

L'ATTIVITÀ DI ANTONIO POMARANCIO A CITTÀ DELLA PIEVE

Roberta Porfiri

L'argomento affrontato nel presente contributo può sembrare all'apparenza eccentrico rispetto ai temi più strettamente connessi al nodo centrale del convegno: il marchesato della Corgna; non si discuterà infatti dell'attività artistica di Nicolò Circignani detto Pomarancio, impegnato a Città della Pieve nel più importante cantiere architettonico e pittorico legato alla famiglia della Corgna, cioè il Palazzo nel quale il pittore, dopo il 1563, affrescò per i marchesi Ascanio e Fulvio la volta della sala del governatore con il *Concerto delle muse*, celebrando in questo modo la famiglia della Corgna - del Monte quale fonte di prosperità e bellezza; e neppure ci soffermeremo a parlare dell'altro pittore toscano, Salvio Savini, coinvolto direttamente dal cardinale Fulvio per affrescare gli altri ambienti del Palazzo, ovvero logge, sale e scaloni, seguendo un preciso e raffinato programma decorativo¹.

Oggetto dell'indagine è invece il pittore Antonio Circignani (anche lui chiamato Pomarancio come suo padre Nicolò), la cui attività a Città della Pieve rappresenta a mio giudizio se non il principale, senz'altro uno degli esiti più significativi di quella stagione culturale, che ebbe inizio proprio alla metà del secolo XVI con l'istituzione del marchesato della Corgna e che divenne ancor più feconda con l'elevazione di Castel della Pieve a città e sede vescovile per volere di papa Clemente VIII Aldobrandini nel 1600.

Quella tracciata, dunque, non è una traiettoria eccentrica ma, al contrario, una parabola che si descrive e si sviluppa in quel preciso contesto storico, politico e culturale: è, infatti, in questo ambiente fertile e vitale, dove lavorarono artisti come Nicolò Pomarancio, Cesare Nebbia, Salvio Savini, Ferdinando Sermei e suo figlio Cesare, che Antonio Pomarancio si formò e mosse i suoi primi passi accanto al padre, suo maestro.

In questa chiave, *lato sensu*, si propone qui l'idea di Antonio Pomarancio come "figlio del marchesato" e della temperie culturale che esso produsse. Non solo allora, secondo questa prospettiva, si intende sottolineare l'importanza, sotto il profilo artistico e culturale, del segmento temporale di indagine prescelto dal convegno, ma si vuole far luce, in modo particolare, sulle origini e sulla formazione di un pittore poco esplorato, soprattutto relativamente alla sua attività a Città della Pieve².

¹ Sulle vicende costruttive e decorative di Palazzo della Corgna si vedano: F. Canuti, *Nella patria del Perugino. Note d'arte e di storia su Città della Pieve*, Città di Castello 1926, pp. 110-124; F. Dufour, V. Bittarello, *Città della Pieve. Città d'arte*, Perugia 2007, pp. 102-115.

² In tal senso il presente contributo vuole essere anche una traccia per costruire un itinerario di Antonio Pomarancio sul territorio, così come in passato è stato fatto per il pittore pievese per eccellenza, Pietro Perugino. E in questa ottica, per un'azione volta alla conservazione, alla tutela e alla valorizzazione, la Soprintendenza negli ultimi anni ha promosso il restauro di alcune significative opere del pittore, quali la *Decollazione del Battista* della chiesa del Gesù, la *Pentecoste* del Santuario della Madonna di Fatima e la

Come è noto, Antonio Pomarancio nacque a Castel della Pieve nel 1568 da Nicolò Circignani e dalla pievese Teodora Catalucci. Dagli studi e dalle ricerche d'archivio di Fiorenzo Canuti apprendiamo infatti che suo padre, giunto a Città della Pieve per la committenza degli affreschi a Palazzo della Corgna, decise di creare qui la sua famiglia e stabilire la sua dimora (salvo soggiorni più o meno lunghi a Roma), eleggendo dunque Città della Pieve quale patria adottiva, tanto da ricevere nel 1594 la cittadinanza onoraria³. Antonio fino alla morte del padre, che avvenne alla fine del 1597, rimase a Città della Pieve⁴, dove sposò la giovane nobile Aurelia Fetti e lavorò accanto a Nicolò in cantieri importanti come quello della Collegiata, di lì a poco elevata a Cattedrale. L'opera, della quale oggi rimangono solo gli affreschi del catino absidale con la *Gloria angelica* (fig. 1), fu senza dubbio affidato a Nicolò, come dimostrano le numerose analogie con la volta della Cappella Cerri nella Chiesa del Gesù a Roma. Tuttavia nell'affresco di Città della Pieve appare evidente una collaborazione diretta del figlio: lo stile più corsivo e il fare più sciolto sono elementi caratteristici dell'agire pittorico di Antonio. Una ulteriore conferma della presenza di Pomarancio *junior* in questo cantiere è inoltre offerta dal confronto con il loggiato di Santa Maria Nuova a Firenze dove, quindici anni dopo, il pittore pievese riproponeva lo stesso motivo della coppia degli angeli cantori al centro della scena (fig. 2).

La *Gloria angelica* della cattedrale rappresenta idealmente il passaggio di testimone tra padre e figlio; alla morte di Nicolò, infatti, Antonio non ereditò soltanto i beni 'stabili', come si legge nei documenti⁵, ma anche tutta una serie di beni immateriali, ovvero quella trama di relazioni e di rapporti consolidati che Nicolò aveva intrecciato negli anni e che gli avevano assicurato svariate committenze.

Per questo motivo, anche se Antonio decise di trasferirsi a Roma già nel 1598, di fatto non recise mai i contatti con la sua città d'origine dove, stando ai documenti, tornò spesso volte per gestire affari personali connessi a possedimenti immobiliari⁶ ma anche questioni professionali⁷.

Sempre grazie alla trama di relazioni ereditata dal padre, a Roma Antonio poté godere dell'appoggio e della protezione dell'altro Pomarancio, Cristoforo Roncalli, anche lui allievo di Nicolò. Roncalli, che era di vent'anni più grande e già affermato a Roma, riuscì a fargli ottenere

Presentazione di Gesù al tempio della chiesa della Madonna dei Bianchi. Tutti questi interventi sono stati diretti da chi scrive.

³ F. Canuti, *op. cit.*, pp. 276-279.

⁴ Probabilmente si allontanò solo per brevi periodi per lavorare con il padre nei cantieri romani.

⁵ L. Freeman Bauer, *L'inventario dei beni di Antonio Pomarancio e alcune note sulla vita e l'opera del pittore*, in "Bollettino d'Arte", 19, 1983, pp. 31-34.

⁶ Nel 1599, ad esempio, aveva stipulato a Città della Pieve atti di compravendita (cfr. F. Canuti, Nicolò Circignani detto 'Il Pomarancio', in "Bollettino della deputazione di storia patria", vol. XLIX, Perugia 1952, p. 193).

⁷ Diverse furono, come annotava Canuti nella breve biografia dedicata al pittore, le commissioni ricevute da Antonio per l'arrivo del primo vescovo a Città della Pieve. Cfr. F. Canuti, *Nella patria.... cit.*, p.280.

una serie di importanti commissioni, come la Cappella dei vignaroli a Santa Maria della Consolazione e la volta di Palazzo Mattei; incarichi di grande rilievo, assunti quando Antonio era già “pictor in Urbe”, ovvero un pittore residente e attivo a Roma⁸.

È su questo binomio centro – periferia (laddove il centro è Roma, l’Urbe per antonomasia e capitale della scena artistica, mentre la periferia è per Antonio in gran parte rappresentata dall’Umbria), che si fonda tutta l’attività del pittore ed è questa dicotomia a conferire alle sue opere un carattere nuovo: grazie al contatto diretto con i filoni di forte carica innovatrice diffusi a Roma da Caravaggio, dai Carracci e dai loro allievi e seguaci, l’artista innestava elementi di una sensibilità nuova sulla componente manierista.

Lo sguardo prensile, capace di ricevere e far propri tutti gli stimoli che Roma all’inizio del Seicento poteva offrire, permise al pittore di “affrancarsi” dall’ormai consumato repertorio tardo manierista e aggiornarsi sulle più nuove istanze pittoriche. Così quell’attenzione al dato reale, che contraddistinse le sue opere fin dalla prima maturità, proiettò l’artista già nel nuovo secolo.

Possiamo affermare che nell’intero percorso artistico del pittore, che appare tutt’altro che lineare ma denso di passi avanti e ritorni arcaici che spesso rendono problematica la precisa datazione delle opere, tornano elementi costanti, quasi delle cifre stilistiche: la sicura impalcatura disegnativa di matrice toscana, la cromia di stampo manierista vivace, sgargiante, accesa con audaci accostamenti di toni caldi e freddi e l’uso di una tavolozza ampia, il gusto per l’ornato e il dettaglio decorativo specie negli abiti, dove sono descritte con minuzia stoffe e accessori preziosi quali abiti tipici del Seicento o altre volte come veri e propri costumi presi in prestito dal teatro⁹. In questo senso il repertorio decorativo di matrice manierista era declinato dal pittore in una chiave diversa: non era più il puro capriccio fantasioso ma lo sguardo attento sulla realtà contemporanea o la consapevole evasione nell’immaginario teatrale.

Se consideriamo ad esempio *La Pentecoste* (fig. 3) del Santuario della Madonna di Fatima (un tempo chiesa di San Francesco) ritroviamo tutti gli elementi peculiari del fare pittorico dell’artista. Negli scritti ottocenteschi di storia locale di Bolletti¹⁰ e di Baglioni¹¹ l’opera è riferita genericamente a Pomarancio; il primo a proporre il nome di Antonio fu Canuti nel 1926¹², attribuzione che ha trovato conferma negli studi critici dedicati al pittore soprattutto da Liliana

⁸ Si veda il contratto di affidamento dei lavori cappella dei Vignaroli recentemente pubblicato in F. Nicolai, *Gli esordi romani di Antonio Pomarancio. Il contratto del 1598 per gli affreschi della cappella dei “vignaroli” in Santa Maria della Consolazione*, in “Prospettiva”, 141-142, 2011, pp. 164-167.

⁹ Tale aspetto è stato indagato in occasione di una mostra a Foligno dedicata al costume e alla pittura umbra del Seicento. Cfr. F. Bettoni, V. Casale (a cura di), *Il costume e l’immagine pittorica nel Seicento umbro*, catalogo della mostra, Firenze 1984.

¹⁰ G. Bolletti, *Notizie storiche di Città della Pieve*, Perugia 1830, pp. 152-153.

¹¹ A. Baglioni, *Città della Pieve illustrata*, Montefiascone 1845, p. 324.

¹² F. Canuti, *Nella patria...cit.*, p. 40.

Barroero¹³. Il dipinto, per riscontri stilistici, può essere datato intorno al 1606 quando, come riferiva Canuti, in occasione dell'insediamento nella nuova diocesi del primo vescovo, Fabrizio Paolucci, l'artista era stato coinvolto in diversi lavori. La pala d'altare¹⁴ sarebbe dunque uno dei frutti di quella vivace committenza artistica nata a seguito della elevazione a città e sede vescovile di Castel della Pieve.

La scena ha un'impostazione certamente arcaica ma le figure possiedono una solida volumetria e alcuni volti assumono la consistenza di ritratti (fig. 4); tra di essi si scorge anche il probabile autoritratto del pittore, rivolto verso lo spettatore (fig. 5). C'è dunque qualcosa di nuovo, uno sguardo diretto alle novità romane, soprattutto caravaggesche. Anche l'abbigliamento delle figure proietta la scena fuori dalla biblica astoricità, nella realtà contemporanea e nell'immaginario del Seicento: si pensi ad esempio all'abito di San Giovanni, una foggia bizzarra presa in prestito direttamente dal teatro e che ritroviamo peraltro nel *Giuseppe ebreo* raffigurato in trionfo al centro della volta di Palazzo Mattei a Roma (figg. 6-7).

Tipico del *modus operandi* del pittore era il reimpiego di singole figure o intere composizioni. Nella *Pentecoste* la scena riproduce infatti, con piccole variazioni, il riquadro che campeggia sopra la volta della cosiddetta cappella della Natività di Maria nella chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (1602-03) (fig. 8). Analogamente la scena della *Presentazione di Gesù al tempio* della sacrestia di Santa Maria dei Bianchi (fig. 9) si ritrova, con qualche variante nella composizione e nei personaggi, nella cappella di Sant'Aniceto all'interno di Palazzo Altemps a Roma¹⁵, dove è parte di una più ampia decorazione progettata e realizzata da Antonio alla fine del secondo decennio del Seicento (fig. 10).

Un altro esempio di riutilizzo di modelli "fortunati", che vede ancora una volta coinvolta l'attività pievese di Antonio, è lo *Sposalizio della Vergine* del Duomo (opera poco apprezzabile

¹³ L. Barroero, *Antonio Pomarancio tra i due giubilei: 1600-1625*, in "Bollettino d'arte", 19, 1983, pp. 1-16; L. Barroero, *A proposito di Antonio Pomarancio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, vol. II, Milano 1984, pp. 513-523.

¹⁴ Come si è accennato, la pala è stata sottoposta recentemente a un intervento di restauro eseguito da Rita Bellatreccia. Nel tempo diverse ridipinture – realizzate soprattutto alla fine del Settecento non solo per esigenze conservative ma anche per aggiornare l'immagine al gusto del tempo – avevano alterato l'aspetto e la consistenza dell'opera. La fluorescenza UV, eseguita in occasione del restauro insieme ad altre indagini diagnostiche, ha rilevato con chiarezza tutte le zone di ridipintura intervenute non necessariamente in corrispondenza di lacune della materia originale. Il restauro ci ha permesso di penetrare anche nel processo ideativo ed esecutivo dell'opera, rilevando con la riflettografia IR la presenza di un dettagliato disegno preparatorio eseguito con una tecnica mista di punta secca, tipo carboncino, per i particolari fisiognomici e umida, a pennello, per delineare i corpi. L'importanza del disegno e l'abilità di Antonio come disegnatore trovano così piena conferma. Ciò che emerge oggi, dopo l'intervento, è senz'altro un'immagine caleidoscopica di colori accesi e intensi, nel perfetto stile di Antonio Pomarancio. Gli esiti del lavoro sono stati pubblicati in: R. Porfiri, *Nel 'laboratorio segreto' di Antonio Pomarancio: il restauro della 'Pentecoste' di Città della Pieve e una tela inedita a Narni. Prassi e Critica*, in "Bollettino d'Arte", 26, 2016, pp. 69-84.

¹⁵ Su questo confronto si veda R. Porfiri, *Un 'sottile futo per il nuovo': Antonio Pomarancio e la Decollazione del Battista di Città della Pieve*, in R. Porfiri (a cura di), *La Decollazione del Battista di Antonio Pomarancio. Un approccio multidisciplinare per una lettura critica*, 2015, p. 39.

perché ampiamente rimaneggiata) che ricalca la medesima scena affrescata nella cappella della Natività di Maria ad Assisi, scena che viene poi riproposta a mosaico, sulla base del disegno di Antonio, sulla facciata del duomo di Orvieto (1612). Possiamo ipotizzare che sia la *Pentecoste* che la *Presentazione di Gesù al tempio* e lo *Sposalizio della Vergine* siano riferibili alla prima maturità dell'artista e che siano forse anch'esse state dipinte poco dopo l'istituzione della diocesi e in coincidenza con l'insediamento del vescovo. Tutte risultano infatti accomunate da un fare pittorico "narrativo" ed ogni scena, affollata di figure che scalano in profondità, appare inserita all'interno di una monumentale architettura.

Non sono solo le inquadrature architettoniche e la composizione delle scene a ricorrere nell'opera di Antonio ma anche gesti, pose e forme per rappresentare l'immagine della giovane donna, che è spesso incarnata dalla Madonna. Un esempio è offerto da una piccola tela, conservata nella sacrestia della cattedrale di Narni, che chi scrive ha potuto restituire alla mano del pittore proprio in virtù di stilemi ricorrenti (fig. 11). Nell'opera, che rappresenta l'*Immacolata concezione* e dunque la Madonna vestita di luce con la testa cinta di dodici stelle e la falce di luna ai piedi, così come è descritta nell'Apocalisse giovannea, appare chiara la vicinanza alla *Pentecoste* di Città della Pieve ma anche ad un'altra opera del territorio umbro: la *Visione di san Giovanni a Patmos con i SS. Carlo Borromeo e Agostino* della chiesa di Sant'Agostino ad Amelia (fig. 12), con la quale peraltro condivide anche il soggetto iconografico. Consonanze stilistiche risultano evidenti pure con la figura di un'altra giovane, santa Degna, raffigurata nella chiesa di Santa Margherita a Narni e probabilmente coeva all'*Immacolata*: si nota la stessa plasticità della figura, il medesimo modo di trattare il panneggio con pieghe ampie e corpose, lo stesso gusto per una cromia accesa e raffinata. In particolare torna nella *santa Degna* e nell'*Immacolata* l'uso dello stesso colore rosa nella veste come in quella della Madonna della *Pentecoste*.

Alcuni di questi aspetti rappresentano una costante anche in opere come la *Decollazione del Battista* della chiesa del Gesù di Città della Pieve (fig. 13), nella quale la sintesi fra le tre componenti manierista, classicista e naturalista si salda e si attua pienamente¹⁶. Se isoliamo la figura di Salomè e la accostiamo, *mutatis mutandis*, alla Madonna della *Pentecoste* o all'*Immacolata* di Narni troviamo significative corrispondenze nel colore dell'abito, nel volto pieno e patetico della giovane donna e nei preziosi dettagli che arricchiscono il suo abito, sebbene tutti questi aspetti siano declinati in un linguaggio più marcatamente caravaggesco con forti risalti chiaroscurali, impasti densi di materia e intensi passaggi di ombra e luce. Nell'opera, commissionata dalla Confraternita del Gesù e San Giovanni decollato verosimilmente per celebrare l'avvenuta aggregazione all'Arciconfraternita di Roma nel 1608, le figure sono poste su un fondo scuro, privo di connotazioni ambientali, eccezion fatta per i tre anelli della catena in

¹⁶ Per un'analisi approfondita dell'opera, restaurata da Rita Bellatreccia, si veda R. Porfiri, *Un sottile...cit.*

basso a destra che alludono al carcere in cui era stato rinchiuso il Battista; la maestosa e classica ambientazione architettonica, che tipicamente scandiva lo spazio e i piani e inquadrava le scene (si pensi alla Presentazione al tempio di S. Maria dei Bianchi, allo Sposalizio della Vergine della Cattedrale, alla Pentecoste del Santuario), è scomparsa per lasciare il posto alle quattro figure protagoniste del racconto biblico. Su tutto domina una pacata compostezza, un rispettoso decoro e una equilibrata armonia.

Anche il suo *pendant*, la *Gloria di san Giovanni Battista* (fig. 14), che con essa doveva costituire un prezioso dittico all'interno dell'oratorio della Confraternita, rappresenta una interessante prova della prensilità di sguardo del pittore, ormai naturalizzato romano, capace di tradurre con intelligenza le novità del classicismo bolognese accanto a quelle caravaggesche. I modelli cui Antonio qui si riferisce sono altri: gli angioletti roncalliani della *Pentecoste*, della pala di Amelia e della più tarda *Pietà* di Mondaino diventano angeli correggeschi; la cultura di riferimento non è più la pittura tardomanierista toscana ma quella emiliana dei Carracci, di Guido Reni, di Lanfranco che risale fino al modello parmense di Correggio. La luce modella il corpo del Battista, indaga le pieghe della pelle e mette in risalto particolari anatomici. La tavolozza si spegne e si accorda su note più scure. La figura del santo occupa il centro della tela e nell'elevarsi al cielo si dilata nello spazio, preannunciando gli esiti già protobarocchi delle estasi della Maddalena di Lanfranco.

L'opera pievese che più si avvicina alla *Decollazione del Battista* e che forse ne costituisce una precoce anticipazione è l'*Ecce Homo* della sacrestia del santuario della Madonna di Fatima (fig. 15). Il piccolo dipinto murale, intenso e drammatico, è chiaramente un omaggio al Caravaggio del concorso Massimi. Qui Antonio rappresenta con cruda realtà il corpo flagellato, ferito e umiliato di Gesù Cristo. L'opera sembra quindi precorrere tutta quella produzione matura, dell'ultimo decennio della sua attività, più dichiaratamente naturalista, nella quale Antonio sperimenta l'uso della luce che modella e delinea i corpi e le anatomie. Non a caso Roberto Longhi nel 1943 inseriva Antonio nel suo importante censimento sui pittori caravaggeschi, riferendosi in particolare alla tarda *Crocifissione* della Galleria Estense di Modena¹⁷ del 1621. Nel territorio umbro è conservata un'altra testimonianza rappresentativa della fase naturalista di Antonio, l'*Incoronazione di spine* del Museo di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (fig. 16), restituita al pittore da Gianni Papi proprio in virtù delle consonanze stilistiche con la *Crocifissione* di Modena, soprattutto nella fisionomia del volto di Cristo, nel trattamento ampio dei panneggi e nel modellato anatomico reso attraverso sottili trapassi di luce¹⁸. Come molti pittori caravaggeschi, anche Antonio si cimenta sul prototipo dell'*Incoronazione di spine* Giustiniani dipinta da

¹⁷ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 5-63.

¹⁸ G. Papi, *Sull'attività di Antonio Pomarancio pittore caravaggesco*, in "Paragone", 483, 1990, pp. 95-114. Esiste peraltro di quest'opera una replica autografa, riemersa sul mercato antiquario e recentemente acquistata da un privato.

Caravaggio a Roma nel 1603-04, offrendo ancora una volta una sua personale, autonoma interpretazione.

Possiamo, dunque, in conclusione affermare che la presenza di tutte queste opere di Antonio Pomarancio a Città della Pieve costituisce la prova di un filo diretto, ininterrotto mantenuto dall'artista con la sua città nativa ad oltre un decennio dalla sua partenza per la capitale. Ma se per il pittore questo rapporto si traduceva in incarichi di lavoro, per il territorio era la possibilità di rimanere aggiornato sulle nuove istanze artistiche, rinnovando il clima culturale locale.



Fig. 1. A. Pomarancio, *Gloria angelica*, particolare, Città della Pieve, Duomo

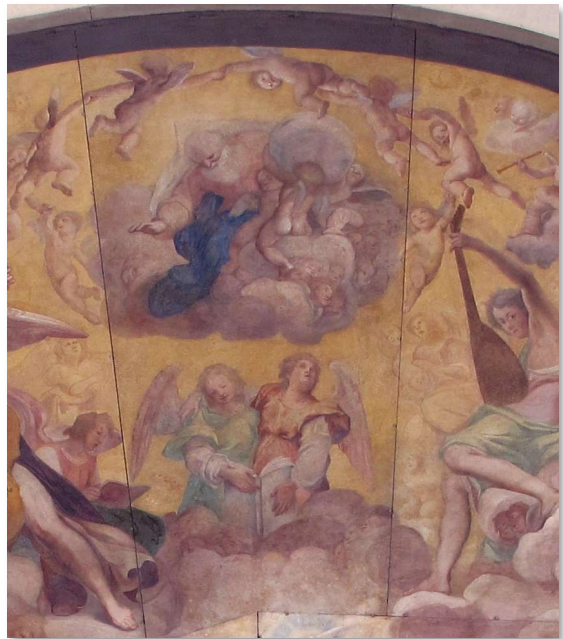


Fig. 2. A. Pomarancio, *Annunciazione*, particolare, Firenze, loggiato di Santa Maria Nuova



Fig. 3. A. Pomarancio, *Pentecoste*, Città della Pieve, Santuario della Madonna di Fatima

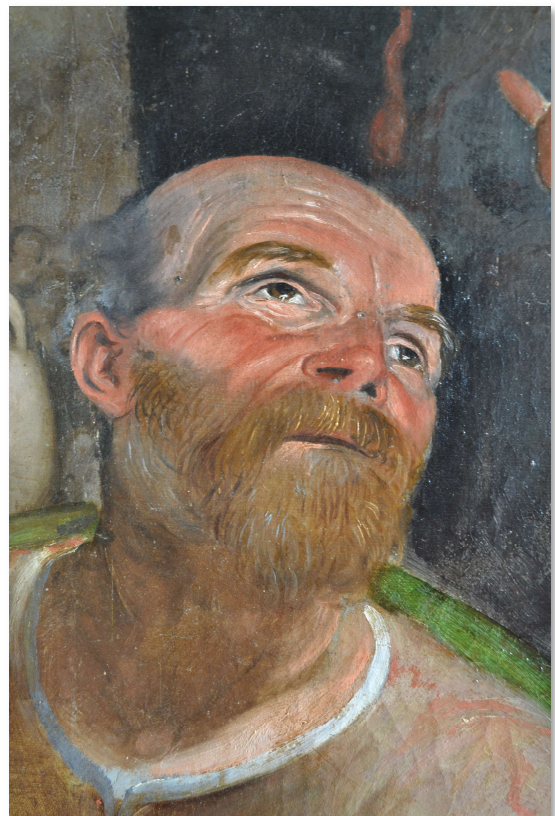


Fig. 4. *Pentecoste*, particolare



Fig. 5. *Pentecoste*, particolare con l'autoritratto del pittore



Fig. 6. *Pentecoste*, particolare della figura di San Giovanni Evangelista



Fig. 7. A. Pomarancio, *Trionfo di Giuseppe ebreo*, particolare della figura di Giuseppe, Roma, Palazzo Mattei



Fig. 8. A. Pomarancio, *Pentecoste*, Assisi, chiesa di Santa Maria degli Angeli



Fig. 9. A. Pomarancio, *Presentazione di Gesù al tempio*, Città della Pieve, sacrestia di S. Maria dei Bianchi



Fig. 10. A. Pomarancio, *Presentazione di Gesù al tempio*, Roma, Palazzo Altemps



Fig. 11. A. Pomarancio, *Immacolata*, Narni, Cattedrale



Fig. 12. A. Pomarancio, *Visione di San Giovanni a Patmos*, Amelia, chiesa di Sant'Agostino



Fig. 13. A. Pomarancio, *Decollazione del Battista*, Città della Pieve, chiesa del Gesù



Fig. 14. A. Pomarancio, *Gloria del Battista*, Città della Pieve, Museo S. Maria dei Servi



Fig. 15. A. Pomarancio, *Ecce Homo*, Città della Pieve, sacrestia del Santuario della Madonna di Fatima



Fig. 16. A. Pomarancio, *Incoronazione di spine*, Assisi, Museo di Santa Maria degli Angeli