



SIMONE CANTARINI
(Pesaro 1612 - Verona 1648)

In dedica a Luigi Poiaghi

San Girolamo in meditazione

1637 ca.
Olio su tela, cm 89 x 65
Inghilterra, collezione privata

Bibliografia: M. Pulini, in *Da Cimabue a Morandi. Felsina pittrice*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Bologna, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, Pinacoteca Nazionale, 14 febbraio - 17 maggio 2015, Crespellano (Bologna) 2015, pp. 228-229, n. 72; *Dai Carracci a Solimena. Dipinti dal '500 al '700*, catalogo della mostra, a cura di F. Petrucci, F. Peretti, Ariccia, Palazzo Chigi, 23 settembre - 31 dicembre 2017, Ariccia 2017, p. 6, n. 11.



Ci mostra il fianco destro scoperto e un profilo quasi totalmente in ombra, se non fosse per la luce che dalle spalle giunge di taglio a colpire lo zigomo, il gonfiore del naso e una sopracciglia inarcata al massimo grado. Sotto questa sequenza di rugose parentesi che scende dalla fronte, lo sguardo di San Girolamo parrebbe smarrito, quasi inebetito dall'incanto, come stesse osservando la fiammella vibrante di una candela. È rivolto in verità verso un altro oggetto dal quale possono decollare analoghi pensieri: l'esile statua crocefissa che regge nella mano sinistra.

Il braccio destro, nel delimitare un triangolo di penombra al centro del quadro, ripiega il polso, nascondendo le dita sotto la nuvola della barba. Una posa che arriverà, più di due secoli dopo e con Auguste Rodin, all'apice simbolico dell'atto di meditare.

Fosse transitato una decina di anni fa sul mercato antiquario, questo mirabile esempio della cultura pittorica bolognese del Seicento, sarebbe stato di certo considerato uno dei migliori autografi di Guido Reni, tanto vi è assimilata quella lezione di aulica serenità.

Dall'intonazione cinerina della luce, che scova ogni ciocca dei capelli, alla modellata orografia della spalla, dalla pacatezza sapienziale del volto alle proporzioni classiche dell'incarnato, da quel pizzico di bianco zincato che riesce a far virare in azzurro anche il bruno impastato delle rocce, ogni cosa riconduce al senso più alto di quella formazione bolognese, *felsinea* come allora si diceva, che fu aspirazione e re-taggio per Simone Cantarini. A tutto ciò il Pesarese riesce ad aggiungere un'umanità singolare, una semplicità reale che quasi mai si scorge nell'algida esposizione reniana.

È in opere come questa che il giovane allievo getta una ideale sfida al proprio maestro; i temi della vecchiaia, siano tratti dall'agiografia dei padri della Chiesa, dagli atti degli Apostoli o dagli episodi del primo Testamento, divengono terreno per un virtuosismo pittorico che cerca nel corpo asciugato un riscontro tangibile alla saggezza filosofica. Allora le chiome, di un argento da stoviglia ossidata, gli incavi callosi della carne, il sovrappensiero dello sguardo e le trasparenze epidermiche si trasformano in una limpida *ek-phrasis* del pennello.

Si è soliti collocare certi esempi di virtù pittorica cantariniana intorno al 1637, anno cruciale di una cacciata dall'industriosa bottega di Guido, dopo lo scontro irreparabile che

le pagine del Malvasia ci restituiscono accentuando l'imper-
tinenza di Simone, che "...pretendeva in posto di non poter
più errare, ed essere corretto" ¹.

Poco prima o poco dopo dovrebbe, di logica, porsi questa
tela, anche se oramai comincia a intasarsi quello scorcio mi-
tizzato e cruciale della sua breve vita.

Essenziale e scabra può dirsi la narrazione visiva dell'opera,
limitandosi a una presentazione della scena attraverso geo-
metrie naturali: grazie al mantello ripiegato sul fianco il
torso viene iscritto in un ovulo verticale, così come si
scalano nei compressi piani prospettici i due parallelepipedi
di pietra che fungono da tavolo e da mensola.

Fuori dimensione e ai limiti dell'errore risulta il cranio pog-
giatovi sopra e viene da chiedersi se l'opera non possa identi-
ficarsi con il "San Girolamo con un teschio" ricordato
dalle fonti nella collezione Olivieri Macchirelli di Pesaro ²,
anche se in una già nota versione il cranio è direttamente
sorretto nelle mani e segnalo un disegno conservato a Rio
de Janeiro, uno *Studio di otto teste*, una delle quali ritrae
in controparte un profilo virile con barba che ha molte af-
finità con le fisionomie del *San Girolamo* di cui stiamo par-
lando (Fig. 1) ³.

La terza stagione di Cantarini

Simone Cantarini non raggiunse l'età senile e forse nemmeno
quella saggezza che, in genere, l'avanzare del tempo porta
con sé, cionondimeno il suo resta uno dei più raffinati e as-
sertivi sguardi sul tema della vecchiaia.

Morì che non aveva ancora compiuto i trentasette anni,
probabilmente avvelenato alla corte di Mantova, non sap-
piamo se da un marito geloso o da un pittore rivale, tanto
l'insolenza di Simone era già divenuta proverbiale sia nel
terreno amoroso che in quello artistico.

Eppure, nella stessa generazione, forse nessuno poteva van-
tare una maturità pittorica più elevata e risultano frutto di
un calibratissimo pensiero le sue acute restituzioni della na-
tura umana e le eleganze d'animo che traspaiono dai dipinti
e dagli innumerevoli disegni.

Di queste contraddizioni è costellata la vita e l'opera di Si-
mone, esempio di irruenza e misura, di sapienza e incom-
piutezza.

Si può affermare che nell'immaginare le tre età della *Sacra
Famiglia* (Fig. 2) il programma estetico dell'artista pesarese
abbia trovato la propria anima nobile. Entro quelle intime
scene si riuniscono, in affettuosa e circolare relazione, la fe-



1. Simone Cantarini, *Studio di otto teste*,
Rio De Janeiro, Biblioteca Nazionale.

2. Simone Cantarini, *Sacra Famiglia*, Mosca,
Museo Puskin.





3. Simone Cantarini, *Sacra Famiglia*, Pesaro, collezione privata.

4. Simone Cantarini, *Sacra Famiglia*, già Roma, Collezione Sestieri.

5. Simone Cantarini, *Studio per Sacra Famiglia*, Firenze, Fondazione Horne.



stosa tenerezza dell'infanzia, il più nobile fascino femminile e la meditativa saggezza dell'anzianità. Vero è che in quelle variabili infinite del romanzo sentimentale il ruolo di San Giuseppe si limita quasi al complemento e solo di rado si sporge dalla penombra del secondo piano.

Nell'elegia dell'amore domestico il recitato principale normalmente spetta alla Madre e al di lei grembo, sul quale trova agio la vitalità del divino figlioletto. Molteplici e tutte superbe sono le varianti pittoriche del soggetto (Fig. 3), ma se Cantarini avesse portato a compimento anche solo metà dei disegni che studiano quel racconto, disporremmo del più ampio romanzo secentesco sulla maternità (Figg. 4 e 5). Un artista del Novecento, Jannis Kounellis, in un aforisma che può divenire assoluto per impeccabile sintesi, sosteneva che *"i soggetti di un pittore possono ridursi a due: una Madonna col Bambino e un nuovo modo di dipingerla"*.

Impressiona davvero l'insistenza di Simone intorno al tema dei temi e quell'ineinguibile amore materno, sotto le tante istantanee della narrazione credo si celi anche un latente confronto col pittore dei pittori, Raffaello Sanzio, suo grande conterraneo, modello, ossessione e sfida.

Tuttavia è sufficiente al Pesarese il supremo caso della cattedrale di Cervia (Fig. 6), la pala d'altare col *San Giuseppe e il Bambino*⁴, nella quale una volta tanto la Vergine non entra in scena, per risarcire l'intera gamma di qualità espressive del vecchio padre putativo.

La rarefatta tavolozza e una sobria composizione orchestra-no il dialogo muto dei due protagonisti, che giunge a un'intesa commovente nell'abbandono di quel bimbetto tra le sicure e amorevoli braccia di un nonno: le gambe nude pronte a ciondolare, la testa riversa all'indietro che ci lascia percepire il morbido peso dei capelli, l'abbondante camiciola che si raccoglie sul gomito e quel bocciolo di rosa sollevato al-

l'altezza della barba, come nella richiesta di un ultimo gioco, prima di essere accompagnato a letto. Sopra un siffatto brano, di assoluta e insuperabile sensualità infantile, si erge la maestosa calma del volto di San Giuseppe e proprio nella polarità delle due esistenze, una prossima all'inizio e l'altra alla fine della vita, si concentra la più intensa forza poetica del dipinto.

Ricordo ancora l'emozione di quella lontana scoperta e il naturale ac-



costamento che ne derivò con l'allora inedita *Testa di San Giuseppe* (Fig. 7), conservata nei depositi della Pinacoteca di Faenza⁵. L'indirizzo della ricerca, per qualche tempo, venne così concentrato sui volti della vecchiaia, sulla particolare densità riflessiva di certe fronti rugose che appaiono frutto di verità prese in diretta e insieme di un ideale di bellezza che riconduce alla solennità di statue greche, all'ellenismo più filosofico.

La peculiare qualità di Simone Cantarini sembra risiedere nella naturalezza con la quale compone le eleganze più elevate, senza che sulla forma setacciata gravi alcun peso di intelletto, come dire, senza raffreddarne la temperatura della vita.

Così avviene invece nell'opera del suo maestro, Guido Reni, dove all'evidenza la natura cede quasi sempre il passo all'idea.

Questa predilezione per gli estremi della vita umana spinse l'artista marchigiano ad accentuare le distanze anagrafiche anche in altri temi, come è quello del *Matteo e l'angelo* (Fig. 8). L'opera di Palazzo Venezia⁶, proveniente dalla prestigiosa collezione Ruffo, compone una relazione affettiva che innesca analoghe tenerezze. Anche qui l'anziano si trova in ascolto e i suoi pensieri contemplan la meraviglia di un'innocenza che ci disarmava.

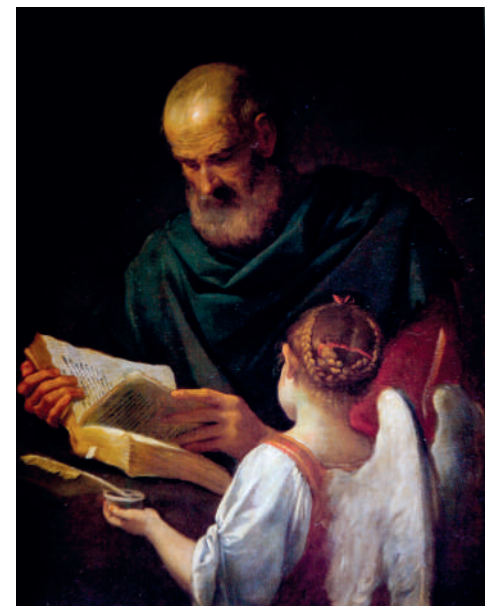
In un'altra versione conservata a Washington (Fig. 9), che ritengo precedente malgrado alcuni pareri divergano⁷, l'Apostolo è assorto nella rilettura del proprio Vangelo e la presenza divina è affidata, come dire, a un'angioletta che si intuisce servizievole e discreta, anche se siamo tenuti a os-

6. Simone Cantarini, *San Giuseppe col Bambino*, Cervia, Cattedrale.

7. Simone Cantarini, *Testa di San Giuseppe*, Faenza, Pinacoteca Civica.

8. Simone Cantarini, *San Matteo e l'angelo*, Roma, Palazzo Venezia.

9. Simone Cantarini, *San Matteo e l'angelo*, Washington, National Gallery.





10. Simone Cantarini e Lorenzo Pasinelli (?), *Pastore con tre fanciulli* (frammento da *Erminia e i pastori*), Pesaro, Banca Popolare dell'Adriatico.

servarla di spalle. Qui il racconto può dirsi neo carraccesco e intimamente dedicato a Ludovico, ma viene a smarrirsi quella corrispondenza sentimentale che è perno delle invenzioni appena descritte.

Il riemergere recente del grande frammento di un'opera con *Un pastore e tre fanciulli*, che in origine doveva raffigurare *Erminia tra i pastori* (Pesaro, Banca Popolare dell'Adriatico) (Fig. 10), mi permette di continuare alcune considerazioni sul binomio vecchio-bambino, anche se all'attribuzione a Cantarini, dovuta a Daniele Benati⁸, metterei un punto interrogativo. Pur riconoscendone l'invenzione del Pesarese ritengo che nella stesura sia intervenuta un'altra mano, non tanto per divario di qualità, ma per differenza di stile, e non escluderei quella del giovane allievo Lorenzo Pasinelli. Credo che meglio di qualsiasi disquisizione filologica un altro frammento da me ritrovato, non appartenente alla stessa tela, bensì a una precedente idea della medesima composizione, possa servire a comprendere con quale temperatura pittorica Cantarini avesse studiato il tema. Si tratta di un brandello di tela nel quale sono abbozzati *Quattro fanciulli* (Fig. 11), riuniti in piedi uno accanto all'altro, nudi e sospesi nell'atto di cantare e suonare. Questo mirabile appunto è transitato come opera di un anonimo fiammingo del XVII secolo qualche anno fa, presso le aste Sotheby di Amsterdam⁹.

Dal confronto tra i bimbi 'olandesi' e quelli di Fano emerge quanto Simone affidi al vibrato del pennello una parte consistente di lievito emotivo, nella tela marchigiana anche l'anziano filosofo, posto a costruire cesti di vimini, come vuole il poema tassesco, è tuttavia privo del pathos espressivo e dialettico che Cantarini ci offre nelle sue opere autografe.

11. Simone Cantarini, *Studio con quattro fanciulli*, già Amsterdam, Sotheby.



Anche la già ricordata *Testa di San Giuseppe* di Faenza, che reclina lo sguardo in solitudine, mostra un atteggiamento parlante e pare cerchi uno scambio sentimentale, al punto che si direbbe un brano di studio per una composizione più ampia. In effetti l'incompiuta *Sacra Famiglia* (Fig. 3) di collezione pesarese¹⁰ contiene un San Giuseppe che presenta una simile posa col volto in diagonale, le palpebre socchiuse e i capelli che scendono a ciocche lunghe e pesanti da un discrimine centrale. Torna anche qui, nelle mani del Gesù Bambino, il gioco simbolico del bocciolo, offerto questa volta alla Madre.

Una variante più compiuta di tale iconografia,



un tempo nella collezione Sestieri e che conosco solo da una foto in bianco e nero (Fig. 4), si raccoglie attorno a una Vergine intenta alla lettura, mentre il suo sposo aiuta il Bimbo a reggersi in piedi sul tavolo.

Ma è illustrando l'agiografia di anacoreti, santi e apostoli, o ispirandosi alla patristica dell'Antico Testamento che Simone accresce il repertorio della sua umanità più vissuta. Forse il Pesarese, come sostiene anche Annamaria Ambrosini¹¹, mise insieme una serie di Apostoli a figura media, eseguita in quella che allora veniva chiamata "tela imperatore". Un gruppo giuntoci parziale e talvolta modificato nel taglio, anche se sufficiente a restituirci l'acuta ricerca da cui traeva spunto. Nel *Sant'Andrea* di Palazzo Pitti (Fig. 12) e nel *San Pietro* di collezione privata pesarese (Fig. 13), oltre che nella *Testa di San Giovanni Evangelista* della collezione Luigi Koelliker o nel *San Bartolomeo* della Galleria Altomani (Fig. 14)¹², Cantarini attinge a una realtà intensa, risultato di una cernita di volti e di corpi che non sono solo soggetti appropriati al tema, ma uomini che hanno vissuto, lavorato, amato e che portano nel volto e nell'espressione le tracce del tempo e delle fatiche.

Anche testimonianze documentarie ci parlano di un *San Filippo apostolo* di Simone in una raccolta spagnola, di un *San Tommaso* nella chiesa bolognese di San Domenico e di recente è transitato sul mercato antiquario italiano¹³, un dipinto che ritengo iniziato e lasciato incompiuto da Cantarini, 'ultimato' poi da una mano meno sapiente, sicché non va escluso che quel che ora appare come una figura di *Matematico* (Fig. 15), fosse in origine destinato a diventare un altro *Apostolo*. Tolto il bellissimo volto e la mano sinistra

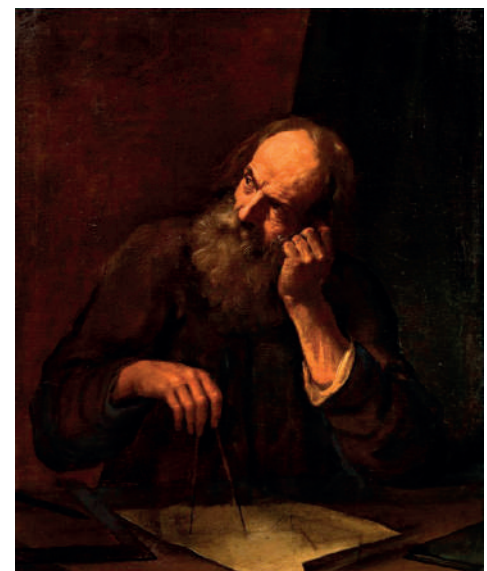
12. Simone Cantarini, *Sant'Andrea*, Firenze, Palazzo Pitti.

13. Simone Cantarini, *San Pietro*, Pesaro, collezione privata.



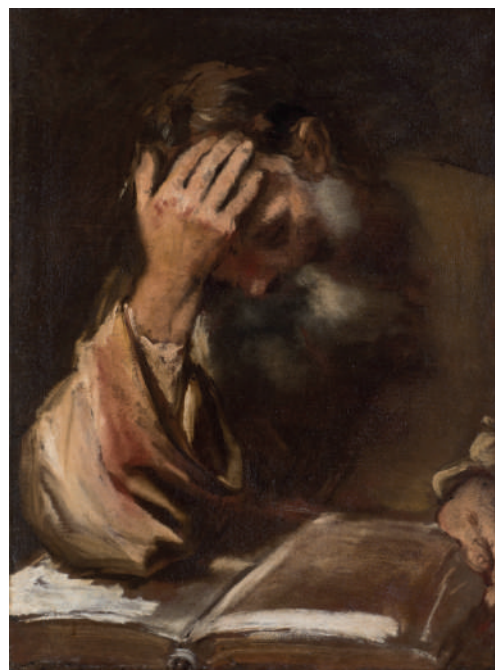
14. Simone Cantarini, *San Bartolomeo*, Pesaro, Galleria Altomani & Sons.

15. Simone Cantarini (con aggiunte di Anonimo pittore), *Matematico* (incompiuto di un *Apostolo* ?), già Prato, aste Pandolfini.



16. Simone Cantarini, *Pentimento di San Pietro*, Pesaro, Galleria Altomani & Sons.

17. Simone Cantarini ? (già attribuito a Federico Barocci), *Vecchio in lettura*, Parigi, Galerie Tarantino.



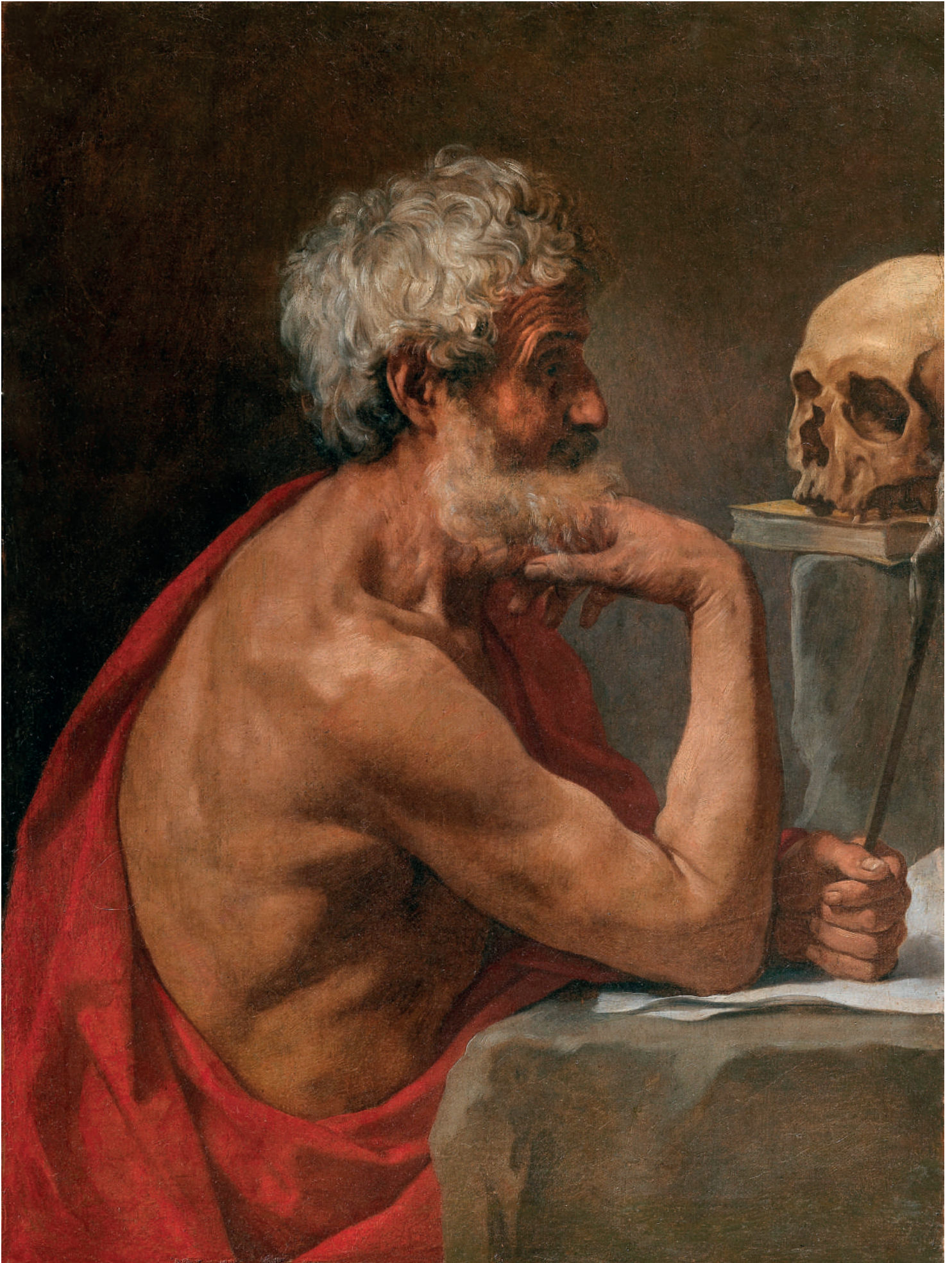
nella quale si scorgono le rapide e riconoscibili pennellate dell'artista, il resto appare frutto di una stesura più faticata, non imputabile al Pesarese.

Questo sorreggersi la testa con la mano nella posa del pensiero malinconico, venne usato da Simone per sottolineare la speculazione filosofica di colti anacoreti, come è per il Girolamo protagonista di questo studio, anche se gli occhi dolorosi della figura, spostati al margine, risultano perfetti anche per un *Pentimento di san Pietro* (Fig. 16).

18. Simone Cantarini, *Studio per Resurrezione*, Bologna, Fondantico.



Vorrei qui condividere le impressioni che mi hanno spinto a inserire nella cartella dedicata a Cantarini anche un altro dipinto incompiuto che in questo caso studia l'impostazione di un *Vecchio in lettura* (Fig. 17), attraverso una gestualità significativa che mette in rapporto ancora una volta la mano con la testa, il puntello del corpo al peso dei pensieri. La tela è attualmente conservata presso la Galerie Tarantino di Parigi, che la propone come opera di Federico Barocci, vantando una illustre provenienza dalla collezione del Cardinal Antonio Barberini, risulta in effetti citata in un inventario del 1671 come dipinto di "Ludovico Barocci"¹⁴. A parte il veniale errore sul nome, la sprezzante stesura dell'abbozzo può reggere sia per il vecchio artista urbinato che per il giovane pesarese, così come è compatibile la provenienza barberiniana, dato che Simone lavorò direttamente per il cardinal Antonio, ritraendolo peraltro in più di una occasione. Ammetto tuttavia di non riuscire a sciogliere ancora la riserva attributiva anche perché ho sempre pensato che l'abi-



19. Simone Cantarini, *Studio con Vergine e Santa Teresa*, Saragoza, Museo de Aragón.

20. Simone Cantarini, *Studio per Vergine che incorona Santa Teresa*, Saragoza, Museo de Aragón.



21. Simone Cantarini, *Amore disarmato dalle ninfe di Diana*, Pesaro, Galleria Altomani & Sons.

22. Simone Cantarini, *Lot e le figlie*, collezione privata.



tudine di Cantarini a lasciare interrotte così tante invenzioni fosse una precipua sua meditazione sul procedere artistico del Barocchi.

Sono riemersi di recente alcuni studi pittorici in piccolo formato che meglio chiariscono il liquido e sfaldato pennello di Simone nella sua fase creativa. La *Resurrezione* segnalata dalla galleria Fondantico (Fig. 18) o le due tavolette dedicate a *Santa Teresa d'Avila*, già assegnate nientemeno che a Goya presso il Museo de Aragón di Saragoza (Figg. 19 e 20), che ho permesso di riconoscere a Cantarini¹⁵, sono un vivido esempio della natura baroccesca di quello specifico stile franto e pastellato, attraverso il quale la tavolozza dell'artista entra in vibrazione col fondo rossastro e marca un crescendo impressionistico che anticipa certo Ottocento francese. Avevo chiamato in causa Paul Cézanne già per l'*Amore disarmato dalle ninfe di Diana* (Fig. 21) della galleria Altomani¹⁶, per quella sommarietà pittorica che risolve alcune zone con chiazze cromatiche schiacciate, seguite da segni grafici condotti a pennello che finiscono per dare una spiccata dinamicità alla forma. Ritroviamo il medesimo atteggiamento corsivo e macchiato nel *Giudizio di Paride*, sempre di Altomani, nella *Maddalena* giovanile di mia proprietà o nell'elegiaco e diafano *Lot e le figlie* di collezione privata (Fig. 22), vertice assoluto degli infiniti di Cantarini.

Ma il filo del discorso che intendo dipanare in questa occasione gira intorno alla figura ieratica e pensosa del *San Girolamo in meditazione*. Un vecchio eremita che riflette sulla vita e sulla morte, su ciò che di sacro è stato scritto,

sulla natura fisica e spirituale delle cose. Anche affrontando questo tema Simone ha lasciato a metà strada alcuni dipinti, uno di questi è noto da tempo e mostra diagonale e per intero il corpo del santo (Fig. 23), assorto in lettura e posto sulla soglia di una grotta. La teletta monocroma, ora in collezione privata modenese, si pone quasi a versione notturna di un altro dipinto compiuto, di medesimo formato e ambientazione (Fig. 24).



23. Simone Cantarini, *Studio per San Girolamo nella grotta*, Collezione privata.

24. Simone Cantarini, *San Girolamo nella grotta*, Collezione privata.

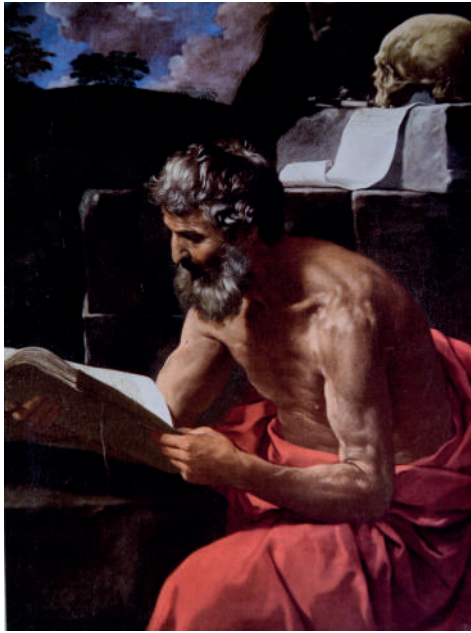
Ma non è del tutto finito nemmeno un *San Girolamo col teschio in mano* (collezione privata) (Fig. 25), inquadrato a mezza figura che anni fa riconobbi come opera di Cantarini quando si trovava in mano a un collezionista forlivese¹⁷. Anche se l'artista era giunto a tingere di un rosso infuocato il mantello, rimane dipinto con un'unica gradazione bruna tutto il resto e nel braccio che si raccoglie al petto, la pittura svanisce quasi volesse lasciare terreno all'intuito.

Di abbandoni a un passo dalla fine se ne trovano anche in Velázquez e sono sempre indice di una sprezzatura della norma, di un autismo della virtù, ma in un saggio di qualche anno fa¹⁸ cercai di interpretare, per Cantarini, una possibile ragione alle tante sospensioni del pennello e qui aggiungo ulteriori riflessioni. Il fatto che spesso esista una versione finita e di identico formato, mi ha sempre fatto pensare a un bisogno di conservare memoria delle proprie invenzioni. Immagino che Simone lavorasse con un mercante di quadri, un sensale che nel procurargli richieste finiva per dettare pressioni al lavoro, l'incompiutezza di queste opere poteva allora divenire un espediente che garantiva all'autore di poterle trattenere ancora in bottega.

C'è da attendersi che anche di questo *San Girolamo* riemerga un gemello più vestito e accurato nei particolari. Considerando i diversi dipinti che di codesto soggetto sono giunti a noi, possiamo dire che l'artista predilige un taglio in cui il vecchio filosofo si mostra di profilo, scegliendo un'inquadra-

25. Simone Cantarini, *San Girolamo col teschio in una mano*, Collezione privata.





26. Simone Cantarini, *San Girolamo in lettura*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

27. Simone Cantarini, *Sudio per San Girolamo in lettura*, Rio De Janeiro, Biblioteca Nazionale.

28. Simone Cantarini, *San Girolamo col teschio nelle mani*, Bologna Collezione privata.



tura che aggiunge un senso di distacco, come dire, una rotazione rispetto al verso in cui gira il mondo. Una posa che permette di raccontarsi di Girolamo negli argomenti della propria meditazione. Il teschio, il crocefisso e il libro si alternano in tale ruolo, vale a dire la morte, il sacrificio e le opere dei saggi, di cui al vecchio teologo riconosciamo essere parte.

Non aver timore di morire, offrire il sacrificio al mondo e affrontare la vita con la coscienza che viene dai testi sacri, questi sono dunque i precetti che il nobile distacco di Girolamo ci insegna.

Almeno per tre volte e scalando da pareti diverse Cantarini ha raggiunto i vertici assoluti nella rappresentazione di questo tema.

Il primo, in ordine di 'apparizione' è il *San Girolamo in lettura* (Figg. 26 e 27) di proprietà della Pinacoteca Nazionale di Bologna (per molto tempo rimasto in deposito a Palazzo Ducale di Urbino), entro il quale trova una bilanciata e ascendente distribuzione il rapporto tra tutti gli elementi scenici. Panneggio, corpo, carte e pietre, hanno tra loro una misura e un accordo quasi musicale, fino al crescendo superiore, in cui giunge a fronteggiarsi, come uno sguardo a orbite vuote, la solidità del teschio e l'annuvolarsi dinamico del cielo.

Il secondo caso, in collezione privata bolognese (Fig. 28), vede il *memento mori* portato alle più dirette conseguenze, dato che troviamo il santo col teschio trattenuto da entrambe le mani, in un abbraccio altamente simbolico, l'autore rafforza in questo modo lo scambio davvero specchiante e di natura quasi parentale. Qui l'ingobbirsi di Girolamo serve anche a tracciare un semicerchio che aggiunge alla composizione ulteriori elementi di armonia e di concetto.

Il terzo apice è costituito, senza dubbio, dall'oggetto di questa ricerca, il *San Girolamo in meditazione col Crocefisso in mano*, nel quale la presenza dell'esile asticella che contiene

l'uomo del dolore e del sacrificio, è servita al pari di una rampa di decollo ai pensieri, colpiti dall'artista mentre volano alti.

In tutte queste varianti sono presenti brani eccelsi di natura morta, grazie ai quali si sposano solidità e leggerezza, epidermide e profondità. Elementi e caratteri che sono propri della sfera spirituale alla quale sono dedicate queste opere. A conclusione di questa parte e quale esempio di una ammirazione per le opere e lo spirito di Cantarini, anche tra i reniani più osservanti, presento un inedito di Gian Giacomo Sementi, una *Sacra Famiglia con San Giovannino e tre angeli* (Fig. 29), passata di recente in asta, che mostra un San Giuseppe che per fisionomia e chioma sembra esemplato sui vecchi di Simone. Non a caso un bel disegno, che ritengo sempre di Sementi è conservato al Louvre (Fig. 30) come opera del Pesarese¹⁹.

Malgrado il tema di questo quaderno si sia attestato sulle estremità della vita umana, non posso evitare l'occasione di pubblicare un vertice assoluto di qualità raggiunto da dall'artista nella raffigurazione virile della giovinezza. Mi riferisco a un *Apollo* (Fig. 31) dell'Ermitage di Pietroburgo²⁰, che per bellezza e incanto diviene quasi il corrispettivo maschile e olimpico di una *Madonna* di Cantarini.

Un nimbo luminoso avvolge i lunghi capelli dorati, che scendono a diagonali opposte, in ciocche tortili e leggere. Il volto accenna a un sorriso discreto, senza beffa, mentre gli occhi assumono quella leggera convergenza che dà vaghezza al pensiero. I lineamenti sono netti senza essere stucchevoli, si pongono a metà via tra il virile e il femminile. Pure la mantellina rosata e trasparente, aggiunta dopo aver dipinto il corpo, assume un ruolo conturbante.

In opere come questa la segreta gara, che attraverso Guido raggiunge Raffaello, si gioca sui valori atmosferici e su quelli sensuali. Ombra e sentimento avvolgono quel che altrove è puro dominio della luce e della mente. Un racemo d'alloro nella mano destra e la viola nell'altra sanciscono richiami all'arte e alla virtù, ma dietro alle spalle spuntano faretra e frecce, quasi a ricordare l'insidia contenuta in ogni bellezza, in ogni innamoramento.

Una cuspide tra vero e sublime, già tentata da Simone in un *San Giovanni* (Fig. 32) a figura intera, dall'incedere sfrontato e dall'indicibile energia, ma il *Battista* della collezione Kolliker²¹ non riesce a raggiungere la precisa misura del dipinto russo proprio per eccedenza muscolare, per una sfumatura di maniera di cui, forse, non vi era bisogno. Eppure quel venire incontro a noi e quell'indice al sentiero che gli



29. Gian Giacomo Sementi, *Sacra Famiglia con San Giovannino e tre angeli*, già Ginevra, mercato antiquario.



30. Gian Giacomo Sementi, *Studio per Sacra Famiglia e angeli*, Louvre, Département des Arts Graphiques (già attribuita a Cantarini).

31. Simone Cantarini, *Apollo*, Pietroburgo, Hermitage.





32. Simone Cantarini, *San Giovanni Battista*, Milano, collezione Luigi Koelliker.

33. Simone Cantarini, *Testa di Giovane (San Giovanni Battista)*, Rimini, Antiquariato Isotta (Foto Gilberto Urbinati).

34. Simone Cantarini, *Pastore al flauto (Mercurio musico)*, già Bologna, Fondantico.



sta alle spalle è qualcosa di inusitato, che non lascia nell'indifferenza e il volto è magnifico, vicino ad altre teste intensamente studiate. Una di queste, inedita, si trova in una raccolta riminese (Fig. 33).

Si può invece annoverare con pari lignaggio pittorico dell'*Apollo*, il *Mercurio musico in veste di pastore* (Fig. 34)²², anche se sappiamo che quella grazia è colta un istante prima di commettere un omicidio. Malgrado non si scorga la figura di Argo, la storia legata agli amori di Giove ci ricorda infatti che quella melodia soporifera serviva ad addormentare l'anziano mandriano il cui immancabile destino era la decollazione. Tante volte questo tema venne studiato da Simone, in disegni, incisioni e dipinti²³ e proprio la metamorfica storia del giovane dio, che prima incanta e poi uccide un vecchio, può servire da vernice finale a questa parabola sulle tre età di Simone Cantarini.

Appendice sottrattiva

Quale ultima carta del gioco, dopo aver aggiunto alcune opere al catalogo dell'artista, vorrei sottrarne un paio, belle, ma che deviano dalla nitida strada percorsa da Cantarini. La prima e da più tempo legata al nome di Simone è una pala d'altare, tradizionalmente considerata una prova del rientro marchigiano dopo il soggiorno bolognese, credo sia invece un'emulazione sincera di Giovanni Maria Luffoli, l'unico seguace conterraneo del Pesarese. Mi riferisco alla *Madonna della Cintura e i santi Agostino e Monica* (Fig. 35), già conservata nell'eremo di Brettino ed ora in Pinacoteca a



Fano²⁴. Entrerò altrove nello specifico dei documenti, qui valga la riflessione che lo stile della pala non ha nulla a che vedere coi dipinti che Simone licenziava negli anni Quaranta, nel pieno del proprio fulgore, e non può nemmeno trattarsi di un'opera giovanile che, a detta di qualcuno, avrebbe dato "gran grido" al Pesarese, perché non può dirsi di certo

cosa clamorosa nella qualità o nella invenzione. Penso si tratti del classico esempio di un errore antico scambiato per attestato d'origine, ma credo sia tempo di disarmare l'equivoco. L'altra attribuzione a Cantarini che ritengo impropria è invece più recente, eppure altrettanto consolidata nella bibliografia sull'artista e si tratta di una corporosa *Sibilla in lettura* (Fig. 36), portata da Andrea Emiliani nel catalogo della mostra bolognese del 1997²⁵. La preziosa materia pittorica, di certo più colta della pala di Brettino, è tuttavia di altra natura rispetto al dettato materico e al chiaroscuro a cui Cantarini mirò costantemente. Le ombre affondate, cupe, affiancate alla crepatura luminosa dei tessuti e delle epidermidi trovano più parentela con l'umidità pittorica del Mola mentre spartiscono ben poco con Simone, anche se l'autore che propongo è un altro: Antonio Gherardi da Rieti.



35. Giovanni Maria Luffoli (attribuito a), *Madonna della Cintura, sant'Agostino e santa Monica*, Fano, Pinacoteca Civica.

36. Antonio Gherardi (attribuito a), *Sibilla leggente*, Pesaro, Banca Popolare dell'Adriatico.



Massimo Pulini

¹ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678, II, 377. Il canonico Carlo Cesare, che fu il più importante biografo e commentatore degli artisti bolognesi, nel parlare di Cantarini non tralascia mai, assieme al riconoscimento delle doti, di stigmatizzare i comportamenti irriverenti e altezzosi del Pesarese. Lo stesso Giampietro Zanotti, che ne curerà la riedizione nel 1841, si accorge e sottolinea questo atteggiamento parziale e poco obiettivo del Malvasia.

² Giordani, Ms. B 1794 c. 164.

³ Simone Cantarini, *San Girolamo col teschio nelle mani*, Bologna collezione privata, vedi catalogo della mostra "Simone Cantarini detto il Pesarese", a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1997, pp. 118-119. Il disegno conservato a Rio De Janeiro, giunse alla Biblioteca Nazionale grazie alla donazione della collezione Costa da Silva, si tratta di uno *Studio di otto teste* (inv. 12,1 C 15), eseguito a penna su carta avorio e una delle teste ritrae in controparte un profilo virile con barba che

ritengo il medesimo modello del *San Girolamo* in questione.

⁴ Cervia, chiesa cattedrale dell'Assunta, *San Giuseppe col Bambino*, olio su tela, cm 187 x 120. L'opera, fino ad allora relegata nell'anonimato, venne identificata, congiuntamente, da me e da Marina Cellini, anche se fu poi pubblicata per la prima volta, su nostra segnalazione, da Anna Colombi Ferretti nel 1986, vedi A. Colombi Ferretti, *Cantarini in "L'Arte degli Estensi"* catalogo della mostra, Modena, 1986, pp. 198-199. Ma per noi quella scoperta fu l'inizio di una straordinaria stagione di indagini su alcuni artisti emiliani, romagnoli e marchigiani.

⁵ La *Testa di San Giuseppe* conservata allora senza nome nei depositi della Pinacoteca di Faenza, costituì un ulteriore passo in avanti verso il recupero di tracce importanti di questo geniale artista e venne pubblicata da Marina Cellini nel catalogo della mostra monografica di Bologna entro la scheda di un altro dipinto (vedi nota successiva).

⁶ Simone Cantarini, *San Matteo e l'angelo*, Roma, Museo di

Palazzo Venezia, per una scheda relativa all'opera vedi M. Cellini in, *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, Bologna 1997, a cura di Andrea Emiliani, p. 170.

⁷ De Grazia ritiene la redazione di Washington frutto del secondo periodo bolognese (1996, pp. 41-43) e Marina Cellini si associa a questa ipotesi (M. Cellini, *op. cit.* 1997, p. 168), ma credo che l'adesione a forme che cercano relazione a ritroso con la lezione carraccesca, iscriva l'opera al primo soggiorno felsineo.

⁸ Pubblicata da Daniele Benati nel 1995 in "Antologia di dipinti antichi" a cura di G. Algranti, Milano 1995, pp. 30-31.

⁹ L'abbozzo con *Quattro putti nudi in piedi (Putti at forge)*, che misura cm 51 x 63, è transitato come opera di "Flemish School 17th Century" presso la sede Sotheby di Amsterdam il 18 maggio 2010. In precedenza aveva avuto attribuzioni a Van Dyck e perfino a Watteau ed era transitato anche al J. Paul Getty Museum attraverso una donazione di W. P. Garred nel 1976. Successivamente alienato dal museo americano era già passata in un'asta Sotheby Amsterdam l'8 maggio 2007.

¹⁰ Simone Cantarini, *Sacra Famiglia con libro e rosa*, Pesaro, collezione privata, vedi scheda dell'opera di Anna Maria Ambrosini in *op. cit.* 1997, pp. 112-113.

¹¹ Anna Maria Ambrosini Massari, *Pesaro per Simone Cantarini. Genio Ribelle*, Pesaro 2012, scheda su *Il rinnegamento di San Pietro*, pp. 80-83.

¹² Il *San Bartolomeo*, magistralmente abbozzato e forse successivamente ridotto in un cerchio, venne da me pubblicato nel 2008 (*Le Terre della Pittura, la raccolta Altomani Ciaroni*, catalogo della mostra a cura di M. Pulini, 2008, p. 29) e poi messo in relazione con un disegno di Cantarini storicamente ritenuto un ritratto di Guido Reni (vedi *Rimini per Simone Cantarini. Opere da raccolte private*, Rimini 2012, a cura di M. Pulini, pp. 40-41). Non escludo che anche il *san Matteo e l'angelo* di Washington, che ha di nuovo un formato "imperatore" potesse far parte della serie.

¹³ Simone Cantarini (con interventi di anonimo pittore), *Matematico (Studio di Apostolo?)*, transitata nell'anonimato a Firenze presso l'asta Pandolfini del 18 maggio 2016 lotto 83, cm 104,5 x 86,5.

¹⁴ Parigi, Galerie Tarantino, *Etude d'homme lisant*, olio su tela, cm 65,5 x 49,5. L'inventario della collezione, redatto nel 1671, alla morte del cardinale Antonio Barberini recita al n. 130: "Un quadro di p.mi 3e1/2 in circa di altezza, e p.mi 3 di largha. Con una Mezza figura con il braccio incupido (incompiuto?) appoggiato al capo e nell'altra un libro. Opera di Ludovico (sic) Barocci con cornice indorata n. 1 - 130". La scheda relativa al dipinto, pubblicata *on line* dalla galleria d'arte, è a firma di Andrea Emiliani, grande studioso sia del Barocci che di Cantarini. Mi resta un dubbio, tuttavia, che quell'impasto pastellato della teletta sia una 'dedica' di Cantarini a Barocci. Forse solo se emergerà un'opera compiuta, dell'uno o dell'altro, riusciremo a risolvere definitivamente la questione.

¹⁵ Vedi M. Pulini, *Le antinomie di Simone Cantarini*, in *Storia dell'Arte* n. 120, 2008, pp. 7-40. Di recente ha convalidato l'attribuzione a Cantarini anche un articolo *Faux Goya vrais Cantarini*, di Frédéric Jiménez in "La Revue de l'Art" n. 196, 2017, nel quale lo studioso, a dieci anni dal mio intervento, aggiunge anche la seconda la tavoletta con *l'Incoronazione a*

Santa Teresa, che è conservata nello stesso Museo aragonese di Saragoza.

¹⁶ Vedi M. Pulini, *Rimini per Simone Cantarini. 1612-2012*, catalogo della mostra, Rimini 2012, scheda n. 11.

¹⁷ *San Girolamo col teschio in una mano e con l'altra al petto*, Collezione privata. Conosco dal vero l'opera dal 2011 quando, ancora anonima, mi venne mostrata da un collezionista forlivese, al quale comunicai l'attribuzione a Simone Cantarini, successivamente confermata da Daniele Benati.

¹⁸ M. Pulini, *op. cit.* 2008.

¹⁹ Gian Giacomo Sementi, *Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli*, transitata di recente a Ginevra, Casa d'aste Genève enchères, 24-25-26 Aprile 2018, olio su tela, cm 97 x 134, con una attribuzione a Flaminio Torri. Per quanto riguarda il disegno del Louvre, finora attribuito a Cantarini, ma che ritengo del Sementi, è inventariato al n. 7077 del Département des Arts Graphiques. Lo stile della penna dalle lunghe falciate lineari, che finiscono in curve spigolose e in profili taglienti, è tipico del Sementi maturo e del periodo in cui svolgeva ruolo di 'capomastro' entro la bottega reniana.

²⁰ Simone Cantarini, *Apollo*, Pietroburgo, Hermitage. La tela, che misura cm 78,5 x 67,5, dovrebbe essere la stessa che venne riprodotta da Picot in un'incisione del 1784, quando si trovava nella Houghton Gallery.

²¹ Simone Cantarini, *San Giovanni Battista*, Milano, collezione Luigi Koelliker, pubblicato in M. Pulini (a cura di), *La Croce la testa e il piatto. Storie di San Giovanni Battista*, catalogo della mostra, Cesena 2010. Segnalo qui una intensa *Testa di giovane (San Giovanni Battista?)*, Rimini, Antiquariato Isotta, in formato ottagonale, inedita e identificabile con un'opera citata dall'Oretti nella raccolta Fava di Bologna.

²² Simone Cantarini, *Giovane pastore con flauto (Mercurio musico)*, Bologna Fondantico, cm 75 x 63, vedi M. Pulini, *op. cit.* 2012, scheda dell'opera, n. 8.

²³ Ben nota è la redazione calcografica del tema di *Mercurio e Argo*, ma si conoscono disegni preparatori, due dei quali ho avuto occasione di restituirli io stesso a Cantarini: uno è conservato a Rio de Janeiro e figurava sotto il nome di Salvator Rosa e l'altro a Ellesmere, collezione Leicester (inv. 12682 bis), vedi M. Pulini, *op. cit.*, 2008, p. 12. Mentre un disegno preparatorio all'incisione è conservato al Louvre (inv. 31349).

²⁴ Giovanni Maria Luffoli (qui attribuito), *Madonna della Cintura coi santi Agostino e Monica*, Fano, Pinacoteca Civica, già presso l'eremo di Brettino, vanta una bibliografia vastissima a favore di Cantarini, che non è possibile sintetizzare in questa sede. A partire dal racconto encomiastico e romanzato che ne fece il canonico Alessandro Billi nel 1866 (vedi "Brettino e Simone Cantarini. Cenni storico artistici per le nozze Giacomini-Rinalducci) si genera una tradizione attributiva che non è ancora stata sviscerata dall'origine e messa al vaglio delle supposte collocazioni cronologiche, che inducono a espungere l'opera dal catalogo degli autografi di Cantarini. Mi riservo di farlo con più agio, ma almeno volevo anticiparne i contenuti, con una alternativa di attribuzione a Luffoli, che in questi anni ha iniziato a ricevere l'interesse che merita tra gli studi di storia dell'arte.

²⁵ Attribuito a Antonio Gherardi, *Sibilla in lettura*, Pesaro, Banca Popolare dell'Adriatico, misura cm 70 x 56 e venne pubblicata da Andrea Emiliani in *op. cit.* 1997, p. 74.