

POSTILLE AD ANTON MARIA PANICO: DUE OPERE RITROVATE

Fulvio Ricci

“...Allievo et amato molto d'Annibal Carracci..”, la gratificante affermazione del Mancini lega la figura del pittore bolognese Anton Maria Panico a quella del suo grande contemporaneo¹. La dimensione non esigua della figura e dell'opera del quasi misconosciuto maestro emiliano nel panorama della pittura del primo seicento è certificata dall'attenzione che a lui dedica, oltre al Mancini, trattatisti d'arte del peso dell'abate Malvasia e di Bellori². Quest'ultimi tra qualche incertezza ed anche alcune contraddizioni, confermano l'opinione di un Panico quale dotato allievo di Annibale; Malvasia, inoltre, cita a testimonianza della notevole considerazione in cui Panico era tenuto in vita, un autorevolissimo riconoscimento: la lettera che Ludovico Carracci scrive al Tiarini nel 1606 in cui auspicava il ritorno in patria di Anton Maria ritenendolo, unitamente a Guido, Annibale ed al Tiarini stesso, uno dei più valenti pittori bolognesi emigrati dalla città³. Una lusinghiera menzione ne fa anche Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica d'Italia*⁴. Dopo di che un inspiegabile, eccezionale silenzio avvolge le vicende biografiche ed artistiche di Anton Maria, rotto soltanto nel nostro secolo da H. Voss che nel 1924⁵ riconosce nel *Crocifisso tra i santi Francesco e Antonio da Padova*, conservato presso la National Gallery of Ireland a Dublino, quello che Malvasia e Bellori avevano citato nel catalogo di Panico - ma molto probabilmente da restituire al Tacconi-. A questa prima timida segnalazione del maestro bolognese seguì nel 1961 l'identificazione, in questo caso ineccepibile, da parte di Roseline Bacou, di un suo disegno conservato presso il Museo del

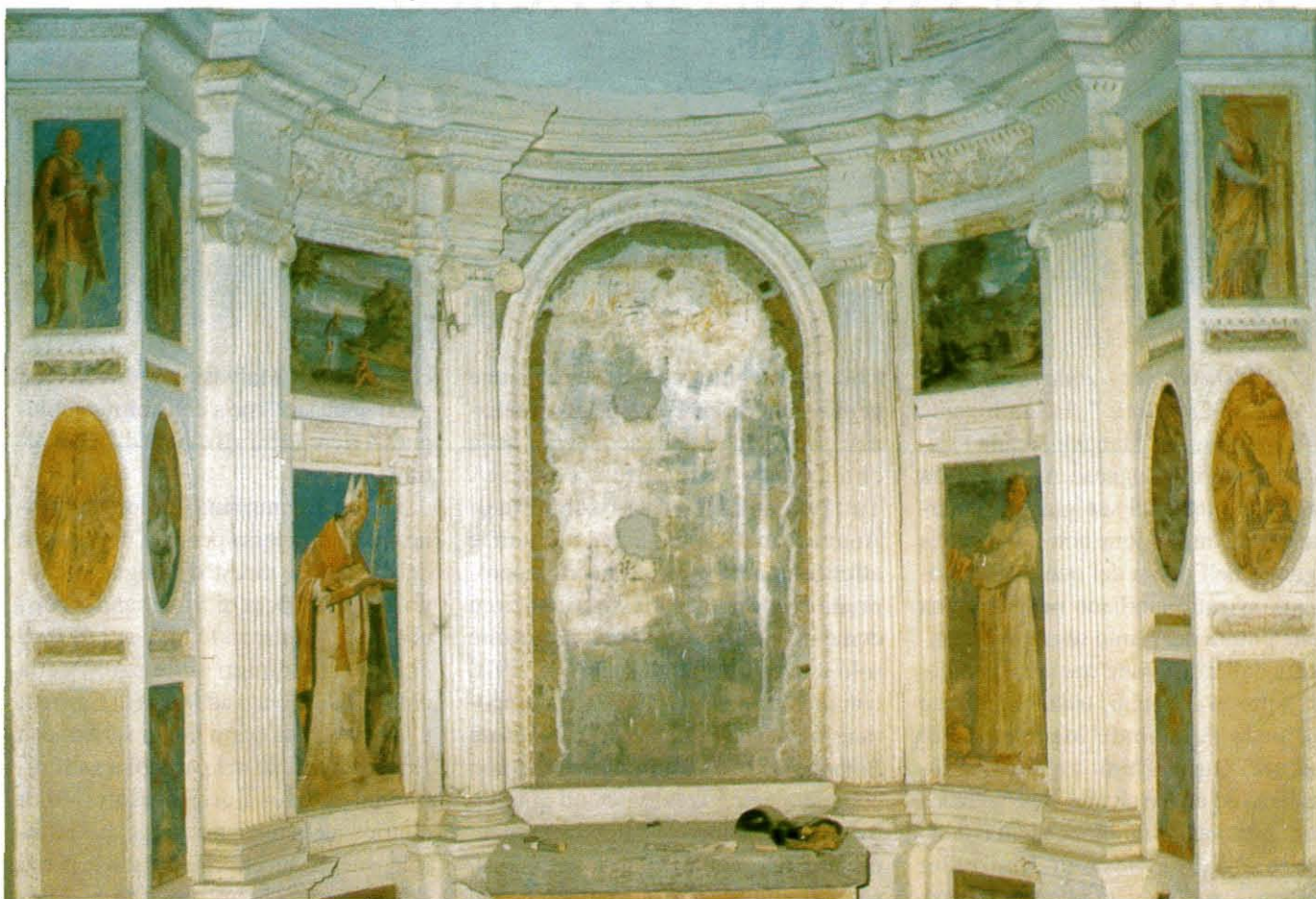
Louvre, eseguito come preparazione per la grande pala con la *Messa* realizzata per l'Altare del Sacramento nella chiesa di S. Salvatore a Farnese⁶. Tuttavia una effettiva riscoperta di Anton Maria Panico - e mai una simile affermazione si dimostrerà così appropriata e densa di varie significazioni come in questo caso - si può far risalire solo a questi ultimi decenni: nel 1970 con due articoli pubblicati contemporaneamente da Erich Schleier e Donald Posner⁷ - quest'ultimo azzarda, non completamente condiviso, un ampliamento del catalogo di Panico attribuendogli alcuni dipinti genericamente assegnati alla scuola di Annibale⁸ -; nel 1988 Alessandro Brogi ritorna sul bolognese con un lavoro di sintesi in cui ripropone la importantissima, quanto trascurata, notizia che nel 1588 questi, nella sua veste di pittore del vescovo di Parma Ferrante Farnese, congiuntamente al fiammingo Giovanni Soens ed a Giambattista Tinti, fa parte di una commissione di periti incaricata di valutare un lotto di dipinti messi in vendita dall'umanista Gabriele Bombasi, precettore del cardinale Odoardo Farnese⁹. Quest'ultimo dato rappresenta un punto fermo fondamentale per una revisione della scansione delle vicende biografiche di Panico, con evidenti ripercussioni anche nella definizione dell'origine della sua formazione artistica e, di conseguenza, dei suoi punti di riferimento culturale: si rivela infatti troppo basso il 1575 proposto da Posner, peraltro lo stesso Malvasia in un passaggio della sua *Felsina Pittrice* cita come coetanei Panico ed Annibale¹⁰, con il quale potrebbe avere avuto in comune una parte del suo percorso formativo presso la bottega di Prospero Fontana o di Denis Calvaert

che lo stesso Malvasia, in due diversi passi della sua storia della pittura bolognese, ricorda tra gli allievi di quest'ultimi.

Ulteriori contributi alla comprensione della complessa personalità artistica del misterioso maestro bolognese si sono avuti ad opera di Sivigliano Alloisi che gli attribuisce i tondi con i *Misteri del Rosario* dipinti sulle pareti della chiesa di S. Rocco ad Ischia di Castro¹¹; e, nel 1993, da parte di chi scrive, con l'individuazione del particolare ed emblematico clima cripto-esoterico di matrice alchemica nei pregevoli affreschi e negli stucchi che ornano le pareti della piccola chiesa rurale di S. Anna - o S. Maria della Cavarella - a Farnese¹². Un notevole impulso alla riqualificazione del Nostro cospicuo maestro emiliano, ed alla sua giusta ricollocazione storico-artistica, si deve alle meticolose ricerche di Giuseppe Bertini con la pubblicazione nel 1995 di una puntuale sintesi critica corredata anche da una attenta ricognizione delle fonti che ha comportato l'individuazione di alcune opere di Panico rimaste fin'ora inidentificate; e nel 1996 di un breve saggio riconsiderativo della scarsa documentazione riguardante la sua attività¹³.

Due delle opere realizzate da Anton Maria Panico durante la sua attività nel viterbese - gli *Affreschi in una cappella di Barbarano*, citati da Malvasia nella sua *Felsina Pittrice*, e il brano, sempre ad affresco, raffigurante s. Sebastiano, riconosciuto al maestro bolognese da Bellori - citate da Bertini tra quelle rimaste non identificate¹⁴, possono oggi essere ricondotte nella loro giusta collocazione nel catalogo del maestro bolognese.

A Barbarano Panico lavorò ad una



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, cappella dipinta da Anton Maria Panico.

cappella gentilizia nella chiesa francescana della Madonna del Piano il cui impianto decorativo si presenta notevolmente complesso e raffinato: una ricca architettura in stucco definisce l'organizzazione degli spazi in cui sono ricavati i quadri dipinti; due lesene e due colonne sormontate da capitelli di tipo ionico scandiscono la suddivisione verticale dello spazio interno e sostengono un ricco cornicione modanato che divide il semitamburo dal catino della cappella. Al sommo dell'arco compare uno stemma comitale -non identificato- campito da sei monti da cui sbocciano quattro spighe di grano, sormontati da una colomba in atto di spiccare il volo; lo stemma si staglia su un finto drappo dipinto di porpora ed è circoscritto da una ricca decorazione plastica barocca di nastri dipartentesi dalla bocca di un mascherone mostruo-



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, cappella dipinta da Anton Maria Panico (particolare dello stemma del donatore).

so ed encarpi di fiori e frutta.

Il repertorio figurativo dipinto è gravemente menomato dalla perdita del soggetto principale, sicuramente una tela, che trovava alloggio nella nicchia sopra l'altare e di gran parte delle figure dipinte ad affresco nel semicatino -rimane solo un ovale di stucco campito dalla raffigurazione di un putto angelico che reca in mano la lancia e la corona di spine, simboli della Passione, probabilmente il tema sul quale era incentrato il ciclo figurativo e che porta ad ipotizzare una rappresentazione della *Crocifissione* nella perduta pala che ornava l'altare-. Quanto rimane, però, denuncia la caratteristica cifra espressiva di Panico così come si era venuta ad esprimere nei suoi lavori a S. Salvatore S. Maria della Cavarella a Farnese e nei tondi con *i Misteri del Rosario* nella piccola chiesa ischiana



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, angelo con simboli della Passione (particolare).

di S. Rocco: vivace gamma cromatica, tratto veloce e sicuro, grande immediatezza espressiva, una chiave interpretativa del fare artistico che presenta affinità espressive molto strette con il linguaggio stilistico di Cesare Baglione - un suo conterraneo le cui maggiori fortune sono legate alle esperienze presso la corte farnesiana di Parma in cui ha espresso una sua cifra caratteristica fortemente partecipata delle influenze di maestri parmensi, specie Parmigianino e Bertoja-, soprattutto con i cicli decorativi di Torchiara, Montechiarugolo, San Secondo e, in particolare, con gli affreschi della Rocca dei Meli Lupi di Soragna, la famiglia che era venuta ad imparentarsi con i Farnese del ramo di Latera in seguito al matrimonio di Mario con Camilla Lupi.

Il resto dei dipinti conservatisi rappresentano i santi Francesco e Agostino sormontati da due riquadri dove sono raffigurate scene inerenti la vita dei due santi: la *Stigmatizzazione* di s. Francesco e l'episodio dell'incon-



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, s. Francesco (particolare).

tro sulle spiagge del mare di Civitavecchia di Agostino con il bambino in atto di vuotare il mare con un cucchiaino -la stessa soluzione rappresentativa adottata nella chiesa di S. Maria a Farnese con i santi Francesco e Giovanni Battista-. Sulle lesene che contornano l'accesso alla cappella il sapiente gioco delle cornici di stucco viene a formare sei riquadri in cui sono dipinti s. Barbara e s. Antonio Abate; il

Sacrificio di Isacco, in monocromo giallo-oro; il ritratto dell'anziano committente che, nonostante si presenti piuttosto rovinato e consunto, denota una mano particolarmente felice; gli ultimi due scomparti si presentano uno campito con la raffigurazione di un turibolo poggiato sopra un libro chiuso e sormontato da un festone di fiori, foglie e frutti tenuto da un cordone fissato al muro da chiodi dorati, l'altro, in-



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, s. Agostino (particolare).



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, *Stigmatizzazione di S. Francesco*.



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, *l'Incontro di s. Agostino con il Bambino*.



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, *Mosè innalza il simulacro del serpente* (particolare).

vece, completamente vuoto come se fosse rimasto incompiuto. Sul lato opposto sono rappresentati *s. Antonio da Padova* e *s. Giuliano* -con *s. Barbara* copatrono di Barbarano-; *s. Agata* e un monocromo con Mosè nel deserto di fronte al simulacro di bronzo con il serpente attorcigliato intorno ad una croce, fatto innalzare a protezione degli israeliti dai morsi velenosi (il tema, molto raro, risponde ad una sottile significazione -a conferma della sicura cultura di Panico-, un'iscrizione su una pala d'altare fiamminga del XV secolo, conservata nel Museo di Varsavia, in cui compare tale figurazione, svela il senso nascosto del tema: "*Dominus precepit Moysi ut in ligno suspenderet serpentem christus crucifigus in cruce liberavit genus humanum*"); negli ultimi due riquadri ricorre la stessa soluzione decorativa e lo scomparto lasciato incompiuto già osservati sul lato an-

tistante.

L'alto zoccolo della cappella, scandito dai risalti dei basamenti delle colonne e delle lesene, presenta le specchiature tra questi dipinte a finto marmo, la stessa decorazione proposta anche sulla faccia anteriore dell'altare.

L'intervento di Anton Maria nella cappella di S. Sebastiano nella chiesa della Madonna della Cava a Latera, la piccola capitale dei possedimenti castrensi del ramo cadetto dei Farnese, si presenta meno imponente rispetto alla complessa organizzazione decorativa della cappella di Barbarano; ugualmente, però, un decorativismo sovrabbondante basato sull'uso dello stucco e dell'affresco viene a rappresentare l'essenza della sua concezione. Una larga cornice centinata di stucco decorata con i classici motivi dell'ovulo, freccia e fuseruola, circonda la nicchia dove gli scomparti dipinti sono definiti dal movimento di cornici, ri-



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, *Sacrificio di Isacco* (particolare).

quadri -in due dei quali è accampato il giglio araldico farnesiano- ed una mensola mistilinea aggettante che divide la lunetta, dove è dipinto un putto angelico con la palma e la corona, simboli martiriali, dallo spazio sottostante scompartito in tre riquadri. In quello centrale compare la superba immagine di *s. Sebastiano* configurata sui caratteri del manierismo emiliano riconducibili ai modi di Ludovico; i riquadri laterali presentano un repertorio simbolico-decorativo composto da finti cartigli circoscritti da cornici a cartoccio desinenti in due maschere, festoni di fiori e frutta, due testine di cherubini e la reiterazione del giglio araldico.

Rispetto alla fatica barbaranese il lavoro di Latera viene ad assumere una importanza notevole anche per altri aspetti: è, nonostante le precarie condizioni dell'edificio che lo ospita, in ottimo stato di conservazione e perfettamente integro il soggetto principale;



Barbarano Romano, chiesa della Madonna del Piano, *ritratto del committente* (particolare).

l'opera, inoltre, sembra porsi come importante riferimento per definire il percorso cronologico dell'attività di Panico nel suo svolgersi sui territori castrensi.

La figura del s. Sebastiano di Latera è l'esatta copia del medesimo soggetto dipinto su tela nel 1596 a lato dell'altare del Rosario nella chiesa di S. Salvatore a Farnese: analoghe sono sia la struttura compositiva che le particolarità stilistiche, dall'andamento del panneggio ai particolari fisionomici e decorativi; l'elegante anatomia è segnata dal contorno sciolto e sicuro inciso dal cartone. Le poche differenze tra i due lavori si hanno solo in particolari secondari dello sfondo dove sono rese con alcune varianti le vedute di rovine monumentali antiche, e nel brano di Farnese, compare la rappresentazione del martirio del santo. Probabilmente, però, la fatica di Latera è precedente all'olio farnesano se, come sembra ormai assodato dalle fonti, Panico si trasferisce sui territori castrensi al seguito

del vescovo di Parma Ferrante Farnese che fissa proprio a Latera la sua residenza¹⁵.

Nella visita pastorale del 1609 l'altare appare descritto abbastanza minuziosamente, fornito di *croce et candelabris. Habet icona in muro depictas ad ornamentum ... et bello et rica adest ... s. Sebastiani*¹⁶. La stessa fonte cita le circostanze legate alla costruzione dell'altare, eretto e fatto decorare in onore del santo eponimo da Sebastiano del Poscia con un legato di 50 scudi¹⁷. La decorazione dell'altare era completata da una immagine della Vergine conservata dentro una custodia lignea¹⁸.

In un blocco lapideo dipinto ai piedi del santo compare una iscrizione su due righe che ha resistito imperterrita ad ogni tentativo di interpretazione, è senz'altro da rigettare la parziale proposta di lettura di Minimus Laterensis che vi scorge la improbabile data 1501 -che non è stata assolutamente riscontrata- e la firma illeggibile dell'auto-

re¹⁹. La sequenza delle lettere A L N Q S (-) M I / R N T O B (-) V, dalla apparente incongruità logica, rappresenta, probabilmente, un rebus che può trovare una soddisfacente spiegazione nell'emblematico ermetismo che sembra rappresentare una delle corde espressive più vibratile dell'affascinante e proteiforme maestro emiliano.

NOTE

¹ G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura (1617-1621)*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956-1957, I, p. 215.

² G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, pp. 92-93; C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 1678, a cura di G. Zanotti, Bologna 1841, I, p. 406.

³ C.C. MALVASIA, *op. cit.*, II, p. 123.

⁴ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, a cura di M. Capucci, Firenze 1974, III, p. 63.

⁵ H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, p. 501.

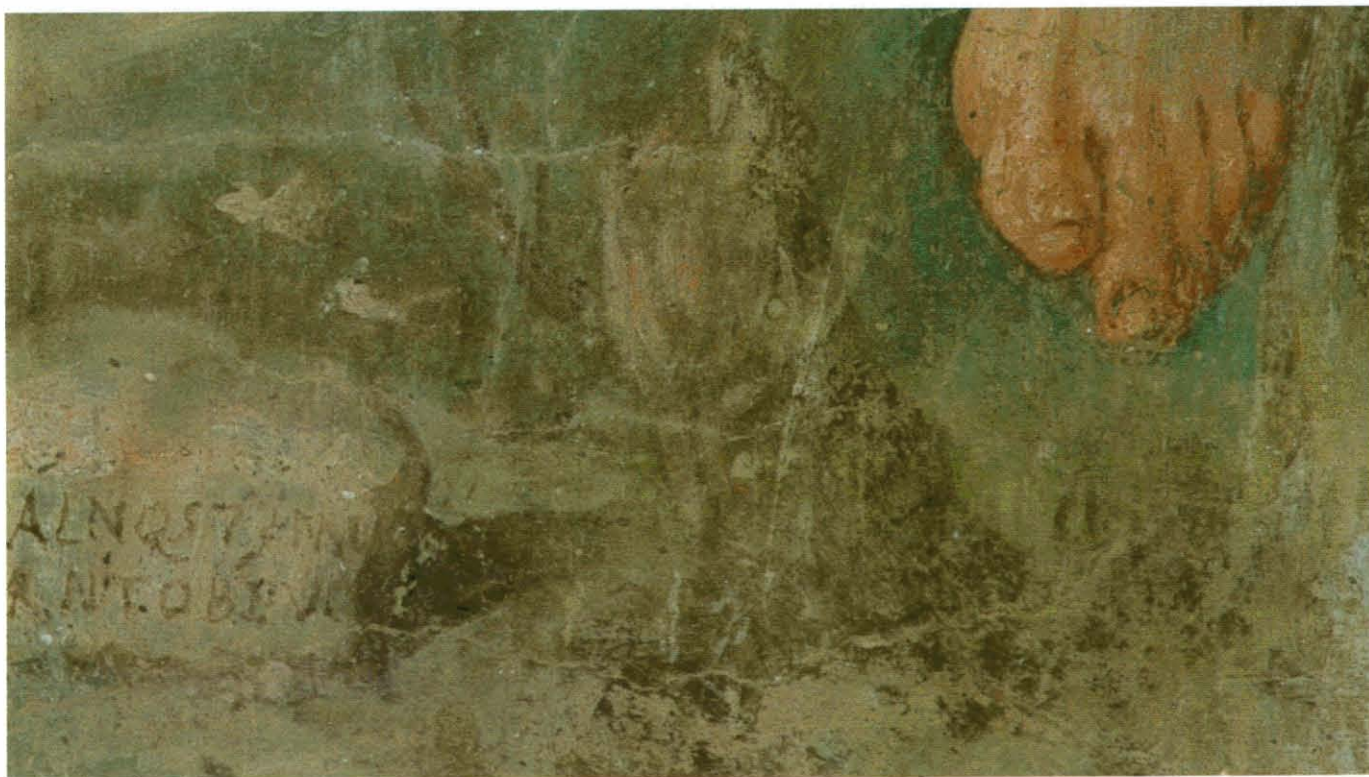
⁶ R. BACOU, *Desseins des Carrache*, Paris 1961, p. 16. La Pala con la raffigurazione dell'Esaltazione del Sacramento è stata restaurata nel 1996 con il patrocinio della Banca di Credito



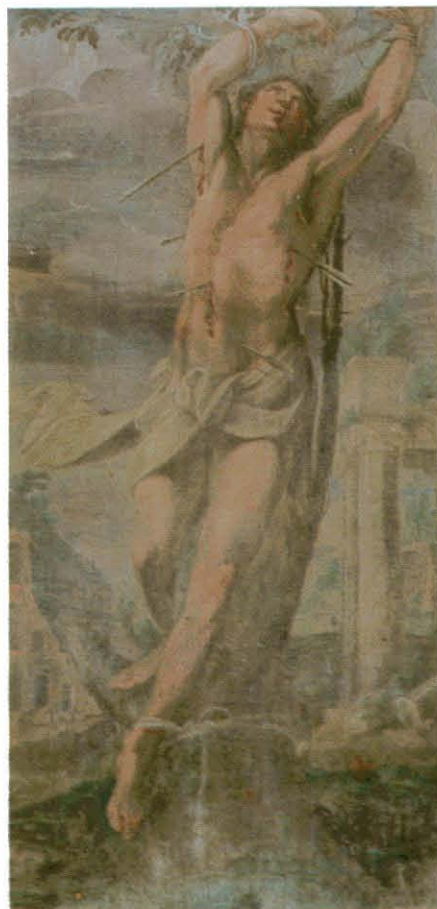
Latera, chiesa della Madonna della Cava.



Latera, chiesa della Madonna della Cava, Altare di S. Sebastiano.



Latera, Chiesa della Madonna della Cava, altare di S. Sebastiano (particolare dell'iscrizione).



Latera, chiesa della Madonna della Cava, s. Sebastiano (particolare).

Cooperativo di Farnese sotto la direzione della d.ssa L. Carloni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma.

⁷ E. SCHLEIER, *Panico, Gentileschi and Lanfranco at San Salvatore in Farnese*, in "The Art Bulletin", LII, 1970, pp. 172-180; D. POSNER, *Antonio Maria Panico and Annibale Carracci*, ibidem, pp. 181-183.

⁸ Sulla scorta di pochi cenni biografici dei primi trattatisti seicenteschi che pongono come opere sicure di Panico la *Crocifissione* della National Gallery of Ireland, proveniente dalla chiesa di S. Giacomo dell'isola Bisentina sul lago di Bolsena, sacrario dei Farnese, e la *Messa* di Farnese, Posner procede ad ampliare il catalogo del maestro bolognese con due opere di proprietà della National Gallery di Londra tradizionalmente attribuite ad Annibale: *S. Giovanni Battista nel deserto* ed *Erminia tra i pastori*. L'evidente caracismo di queste opere porta Posner ad avallare l'affermazione dei trattatisti seicenteschi sulla cooperazione che spesso intercorreva tra Annibale e Panico nelle opere di quest'ultimo considerate certe, addirittura ampliandola ad un intervento di Panico nel *Rinaldo e Armida* di Annibale attualmente al Museo di Capodimonte a Napoli. Anche Brogi (A. BROGI, *Aggiunte ad Antonio Maria Panico*, in "Paragone", XXXIX, 1988, p. 43) coglie una collaborazione tra i due maestri nella *Pietà* del Louvre gratificata di una assegnazione al solo Annibale, e amplia la produzione di Panico con l'assegnazione di due nuovi numeri: *Santa Margherita*, di ignota ubicazione, e *Il compianto su Cristo morto* del Museo di Belle Arti di Tours. In realtà il dibattito non trova ancora univoci punti fermi, infatti Bertini (G. BERTINI, *Antonio Maria Panico*, in *La scuola dei Carracci*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Reggio Emilia 1996, p. 252) attribuisce la stessa *Crocifissione* della National Gallery of Ireland ad Innocenzo Tacconi; e le attribuzioni di Posner e Brogi non

hanno certo raccolto una assoluta accettazione, lasciando dubbi maggiori di quante non siano le certezze.

⁹ A. BROGI, *op. cit.*, p.40. L'autore ha il grande merito di avere riportato all'attenzione generale un documento fondamentale per la ricostruzione del profilo critico e biografico di Panico, già pubblicato in un vecchio articolo sull'orefice parmenese Andrea Casalino (A. RONCHINI, *L'orefice Andrea Casalino*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle Province Modenesi e Parmensi", 1872, p. 240, n. 1) ma sfuggito completamente alla critica.

¹⁰ L. MARZOCCHI, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, s.d., p. 381.

¹¹ AA.VV., *Antologia di Restauri*, scheda su Antonio Maria Panico di Sivigliano Alloisi, Catalogo della Mostra, Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 18 Maggio - 31 Luglio 1982, Roma 1982, pp. 126-128.

¹² F. RICCI, *La chiesa di S. Anna o S. Maria della Cavarella a Farnese: un episodio di pittura ermetica*, in "Informazioni", periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali della Provincia di Viterbo, n.s., anno II, 9, Giugno-Dicembre 1993, pp. 57-68.

¹³ G. BERTINI, *op. cit.*, pp. 251-258.

¹⁴ *Ibidem*, p. 254.

¹⁵ S. ANDRETTA, *Da Parma a Roma: la fortuna dei Farnese di Latera*, in *La dimensione europea dei Farnese*, a cura di B. De Groof e E. Galdieri, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", LXIII, 1993, pp. 7-32.

¹⁶ Archivio Vescovile di Montefiascone, Latera, Visita Pastorale anno 1609.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ MINIMUS LATRENSIS, *Latera la sua storia le sue chiese le sue istituzioni civili e religiose*, Latera 1990, p. 154.