernardo Tolomei¹⁴ giusto di fronte a quella della Ponziani, in applicazione di uno schema speculare molto diffuso nelle chiese dell'ordine¹⁵ – qui sottolineato dall'evidente corrispondenza dei prospetti – che a sua volta rifletteva la consuetudine radicatasi a seguito della canonizzazione della Nostra di venerare congiuntamente i due fondatori, allo scopo fra l'altro di accelerare, insieme ad altri interventi mirati, il viceversa difficoltoso *iter* di santificazione del senese.¹⁶

Ma torniamo alla cappella veronese di santa Francesca Romana. Si trattava, come anticipato, di uno spazio già strutturato, in precedenza assegnato ai Fontanella, le cui affezioni per Santa Maria in Organo andarono focalizzandosi essenzialmente nei primi decenni del Cinquecento, in coincidenza con la presenza nella contrada del ramo della famiglia che faceva capo a Leonardo¹⁷ e, a seguire, al figlio Giacomo. Proprio a quest'ultimo va riferita la responsabilità dell'erezione e decorazione del monumento, che oltre agli affreschi che ne illustravano interno ed esterno,¹⁸ includeva anche la pala in cui il committente si era fatto ritrarre da Francesco Torbido nelle vesti di san Giacomo, primo titolare dell'altare, a fianco della Vergine e altri santi, nonché la soprastante lunetta con la *Trasfigurazione*.¹⁹ Dopo questo notevole *exploit*, i Fontanella dovettero però progressivamente perdere interesse per il tempio olivetano, tornando a prediligere per le proprie sepolture i sacelli familiari di Santo Stefano²⁰ e San Vitale.²¹ Tale congiuntura indubbiamente favorì la riacquisizione dello spazio da parte dei monaci e il suo conseguente cambio di intitolazione, che decretando l'immediata obsolescenza degli apparati pittorici cinquecenteschi portò con

sé l'ovvia necessità di aggiornarne l'ornato, sostituendo le preesistenze con più opportune immagini della nuova santa. Prese così il via un ampio processo di revisione del contesto che si svolse per tappe successive, inoltrandosi ben oltre la metà del XVII secolo e conseguendo infine esiti ragguardevoli, dopo un avvio incerto e, per così dire, in sottotono.

La prima pala documentata sull'altare è in effetti una *Santa Francesca Romana con l'angelo e il donatore* (fig. 1) di mano del modesto e misconosciuto Francesco Fabi da Soave,²² che era stata commissionata al pittore da don Claudio Lavagno, abate del monastero scaligero dal 1615 al 1617, anno della sua morte, ed era poi stata saldata dai confratelli nel dicembre del successivo 1618.²³ L'esiguità qualitativa dell'opera dovette tuttavia presto esser giudicata niente affatto confacente rispetto al valore culturale incorporato al sito, sicché nel giro di un paio di decenni i monaci si risolsero a ordinare un nuovo dipinto che meglio onorasse la devozione alla Ponziani, al tempo stesso soddisfacendo l'implicita ambizione di questi ultimi a dotare la loro chiesa di opere di sicura caratura. La decisione questa volta cadrà perciò su un nome di indiscutibile prestigio, ovvero il Guercino, cui verrà richiesta un'ulteriore *Santa Francesca Romana con l'angelo* (fig. 2)²⁴ significativamente commissionata nel 1636,²⁵ e cioè giusto qualche anno dopo lo spegnersi della drammatica pestilenza che aveva colpito Verona all'attacco del decennio: una coincidenza certo non casuale, che si può facilmente immaginare scaturita dal desiderio di commemorare il ruolo di taumaturga e protettrice dalle epidemie rivestito dall'oblata, insieme manifestando la gratitudine dei sopravvissuti per lo scampato contagio.²⁶

La pala del centese prenderà il posto dell'ex voto del Fabi²⁷ sull'altare di Santa Maria in Organo nel 1638,²⁸ offrendo infine alla venerazione dei fedeli un modello di assai superiore flagranza sia, ovviamente, in forza delle preminenti qualità espressive del suo autore, sia poi per l'eloquenza icastica del dettato figurativo, che si rivela saldamente allineato in tutti i particolari a un filone tematico – quello della santa con l'angelo – che appare preponderante entro l'iconografia della Nostra.²⁹ Nell'elaborato di Guercino, il disordinato affastellarsi dei personaggi che connotava il contributo del Fabi si trasforma dunque in una solenne apparizione di Francesca, canonicamente identificata come una donna di mezza età con l'abito nero e il lungo velo bianco trattenuto dalla mano sinistra,³⁰ mentre la destra mostra il libro,³¹ con al fianco il consueto angelo, in questo caso in dalmatica color oro e con le mani incrociate sul petto.³² L'impaginazione frontale delle due figure – che nella tela scaligera si stagliano in primo piano accolte da un loggiato oltre il quale si apre una veduta della campagna romana, con in lontananza la mole di Castel Sant'Angelo – non è tuttavia un'invenzione originale di Guercino, ma risulta inequivocabilmente desunta dal prototipo messo a punto da Annibale Corradini ancora nello stendardo processiona-

le realizzato nel 1608 per la cerimonia di canonizzazione (fig. 3),³³ poi largamente divulgato per il tramite di incisioni e recepito fra i primi da Alessandro Tiarini, che nel 1612-14 lo duplica, ovviamente in controparte, nella pala per San Michele in Bosco a Bologna (fig. 4).³⁴ Nella quale ultima, peraltro, così come nel caso in esame, compare anche il canestro con i pani in primo piano, ad evocare il miracolo di chiaro segno cristologico della moltiplicazione degli stessi compiuto dalla santa e quale elemento di marcatura degli aspetti caritatevoli della sua personalità.³⁵

D'altronde l'opportunità di inquadrare il dipinto in una prospettiva di più ampio respiro rispetto alle specifiche contingenze scaligere non manca di ulteriori indizi, specie laddove si vadano a considerare i meccanismi sottesi alla sua acquisizione, tramite la quale i frati di Santa Maria in Organo si lasciarono infine alle spalle il localismo annesso alla precedente operazione sovvenzionata dall'abate Lavagno, andando viceversa ad allineare le proprie posizioni alle strategie preminenti della congregazione.

Al proposito, andrà infatti innanzitutto considerato che esso costituiva per Verona la prima allogazione importante dopo la già evocata peste del 1630,³⁶ che col decimare le fila degli artisti indigeni aveva creato un vuoto nell'offerta locale, conseguentemente aprendo agli operatori esterni agevoli varchi d'accesso all'altrimenti ripiegato e ostile mercato urbano:³⁷ circostanza che basterebbe da sola a motivare la convocazione del *foresto* Guer-



Fig. 1. Francesco Fabi da Soave, *Santa Francesca Romana con l'angelo e il donatore*.



Fig. 2. Guercino, *Santa Francesca Romana e l'angelo*.



Fig. 3. Annibale Corradini, *Santa Francesca Romana e l'angelo*, 1608.



Fig. 4. Alessandro Tiarini, *Santa Francesca Romana e l'angelo*, 1612-14.

cino, tanto più se si considera il rapido configurarsi dell'*enclave* emiliana come polo di riferimento preferenziale per le commesse di maggior prestigio,³⁸ fra le quali la pala olivetana – ordinata a un artista in piena ascesa professionale, rimasta in lavorazione quasi per un biennio e costata la bella cifra di 200 ducatonì³⁹ – evidentemente puntava a iscriversi. D'altro canto, la scelta del pittore appare però condizionata da criteri distinti rispetto a quelli sottesi al generale *trend* cittadino, e maggiormente improntati dalle dinamiche interne all'ordine, data la collocazione del caso veronese entro quel più ampio fenomeno di propagazione dell'iconografia di Francesca Romana da cui siamo partiti, che nella sua canalizzazione verso le regioni settentrionali era stato facilitato dalla precoce adesione di due istituzioni olivetane emiliane, classificate fra le prime a richiedere immagini della santa: il monastero di San Giorgio a Ferrara, per il quale Francesco Naselli aveva dipinto nel 1611 una *Santa Francesca Romana con l'angelo*,⁴⁰ e San Michele in Bosco a Bologna, dove il medesimo tema, come già anticipato, era stato svolto da Alessandro Tiarini. Tali episodi identificano un'area di radicamento del culto evidentemente impostasi come referenzia-

le per il cenobio scaligero, tant'è che la chiamata di Guercino, già in documentate connessioni con le rappresentanze regionali dell'ordine perlomeno dal 1634,⁴¹ avverrà per il tramite dell'abate della chiesa ferrarese di Santa Francesca Romana, Angelo Torre,⁴² che per di più, pochi mesi dopo, tornerà ad interpellare il pittore richiedendogli un quadro con san Giorgio poi licenziato nel 1639.⁴³

L'ancona per Santa Maria in Organo segna dunque una tappa intermedia nel lungo rapporto instauratosi fra l'ordine e Guercino, che in effetti, a conferma della tendenza a mantenere nel tempo i legami con il proprio pubblico,⁴⁴ suggellerà le sue relazioni con gli olivetani nel 1661, dipingendo la pala per l'altare dedicato a san Bernardo Tolomei in San Michele in Bosco,⁴⁵ dopo che nel 1656 aveva risposto a una richiesta personale dell'abate bolognese inviandogli una nuova *Santa Francesca Romana con l'angelo*, ora presso la Galleria Sabauda di Torino.⁴⁶ La quale ultima, non è che una derivazione semplificata e qualitativamente più debole della tela scaligera, che testimonia tuttavia un fenomeno di diffusione dell'invenzione del centese sostanziato dall'esistenza di numerose varianti riconducibili alla sua bottega o a epigoni di varia estrazione:⁴⁷ fra cui vanno annoverate anche la «replica, coeva, non autografa ma di assai buona qualità» dell'abbazia di Villanova a San Bonifacio, verosimilmente sortita dall'*atelier* stesso del centese,⁴⁸ nonché l'assai più fiacco dipinto di analogo soggetto nella chiesa inferiore della stessa badia,⁴⁹ entrambi pertinenti a un contesto ancora una volta raccordabile al circuito olivetano veronese.

L'arrivo in città del quadro di Guercino non mancò inoltre di produrre esiti di diversa natura. Da un lato esso infatti contribuì senza dubbio al più solido attestarsi della devozione per Francesca, stimolando l'avvio di un processo di riproduzione delle immagini della stessa che troverà riscontro non solo nella realizzazione dei dipinti ora a Villanova, ma anche nell'esecuzione di opere quali la «Santa Francesca Romana che tocca gli occhi ad una cieca fanciulla, e la stessa, che appresta medicinali ad un infermo» del Bigolaro, ricordate da Biancolini e Dalla Rosa nel dormitorio del convento di Santa Maria in Organo.⁵⁰ D'altro canto, la sua esposizione sulla mensa del tempio cittadino è verosimile che abbia agito come un lievito pure in contesti esterni all'ambito strettamente monastico, contribuendo anche a Verona, come già riscontrato per altre realtà, a stimolare l'interesse dei collezionisti locali nei confronti dell'artista centese,⁵¹ posto che gli acquisti documentati di opere del medesimo da parte di committenti cittadini risultano tutti posteriori all'installazione del dipinto nel tempio olivetano.⁵² Ed infine, si può facilmente immaginare che proprio il pregio della pala avesse finito per focalizzare sullo spazio che l'ospitava interessi più vividi che in passato, segnalandolo come luogo strategico per investimenti ad alta visibilità come quelli messi in campo dall'olivetano Gerolamo Ram-

baldi,⁵³ membro illustre di una casata di pregresse affezioni per Santa Maria in Organo,⁵⁴ dove peraltro si trovava, giusto a fianco di quella di Santa Francesca Romana, anche la cappella familiare.⁵⁵ Con un'operazione sicuramente vantaggiosa sotto il profilo dinastico, ma soprattutto capace di salvaguardare e valorizzare l'individualità del suo apporto, orgogliosamente memorizzato dall'iscrizione sul parapetto interno della balaustra marmorea,⁵⁶ egli contribuirà infatti munificamente alla realizzazione del nuovo altare e dei sontuosi apparati marmorei policromi che rivestono il sacello,⁵⁷ entro i quali verranno poi collocate le due grandi tele con episodi della vita dell'oblata significativamente fatte eseguire da artisti di cultura emiliana quali Giacomo Locatelli e, a seguire, il guercinesco Francesco Paglia,⁵⁸ in modo da mantenere al contesto un'intonazione stilistica univoca.

Con tale intervento l'abate Girolamo era entrato d'autorità nella teoria degli olivetani illustri: anche in senso letterale, data la sua plausibile identificazione con il Rambaldi ritratto in un quadro segnalato come d'ignoto autore da Dalla Rosa in convento;⁵⁹ ma soprattutto aveva fatto sì che la tela si trovasse infine al centro di uno spazio di straordinaria suggestione materica e cromatica, tutto commesso com'era «di superbissimi marmi lisci, et intarsiati d'altre pietre di valore».⁶⁰ È indubbio che una siffatta cornice andasse ad amplificare i pregi del dipinto, esaltandone l'impianto monumentale e coloristico e dunque contribuendo più che efficacemente alla buona fortuna di quest'ultimo, che già osservatori precoci quali lo Sforzolini segnalavano fra le opere del Guercino come cosa «stimatissima, e tra le sue migliori».⁶¹

Purtroppo, a questa fausta sorte letteraria non corrispose un'altrettanto felice vicenda materiale, poiché il dipinto cominciò a patire assai per tempo danneggiamenti e manomissioni. La prima eloquente fonte al proposito è rappresentata dalle *Vite* di Dal Pozzo, in cui la pala, alla data 1718, è citata come «hora molto guasta da chi pretese d'acconciarla dalle sconciature»,⁶² con evidente allusione a un restauro mal eseguito, condotto per emendare un danno pregresso. Tale segnalazione, per quanto esplicita, nella sostanza rimane tuttavia oscura, difettando i riscontri adeguati a chiarire tempi e modalità dell'episodio:⁶³ che, d'altra parte, solo con una forzatura si potrebbero far discendere dalla circostanza – verosimile, ma di natura comunque ipotetica – di un iniziale rimaneggiamento dell'opera verificatosi già attorno al 1652, ovvero all'epoca del rifacimento dell'altare, per adattarne il formato alla nuova edicola.⁶⁴

Alla luce degli avvenimenti successivi, una concreta possibilità alternativa è invece che già a pochi decenni dalla sua esecuzione il Guercino di Santa Maria in Organo avesse iniziato a soffrire gli effetti dell'umidità che impregnava il muro su cui era collocato, manifestando sfogliature e sollevamenti del colore la cui entità, nel tempo, finirà per essere aggravata dalla particolare consistenza della sostanza. Del centese è in effetti ben nota la

predilezione per stesure spesse e pastose di colore, che lo conduceva a costruire l'immagine con pennellate cariche di materia, accostate 'a mosaico' per preservarne il valore modellante, utilizzando a tal fine, com'era nella consuetudine dell'epoca, miscele di pigmenti riccamente addizionate di oli essenziali, resine e diluenti, che sicuramente assicuravano nell'immediato i ricercati effetti di brillantezza della superficie e di fusione ariosa delle figure con i fondi, non garantendo però, specie se le opere non fruivano di un'adeguata ambientazione, la loro buona durata.⁶⁵ Così come un ulteriore elemento di instabilità potrebbe d'altra parte riconoscersi nell'esistenza, al di sotto della pelle del colore, di un fondo bruno-rossastro, facilmente ravvisabile a un'osservazione ravvicinata fra le smagliature delle pellicole superficiali e indicativo della presenza della preparazione scura multistratificata che caratterizza molte opere del Nostro: la cui composizione, sempre piuttosto complessa, generalmente implicava l'aggiunta non solo di potenti siccativi, ma anche di alte percentuali di oli e, talora, di sostanze bituminose, le cui complicate interazioni non sempre andavano a buon fine, risultando viceversa responsabili di danneggiamenti di varia natura del soprastante film pittorico, che poteva andare incontro o a scurimenti eccessivi, o, appunto, come nel caso scaligero, alla comparsa di grosse bolle e screpolature.⁶⁶

In ordine al sommarsi di tali problematiche, la situazione, come accennato, deflagrerà tuttavia drammaticamente nel secolo successivo, quando la pala si troverà ad essere oggetto di una serie reiterata di restauri d'urgenza, finendo poi al centro di un'aspra *querelle* sulla sua collocazione che rischierà di sottrarla per sempre al sito per il quale era stata creata.

La relativa vicenda, ricostruibile con puntualità grazie alla corposa documentazione inedita conservata presso l'Archivio di Stato di Verona, prese il via all'inizio dell'estate del 1877. Il 23 giugno di quell'anno il parroco di Santa Maria in Organo, don Luigi Marchiori, si era infatti premurato di avvisare la Commissione Consultiva di Belle Arti che nella «classica pala di S. Francesca Romana» si erano «manifestate alcune scrostature».⁶⁷ La Commissione, di conseguenza, e come consueto, provvide con buon tempismo a predisporre un sopralluogo, incaricandone Carlo Alessandri,⁶⁸ che assolverà al suo incarico entro la fine del luglio successivo⁶⁹ rilevando una situazione di fatto piuttosto inquietante: la gravità dei guasti in questione era infatti tale da richiedere un intervento d'urgenza, che avrebbe comportato la rimozione della pala dall'altare e il suo affidamento al laboratorio di restauro del Museo civico; ma non solo. Alessandri, nella sua relazione, segnalava anche che il dipinto, negli anni passati, era già stato restaurato due volte per il medesimo motivo, il che indicava evidentemente il permanere di una criticità conservativa che, a questo punto, andava assolutamente decifrata attraverso verifiche più approfondite da condursi da parte del Genio Civile, nel sospetto che i sollevamenti della materia pittorica potessero essere prodotti

dall'umidità che impregnava il retrostante muro della cappella.⁷⁰

Espletate le necessarie pratiche burocratiche, la tela verrà prelevata dalla chiesa e ricoverata al Museo, dove giungerà in una data compresa fra la fine di agosto e la fine di ottobre del 1877.⁷¹ A questo punto il campo era dunque libero per la programmata ricognizione del Genio Civile, sollecitata con urgenza dalla Commissione conservatrice ancora il 28 ottobre⁷² e infine effettuata entro la fine del mese successivo dall'ingegner Gaetano Rubinelli, accompagnato da Carlo Alessandri e Lorenzo Muttoni, ispettore del Civico Museo. Prodotto del sopralluogo saranno un dettagliato processo verbale e un preventivo della spesa «occorrente pel togliimento delle cause di guasto al quadro» del Guercino, entrambi sottoscritti da Rubinelli, che verranno trasmessi alla Commissione il 24 novembre con l'avvertenza che «tale lavoro, pella diligenza, e delica[tezza] [di] esecuzione che richiede», avrebbe dovuto essere portato a compimento «a mezzo di qualche operaio probo ed esp[erto]». ⁷³

La perizia redatta nell'occasione confermava in toto i sospetti di Alessandri. Tramite «particolari esami» si era infatti giunti alla conclusione che il reiterato guastarsi della pittura dipendeva proprio dall'umidità insita nella parete, dato che le scrostature – come peraltro si è potuto constatare in occasione del restauro del 1973 e come è ancora documentabile tramite le riflettografie⁷⁴ – «si appalesavano di preferenza nella parte superiore del quadro (*figg. 1-4 nel saggio di Paola Artoni qui pubblicato*), e nella muraglia si riscontravano in corrispondenza macchie di muffa ed altre indubbe tracce d'umidità», a loro volta conseguenti alla presenza di una loggetta esterna, «un di presso all'altezza delle macchie osservate», che imbevendosi delle acque piovane tratteneva «l'umido e lo trasmetteva al muro che sta dietro alla pala».

Il «togliimento degli inconvenienti» sarebbe dunque stato possibile solo a patto di intervenire radicalmente sulle strutture portanti, innanzitutto rimuovendo gli intonaci infiltrati dalla parete di appoggio del quadro; quindi creando un'intercapedine della profondità di circa 25 centimetri fra quest'ultimo e la muratura retrostante, che andava perciò demolita e ricostruita in laterizi, procedendo con ogni precauzione e «a brevi tratti per non compromettere la stabilità delle parti aderenti e soprastanti del fabbricato», oltre che per evitare di danneggiare le parti decorative dell'altare; ed infine aprendo due feritoie «munite di ramata di ferro a maglia minuta» nella parte inferiore «del vacuo che si lascia fra la pala ed il muro» ed altre due in quella superiore, «onde attivare una conveniente ventilazione», ovvero creare un ricircolo d'aria adatto a contrastare i ristagni di umidità.⁷⁵

Mentre per la metà di dicembre il restauro del Guercino giungeva a compimento,⁷⁶ la Commissione, approvato il progetto di risanamento della cappella, si attivava per avere le ulteriori e necessarie autorizzazioni dal Mi-

nistero della Pubblica Istruzione,⁷⁷ che venivano formalizzate, insieme alla promessa di finanziamento delle 80 lire di spesa calcolate da Rubinelli,⁷⁸ il successivo 22 gennaio.⁷⁹ Per il 30 marzo del 1878, dunque con discreta celerità, il Genio Civile chiuderà il suo intervento. I lavori erano stati compiuti dal capomastro Bartolomeo Ronchi, che, in corso d'opera, si era trovato a dover effettuare alcune aggiunte al capitolato, ordinate, in qualità di direttore dei lavori, dallo stesso Rubinelli, da un lato per garantire una più efficiente impermeabilizzazione della parete, che a tal fine fu intonacata ad asfalto con un sovrapprezzo di 30,89 lire; e, d'altro canto, per far fronte a un'emergenza imprevista, e cioè la necessità «verificatasi all'atto pratico di demolire il muro che stava sopra l'architrave dell'altare, che lo sollecitava eccentricamente provocandone il ribaltamento», ricostruendolo poi, con un ulteriore dispendio di 47,80 lire, «sopra un volto situato in fianco all'architrave stesso». Risultato di tali interventi sarà la cospicua maggiorazione del conto finale, che rispetto alle 80 lire ipotizzate in prima battuta salirà fino a 158,69 lire,⁸⁰ suscitando di conseguenza una schermaglia burocratica fra istituzioni,⁸¹ ma finendo ad ogni modo per essere saldato dal Ministero,⁸² con l'auspicio che i lavori effettuati «riuscissero veramente tali da garantire per l'avvenire la conservazione» del quadro.

Quest'ultimo, come anticipato, era stato nel frattempo riparato e riconsegnato alla chiesa. Rimanevano però da pagare le 25 lire occorse per il suo restauro:⁸³ somma che veniva giudicata «assai lieve», specie in considerazione del fatto che la tela, all'atto dell'intervento, era risultata in condizioni assai peggiori di quanto non fosse parso ad Alessandri durante l'ispezione preliminare; ma che tuttavia la Commissione stenterà parecchio a farsi liquidare dalla Fabbriceria di Santa Maria in Organo, cui la relativa polizza era stata girata in tutta serenità il 3 aprile, nella convinzione che quest'ultima avrebbe senz'altro provveduto ad onorare il pagamento, grata anzi del fatto che «e il Comune, coll'opera del restauratore, e il Governo, [avessero] largamente concorso alla conservazione del prezioso dipinto».⁸⁴

La Fabbriceria era però di tutt'altro avviso e si rifiutò di procedere al pagamento, manifestando anzi «somma sorpresa» nel vedersi addebitata la spesa per il restauro del Guercino, che a suo giudizio non le competeva, per il fatto di non essere proprietaria dell'opera, ma «semplicemente custode».⁸⁵ È facile immaginare che simili premesse andranno a breve a innescare un contenzioso fra le parti, a inasprire i cui toni concorrerà in maniera determinante un'ulteriore circostanza prodottasi nel frattempo, ovvero l'intempestivo e prematuro riprodursi di nuovi guasti sulla tela.⁸⁶

A seguito di questa evenienza, le questioni contabili verranno tuttavia, e di necessità, provvisoriamente accantonate, mentre la Commissione delibererà rapidamente un nuovo restauro d'urgenza, che verrà condotto fra il 23 maggio⁸⁷ e il 18 giugno dello stesso 1878.⁸⁸ Al termine dell'intervento,

la Conservazione del Museo – dove la tela era stata ancora una volta trasferita per la riparazione dei pur lievi danni riscontrati – non mancherà di esprimersi in merito alla necessità di una sua corretta conservazione, «acciocché poi non s'abbiano tosto a lamentare nuovi guasti», caldeggiando l'assunzione di «ogni possibile precauzione» affinché l'opera, resa particolarmente fragile dai reiterati provvedimenti cui era stata sottoposta nel tempo, non dovesse «andare soggetta a sbattimenti» e fosse trattata con «ogni possibile riguardo dagli inservienti della Chiesa, massime in occasione del porre addobbi all'altare».⁸⁹ Tali indicazioni verranno contestualmente recepite anche dalla Commissione, che, in una lettera al Ministero, non mancherà di insistere faziosamente sul fatto che proprio le scarse cure dei religiosi proprietari della pala andassero enumerate fra le cause principali del suo reiterato guastarsi, tant'è che i recenti risarcimenti erano stati necessitati proprio dalla poca diligenza usata da questi ultimi nel ricollocarla sull'altare «in fretta in occasione d'una solenne festa», circostanza che, si auspicava, in futuro non avrebbe mai più dovuto riprodursi.⁹⁰ E, d'altra parte, la parrocchia risultava in difetto anche sotto un altro punto di vista, essendo ancora debitrice al Museo delle 25 lire del primo restauro, alle quali nel frattempo se ne erano aggiunte altre 13 dell'intervento più recente, per un totale di 38 lire.⁹¹

La somma dei due fattori, ovvero l'insolvenza della fabbrica e la sua conclamata irresponsabilità nei confronti di un'opera «di pregio grandissimo», di cui si dichiarava «non [...] già proprietaria ma solo custode», e a favore della cui tutela «non si aveva obbligata ad alcuno, benché lieve, sacrificio», offriranno dunque a questo punto alla Commissione un'occasione imperdibile per tentare di acquisire al patrimonio civico il quadro di Guercino tramite una delibera del 22 giugno 1878 che ne stabiliva la definitiva collocazione in Museo,⁹² dove senz'altro avrebbe potuto essere conservato «meglio che non si possa fare in una Chiesa»; e dove peraltro esso già si trovava, trattenuto in attesa che venissero saldati i conti in sospeso.⁹³

La minacciata attuazione di così drastiche misure risvegliò inevitabilmente l'interesse della Fabbrica e del parroco stesso di Santa Maria in Organo, che, tornando sui propri passi, si dichiarava disponibile non solo al pagamento dei restauri intercorsi, ma anche si obbligava a coprire le eventuali spese che avrebbero potuto rendersi necessarie alla manutenzione del quadro, della cui custodia si faceva esplicitamente carico. Inoltre, quale ulteriore argomento a favore dell'opportunità che il dipinto tornasse nel luogo dove «da qualche secolo si trova», egli non mancava di rimarcare il fatto che i lavori di risanamento dei muri interni della cappella valevano senz'altro a garantirne una miglior conservazione, prevenendo l'eventualità di futuri danneggiamenti.⁹⁴

L'impegno venne recepito tanto dalla Commissione,⁹⁵ che dal Ministe-

ro,⁹⁶ in precedenza chiamato in causa per ratificare la famigerata delibera del 22 giugno,⁹⁷ peraltro senza averne titolo poiché «cosa che deve esser trattata dal Municipio cogli Amministratori della Chiesa»; e tuttavia fattosi estensore di una proposta di scambio del Guercino chiaramente ispirata alla prospettiva di «veder arricchito di sì bella opera d'arte il Museo Veronese», o con «un altro quadro conveniente a luogo sacro», o con un compenso adeguato da liquidare alla parrocchia. Rimasto senza seguito tale suggerimento, la vicenda si avviò infine rapidamente a una conclusione positiva: il 29 settembre del 1878 il Prefetto scriverà infatti alla fabbrica di Santa Maria in Organo per avvisarla che, a fronte del pagamento delle 38 lire dovute alla Conservazione del Museo per il doppio restauro del Guercino, quest'ultimo sarebbe stato «tosto riconsegnato», ancora una volta con la raccomandazione che venisse «usata la massima diligenza nel rimmetterlo a posto e nel curarne poi la conservazione».⁹⁸

Il risolversi della controversia istituzionale segnerà per la pala l'avvio di un lungo periodo di più tranquilla sussistenza, durante il quale tuttavia non mancheranno di rinnovarsi i fenomeni di decadimento. All'atto dell'intervento condotto da Pierpaolo Cristani nel 1973 essa risulterà infatti in condizioni pessime, con il colore in molti punti sollevato e cadente, la superficie ampiamente alterata da vernici soprammesse e ritocchi e tappezzata per oltre il 30% di ridipinture, concentrate particolarmente sul velo della santa, sul volto dell'angelo al suo fianco, in larga parte rifatto, e soprattutto nel settore superiore della tela, in corrispondenza del gruppo di angioletti che si affaccia dalla nube sopra il capo di Francesca, anch'essi estesamente – e grossolanamente – ricostruiti nel corso di interventi più antichi, nell'ambito dei quali era anche stata effettuata una rifoderatura del supporto (figg. 1-6, nel saggio di Paola Artoni qui pubblicato).⁹⁹ L'accurato e completo restauro eseguito in tale occasione ha indubbiamente riportato il quadro a una condizione di godibilità e integrità estetica, ma ciò non toglie che sotto la pelle del colore – svelate dalle analisi riflettografiche cui l'opera è stata sottoposta in occasione dell'attuale studio¹⁰⁰ – si mantengano le stigmate della tormentata vicenda fin qui ripercorsa, a documentarne le conseguenze esiziali e irreversibili: che altro non sono se non il prodotto finale del sommarsi di più fattori avversi. La debolezza del dipinto veronese, continuamente soggetto al riprodursi di gravi scrostature, si originò infatti senza dubbio dal lungo permanere della sfavorevole congiuntura conservativa indotta dall'eccessiva umidità del sito; ma, al tempo stesso, dovette trovar incremento proprio nella natura stessa della materia pittorica oleosa, di cui peraltro oggi risultano scarsamente apprezzabili le originarie qualità plastiche e luministiche, pressoché azzerate dai reiterati trattamenti subiti nel tempo dalla tela. I quali ultimi, infine, dovettero costituire un ulteriore fattore di nocimento e corruzione, particolarmente in ordine al prodursi

delle ampie lacune che tormentano la superficie, se si considera l'eventualità, già constatata per altre opere di Guercino,¹⁰¹ che durante i restauri ottocenteschi le emergenze siano state affrontate con metodologie improprie, che potrebbero aver distrutto in modo irrisarcibile il colore originale.

NOTE

¹ I principali studi di riferimento riguardanti santa Francesca Romana (Roma, 1384-1440) sono essenzialmente costituiti dal volume miscelaneo *Una santa tutta romana* 1984, cui andranno aggiunti i successivi: A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI 1994; V. CATTANA 2007; G. BRIZZI 2009; *Francesca Romana: la santa* 2009. Il processo per la canonizzazione della Ponziani era stato avviato ancora da Clemente VIII, ma, interrotti a causa della morte del pontefice, era stato in seguito definito e solennizzato da Paolo V, che, a testimonianza dell'importanza dal medesimo attribuita all'evento, aveva voluto che la cerimonia si svolgesse lo stesso giorno dell'anniversario della sua incoronazione, ovvero, appunto, il 29 maggio: V. CASALE 2005, p. 219.

² Una precisa memoria della celebrazione è tramandata da G. ORSINO 1616; per un approfondimento critico di tale circostanza si veda A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2008.

³ Sull'ubicazione del *theatrum canonizationis* in tale circostanza si veda CASALE 2005, pp. 222-223; per un più ampio inquadramento di questo tipo di apparato entro i cerimoniali di canonizzazione si rimanda ad A. ANSELMINI 2005.

⁴ La citazione è tratta da F. PEÑA 1600, p. 45; per un'accurata descrizione del baldacchino in ordine alla sua struttura, ubicazione e fasi realizzative si rimanda a CASALE 2005, in particolare pp. 219-225.

⁵ In merito si veda di nuovo CASALE 2005, p. 223, con notizie relative anche al terzo baldacchino servito per la processione.

⁶ PEÑA 1600, p. 44.

⁷ La fonte principale relativa agli apparati predisposti per la cerimonia del 1608 rimane ORSINO 1616, pp. 629-631; per approfondimenti e ulteriore bibliografia si rimanda a BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2008, pp. 286-287. L'artista incaricato della realizzazione dei medesimi fu Annibale Corradini, pittore e doratore di casa Borghese, per i cui reiterati rapporti con Paolo V si veda E. FUMAGALLI 1996, pp. 341-370.

⁸ BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2008, pp. 288-289; BRIZZI 2009, p. 131.

⁹ In effetti, sebbene le prime testimonianze iconografiche relative a Francesca e alla sua vita risalgano ancora al Quattrocento, individuando un imprescindibile antefatto negli articolati cicli biografici della chiesa vecchia e del refettorio di Tor de' Specchi – per il quale i rimandi bibliografici principali sono costituiti da: C. TROUP 2005; BRIZZI 2009, pp. 149-162, con bibliografia precedente; C. TEMPESTA 2009 – un vero incremento delle rappresentazioni della medesima, sia in forme rigidamente monacali, sia nelle versioni più «opulente dell'abito di corte contemporaneo», si avrà proprio a partire dalla cerimonia di canonizzazione: G. PENCO 1984, pp. 137-138.

¹⁰ Sulle testimonianze artistiche e di culto risalenti al XVI secolo, emblematiche appunto per illustrare il permanere della devozione per Francesca e il suo progressivo espandersi geografico, si veda essenzialmente BRIZZI 2009, pp. 128-129 e relative schede.

¹¹ BRIZZI 2009, pp. 131-132 e relative note.

¹² All'atto dell'oblazione, avvenuto nella basilica di Santa Maria Nova, la Ponziani fece seguire di pochi anni (1433) l'acquisto della casa di Tor de' Specchi, dove le oblate si radunarono e dove la stessa fondatrice si ritirò nel 1436, dopo la morte del marito, trascorrendo gli ultimi anni della sua vita nell'esercizio delle opere di carità. Per un approfondimento di tali aspetti si rimanda essenzialmente a CATTANA 2007, pp. 59-100, nonché ai saggi contenuti in *Francesca Romana: la santa* 2009, ovvero: A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2009; B. CIRULLI 2009; G. PICASSO 2009.

¹³ Per l'originaria ubicazione dell'organo all'estremità settentrionale del transetto della chiesa si vedano: G. GEROLA 1913, pp. 23-27; L. ROGNINI 1970-71, pp. 146-147. Il trasferimento dello strumento dalla crociera alla muratura soprastante la porta principale della chiesa, necessitato da ragioni di acustica e di estetica, venne deliberato dall'abate Michele Verità appunto nel 1656 a seguito dell'accoglimento del parere di una commissione di esperti: ROGNINI 1970-71, p. 153.

¹⁴ La cappella in questione era stata arredata nel 1672 con la pala con l'*Assunta* di Giacinto Brandi: L. ROGNINI 1978, p. 289; F. TREVISANI in *La pittura a Verona* 1978, p. 119, scheda 22. Tale allestimento risultò però del tutto provvisorio. Nel 1673 la Sacra Congregazione dei Riti fissò infatti la festa del Tolomei al 20 agosto e l'anno successivo il Capitolo Generale dell'ordine diede disposizione affinché la data venisse santificata con «pubbliche dimostrazioni di pompa e di venerazione in ogni monastero, consegnando a tal uopo ai visitatori molte medaglie, immagini e piccole *Vite* da distribuirsi tra i fedeli»: BRIZZI 2009, pp. 9-10. Ovviamente per favorire l'espletamento del culto nelle chiese della congregazione si procedette alla fondazione di altari specificamente titolati, ed entro tale processo gli olivetani veronesi si dimostrarono particolarmente tempestivi rimuovendo la pur recentissima pala del Brandi – infine approdata nel 1714 sull'altar maggiore del tempio – sostituendola già nel 1676 con la tela di Luca Giordano con *San Bernardo Tolomei battuto dai demoni*, per la cui illustrazione si rimanda essenzialmente a L. MAGAGNATO 1978, p. 120, scheda 23; BRIZZI 2009, p. 96, scheda 299 con bibliografia precedente. L'arredo della cappella venne in seguito completato con la costruzione nel 1681-83 circa del sontuoso altare marmoreo attribuito a Gian Battista Bianchi e con l'aggiunte delle due tele laterali, ovvero a destra il *San Bernardo Tolomei assiste gli appestati* di Giovanni Murari (1687) e a sinistra il *San Bernardo Tolomei resuscita un muratore* di Simone Brentana (1723): L. ROGNINI 2002, pp. 55-57. Per ulteriore bibliografia sulle due tele si veda anche BRIZZI 2009, p. 96, schede 300 e 301; per la datazione dell'altare del Bianchi si rimanda a L. ROGNINI 1988, II, p. 238.

¹⁵ BRIZZI 2009, p. 136.

¹⁶ BRIZZI 2009, pp. 8-9. La causa di canonizzazione del Tolomei, avviata dagli olivetani ancora nel XVII secolo, non giungerà a buon esito che in tempi recentissimi, ovvero il 26 aprile del 2009: IVI, pp. 3-4.

¹⁷ Stando ai documenti, Leonardo Fontanella pare in effetti essere il primo membro della famiglia a chiedere nel 1503 di essere sepolto in Santa Maria in Organo, pur subordinando il suo desiderio alla volontà dell'abate e mantenendo quale alternativa l'ipotesi di farsi deporre a Santo Stefano: Archivio di Stato di Verona (d'ora innanzi ASVR), Antico Ufficio del Registro (d'ora innanzi AUR), Testamenti (d'ora innanzi T), m. 95, n. 145.

¹⁸ L'attribuzione a Francesco Torbido degli affreschi in questione era stata formulata già da G. VASARI 1976, IV, p. 575, pur con l'esclusione degli arcangeli Michele e Raffaele nelle due nicchie superiori del frontespizio, a parere del toscano «di mano di Paolo Cavazuola». Il riallestimento seicentesco degli spazi interni comportò l'inevitabile obliterazione di dette pitture, fatte salve le figure di *San Pietro Martire* (a sinistra) e *San Francesco* (a destra), nell'Ottocento ancora *in situ* entro le incorniciature marmoree che attualmente accolgono le tele laterali del Locatelli e del Paglia (GEROLA 1913, p. 16; E.M. GUZZO 1983, p. 127), e poi

staccate per il restauro e trasferite nella vicina cappella di San Michele nel 1981: ROGNINI 2002, p. 36.

¹⁹ Le disposizioni relative all'esecuzione della pala e della sua cornice si recuperano nel testamento del 1526 di Giacomo Fontanella (GEROLA 1913, p. 16), mentre il soggetto della medesima è descritto da VASARI 1976, pp. 575-576, al quale si deve anche l'assegnazione a Torbido del soprastante «semicircolo grande quanto il foro della cappella» con la *Trasfigurazione*. Quest'ultima, segnalata ai primi dell'Ottocento nel dormitorio del convento come opera di Paolo Ligozzi (S. DALLA ROSA 1996, p. 191), si conserva ora nella Alte Pinakothek di Monaco, mentre la pala d'altare con le *Nozze mistiche di Santa Caterina*, trasferita nel 1617 a San Giacomo in Grigliano – dove attualmente si trova una copia della stessa – dopo vari passaggi di proprietà venne infine collocata nei depositi del Neues Palais di Potsdam-Sanssouci, dove andò distrutta nel 1945: M. REPETTO CONTALDO 1984, pp. 55 e 56-57.

²⁰ Quanto a Santo Stefano, particolarmente sintomatiche sono le volontà testamentarie di Francesco Fontanella, che nel 1570 chiede di essere sepolto nella chiesa, nel monumento di famiglia, nonostante la presenza in Santa Maria in Organo come professore del figlio Arcangelo: ASVR, AUR, T, m. 162, n. 103.

²¹ Una notevole continuità di richieste in tal senso si registra già a partire dal 1548, quando Alessandro q. Ettore Fontanella esplicita nel proprio testamento la volontà di essere seppellito nel monumento di famiglia in San Vitale (ASVR, AUR, T, m. 140, n. 4), seguito in tale intenzione nel 1592 da Ottavio q. Scipione di San Vitale (ASVR, AUR, T, m. 187, n. 33) e più tardi (1623) dal figlio di quest'ultimo, Giacomo q. Ottavio (ASVR, AUR, T, m. 220, n. 433).

²² Sul pittore, un breve profilo del quale è fornito da D. ZANNANDREIS 1891, pp. 247-248, si vedano le notizie raccolte da L. ROGNINI 1972-73.

²³ L'identità del donatore è inequivocabilmente desumibile dalla nota di pagamento del 1618 rintracciata e pubblicata da ROGNINI 1972-73, pp. 3-4.

²⁴ Olio su tela, cm 258x208. Per un aggiornato riepilogo della modesta fortuna critica dell'opera si rimanda alla bibliografia in calce alla scheda di BRIZZI 2009, pp. 247-248, cat. 367. Uno studio preparatorio per il secondo angioletto da sinistra è stato identificato in un disegno a sanguigna della Pierpont Morgan Library di New York da D. M. STONE (B) 1991, pp. 219-220.

²⁵ La data esatta in cui la pala venne commissionata a Guercino si ricava dal *Libro dei conti* del centese, in cui il 24 novembre 1636 è registrato il versamento di 40 ducatonì da parte dell'abate di Santa Francesca Romana di Ferrara «per caparra di una Tauola per la chiesa di Santa Maria in organis di Verona»: *Il libro dei conti* 1997, conto 137, p. 84 e f. 88 verso, p. 230.

²⁶ L'incessante attività assistenziale svolta durante le epidemie che infierirono a Roma nel Quattrocento e le molte guarigioni miracolose attestate sono alla base della venerazione di Francesca Romana quale santa taumaturga, di frequente implorata quale protettrice contro le pestilenze. In quest'ordine le opere più eloquenti, entrambe datate poco dopo la metà del Seicento, sono il quadro di Poussin con *Santa Francesca Romana annuncia ad Anna Colonna Barberini la fine della peste a Roma*, dipinto per celebrare la fine del contagio che aveva colpito la città tra la primavera del 1656 e l'autunno del 1657, e *I santi Carlo Borromeo e Francesca Romana pregano per gli appestati* di Francesco Cozza, nei quali l'oblata appare come vittoriosa sul morbo (con le frecce spezzate in mano) o interceditrice presso Cristo: BRIZZI 2009, p. 133 e relative schede.

²⁷ I documenti non consentono di ricostruire con precisione le vicende occorse alla pala di Fabi immediatamente dopo il suo allontanamento dall'altare, poiché le prime notizie che in seguito la riguardano risalgono al 1720, anno a partire dal quale risulta collocata nell'ab-

bazia di Roncanova, dove tuttora si trova: G.B. LANCENI 1720, p. 99. Naturalmente è immaginabile che nel frattempo il quadro fosse stato ricoverato in qualche ambiente del convento, così come è altrettanto verosimile che il suo trasferimento sia da legare alla notizia di un pagamento di 34 troni erogato dagli olivetani a favore del pittore Giovanni Murari nell'ottobre del 1687 per rimborsarlo di quanto speso «nella cassa, tella e porto del quadro sino a Roncanova»: ROGNINI, 1970-71, p. 146-147, nota 19; ROGNINI 1972-73, pp. 3-4.

²⁸ Il quadro di Guercino venne consegnato entro il 29 agosto del 1638, data in cui gli olivetani veronesi provvederono a saldare il pittore versandogli 160 ducatonì, più altri 10 di gratifica a segnalare la soddisfazione per la buona riuscita dell'opera: *Il libro dei conti* 1997, conto 178, p. 93. Tale termine cronologico, confermato anche da C.C. MALVASIA 1678, II, p. 371, vale a correggere la diversa indicazione di B. DAL POZZO 1718, p. 248, secondo il quale la tela era stata collocata in chiesa l'anno successivo, ovvero nel 1639.

²⁹ La prevalenza di tale modalità di raffigurazione della santa è ampiamente riscontrabile grazie al repertorio di BRIZZI 2009, pp. 149-275. Per un approfondimento sullo svolgimento del tema nel XVII secolo si veda inoltre J. VON HENNEBERG 1998.

³⁰ Sulle caratteristiche dell'abito, il cui modello era stato trasmesso alla Ponziani dalla Vergine nel corso di una visione verificatasi durante la notte di Natale del 1432, e sulle più antiche rappresentazioni del medesimo cfr. BRIZZI 2009, pp. 119, 123. Per il gesto di trattene-re il velo con la mano sinistra rappresentato nella tela di Santa Maria in Organo un precedente si ravvisa nella pala di Santa Maria Nova attribuita a Liberale da Verona in cui è rappresentata la *Vergine con il Bambino tra i santi Benedetto e Francesca Romana*: di nuovo, cfr. BRIZZI 2009, pp. 127, 183 scheda 125, con bibliografia precedente.

³¹ Il libro, che può essere indifferentemente tenuto dalla santa o dall'angelo, e su cui è trascritto il versetto 23 del Salmo LXXII («Tenuisti manum dexteram meam et in voluntate tua deduxisti me»), è un ulteriore attributo tipico della Ponziani, e come tale fa parte dell'iconografia della medesima fin dalle origini: BRIZZI 2009, pp. 123-124. Per la specificità del caso veronese si vedano inoltre le osservazioni contenute nel saggio di P. ARTONI in questo volume.

³² La presenza a fianco di Francesca «di un arcangelo bellissimo [...] in figura di bimbo di nove anni, con bianchissima tunicella dal collo ai tacchi, e con il volto più splendido del sole» è circostanza miracolosa attestata fin dai *Processi* del 1440: CATTANA 2007, p. 65. Esso indubbiamente rappresenta la forma più diretta di visualizzazione artistica della santità di Francesca – il che ne spiega la frequenza di apparizioni all'interno del suo *corpus* iconografico – e, a seconda dei casi, può essere rappresentato con le mani incrociate sul petto, oppure con il libro, o un ramoscello di datteri, o un mazzolino di fiori, o anche, ma più raramente, nell'atto di tessere una tela; la veste può essere rosa, azzurra, bianca o dorata: BRIZZI 2009, p. 144. Sul tema si vedano inoltre, più ampiamente: BARTOLOMEI ROMAGNOLI 1994, pp. 386-391; VON HENNEBERG 1998, pp. 467-487.

³³ Per una descrizione dello stendardo, che fu fatto sfilare per Roma nell'ambito di una solenne processione cui partecipò lo stesso Paolo V vestito di un manto regale, si rimanda a ORSINO 1616, p. 631; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2008, pp. 287-288. Per la sua funzione di modello ispiratore, «pur con le ovvie sollecitazioni formali», di tutto il successivo *corpus* iconografico della santa si veda BRIZZI 2009, pp. 130-131.

³⁴ Il dipinto di Tiarini è stato recentemente riconsiderato da BRIZZI 2009, pp. 136-137, 192 scheda 156, con ampia bibliografia precedente. Il collegamento fra quest'ultimo e la pala veronese di Guercino era stato colto per tempo da L. SALERNO 1988, p. 259, cat. 173.

³⁵ Il miracolo in questione allude all'intervento di Francesca che, non essendovi nel refettorio di Santa Maria Nova pane sufficiente a sfamare le oblate, aveva benedetto i pochi tozzetti avanzati, che si erano moltiplicati consentendo alla santa e alle consorelle di sfamarsi e di avanzarne addirittura un canestro colmo per i poveri: BARTOLOMEI ROMAGNOLI 1994, pp. 93-

94; per la rappresentazione dello stesso BRIZZI 2009, pp. 124-125, 136-137 e relative schede.

³⁶ F. D'ARCAIS in *La pittura a Verona* 1978, p. 101.

³⁷ La questione risultava già ampiamente esaminata da L. MAGAGNATO 1978, in particolare p. 16, e S. MARINELLI 1978, in particolare pp. 31-34, cui si deve anche una più recente ripresa del tema: S. MARINELLI 2000, in particolare p. 371.

³⁸ MARINELLI 1978, pp. 32-34.

³⁹ Le quotazioni dei dipinti di Guercino iniziano a salire dai primi anni Trenta, in coincidenza con un incremento di committenze di prestigio che segnalano l'inequivocabile ascesa professionale dell'artista: la quale ultima, per i tempi della pala di Santa Maria in Organo, sarà oramai da leggere come stabile collocazione ai vertici del mercato. In conseguenza del raggiungimento di tale *status* professionale il pittore tenderà a stabilizzare i propri prezzi per tutto il periodo 1635-41, attribuendo a ogni figura intera il costo di 100 ducatonì, il che ritorna perfettamente se si considerano i 200 ducatonì pagati dagli olivetani per la tela veronese. D'altro canto negli stessi frangenti l'abbondanza di commissioni rallenterà inevitabilmente i ritmi produttivi della bottega, facendo registrare soventi dilazioni alla consegna delle opere, che, ancora una volta in coincidenza con le circostanze manifestatesi a Verona, mediamente rimanevano in lavorazione per un biennio: in merito si veda O. BONFAIT 1990, pp. 71-94; per ulteriori indicazioni sul prezzario del pittore utile anche il confronto con *Il libro dei conti* 1997, pp. 26-36.

⁴⁰ BRIZZI 2009, pp. 136, 201-202 scheda 191, con bibliografia precedente.

⁴¹ Nel 1634 (11 settembre) l'abate di San Giorgio di Ferrara aveva versato al pittore un acconto di 100 ducatonì per un *Martirio di San Aurelio* poi saldato in due rate il 27 luglio del 1635 e il successivo 31 ottobre, per un totale di 325 ducatonì: *Il libro dei conti* 1997, conto 97, p. 76, conto 114, p. 79 e conto 118, p. 80. Il religioso è stato identificato da Ghelfi, senza indicazione della fonte, come Angelo Missoli (*Il libro dei conti* 1997, p. 76), nome che tuttavia non compare mai nelle *Familiarum Tabulae*; al proposito l'ipotesi di V. CATTANA 1981, p. 178, nota 89 è invece che, al tempo, della dignità abaziale fosse investito Lorenzo Bertazolo da Ferrara. Quanto al dipinto con *San Aurelio*, trasferito nell'Ottocento in Pinacoteca Nazionale, si rimanda essenzialmente a SALERNO 1988, p. 245, cat. 155; D.M. STONE (A) 1991, p. 160, cat. 141; G. DEGLI ESPOSTI 1992, pp. 213-214, cat. 248, con ulteriore bibliografia.

⁴² La circostanza è attestata dalla già citata registrazione dell'acconto di 40 ducatonì per la pala, che era stato trasmesso a Guercino appunto dall'abate della chiesa, nel documento tuttavia non identificato: *Il libro dei conti* 1997, conto 137, p. 84 e f. 88 verso, p. 230. Per il suo riconoscimento risulta pertanto fondamentale l'appunto di Malvasia relativo alla commissione da parte di quest'ultimo di un perduto dipinto con *San Giorgio*: MALVASIA 1678, II, p. 372. Per la carriera del religioso si rimanda invece a CATTANA 1981, pp. 178, 180 e 182, da cui si deducono le date delle successive reggenze del Nostro (nel testo citato semplicemente come Angelo da Ferrara), che in applicazione di una prassi ben radicata entro la *Natio ferrariensis* esercitò la dignità abaziale a rotazione nei tre monasteri afferenti a tale circoscrizione, iniziando da Santa Maria di Baura (1632-33), per poi trasferirsi a Santa Francesca Romana, dove è documentato nei periodi 1636-41, 1642-45, 1648-51 e quindi, assai lungamente, dal 1654 al 1633, anno della sua morte; negli intervalli egli risulta invece insediato a San Giorgio, cenobio che reggerà negli anni 1641-42, 1645-48, 1651-54.

⁴³ L'abate verserà 25 ducatonì di acconto per il quadro il 5 febbraio del 1537 e procederà al saldo di altri 100 il 14 ottobre del 1639: *Il libro dei conti* 1997, conto 143, p. 85 e conto 207, p. 99; MALVASIA 1678, II, p. 372, con la corretta identificazione del committente come padre Angelo Torre. L'opera è perduta, ma è nota attraverso una copia pubblicata da SALERNO 1988, pp. 266-267, cat. 182, con bibliografia precedente.

⁴⁴ BONFAIT 1990, pp. 83-84.

⁴⁵ La pala con «il Beato Bernardo Santo della sua Religione in atto di ricevere dalla Vergine l'istituto o regola da osservarsi con diversi Angeli e putti nella parte di sopra» è documentata al 1661 ne *Il libro dei conti* 1997, conto 566, p. 192, conto 569, p. 193 e *f. 101 r.*, p. 232. Il dipinto, requisito dai Francesi nel 1796 e trasferito nel museo di Bordeaux, è andato perduto nel corso di un incendio nel 1871; memoria del soggetto è però conservata, oltre che dalla copia eseguita a sostituzione dell'originale da Iacopo Alessandro Calvi per l'altare di San Michele in Bosco, da un'ulteriore riproduzione nella chiesa di Santa Maria del Pila-strello a Lendinara: SALERNO 1988, p. 399, cat. 339; BRIZZI 2009, p. 104, n. 331, con bibliografia precedente.

⁴⁶ Per la pala in questione Guercino il 12 gennaio 1656 aveva ricevuto una caparra di 45 ducatononi su prezzo finale concordato in 150 ducatononi dall'abate del monastero bolognese Domenico Bonavolia: *Il libro dei conti* 1997, conto 502, p. 171. Secondo MALVASIA 1678, II, p. 380, il quadro era stato fatto «per mandare in Savoia», come in effetti puntualmente avvenne nel 1657, quando l'abate Pietro Marcellino Orafi lo spedì a Madama reale: SALERNO 1988, p. 380, cat. 315; STONE 1991A, p. 310, n. 301; BRIZZI 2009, pp. 244-245, scheda 358, con bibliografia precedente.

⁴⁷ Tale fenomeno appare di discreta consistenza, includendo opere di varia qualità, ubicazione e cronologia, agevolmente rintracciabili grazie al repertorio di BRIZZI 2009, p. 169, scheda 74; p. 197, scheda 174; p. 212 scheda 236; p. 250, schede 377 e 379; p. 258, scheda 408.

⁴⁸ F. D'ARCAIS in *La pittura a Verona* 1978, pp. 101-102, cat. 1. La pala in questione (olio su tela, cm 295x162) fu rintracciata in pessimo stato di conservazione dietro all'organo nell'abazia di San Pietro a Villanova di San Bonifacio dalla studiosa. Il sospetto affacciato dalla medesima che potesse trattarsi dell'originale licenziato da Guercino per Santa Maria in Organo non è mai stato preso in seria considerazione dalla critica, che ha sempre ritenuto il dipinto niente più che una copia della tela della Sabauda (SALERNO 1988, p. 380, cat. 315). L'ipotesi di una provenienza di quest'ultimo da Santa Maria in Organo non risulta suffragata da oggettivi riscontri documentari, ma semplicemente insinuata dalla memoria di Dalla Rosa (1996, p. 191), che oltre al quadro di Guercino ricorda nel convento un'ulteriore *Santa Francesca Romana con l'angelo*; al contrario, trattandosi di un'opera verosimilmente uscita dalla stessa bottega di Guercino, si potrebbe pensare a una replica fatta eseguire dagli olivetani proprio per l'abazia subordinata, come ipotizzato da GUZZO 1983, pp. 125-126.

⁴⁹ Il dipinto in questione (olio su tela, cm 200x128) è opera di un ignoto maestro seicentesco di modeste possibilità, che replica la pala di Santa Maria in Organo: BRIZZI 2009, p. 250, scheda 379, con bibliografia precedente.

⁵⁰ G.B. BIANCOLINI 1749, I, p. 318. DALLA ROSA 1996, p. 192. Sul misconosciuto Bigolaro si veda GUZZO 1983, pp. 131-137.

⁵¹ Sul valore dell'esposizione al pubblico – sia nelle chiese, che in contesti più specificatamente artistici – delle opere quale canale di pubblicità e strumento di accaparramento di nuove commissioni da parte di Guercino si veda il saggio di BONFAIT 1990, pp. 82-83, con ampia casistica relativa.

⁵² Al 1648-50 risale in effetti la *Santa Cecilia* ora alla Dulwich College Picture Gallery dipinta per la contessa Virginia Turco Bevilacqua Lazise e ulteriormente posteriori (1657-58) sono i rapporti fra Guercino e Gaspare Gherardini, committente di una perduta pala con *Sant'Antonio che appare alla Vergine* per la chiesa veronese dei Cappuccini, nonché probabile collezionista in proprio di opere del centese (E.M. GUZZO 2005, p. 292). Ad altezze cronologiche affini si collocano inoltre due tele raffiguranti *Sant'Antonio*: la prima, dispersa, eseguita nel 1658 per Luigi Peccana, la seconda risalente al 1663 dipinta per Emanuele Ema-

nuelli, genero del Gherardini, situata nella parrocchiale di Avio (MARINELLI 2000, p. 371).

⁵³ Girolamo Rambaldi (1596-1683), nato Gulio Cesare di Michele, nel 1608, all'età di soli 12 anni, era entrato nell'ordine olivetano professando nel convento di Santa Maria in Organo dove ebbe una carriera brillante e versatile, che lo vide distinguersi sia come ottimo amministratore dei beni del monastero, sia come organista. L'appellativo di abate che accompagna il suo nome fa riferimento alla carica rivestita presso San Giacomo del Grigliano dal 1550 al 1661, anno in cui rinunciò al governo della piccola abazia per rientrare definitivamente in Santa Maria in Organo, conservando tuttavia a titolo onorifico tale qualifica: per queste e ulteriori notizie si vedano ROGNINI 1970-71, pp. 151-152 e L. ROGNINI 1973, pp. 158-159.

⁵⁴ Al proposito si consideri ad esempio il cospicuo lascito di 450 ducatonì disposto a favore del monastero nel testamento del 1614 da Filippo Rambaldi: ASVR, Monasteri maschili, Santa Maria in Organo, *Processi*, 775. Il documento prevedeva che la cifra venisse assolta in rate annue, per i cinque anni successivi alla morte del donatore, in cambio di messe settimanali per la salvezza della sua anima.

⁵⁵ Per la cappella e la sua decorazione si vedano essenzialmente GEROLA 1913, pp. 17-18; ROGNINI 2002, pp. 38-40. Entro questo spazio, intitolato a sant'Elena e deputato alla conservazione del Santissimo, i Rambaldi disponevano di una sepoltura prevalentemente frequentata dal ramo familiare di Santa Maria in Organo, come confermato nel 1600 dal testamento di Graziadio q. Alessandro (ASVR, AUR, T, m. 196, n. 78), o nel 1612 da quello del fratello di quest'ultimo, nonché padre del nostro Girolamo, Michele q. Alessandro (ASVR, AUR, T, m. 209, n. 350); o, ancor più eloquentemente, dalle disposizioni del terzo fratello, Pier Alvise q. Alessandro, che nel 1625 indica la collocazione del suo sepolcro nel «mezo l'altar soleva essere del Corpus Domini» (ASVR, AUR, T, m. 222, n. 153). Un ulteriore deposito Rambaldi si trovava a San Fermo nella cappella della Croce (S. LODI 2004, p. 278), dove Girolamo q. Francesco di San Sebastiano nel 1560 ordinava venisse costruita «unam sepulturam» a spese congiunte della famiglia e dei frati (A. SARTORI 1986, p. 2125, n. 273): quest'ultima risulta utilizzata prevalentemente da rami della famiglia diversi da quello di Santa Maria in Organo, ma in materia non dovevano vigere rigide preclusioni, se si considerano le volontà espresse nel 1566 da Rambaldo q. Nicola (prozio dell'abate Girolamo), che lascia all'arbitrio dei commissari la scelta fra il monumento familiare in San Fermo e quello «ipisius testatoris» nella chiesa olivetana: ASVR, AUR, T, m. 158, n. 523.

⁵⁶ L'iscrizione, da ultimo riportata da ROGNINI 2002, p. 35, recita: «HANC AEDICULAM D[OMI]N[U]S HYERONY[MU]S RAMBALDUS MONACUS OLVETANUS AB[BAS]» ed è accompagnata dallo stemma della famiglia e dalle iniziali «D.G.R.».

⁵⁷ L'impegno del Rambaldi nel far compiere tutta a sue spese la cappella, «che è di molto prezzo», è inequivocabilmente attestato nella guida della chiesa redatta fra 1654 e 1658 dall'olivetano Pietro Paolo Sforzolini da Gubbio, che riguardo a tali questioni costituisce una fonte di primissima mano, poiché, per sua stessa ammissione, il testo era stato redatto grazie «all'indirizzo avuto da molte diligenze fatte dal R.mo Padre Abbate Don Girolamo Rambaldi Veronese»: ROGNINI 1973, pp. 157, 159, 163. Come documentato da Rognini, la disponibilità del Rambaldi discendeva dalle indicazioni testamentarie del padre Michele, che nel 1612 faceva obbligo ai figli maggiori di versare al fratello monaco un vitalizio di 20 ducati annui, chiedendo inoltre alla moglie Costanza Serenelli di disporre a sua volta in modo che parte della dote andasse ai figli che avevano preso i voti. In seguito, nei codicilli del 1613 (ASVR, AUR, T, m. 290, n. 361), Michele porterà la cifra messa a disposizione di Girolamo a 30 ducati, ai quali andrà aggiunto il vitalizio di 12 ducati annui deliberato a suo favore nello stesso 1613 dallo zio, *Gratiadeus* q. Alessandro (ASVR, AUR, T, m. 290, n. 442).

⁵⁸ La *Santa Francesca Romana che assiste un malato* del Locatelli venne necessariamente

eseguita prima del 1659, anno di morte del pittore. In origine ad essa faceva *pendant* un ulteriore episodio miracoloso della vita dell'oblata, sempre di mano del Locatelli, le cui ultime notizie risalgono al 1720, quando veniva segnalato nell'ultima cappella della navata sinistra da LANCENI 1720, I, p. 226. La tela rimossa era stata nel frattempo sostituita dal dipinto di Francesco Paglia con *Santa Francesca Romana che conversa con il marito* (secondo l'interpretazione di BRIZZI 2009, p. 248, scheda 369), verosimilmente eseguita all'attacco degli anni Settanta del secolo: GUZZO 1983, pp. 125-129, al quale si rimanda per la ricostruzione dell'intera vicenda.

⁵⁹ DALLA ROSA 1996, p. 191; ROGNINI 1973, p. 158.

⁶⁰ ROGNINI 1973, p. 163.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² DAL POZZO 1718, p. 248.

⁶³ Cfr. GUZZO 1983, p. 134 per l'ipotesi che il maldestro restauro antico ricordato da Dal Pozzo fosse stato eseguito proprio da Francesco Paglia, di passaggio nella città scaligera poco prima del '70, e quanto mai quotato per tale incarico in ragione della sua formazione appunto guercinesca.

⁶⁴ F. D'ARCAIS in *La pittura a Verona* 1978, pp. 101-102.

⁶⁵ S. RINALDI 1989, pp. 56, 57-58. Sulla tavolozza di Guercino si vedano inoltre: SALERNO 1988, p. 14; M.L. PAOLETTI 2000, pp. 115-116; D. ARTIOLI, F. TALARICO 2006. Sul tipo di pigmenti e leganti utilizzati per la tela veronese si veda il saggio di G. POLDI nel presente volume.

⁶⁶ Cfr. RINALDI 1989, p. 58; sulla specifica preparazione della tela veronese si veda in questo volume il saggio di POLDI.

⁶⁷ ASVr, Prefettura di Verona, Commissione Consultiva di Belle Arti, b. 1, fasc. 6b, lettera del parroco di Santa Maria in Organo alla Commissione, 23 giugno 1877.

⁶⁸ Ivi, lettera della Commissione a Carlo Alessandri, 5 luglio 1877.

⁶⁹ Ivi, lettera della Commissione al Sindaco, 13 agosto 1877.

⁷⁰ *Ibidem*. In merito alla verifica in oggetto, la Commissione richiede di essere avvisata nel momento in cui il quadro verrà staccato dalla parete e trasferito in Museo per il restauro, in modo da far intervenire il Genio Civile «per vedere se le cose stiano realmente come si sospetta, e di prendere in caso affermativo opportuni provvedimenti per togliere l'inconveniente».

⁷¹ Il *post quem* si deduce da una lettera inviata dalla Commissione alla Fabbriceria della chiesa il 31 agosto per aggiornarla sulle delibere municipali in merito al restauro della pala e alla predisposta ricognizione del Genio Civile, nell'occasione annunciando che il quadro sarebbe appunto stato ritirato a breve per essere trasportato al Museo; l'*ante quem* da una successiva comunicazione della Commissione del 28 ottobre, da cui si ricava appunto che il quadro all'epoca era già stato tolto dalla chiesa: ASVr, Prefettura di Verona, Commissione Consultiva di Belle Arti, b. 1, fasc. 6b.

⁷² Ivi, lettera della Commissione al Genio Civile, 28 ottobre 1877.

⁷³ Ivi, lettera del Genio Civile alla Commissione, 24 novembre 1877; in allegato alla stessa si trovano il processo verbale di sopralluogo e un preventivo di spesa.

⁷⁴ Per le informazioni relative al restauro condotto nel 1973 da Pierpaolo Cristani e per le relative immagini sono in debito con gli amici della «Cristani Pierpaolo Snc», che ringrazio di cuore per la loro continua disponibilità. Le riflettografie della pala sono state eseguite in occasione di questa ricerca con la strumentazione del Centro LANIAC dell'Università di Verona da Paola Artoni, al cui saggio in questo volume si rimanda per i relativi esiti.

⁷⁵ ASVr, Prefettura di Verona, Commissione Consultiva di Belle Arti, b. 1, fasc. 6b, processo verbale del sopralluogo effettuato dal Genio Civile, novembre 1877.

⁷⁶ Archivio del Museo di Castelvecchio, b. 1878-1882, lettera del Museo alla Giunta Municipale nella quale si trasmette alla Giunta medesima il conto della spesa sostenuta da Muttoni per il restauro della pala.

⁷⁷ ASVr, Prefettura di Verona, Commissione Consultiva di Belle Arti, b. 1, fasc. 6b, lettera della Commissione al Ministro, 24 dicembre 1877.

⁷⁸ Ivi, *Perizia della spesa occorrente pel togliimento dell'umidità all'altare di S.ta Francesca Romana nella Chiesa di S.ta Maria in Organis*, 24 novembre 1877.

⁷⁹ Ivi, lettera del Ministro alla Commissione, 22 gennaio 1878.

⁸⁰ Ivi, lettera dell'Ufficio centrale del Genio Civile alla Commissione, 30 marzo 1878. Mentre la spesa relativa all'intonacatura ad asfalto della parete di fondo della cappella era stata autorizzata dalla stessa Commissione riunitasi in seduta il 13 febbraio del 1878, la spesa relativa alla ricostruzione della porzione di muro soprastante l'altare era stata del tutto imprevista ed autorizzata direttamente dal Direttore ai lavori, fiducioso che, data la necessità, essa sarebbe stata approvata «dalla Superiorità». La relativa nota di pagamento verrà poi immediatamente girata dalla Commissione al Ministero per avere il supplemento di finanziamento: ivi, lettera della Commissione al Ministero, 6 aprile 1878.

⁸¹ Ivi, lettera del Ministero alla Commissione, 20 aprile 1878; lettera dell'Ufficio centrale del Genio Civile alla Commissione, 26 aprile 1878; lettera della Commissione al Ministero, 29 aprile 1878.

⁸² Ivi, lettera del Ministero alla Commissione, 9 maggio 1878: «Oggi fu ordinato il pagamento di L. 158 leg. a favore di Bartolomeo Ronchi per lavori da esso eseguiti nella cappella di S. Francesca Romana nella Chiesa di S. Maria in Organo di codesta città. Il relativo mandato sarà esigibile fra qualche giorno all'Intendenza di Finanza di codesta città».

⁸³ La relativa fattura era stata girata dal Sindaco alla Commissione il 5 gennaio del 1878 affinché quest'ultima provvedesse a farla saldare da chi di competenza.

⁸⁴ ASVr, Prefettura di Verona, Commissione Consultiva di Belle Arti, b. 1, fasc. 6b, lettera della Commissione alla Fabbriceria, 3 aprile 1878.

⁸⁵ Ivi, lettera della Fabbriceria alla Commissione, 16 aprile 1878.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ivi, lettera della Commissione alla Fabbriceria, 23 maggio 1878.

⁸⁸ Ivi, lettera del Museo alla Commissione, 18 giugno 1878.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ivi, lettera della Commissione al Ministero, 26 giugno 1878. Nella lettera si torna a ribadire la necessità per il futuro «d'usare, sia nel ricollocare il quadro e sia nell'addobbare l'altare, le maggiori cautele, perché essendo stato restaurato tante volte, ogni leggero sbattimento può danneggiarlo».

⁹¹ Ivi, lettera del Museo alla Commissione, 18 giugno 1878.

⁹² Ivi, lettera della Commissione al Ministero, 26 giugno 1878.

⁹³ Ivi, lettera del Museo alla Commissione, 18 giugno 1878.

⁹⁴ Ivi, lettera della Fabbriceria alla Commissione, 6 luglio 1878.

⁹⁵ Ivi, lettera della Commissione al Ministero, 9 luglio 1878.

⁹⁶ Ivi, lettera del Ministero alla Commissione, 11 luglio 1878.

⁹⁷ Ivi, lettera della Commissione al Ministero, 26 giugno 1878.

⁹⁸ Ivi, lettera della Commissione alla Fabbriceria, 29 settembre 1878.

⁹⁹ I dati in questione sono tratti dalla scheda dei provvedimenti di restauro conservata presso l'archivio di Pierpaolo Cristani, sulla quale sono anche annotati gli estremi cronologici (25 gennaio-giugno 1973) dell'intervento, condotto per conto della Soprintendenza.

¹⁰⁰ Al proposito si veda il saggio di ARTONI in questo volume.

¹⁰¹ SALERNO 1988, p. 245, cat. 155: il caso richiamato è quello del *Martirio di San Maurelio*, dove «per spianare la superficie il cui colore si era sollevato in larghe squame acconchiolate, il rifoderatore ebbe l'infelice idea di tagliare tutti i bordi rialzati per la difficoltà di riportarli in piano con una normale stiratura», producendo così un'irrimediabile distruzione delle zone di colore originale.

Abstract

Nel 1638 giungeva a Verona la pala con Santa Francesca Romana e l'angelo, eseguita da Guercino per l'altare intestato all'oblata olivetana in Santa Maria in Organo. Tale episodio richiede di essere letto nel più ampio contesto del processo di diffusione dell'iconografia di Francesca, promosso dall'ordine olivetano ed entro il quale il contributo di Guercino risulta particolarmente rilevante per numero di commissioni assolte.

La fortuna critica del dipinto, immediatamente sancita dai commenti delle fonti contemporanee, non si accompagnerà nel tempo ad un'altrettanto fausta sorte conservativa. Già malamente ritoccata a non molta distanza dalla sua collocazione nel tempio olivetano, la pala verrà infatti più volte restaurata nel corso dell'Ottocento per rimediare ai danni provocati dall'umidità infiltrata nella parete su cui era appesa, riportando però una serie di gravi lesioni, risanate durante l'intervento Cristani del 1973, ma ancora leggibili attraverso le indagini riflettografiche sotto la pelle del colore.

In 1638 the altarpiece by Guercino representing St Francesca Romana and the angel arrived to Verona for the altar named after the Olivetan oblate in Santa Maria in Organo. This events needs to be set in a broader context – the increasing of the diffusion of Francesca's iconography, promoted by the Olivetans. Guercino's contribution of that diffusion is relevant, especially according to the high number of completed commissions.

The critical success of the painting, suddenly stated by the comments of the contemporary sources, didn't lead to an accurate preservation afterwards. Not so long after its placing in the olivetan church, it was badly re-touched. In the 19th century the altarpiece underwent several restorations in order to repair the damages caused by the humidity of the wall; though the painting was severely damaged, and subsequently restored in 1973 by Cristani. The signs of damage are still visible thanks to the reflectographic investigation under the colour layer.

BIBLIOGRAFIA

1600

F. PEÑA, *Relazione Sommaria della vita, de' miracoli e delli atti della Canonizzazione di S. Raimondo di Peñafort*, Roma 1600.

1616

G. ORSINO, *Vita di S. Francesca Romana oblata dell'Ord. di S. Benedetto della Congregazione di Mont'Oliveto*, Venezia 1616.

1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna 1678.

1718

B. DAL POZZO, *Le Vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718.

1720

G.B. LANCENI, *Ricreazione pittorica*, Verona 1720.

1749

G.B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, I, Verona 1749.

1891

D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, a cura di G. BIADEGO, Verona 1891.

1913

G. GEROLA, *Le antiche pale di S. Maria in Organo di Verona*, Bergamo 1913.

1970-71

L. ROGNINI, *L'antico organo di S. Maria in Organo*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XX-XXI, 1970-71, pp. 139-188.

1972-73

L. ROGNINI, *Francesco Fabi da Soave pittore e una tela di «ignoto» a Roncanova*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XXII-XXIII, 1972-73, estratto, pp. 5-10.

1973

ROGNINI, *Un'inedita "Guida" seicentesca alle opere d'arte di S. Maria in Organo*, in «Vita veronese», XXVI, maggio-giugno 1973, pp. 157-164.

1976

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di Paola Barocchi, IV, Firenze 1976.

1978

La pittura a Verona tra Sei e Settecento, catalogo della mostra (Verona, Palazzo

della Gran Guardia, 1978) a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1978.

L. MAGAGNATO, *Il percorso critico*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1978) a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1978, pp. 13-30.

S. MARINELLI, *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1978) a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1978, pp. 31-75.

L. ROGNINI, *Regesti dei pittori operanti a Verona tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1978) a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1978, pp. 281-294.

1981

V. CATTANA, *Cronotassi degli abati olivetani di S. Giorgio di Ferrara, S. Maria di Baura e S. Giorgio della Ghiara (poi S. Francesca Romana di Ferrara)*, in *Studi monastici*, «Analecta Pomposiana», VI, 1981, pp. 163-183.

1983

E.M. GUZZO, *Francesco Paglia in S. Maria in Organo a Verona e il "misterioso" Francesco Bernardi detto il Bigolaro*, in «Brixia sacra», XVIII, 3-4, 1983, pp. 123-137.

1984

G. PENCO, *Iconografia, cultura e spiritualità nei monasteri del Seicento*, in «Benedictina», 31, 1984, pp. 135-154.

M. REPETTO CONTALDO, *Francesco Torbido dello 'Il Moro'*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XIV, 1984, pp. 43-76.

Una santa tutta romana: saggi e ricerche nel VI centenario della nascita di Francesca Bussa Dei Ponziani (1384-1984), a cura di G. PICASSO, Monte Oliveto Maggiore (Siena) 1984.

1986

A. SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. 2.2. La provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, Padova 1986.

1988

L. ROGNINI, *Giovanni Battista Bianchi (1631-1687)*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, a cura di P. BRUGNOLI e A. SANDRINI, Verona 1988, II, pp. 236-238.

L. SALERNO, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988.

1989

S. RINALDI, *Note sulla tecnica della pittura a olio del Guercino*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 37, 1989, pp. 55-62.

1990

O. BONFAIT, *Il pubblico del Guercino. Ricerche sul mercato dell'arte nel XVII secolo a Bologna*, in «Storia dell'Arte», 68, 1990, pp. 71-94.

1991

D.M. STONE (A), *Guercino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991.

D. M. STONE (B), *Guercino, Master Draftsman. Works from North American Collections*, catalogo della mostra (Cambridge, Ottawa e Cleveland 1991), Bologna 1991.

1992

La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, a cura di J. BENTINI, Bologna 1992.

1994

A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Santa Francesca Romana. Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti*, Città del Vaticano 1994.

1996

S. DALLA ROSA, *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, Verona, 1803-04, ed. a cura di S. MARINELLI e P. RIGOLI, Verona 1996.

E. FUMAGALLI, *Paolo V Borghese in Vaticano: appartamenti privati e di rappresentanza*, in «Storia dell'Arte», 88, 1996, pp. 341-370.

1997

Il libro dei conti del Guercino 1629-1666, a cura di B. GHELFI con la consulenza scientifica di D. MAHON, Bologna 1997.

1998

J. VON HENNEBERG, *Saint Francesca Romana and Guardian Angels in Baroque Art*, in «Religion and the arts», 2, 1998, 4, pp. 467-487.

2000

S. MARINELLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. LUCCO, Milano 2000, I, pp. 327-413.

M.L. PAOLETTI, *Esami e studi tecnici*, in appendice a P. MASINI, *La Pala di Santa Petronilla del Guercino: storia e restauro*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XIV, 2000, pp. 115-116.

2002

L. ROGNINI, *La chiesa di S. Maria in Organo*, Verona 2002.

2004

S. LODI, *Cappelle, altari e sepolcri in San Fermo nel Cinquecento*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. GOLINELLI e C. GEMMA BRENZONI, Verona 2004, pp. 263-279.

2005

A. ANSELMINI, *Theaters for the canonization of Saints*, in W. TRONZO, *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge 2005, pp. 244-269.

V. CASALE, *Paolo V, il baldacchino sull'altare papale e la canonizzazione di S. Fran-*

cesca Romana, in *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, a cura di B. TOSCANO, Roma 2005, pp. 217-233.

E.M. GUZZO, *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno a cura di B. AIKEMA, R. LAUBER e M. SEIDEL, Venezia 2005, pp. 287-320.

C. TROUP, *Art History and the resistant presence of a saint: the chiesa vecchia frescoes at Rome's Tor de' Specchi*, in *Rituals, images and words: varieties of cultural expression in late medieval and early modern Europe*, a cura di F.W. KENT e C. ZIKA, "Late medieval and early modern studies", 3, 2005, pp. 119-145.

2006

D. ARTIOLI, F. TALARICO, *Indagini chimiche sul dipinto San Francesco riceve le stimmate*, in *Guercino. Il San Francesco ritrovato*, a cura di F. GONZALES, R. VIETIELLO, Milano 2006, pp. 99-103.

2007

V. CATTANA, *Momenti di storia e spiritualità olivetana (secoli XIV-XX)*, a cura di M. Tagliabue, Cesena 2007.

2008

A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Il culto di Santa Francesca Romana nella Roma del Seicento*, in *Missione e carità. Scritti in onore di p. Luigi Mezzadri C.M.*, a cura di F. LOVISON e L. NUOVO, Roma 2008, pp. 283-319.

2009

A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Nel segno dell'oblazione: Francesca Romana e la regola di Tor de' Specchi*, in *Francesca Romana: la santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo*, a cura di A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Firenze 2009, pp. 87-160.

B. CIRULLI, *Documenti sulla fondazione e dedicazione della cappella delle Oblate di Santa Francesca Romana in Santa Maria Nova e una ipotesi sulla sua più antica decorazione (1442-1448)*, in *Francesca Romana: la santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo*, a cura di A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Firenze 2009, pp. 247-271.

G. BRIZZI, *Iconografia dei santi Bernardo Tolomei e Francesca Romana (secoli XV-XX)*, Cesena 2009.

Francesca Romana: la santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo, a cura di A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Firenze 2009.

G. PICASSO, *Santa Francesca Romana oblata di S. Maria Nova*, in *Francesca Romana: la santa il monastero e la città alla fine del Medioevo*, a cura di A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Firenze 2009, pp. 23-31.

C. TEMPESTA, *Arte a Tor de' Specchi*, in *Francesca Romana: la santa il monastero e la città alla fine del Medioevo*, a cura di A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Firenze 2009, pp. 187-245.