

Una proposta per il  
*Dio Padre*  
del MASP

LUCIANO MIGLIACCIO

Em português pp. 433

Nel 1947 il Museu de Arte São Paulo acquistò una scultura italiana del secolo XVI raffigurante un *Dio Padre*.<sup>1</sup> Benché riprodotta nelle varie pubblicazioni riguardanti il museo<sup>2</sup>, l'opera non ha ricevuto l'attenzione che la sua qualità merita. La figura, grande meno del naturale, si leva, per due terzi, sopra un banco di nubi. Il braccio destro, purtroppo mutilo, era levato in alto a benedire. La testa dallo sguardo grave e pensoso, un po' stanco, incorniciata dalla lunga chioma e dalla barba fluenti, si volge e si china verso l'osservatore. L'immagine infatti era pensata per essere vista dal basso e da una certa distanza. Si trovava probabilmente sulla cimasa di un complesso decorativo. A favore di questa ipotesi è anche la qualità del marmo, che non è delle migliori. Presenta qualche venatura e una vera e propria lacuna nella parte superiore della spalla sinistra, in passato colmata con stucco. Si notano tre fori allineati in verticale alla sommità del capo, forse per l'inserimento di un ornamento in metallo. Sicuramente la scultura era destinata ad essere vista da determinate angolazioni situate frontalmente dal basso verso l'alto. I profili laterali non dovevano essere visibili completamente. Osservata di lato, l'immagine appare infatti come appiattita e rigida. Le due vedute laterali di tre quarti, sia pur meno significative, sono efficaci. Da destra la posa è più eloquente, permettendo di cogliere simultaneamente il gesto con il quale l'Eterno si appoggia sul globo e impartisce la benedizione. Quando il braccio destro era integro, questa veduta doveva apparire privilegiata, quasi completando quella frontale. Queste osservazioni confermano l'ipotesi che la scultura del MASP sia la parte superiore di un complesso più vasto. Il suo atto infatti acquista maggior senso espressivo ipotizzando la presenza di altre figure in basso che si pongano in relazione con quella superiore e la completino. La direzione dello sguardo del Dio Padre spinge a supporre, leggermente spostato a destra rispetto all'asse centrale, in basso, un personaggio al quale egli sembra rivolgersi. Per analogia con iconografie affini, è probabile che si trattasse di un defunto o di una Madonna col Bambino.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La scultura, al numero 19 dell'inventario del museo, misura cm. 83 x 78. Fu acquistata nel 1947, presso lo Studio d'arte Palma, e donata al Masp dall'industriale Geremia Lunardelli. Fu esposta, secondo la scheda inventariale, in una Mostra di antiche sculture italiane, tenuta a Roma nel 1945. La stessa scheda la dice proveniente dalla collezione Ilo Nunhes, sulla quale non abbiamo altre notizie. A giudicare dalla grafia del cognome, il proprietario potrebbe essere di origine portoghese, ma lo stesso appellativo si può trovare anche nell'Italia meridionale, con la grafia Nugnes.

<sup>2</sup> P. M. Bardi, *The arts in Brazil*, Milano, 1956, p. 118, fig. 162; *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*, a cura di P. M. Bardi, São Paulo, 1983, p. 178.

<sup>3</sup> Il posto alla destra del Padre spetta tradizionalmente al Figlio. Il Dio Padre benedicente compare solitamente anche nella rappresentazione dell'Annunciazione ma si volge alla Vergine posta, di regola, alla sua sinistra. Si potrebbe ipotizzare anche che il Dio Padre accompagnasse la figura di un defunto in un complesso tombale. Ma ciò appare meno probabile per le ragioni che verranno esposte più avanti.

La parte posteriore della statua è lavorata, sia pure in modo più sommario e privo di rilievo plastico. La superficie del marmo mostra i segni della gradina, meticolosamente cancellati sulla parte anteriore da un attento lavoro di scalpello, che contribuisce in modo fondamentale al raffinato effetto luminoso dell'insieme. Almeno la parte superiore dell'opera, quindi, era visibile anche dal retro, anche se in modo approssimativo. In base a queste considerazioni, la collocazione più probabile della scultura sembrerebbe la cimasa di un altare situato al centro di un coro. I monumenti funebri dell'epoca infatti, in Italia, sono del tipo ad arcosolio. Se il frammento provenisse da una tomba dovremmo aspettarci un rilievo o una immagine addossata alla parete. La scarsa cura delle vedute di profilo si potrebbe spiegare invece con l'inserimento della figura entro una cornice architettonica, ad esempio, un timpano interrotto, a coronamento di una edicola. Le dimensioni ridotte dell'opera farebbero pensare al coro di una chiesa non molto grande, quella di un piccolo monastero, ad esempio, dove i monaci si radunassero negli stalli posti dietro l'altare.

La qualità del panneggio è uno dei caratteri salienti dell'opera. Sembra parte dell'anima stessa della figura. Di grande effetto è l'invenzione del manto investito da un folata di vento, che si avvolge intorno alla figura a partire dal margine destro della base accompagnando il moto delle membra come la spirale di un'elica, e disegnando un incrocio di diagonali sul retro della scultura. L'anatomia della figura senile sembra quasi fragile sotto l'ampia tunica che pare sorreggerla con le pieghe larghe, spianate, incise da solchi profondi. A queste si oppone il forte contrasto di luci e di ombre del manto, che amplifica l'effetto luminoso sulla destra e crea invece un improvviso addensarsi di scuri a sinistra, dietro la testa. Si accentuano così la torsione e l'inclinazione appena accennate del tronco, suggerite dalle fasce levigate della stoffa pesante della tunica, che casca in profondi incavi sulla cintura.

Il volto è ben modellato, quasi macero, mostra i segni di una vecchietta veneranda nelle grandi palpebre segnate, nelle rughe, nelle guance infossate. Tutti i particolari, l'espressione della bocca, l'aggrottarsi della fronte spirano una severa e quasi dolorosa stanchezza. Strumento dell'espressione è il chiaroscuro con i suoi vaporosi passaggi sulla superficie del marmo: sugli occhi severi, tra le onde della grande barba che si increspa e serpeggia come una fiamma. Il torso si appiattisce, il manto cade in larghe onde sinuose che creano profondi contrasti luminosi. La forza si concentra nell'avambraccio scoperto, mentre le dita esili artigliano il globo con una forza insospettata.

La scultura è, si può dire, inedita. La scheda inventariale riporta un testo di Luigi Grassi a commento dell'opera, esposta a Roma nel 1945, prima che fosse venduta al museo brasiliano. Lo studioso la attribuiva ad un seguace di Andrea Sansovino attivo nella prima metà del secolo XVI. Egli vi scorgeva giustamente una interpretazione più pittorica che plastica dell'arte di Leonardo e di Michelangelo, che rivelerebbe l'origine toscana dell'autore. In effetti, il Padre Eterno del MASP evoca le figure poste da Andrea Sansovino sui fastigi delle sue tombe in Santa Maria del Popolo a Roma. Possiamo vedere alcune caratteristiche fisionomiche analoghe nel *Battista* del gruppo del Battistero di Firenze del 1501 e nel più antico *Altare Corbinelli* in Santo Spirito. I capelli incolti, la barba fluente dell'eremita, retaggio ghibertiano, si sposano ad una leggera torsione del tronco e a un trattamento luministico delle superfici che richiama l'arte di Leonardo e che ritroviamo nel raffinato pittoricismo dell'opera del MASP. Questi caratteri sono presenti anche nel volto del tardo *Sant'Antonio abate* di Monte San Savino, forse il momento di Andrea più vicino allo stile del nostro scultore. Così pure i panneggi che tagliano a metà il tronco del Battista di Firenze o quello della Madonna del Duomo di Genova sembrano un precedente diretto degli studiatissimi panni del pezzo paulista e forse hanno un ascendente comune nella plastica di Antonio Rossellino.

Lo scultore del MASP appartiene tuttavia ad una generazione più giovane, formatasi alla fine del secondo decennio del Cinquecento, alla scuola di Michelangelo, come dimostra la sua capacità di rendere il dinamismo della figura. Il suo stile presuppone la conoscenza della statuaria ellenistica e di un'opera come il *San Jacopo* del Duomo di Firenze eseguito dall'allievo più dotato di Andrea, Jacopo Sansovino. Questo è evidente non solo nella posa che accenna ad un contrapposto a spirale, che pure non è quello violento, fatto di drammatiche spezzature di Michelangelo, ma quello ben

dosato ed equilibrato, derivato dallo stile di Raffaello e di Andrea del Sarto, che è tipico delle figure di Jacopo. Soprattutto il trattamento luminoso delle pieghe, i delicati passaggi chiaroscurali, il contrapporsi di solchi sinuosi e profondi ad ampie campiture luminose sono derivazioni dirette del santo fiorentino e del suo gemello romano eseguito per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli. Si osservi in particolare, nell'apostolo di Firenze, il groviglio di pieghe che si addensa nella parte mediana del corpo e il modo in cui la mano lo preme impugnando energicamente il rotolo, l'ampio panneggio curvilineo sul braccio sinistro, ripetuto quasi identico nell'opera brasiliana. Tuttavia il *Padre Eterno* del MASP non raggiunge l'altissima qualità di Jacopo. Le linee del panneggio sono più larghe e schematiche, il corpo pare appiattirsi dentro i panni con un effetto assai meno plastico. Non si sfugge all'impressione che sia pensato come un rilievo. Lo stesso panneggio volante in alto è una interpretazione decisamente pittorica, luministica più che plastica delle idee sansovinesche.

Si potrebbero citare altre componenti toscane dello stile del nostro artista: il mestiere di Andrea Ferrucci e dei marmorai fiesolani (soprattutto quelli attivi a Carrara nel terzo decennio del secolo) nelle superfici frastagliate dei panneggi e nel fiammeggiare della barba e della capigliatura, come si vede nelle statuette ferrucciane dell'altare di Fiesole. Lo scultore del MASP è un ottimo tecnico del marmo che lavora con una disinvoltura e una sicurezza da virtuoso, molto vicine a quelle possedute dagli specialisti toscani in virtù di una tradizione familiare antica di molte generazioni.

Se il giudizio del Grassi, sottolineando la derivazione da Sansovino e l'intensa qualità pittorica dell'opera, puntava in direzione toscana, e a ragione, non di meno, va sottolineato il debito del pezzo paulista nei confronti della cultura romana. Se l'energia dell'atto, il ritmo fluente della barba possono rimandare, a prima vista, a certi stilemi del Mosè di Michelangelo, questo Zeus pensoso, dallo sguardo severo e velato di triste consapevolezza, ricorda da vicino i vegliardi gravi d'anni e di sapienza immaginati da Raffaello nelle Stanze, e soprattutto il San Girolamo della *Madonna del Pesce* del Museo del Prado, proveniente dalla chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, dove si trovava almeno dal 1514.

L'ipotesi di una origine napoletana del frammento del MASP è suggestiva sotto diversi aspetti. In effetti Napoli è il centro italiano dove, più che in ogni altro, l'influenza della cultura raffaellesca prevale anche nella decorazione plastica di cappelle e altari affiancandosi a quella degli scultori toscani. La capitale del regno è anche una delle capitali della scultura del Cinquecento che attira maestranze provenienti dalle maggiori aree di produzione, Toscana e Lombardia. L'ornato marmoreo è la tipologia decorativa prediletta dall'aristocrazia meridionale che, influenzata dagli ideali umanistici del Pontano e del Sannazzaro, vedeva nel marmo, per le sue doti di preziosità e durevolezza, il materiale adatto alla rappresentazione simbolica dei propri valori sociali. La scultura napoletana è strettamente legata alla decorazione architettonica: è, si può dire, pensata come architettura in marmo dove la statua quasi mai è completamente autonoma.

Un ulteriore indizio in direzione partenopea è dato dall'omaggio che l'artista della scultura del MASP tributa all'opera di Benedetto da Maiano esistente nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi o Monteoliveto a Napoli. Nel volto d'aquila, che guarda in basso, come preso da una preoccupazione improvvisa, incorniciato dalla chioma fluente e dalla lunga barba partita in solchi ondulati, nella mano che impugna risoluta il globo, sembra di scorgere un'eco precisa del *San Giovanni Evangelista* scolpito da Benedetto per l'*Altare del* mastrogiudice nella prima cappella a destra della chiesa. Anche quella figura è impostata ricorrendo a una scaltrita 'variatio', evitando la frontalità. Si volge verso il basso con un potente effetto d'ombre sul volto macilento. Accenna ad un movimento a spirale sottolineato dal gesto del braccio destro arretrato, mentre la mano sembra tormentare il lembo del manto in un moto di impazienza. L'ondeggiare della lunga barba bipartita e della capigliatura, che si raccoglie in un ciuffo sulla sommità un po' calva, del cranio sono particolari che non sono sfuggiti all'autore del frammento paulista, rivelandone sintomaticamente l'origine. Gli altari di Benedetto da Maiano e del Rossellino per Monteoliveto erano un punto di riferimento imprescindibile per gli scultori napoletani e per i loro committenti. Per questo era possibile, a Napoli, collocare sullo stesso piano la scultura tardoquattrocentesca fiorentina e la maniera romana di Raffaello come componenti di uno

stesso linguaggio "moderno". Il successo della bottega del Ferrucci nella capitale meridionale ne è un sintomo evidente, che spiegherebbe anche l'omaggio al maestro fiorentino da parte dell'autore del frammento paulista.

Un altro motivo che spinge a cercare in direzione napoletana è il successo di questa iconografia del Dio Padre nella scultura funeraria meridionale. Ne è un esempio la tomba di Aniello Arcamone in San Lorenzo, dove un Giove Olimpico si affaccia benedicente, con ieratica frontalità nella lunetta al di sopra del defunto.<sup>4</sup> Ancora molto più tardi, nella tomba di Giulio Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, opera di Annibale Caccavello, databile al 1565 circa, troviamo un altro esempio di figura senile tagliata in modo analogo e conclusa con un panneggio volante di fondo, che scende a benedire il defunto semidisteso nel sonno della morte.

Se ne possono citare esempi anche in pittura: si veda la tavola con l'*Adorazione dei Magi* di Bartolomeo Guelfo, pittore pistoiese, proveniente dalla chiesa napoletana di San Giuseppe dei Falegnami e datata al 1523, anch'essa con un riferimento funerario, come pure la lunetta che corona il polittico di Vallo della Lucania attribuito al napoletano Giovan Filippo Criscuolo<sup>5</sup>.

Ammessa come plausibile l'ipotesi della provenienza napoletana del *Dio Padre* del MASP, bisogna domandarsi se esista nell'ambiente partenopeo un artista il cui stile sia in grado di comprendere tutte le componenti sopra descritte. Il candidato naturale per l'attribuzione del frammento di São Paulo potrebbe essere Girolamo Santacroce, formatosi sulla cultura sansovinesca e raffaellesca di due maestri spagnoli attivi a Napoli, Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Egli è unico tra i napoletani, a quella data, ad avere un'esperienza documentata e di prima mano della cultura figurativa toscana, avendo all'attivo una permanenza a Carrara compresa tra l'inizio del 1521 e l'ottobre 1522.<sup>6</sup> A ridosso del viaggio a Carrara, probabilmente appena prima, Girolamo aveva scolpito la pala marmorea della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.<sup>7</sup> La figura del Padre Eterno benedicente in rilievo, entro un clipeo, che compare nella cimasa, sembra un precedente iconografico del frammento paulista avendone anche una analoga collocazione funzionale. Da osservare la somiglianza del taglio della figura di tre quarti concluso dal panneggio avvolgente e l'inclinazione del tronco che introduce nella figura una modulata spezzatura.

A Carrara il Santacroce lavorò nella bottega del maestro Ordóñez, terminando le figure di *San Girolamo* e *Sant'Ambrogio* per la tomba del cardinal Cisneros, oggi nella cappella dell'università di Alcalá de Henares.<sup>8</sup> Il primo dei due Padri della Chiesa ha un volto minuto dall'espressione severa, che termina in una barba fluente. Il cranio allungato è coronato da un ciuffo alla sommità della fronte. Il panneggio sostiene e anima la gracile anatomia della figura, mossa da un lieve

<sup>4</sup> Su quest'opera, attribuita a Antonino De Marco, vd. F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992, pp. 80-82.

<sup>5</sup> *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra, a cura di G. Previtali, Firenze, 1986, pp. 199-200 (scheda a cura di A. D'Aniello), pp. 243-245 (scheda a cura di P. Sabino).

<sup>6</sup> Sullo scultore vd. A. Borzelli, *Gerolamo Santacroce scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, 1924; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, tomo II, Milano, 1935; O. Morisani, *Gerolamo Santacroce*, in "Archivio storico per le province napoletane", 1944-46, pp. 70-84; F. Bologna, *Problemi della scultura del Cinquecento*, in *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra, Napoli, 1950; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. II, Milano, 1977; F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pp. 149-180; R. Naldi, *Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce*, in *Le vie del marmo*, catalogo della mostra, Firenze, 1992, pp. 149-162.

<sup>7</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., p. 172 data l'altare dopo il viaggio a Carrara e prima dell'altare Del Pezzo, quindi nel 1523. R. Naldi, *Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce*, in *Le vie del marmo*, catalogo della mostra, cit. p. 156 lo ritiene invece anteriore all'esperienza toscana collocandolo al 1519-20.

<sup>8</sup> L. Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo*, catalogo della mostra, cit., pp. 101-136, p. 120.

contrapposto, mentre regge il librone dalla legatura apparentemente troppo pesante. I panni avvolgono la figura formando un'ampia falda ricurva alle spalle che include la figura come un guscio. Questo motivo, derivato dalle sculture dell'Ordóñez, verrà progressivamente attenuato da Girolamo, ma è possibile trovarne ancora traccia nella figura del MASP dove è sviluppata in modo assai più scaltrito.

Subito dopo il soggiorno carrarese, nel 1524, il Santacroce comincia l'Altare Del Pezzo nella chiesa di Monteoliveto.<sup>9</sup> In esso l'evidente omaggio ai due maestri fiorentini che avevano lavorato nella chiesa napoletana si combina all'influenza delle architetture dei monumenti romani del Sansovino. I due maestri del Santacroce, Ordóñez e De Siloe, fanno uso di uno schema identico per alcune delle loro opere spagnole. Ma l'Altare Del Pezzo fornisce anche una base per valutare le esperienze del Santacroce nel soggiorno toscano che ne condiziona in modo determinante la formazione. Certo egli guarda a Michelangelo se, come giudicava il De Tolnay, il *San Pietro* dell'altare è una interpretazione del *San Matteo* del Buonarroti, ma soprattutto al Sansovino del San Jacopo che cerca di attenuare con un equilibrio compositivo di marca raffaellesca il dinamismo dell'evangelista fiorentino. Ciò è evidente nel gruppo della *Vergine col Bambino*, di ispirazione fiorentina persino nell'iconografia. In origine aveva una terza figura, un San Giovannino oggi perduto. La Vergine richiama modelli della pittura fiorentina come la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto. Lo spirito di plastica monumentalità delle figure sembra ricavato proprio dalla maniera di Jacopo ormai pienamente svolta tra Roma e Firenze nell'orbita di Raffaello. Il modo nel quale Girolamo ne interpreta la lezione ha delle consonanze, in questo lavoro, con il fare dello scultore del MASP. Il Bambino ad esempio, mostra un contrapposto appena accennato, col braccio destro proteso e quello sinistro invece abbassato e rientrante. Il gesto del bimbo che afferra il polso della madre possiede un poco dell'energia con la quale il Dio Padre si appoggia al globo. Sul delicato ovale del volto della Madonna e nel sorriso del Bambino, come in quello del vegliardo paulista, soffia un'aria di bottega verrocchiesca anche per l'uso così espressivo e pittorico dello sfumato e del chiaroscuro. Il riferimento d'obbligo è ovviamente Leonardo, ma in una versione sartesca, aggiornata sull'esempio dell'Altare Martelli di Jacopo Sansovino.

Nella chiesa napoletana di San Pietro Martire sono conservati i frammenti del sepolcro marmoreo di Antonio Di Gennaro, giureconsulto morto nel 1522. La tradizione attribuisce l'opera in modo unanime al Santacroce, ma le opinioni degli studiosi sono divise sulla datazione, oscillando, con validi motivi, tra la fase giovanile dello scultore, nel terzo decennio del secolo, e la sua attività tarda, a ridosso del 1535<sup>10</sup>.

Tra questi frammenti vi è il rilievo raffigurante *Dio Padre* attualmente collocato sopra un lavabo nella sacrestia della chiesa. Una comparazione tra le fisionomie del personaggio napoletano e di quello paulista mostra delle coincidenze significative. In entrambi la forma allungata del cranio e il profilo sono simili, le palpebre sono pesanti e marcate dai segni della vecchiaia, le guance sono rientranti e fortemente modellate, la bocca è piena e contratta in un'espressione di severo e contenuto dolore. La figura senile napoletana ha una chioma molto più rada, tuttavia i capelli si raccolgono sulla fronte in un breve ciuffo, come nella scultura del MASP, mentre la barba è divisa in rivi distinti da solchi profondamente segnati. Le pose presentano non poche analogie, considerando il gesto energico del vegliardo napoletano che stringe il globo con la mano dalle lunghe dita affusolate, mentre leva l'altra a benedire quasi con foga. Vediamo persino la stessa idea, un po' barocca, dei panneggi gonfiati dal vento alle spalle della figura in grovigli curvilinei. Il pannello taglia il segmento mediano della figura con una ampia fascia dove la luce si raccoglie e dalla quale sorgono fasci di pieghe

<sup>9</sup> R. Naldi, *Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce*, cit. p. 161. F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., p. 169.

<sup>10</sup> R. Naldi, *Il sepolcro Di Gennaro nella chiesa di San Pietro Martire*, di prossima pubblicazione. Un diverso parere sulla cronologia del monumento è espresso in F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pp. 177-178.

larghe e appiattite che ricadono pesanti sulla cintura creando un forte contrasto chiaroscurale. Contrasti analoghi segnano ritmicamente la figura attenuando gli scuri, come nelle piatte pieghe del petto, e addensandoli, come nella parte posteriore del cranio, dove svolazza un nodo di pieghe curvilineo simile al panneggio aereo del Padre Eterno paulista.

Se l'attribuzione della scultura al Santacroce è una ipotesi di lavoro plausibile, allora essa andrebbe inserita nel catalogo dell'artista napoletano proprio tra il sepolcro Di Gennaro e il rilievo con *l'Incredulità di San Tommaso* dell'altare Siniscalchi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, databile a dopo il 1528<sup>11</sup>. L'impostazione e il canone proporzionale della figura del MASP possono ricordare infatti la figura del Cristo al centro della pala napoletana. Possiamo immaginarci il vecchio levare il braccio a benedire con la stessa rassegnata stanchezza. Manca tuttavia il segno profondo di Polidoro da Caravaggio che marca l'opera partenopea imprimendole una deriva assolutamente anticlassica. Anche se non mancano coincidenze fisiognomiche tra la figura ed alcuni degli apostoli della pala marmorea, in questa i passaggi luminosi sono più netti e frastagliati, le pieghe più rigide e taglianti.

Lo stesso accade se tentiamo di incontrare altre coincidenze nelle tre statue raffiguranti la *Madonna col Bambino*, *San Giovanni Battista* e *San Benedetto* provenienti dalla chiesa di Santa Maria a Cappella Vecchia di Napoli e giudicate concordemente i capolavori della maturità del Santacroce<sup>12</sup>. Le affinità si riscontrano soprattutto nell'uso raffinatissimo del chiaroscuro, nell'interpretazione pittorica della scultura, nello studio meticoloso del panneggio che acquista quasi una vita propria. Nella figura della Madonna ad esempio i panni formano una linea spezzata che amplifica il movimento della figura. Raccolti sopra il ginocchio in un viluppo morbido, girano attorno alla figura della Vergine, tesi dal gesto birichino e sorprendentemente deciso del Bambino. Nel Battista poi il manto vortica formando solchi d'ombra profondi che danno risalto alle carni macerate dell'asceta.

Da tempo mi tenta l'ipotesi che il frammento paulista provenga proprio dal coronamento del perduto altare di Santa Maria a Cappella Vecchia. Allo stato attuale non ci sono elementi probanti per pensare che si tratti di una possibilità concreta. Dell'aspetto originario dell'opera napoletana non sappiamo nulla: l'altare fu rimaneggiato già nel secolo XVII e non ne abbiamo descrizioni. Le misure delle sculture sono di poco inferiori al naturale e potrebbero, almeno in questo, combinare con le dimensioni del pezzo del MASP. Ma è veramente troppo poco.

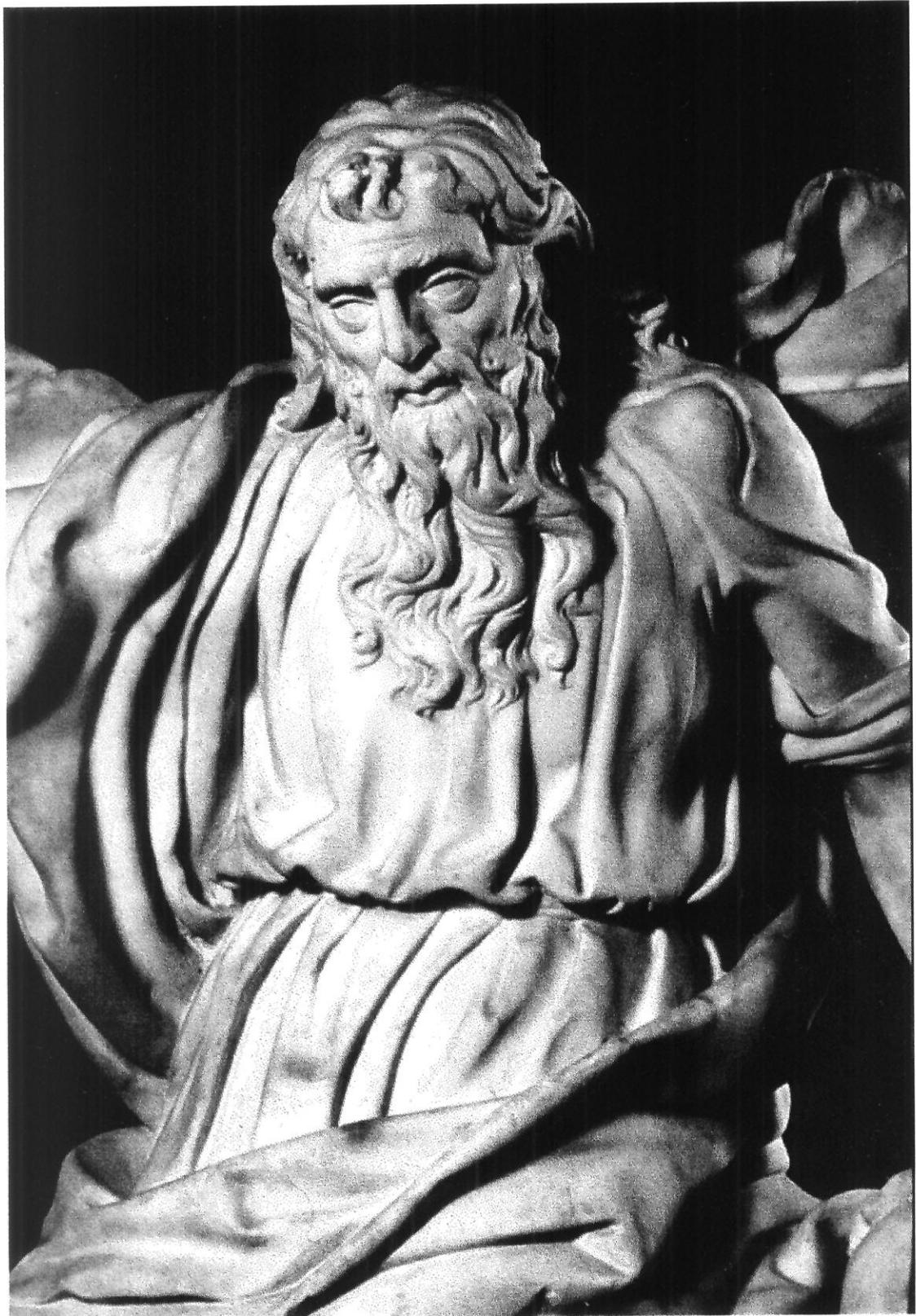
Tuttavia, se l'animazione del panneggio è la caratteristica che, come aveva già rilevato il Venturi, permane costante nella vicenda artistica di Girolamo Santacroce, nelle statue di Santa Maria a Cappella Vecchia essa raggiunge un vertice in senso espressionistico che mi pare di poter scorgere, così marcatamente personale, già nella straordinaria idea del panneggio posteriore del Padre Eterno del Masp. Se questo, anche per la sua collocazione originaria sul fastigio di un complesso, presenta una esecuzione più sommaria ed una qualità plastica meno elevata, non sembra estraneo ai modi della fantasia creatrice dello scultore napoletano o, almeno, di una bottega che certamente esistette intorno a lui e della quale sappiamo ancora pochissimo.

**Luciano Migliaccio**, Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, Italia.

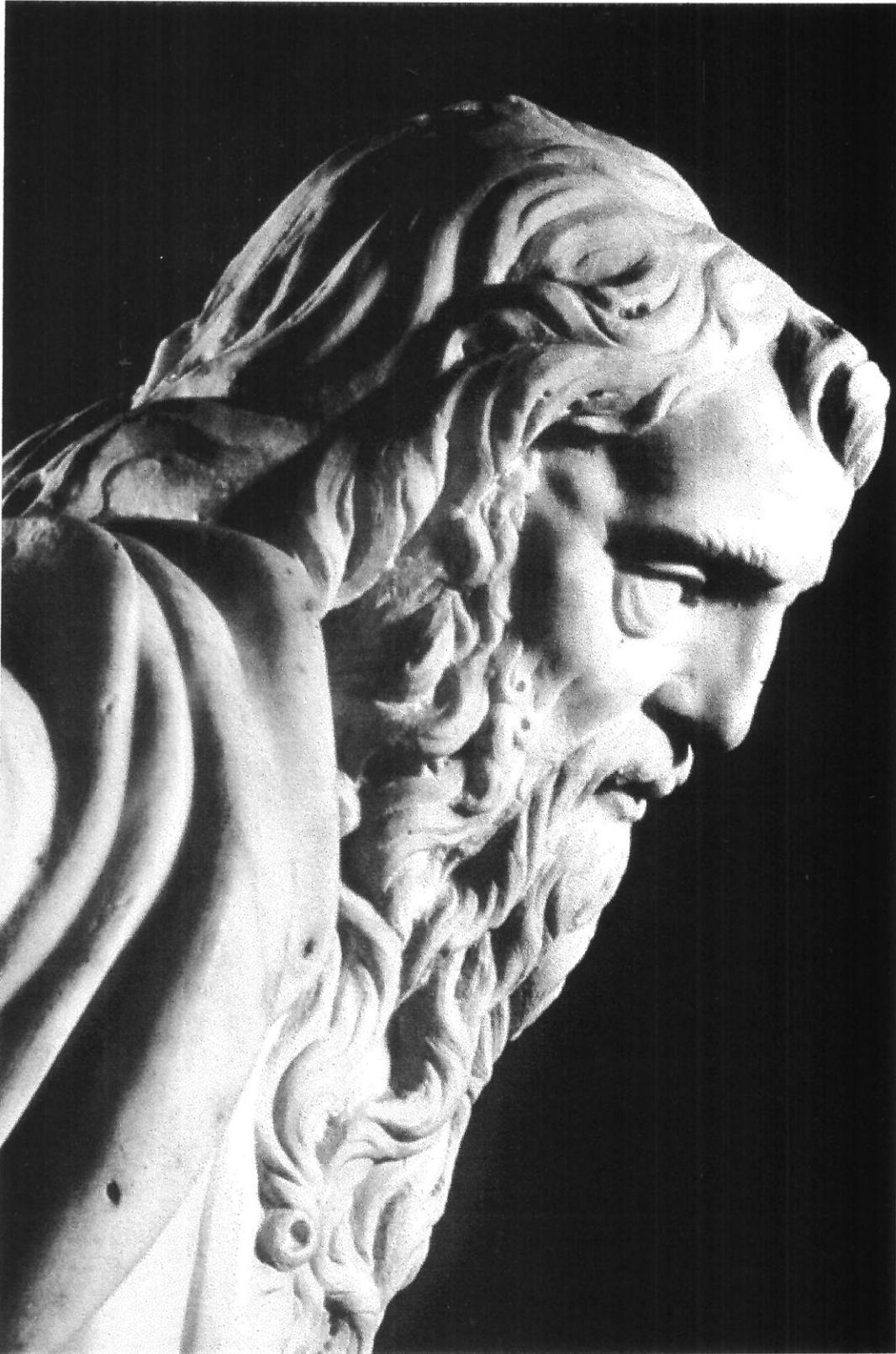
<sup>11</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pp. 167-168, ritiene l'altare Siniscalchi un'opera giovanile del Santacroce. Mi pare sia invece da accettare anche per motivi stilistici, soprattutto per l'evidente polidorismo e l'influenza dei rilievi genovesi del Montorsoli e del Cosini, la cronologia tradizionale che lo colloca al 1533 circa.

<sup>12</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pp. 174-5

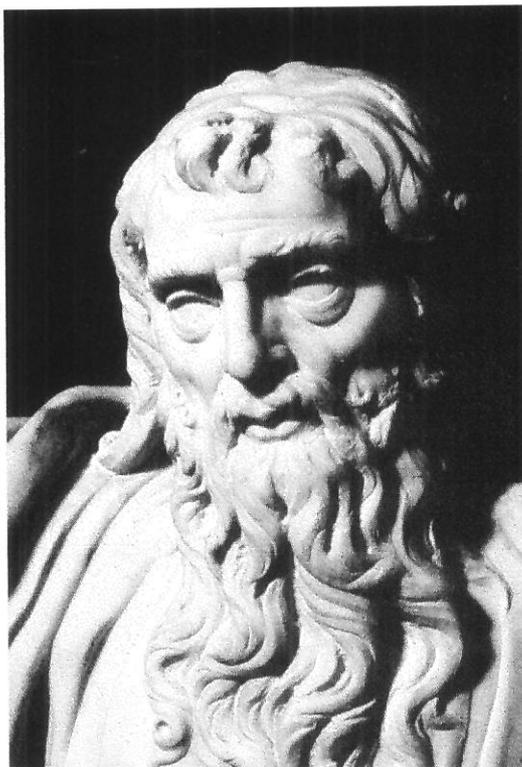




1 - Girolamo Santacroce (attribuito), *Dio Padre*, c. 1530, São Paulo, MASP.



2 - Girolamo Santacroce (attribuito), *Dio Padre*, c. 1530, São Paulo, MASP, particolare.



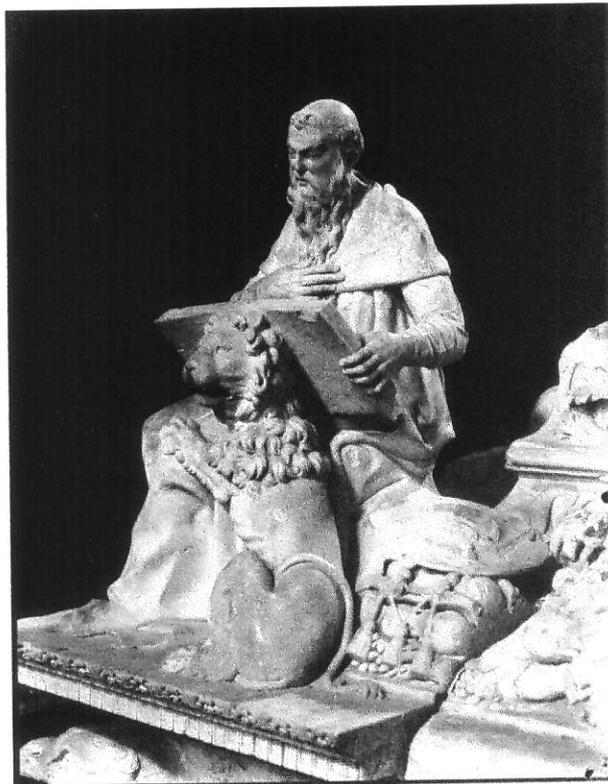
3 - Girolamo Santacroce (attribuito), *Dio Padre*, c. 1530, São Paulo, MASP, particolare.



4 - Girolamo Santacroce (attribuito), *Dio Padre*, c. 1530, São Paulo, MASP, particolare.



5 - Girolamo Santacroce, *Dio Padre*,  
Napoli, Sant'Aniello a Caponapoli.



6 - Girolamo Santacroce, *San Girolamo*,  
c. 1520, Alcalá de Henares, Capilla de la  
Universidad, sepulcro del Cardinal Cisneros.



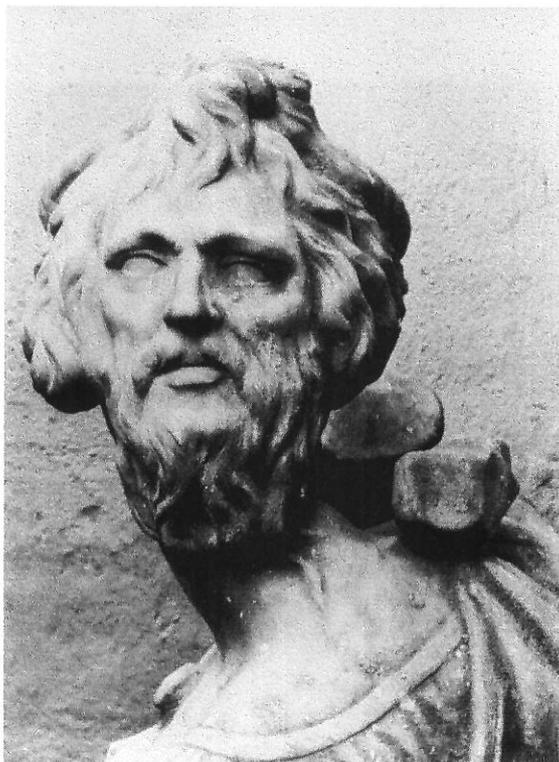
7 - Girolamo Santacroce, *Madonna col bambino*,  
c. 1525, Napoli, chiesa di Monteoliveto,  
altare del pezzo.



8 - Girolamo Santacroce, *Dio Padre*,  
c. 1525, Napoli, San Pietro Martire.



9 - Girolamo Santacroce, *Dio Padre*,  
c. 1525, Napoli, San Pietro Martire, particolare.



10 - Girolamo Santacroce, *Dio Padre*,  
c. 1525, Napoli, San Pietro Martire, particolare.



11 - Girolamo Santacroce, *Madonna col bambino*, Napoli, Seminario Arcivescovile.