

La cultura figurativa romana in Portogallo: Francesco Mancini a Mafra ed a Évora

doi: 10.7358/ling-2013-001-carn

andrea.carnevali55@gmail.com

1. LE COMMITTENZE LUSITANE

“Aspetto di giorno in giorno il sig. Mancini, e con la posta d’oggi ne averò più sicuro riscontro. Io lo esortai a non prendere vettura da Foligno, e gli ho procurato il vantaggio del ritorno del calesse che conduce il sig. Mancini, col motivo di passar di qua a Fabriano; ma mi risponde che è facile che sia obbligato sacrificare questo mio desiderio all’obbedienza di portarsi a Loreto ad accomodare un quadro d’Annibale Carracci: pensava di non farsi conoscere in Roma, ma so che non gli è riuscito”¹. Purtroppo non ci sono documenti che ricostruiscano l’arrivo di Mancini a Loreto per lo studio e per il restauro della pala di Annibale Carracci. Nonostante il fatto che la sua presenza nella basilica ci venga suggerita dal quadro *Natività di Maria Vergine* (a lui attribuito) che con ragione sia per il tema sia per la forma induce a pensare ai dipinti della chiesa della SS Misericordia di Macerata (1736)². Ma la appena sopra citata lettera di Paglierini riconosce la maestria dell’artista e la notorietà che aveva ormai raggiunto a Roma.

¹ Foligno, 22 febbraio, 1720 – Giustiniano Paglierini scrive al Rev. Padre Sig. Padrone Col.mo: in Filippini 1917: 81. Nelle visite pastorali di mons. Spada del 1709 si parla solamente della situazione degli uffici, dell’azienda Santa Casa, dell’organizzazione religiosa nella chiesa; e non vi è alcun accenno di carattere artistico. Anche nelle “guide storiche” dello periodo, quali *Le glorie maestose del Santuario di Loreto...* di Baldassare Bartoli del 1720 (1a edizione, Macerata 1686) e *Notizie della Santa Casa...* di Pietro Paolo Raffaelli del 1722, non ci sono notizie specifiche. Vi sono riportate notizie di carattere storico-religioso sulle origini e il significato della santa cappella lauretana, sintetiche descrizioni dell’ornamento o delle porte, con i personaggi illustri in visita ed anche i doni offerti e conservati nella Sala del Tesoro. Tutto ciò fa pensare che Mancini sia andato a Loreto a studiare l’iconografia mariana, prima dei lavori a Palazzo Buonaccorsi.

² Cfr. Santarelli 2001: 406; 445. La tela fu trafugata dai Francesi nel 1797; oggi è esposta al Louvre. Cfr. anche Vanzoni 1836. Il suo successo dipese anche dallo studio attento dei modelli maratteschi: si veda Blasio 2011: 146.

Nella capitale, nella prima metà del Settecento, la pittura di Mancini era animata da stimoli di elevata caratura europea che si accordavano con il pensiero degli artisti del Seicento: Carracci, Cignani e Barocchi da cui il pittore vadese desume la complessità della sua cultura espressiva. Il classicismo raffaellesco era ancora nel “nuovo secolo”³ interprete di una sincera emozione religiosa. Nella pittura di Mancini, sempre più coincidente con alcuni caratteri formali della pittura lusitana⁴, si ritrovano, già agli inizi del Seicento, almeno *in fieri*, le suggestioni romantiche di derivazione barocca (come nel dipinto della Beata Michelina Metelli). Del resto l’ambiente culturale a cui apparteneva Mancini, cioè quello dell’Accademia di San Luca, aveva subito un processo di svecchiamento grazie all’arrivo di Duprè e di Vieira che erano stati ammessi nel 1719. Il riconoscimento dell’Accademia aveva aperto la strada nell’Urbe ad artisti lusitani. L’Ambasciata di Portogallo però non si affidava a artisti in viaggio a Roma per la realizzazioni di opere di grande importanza, ma guardava al lavoro già svolto da pittori, decoratori e doratori che già operavano nella capitale (come palazzi di nobili o religiosi oppure nelle lussuose dimore nella campagna romana).

L’ascendente portoghese è forse la ragione principale della seduzione esercitata, dopo gli anni ’30 del Settecento, sulla pittura del Mancini, seduzione che ha inserito nella cartella dell’artista di Sant’Angelo in Vado una precisa consapevolezza delle immagini ed una modernissima calibratura dell’età classica.

Sia i colori che le forme evanescenti permettevano alle immagini religiose di Mancini di ritrovare la leggerezza spirituale dei pittori emiliani nella scena (cfr. Marchini 1960: 96). Mancini era riuscito a fondere il personale linguaggio, spesso raffinato, delle immagini sacre (cfr. Fiocco 1958: 5), con i soggetti in controluce, per esaltare la tradizione di Maratti da lui molto apprezzato (cfr. Cleri 2000: 7). Ma era anche difficile distaccarsene perché era stato uno dei “caposcuola europei”; e dopo la sua nomina a Principe dell’Accademia di San Luca, aveva orientato gli indirizzi espressivi di fine Seicento verso l’arte del passato (cfr. Rocca Vasco 1995: 289). La formazione eclettica di Maratti lo aveva guidato nell’elaborazione di composizioni dall’eloquio ampio che traduceva la pittura in funzione estetica come era in passato per i pittori del Cinquecento e del Seicento. Una cultura visiva dominata, quella romana nella prima metà del secolo, dal classicismo luminoso e solenne di Carlo Maratti, elaborato da Masucci e da Mancini i quali portarono la ricerca classicista fin quasi alla fine del Secolo dei lumi, realizzando, inoltre, una saldatura tra Carracci, Reni ed il Neoclassicismo. Del resto la ricerca classicista seguiva un luci-

³ Zampetti 1991a: 45. Con l’elezione a Principe dell’Accademia di S Luca, Carlo Maratti diffuse ancor più lo stile classicista; Vasco Rocca 1995: 289. Cfr. Ricci 1834, AA.VV. 1999: 367, Blasio 2011: 146.

⁴ Cfr. Zampetti 1991a: 39 e Arcangeli 2011.

do piano creativo posto al servizio della corte che non era mai seriale, perché veniva sostenuta da un alto senso del rigore, della forma, dall'euritmia nella composizione e dal *pathos*. Le immagini del pittore di Camerano, molto evocative, apparivano come una risposta alle esigenze della cultura internazionale europea delle grandi monarchie (cfr. Rocca Vasco 1995: 293) ⁵.

Il patrocino delle arti consolidò il ruolo di centro culturale della monarchia portoghese, sostenendone anche quella neutralità militare che sarebbe sfociata, alcuni anni dopo, nella fedeltà al Papa Benedetto XIV. Il nuovo indirizzo artistico-culturale si concretizzava nella fondazione della biblioteca dell'Università di Coimbra e nella costruzione del Convento di Mafra. Oltre a ciò il re João V aveva sostenuto l'operato francescano con i proventi del Brasile dando avvio ad un grande processo di rinnovamento intellettuale ed espressivo (cfr. Borghini 1990: 19, Rocca Vasco 1995: 289)

Le relazioni culturali tra Roma e Lisbona ebbero all'inizio un carattere religioso, ma poi divennero più strette e legate alla corte reale (Rocca Vasco 1995: 289). L'emissario governativo portoghese Rodrigo Annes de Saa Almeida e Menezes, marchese de Contese, arrivato nella capitale nel 1712, ebbe l'incarico di ottenere per la Cappella Reale-Collegiata di Lisbona il titolo di Patriarcale (*ibid.*: 290). L'idea di uno stato forte e culturalmente importante nella politica di João V favorì il progresso in campo culturale: ecco allora il Palazzo Ducale di Braganza a Vila Viçosa, la Cappella reale di Lisbona, lo sterminato complesso di Mafra formato da chiesa, convento e residenza reale, la rinnovata Cattedrale di Évora, la chiesa di N.S. da Conceição da Porziuncola di Lisbona e la Cappella di S. Giovanni Battista in S. Rocco (Cfr. *ibid.*). Gli interventi artistici erano il riflesso del pensiero dell'Urbe in grado di condizionare i contenuti religiosi e celebrativi (*ibid.*: 290). Le due grandiose iniziative, la fondazione della ricca biblioteca dell'Università di Coimbra e la costruzione del Convento di Mafra, scaturirono da una politica di riequilibrio degli ordini francescani minori e gesuiti che ebbero un peso notevole nell'impronta classicista di Bucherelli, stretto collaboratore di Carlo Maratti, nella decorazione dei soffitti dell'Università di Coimbra e della chiesa del Menino Deus a Lisbona (cfr. *ibid.*: 291, 293; cfr. anche Mezzetti 1959: 10, 15). Il rinnovamento culturale fu profondo in Portogallo con l'intento di modificare l'immagine consueta e diffonderla nelle Monarchie europee. Questo processo si è sviluppato da un lato con il rigore formale della ricerca che è un elemento imprescindibile della pittura, dall'altro con il classicismo che ha conservato a Roma, per tutto il Settecento, almeno nelle arti figurative, la qualità di grande centro di incontro e di diffusione delle idee che hanno portato Francesco

⁵ Il disegno è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona (cfr. Lemme 2009: 97 e Rossi Pinelli 2000: 277).

Mancini a lavorare ed essere apprezzato anche in Portogallo; d'altronde si legge nelle note delle spese dei pagamenti che era un artista molto apprezzato nell'Urbe (v. Cleri 2000: 14 e Lemme 2009: 97) e, come dimostrano le somme ricevute per i suoi lavori, riceveva quasi il doppio rispetto agli altri pittori.

La colonia portoghese a Roma, ormai, aveva acquisito un suo peso specifico ed una connotazione precisa tale da svolgere un certo ruolo nelle scelte istituzionali della cultura romana. In più, De Mello De Fontes aveva agito da Roma per la corte di Braganza quale catalizzatore delle committenze artistiche per le opere di Mafra (cfr. Fiocco 1940: 8).

2. PALAZZO-CONVENTO MAFRA

Nel Settecento in Portogallo si assiste ad una vera italianità artistica nonostante esistessero ancora i segni del linguaggio figurativo spagnolo. Ma fu il Barocco, come per quasi tutta Europa, a dare la svolta artistica decisiva nella corte di Braganza in favore dell'arte italiana. Il legame tra le due culture si stringe intorno ad un bozzetto (esposto al museo del Prado) che mostra il disegno italiano di Corrado Giaquinto a Madrid, prima dell'arrivo di Tiepolo e dell'amicizia in "stretta lega" con Mancini, nata all'interno dell'Accademia di S. Luca (cfr. Messerini 1823: 227).

Il vadese fu tra i convinti estensori della confluenza classicistico-barocca d'inizio Settecento, in virtù di una parallela assimilazione e fruizione delle preziosità estetiche del Rococò romano (visibile anche nei dipinti di San Gregorio al Celio e di Santa Maria Maggiore). Tale armonia, oltre che su personali doti tecniche, si basava sulla sua capacità di mantenere viva la narrazione ed allo stesso tempo di modulare la luce, da cui faceva affiorare le influenze correggesche. D'altro canto l'*Incoronazione della Vergine* riesce a conciliare le diverse esperienze culturali, grazie all'abile gioco cromatico delle figure per l'originalità dell'interpretazione del linguaggio tosco-emiliano e la maestosità dell'esecuzione religiosa (cfr. Sestieri 2007: 110-11).

Oltre a ciò il debole richiamo alla pittura spagnola di genere ispanico aveva favorito il gusto fantasioso e naturale che appariva corrispondente alle scelte di gusto della corte portoghese (cfr. AA.VV. 2000). I dipinti "pervenuti nella prima spedizione, come quelli che sono arrivati ultimamente con i 35 colli per mezzo della nave Tholley non hanno riscosso alcuna ammirazione"; solo il quadro della *Sacra famiglia* realizzato da Masucci aveva ottenuto un certo plauso da parte della corte reale ⁶.

⁶ Lettera del 10 gennaio 1731. Il quadro fa parte dell'inventario PNM 1921 (dipinto 6,29x3,17 m).

La risposta fa pensare indirettamente a Francesco Mancini che eseguì il piccolo quadro della Collezione Lemme ⁷, un'opera giudicata corrispondente come iconografia e qualità sia alla destinazione che al tenore della committenza (fig. 1).

Il bozzetto dell'*Incoronazione della Vergine* è di elevata qualità ed in ottimo stato di conservazione rispetto alla grande pala del Palazzo di Mafra in Portogallo. Il 'quadretto' costituisce, anche per le cattive condizioni del dipinto, una preziosa testimonianza e s'inserisce, allo stesso tempo, nella ricca produzione dell'arte del vadeso. Oggi appare confermata la paternità del quadro sull'*Incoronazione della Vergine* perché esiste il sollecito all'artista (10 gennaio 1731) per la consegna del quadro affinché fosse spedito al più presto per essere esposto nel transetto destro della basilica di Mafra (chiesa di San Francesco). Il fatto suggerisce che sia proprio Francesco Mancini l'autore perché egli continuò a lavorare con Masucci ad Évora, sebbene il suo nome non compaia nei documenti delle commesse. Le sfumature dei toni dolci e della vivacità del colore fanno pensare ad un'interpretazione piuttosto vicina alle aspettative della committenza. D'altro canto Mancini ebbe a Mafra un ruolo importante vicino ad Agostino Masucci, con il quale collaborò l'anno successivo nella decorazione della cappella maggiore della cattedrale di Évora. Di questo rapporto non è stata ancora chiarita la parte relativa agli accordi presi tra i due pittori, ma si ebbe sicuramente una collaborazione dato che Mancini ha lasciato il suo segno inconfondibile nella bellissima *Nascita della Vergine* (1732) ⁸. Ma è molto probabile, secondo Pier Paolo Quieto, che "seria Mancini ter estrado ligado per laços de amizade a Masucci e ter frequentado a sua officina ou retábulo ter nascido de uma relação intelectual entre os dois pintores" (Quieto 1990: 104).

Tale soggetto è ampiamente riproposto (anche con delle piccole varianti) sia nella tecnica con l'olio su tela che negli effetti sfumati in ambito italiano. Tra l'altro Mancini eseguirà un'altra pala con lo stesso tema iconografico, *La Vergine Bambina e i ss. Gioacchino e Anna* (1732), per la chiesa di S. Teresa a Perugia (oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria); e c'è anche il *Carro del Sole* di Forlì a Palazzo Albicini dove è anche esposta un'altra commissione prestigiosa, l'*Incoronazione della Vergine*, attribuita all'inizio ad Agostino Masucci.

Occorre ora soffermarci con maggiore cura sul dipinto il *Carro del Sole* che potrebbe svelare la partecipazione manciniana alla realizzazione di altre opere nella Cattedrale di Évora. Il confronto è molto stringente ma, guardando attentamente il quadro dell'*Incoronazione di Maria*, non lascia adito ad ulteriori intuizioni.

⁷ Ariccia, Palazzo Chigi, Collezione Lemme, inv. CL 54 - olio su tela cm. 95 x 49.

⁸ Cfr. Arcangeli 2011: 59, 69. Il dipinto viene a volte attribuito al figlio di Masucci, Lorenzo, ma la critica è più incline a pensare che sia stato eseguito da Francesco Mancini.

Il *Carro del Sole* di Palazzo Albicini è tra le opere meglio riuscite dall'artista vadese: vi appare mutato il magistero del Cignani e riadattata la poetica marattesca. Il che è vero, del resto, anche nel quadro dell'*Incoronazione di Maria*, esposta in Portogallo, nella quale si avvertono le influenze dell'Urbinate. In più, il disegno fa pensare anche all'eleganza di Federico Zuccari fusa con la pittura di Cignani.

Le impressioni precoci di sapore neoclassico, che però rimangono come sospese nell'esuberante vitalità di focosi destrieri in volo, mentre trasportano Cristo Risorto, avvolgono in una luce calda le figure in primo piano, provocando una certa concitazione del corpo e dello sguardo di Cristo ⁹.

La raffigurazione di Mancini dimostra di possedere una certa persuasione, grazie alla fitta tessitura di cori angelici accanto alla gloria di Cristo. Come nei lavori portoghesi, ugualmente in quelli di Forlì, il pittore vadese ritorna sullo schema utilizzato nei quadri presenti a Mafra. Tutto ciò mette in rilievo il buon esito dei lavori per la corte di João V che furono riadattati per altre committenze. Sicché è possibile allargare il confronto ad altre opere più tarde in Italia come gli affreschi della chiesa della Misericordia di Macerata, le quali hanno in comune la stessa estetica dei personaggi (per es. l'*Incoronazione* di Mafra ed i dipinti della *capela-mor*). Tuttavia un confronto diretto tra la piccola tela (bozzetto della Collezione Lemme-Palazzo Chigi) e quella del Monastero Camaldolese di S. Maglorio a Faenza (figg. 2, 3) riporta il discorso sul confronto tra i segni linguistici ¹⁰. Insomma, esiste una certa continuità stilistica e di accordo cromatico con la pala di Mafra che si spiega in parte nel tentativo di unire l'effetto decorativo del Barocco con la ricerca personale dell'artista. Per quanto ancora rimasta ancorata allo studio equilibrato della prospettiva, rispondente alle esigenze dell'intera composizione, l'opera portoghese ha uno schema nuovo che sarà riproposto in seguito nelle commissioni italiane. È per questo che l'analisi dei lavori lusitani di Mancini assume un interesse maggiore poiché è molto raro che un quadro di grandissima importanza, come quello per i Sovrani portoghesi, fosse stato ricopiato da altri (dopo l'invio del bozzetto). L'estro artistico del pittore di Sant'Angelo in Vado è di grande forza creativa tanto da ritrovare il suo genio anche nella *Nascita di Maria* (*Naveda Capela-mor*) ed in altre committenze italiane (fig. 4), che tra l'altro sono di grande levatura morale.

⁹ Si veda Cleri 1992. Francesco lavorò anche prima nel periodo sopraindicato a Forlì e Foligno, dove ebbe come collaboratore Sebastiano Ceccarini. (Arcangeli 2007: 485-9; Viroli 1995: 38-9, 202; Viroli 1996: 72-3; Cellini 2009: 368-9; Blasio 2008: 122). Cfr. anche Zannelli 1722: 61. Mancini dimostrò anche in Portogallo una grande attenzione allo studio del corpo, tanto che alcuni anni dopo si era formata una scuola di nudo all'interno dell'Accademia di S. Luca di cui divenne Principe.

¹⁰ Grazie ai pagamenti del Giornale che riportano la data del 1732, si riesce a capire, in seguito ai nuovi documenti che spostano la consegna dell'opera in avanti, la frequenza dei modelli di Mancini. Cfr. Quieto 1995: 102 e Zampetti 1991b: 148.

3. L'OFFICINA PORTOGHESE DI AGOSTINO MASUCCI

Il restauro della basilica di Évora vuole essere un grande omaggio alla Vergine Maria per l'ampiezza degli interventi e del ciclo figurativo, iniziato nel 1718 nel presbiterio con l'intervento architettonico di Ludovice João Frederico.

La narrazione della storia di Maria culminava con l'*Assunzione della Vergine* che però non sarebbe stata esposta nel Presbiterio, molto probabilmente per le dimensioni (fig. 5). Tra i disegni inviati troviamo anche quello del quadro l'*Incoronazione della Vergine* di Alfani che viene criticato per l'inadeguatezza del lavoro da Correa d'Abreu, il quale però comunica a Padre d'Évora che il giudizio finale sarà preso dal Capitolo. A distanza di qualche mese vengono rispediti i disegni a Padre d'Évora corredati di annotazioni e critiche.

I dipinti commissionati al pittore romano furono realizzati anche da altri artisti che collaborano con lui nell'officina lusitana alla Cappella nuova del coro di Évora (*capela-mor da Sé de Évora*). João V di Portogallo (figg. 6,7) affidò l'incarico alla "officina [...] em 1728 e que se destinava à nova capela-mor da Sé de Évora" a cui collaborarono più maestranze di derivazione marattesca come Corrado Giaquinto, Sebastiano Conca, Giacomo Zoboli. Si può considerare il dipinto l'*Apparizione della vergine a S. Domenico Guzman*, conservato nell'altare della Cappella del Palazzo Ducale di Braganza a Vila Viçosa ¹¹ come una commissione all'artista Masucci. Poiché i lavori di João V in questo ambiente del Palazzo sono databili attorno al 1728, è presumibile che anche il quadro, viste le analogie con i dipinti di Santa Maria in Via Lata, sia attribuibile al pennello di Masucci ¹². Del resto nel dipinto è riconoscibile lo stile di Masucci con continui ritorni al Cinquecento ed al Seicento come s'intravede nell'opera l'*Assunzione di Maria*, attribuita ad Agostino Masucci. Così come per Francesco Mancini in cui è dominate la tensione incalzante verso la ricerca di Dio.

Sia in Mancini che in Masucci è possibile riconoscere i modelli figurativi in voga a Roma, non solo coevi al pittore, ma più in generale della tradizione pittorica religiosa (cfr. Sestieri 2007: 49).

L'ambito espressivo in cui Mancini si muove intorno al 1731-32 è da considerarsi come una nuova tappa del suo cammino artistico rivolto verso un'arte entrata, ormai, nel vivo della spiritualità della corte di Braganza, ligia

¹¹ Cfr. Vasco Rocca 1995: 307. Il quadro *Apparizione della vergine* è stato attribuito a Agostino Masucci da P.P. Quieto.

¹² Masucci viene pagato per le opere: *Adorazione dei pastori*, *Immacolata Concezione* ed *Incoronazione della Vergine* con circa 270.000 réis l'una. Il provvedimento venne preso da Andrei; la sua decisione venne comunicata attraverso una lettera (del 13 maggio 1732): "parecendo muito bons, excepto o da Coroação da Virgem, de Alfani". Ed allo stesso tempo sollecitava che l'invio dei dipinti avvenisse quanto prima, perché la consegna della grande tela l'*Assunzione* per l'altare maggiore doveva essere pronta a novembre. Cfr. Quieto 1995: 364.

alle direttive della Chiesa sulla corretta impostazione del tema sacro: un atteggiamento da cui si evince il richiamo al misticismo raffaellesco e carraccesco, ma anche un'originale rilettura dell'*Assunta*, come aveva del resto fatto a Macerata utilizzando le imprese pittoriche precedenti. Pertanto la tela di Mafra costituisce un modello di studio per una nuova analisi delle opere di Mancini poiché la struttura compositiva avrà una sua divulgazione anche in ambito italiano (cfr. Blasi 2008: 146).

L'apporto didascalico de *l'Immacolata concezione* pensato con valore apologetico, quasi da ausilio alla lettura, mostra il rigore con cui si è lavorato per realizzare la scena costruita sul versetto "Ella ti schiaccerà la testa" (Gen. 3,15) che proclama la scelta da parte di Dio della giovane donna coronata dagli angeli (fig. 8). Ma il dipinto non è tra i meglio riusciti di Agostino Masucci; pertanto ci porta a pensare alla collaborazione di Francesco Mancini che si concretizzò poco dopo. D'altro canto si scorge, come sottofondo culturale, il classicismo bolognese pervaso dalle novità tra fine del Seicento e prima metà del Settecento a Roma, influsso che traspare dal viso della Vergine, e che si serve di un contrasto tra luci ed ombre che ne incupiscono l'espressione, rendendo l'immagine portatrice di molteplici emozioni. Anche il dipinto *Immacolata concezione* di Agostino Masucci fa pensare ad un intervento di Francesco Mancini, poiché la costruzione piramidale, la simmetria, l'impaginazione, sono sottolineate dalla convergenza prospettica della figura di San Pietro con il dito alzato e la manica della veste azzurra che indica Maria in cielo. I soggetti, appartenenti tematicamente alla pittura religiosa, in realtà per la loro impaginazione e soprattutto per la loro resa espressiva – tali da ricordare la letteratura – diventano un genere specifico dell'arte di Mancini. Non ci sono varianti significative, se non per la scelta dei santi, su cui viene introdotto un elemento architettonico per delimitarne la scena. Ciò in stretto rapporto con altri dipinti di Agostino Masucci in cui si nota la stessa morfologia quanto alla composizione (*A Santissima Trindade, com a Virgem e Santos*).

La timbrica intensa del colore è ottenuta con accostamenti contrastanti a volte cangianti, in altri tratti violenti. Al piccolo quadro del Palazzo-convento di Mafra non venne attribuito un giudizio proprio benevolo.

L'Immacolata Concezione di Évora è una vibrante immagine di Maria che si erge monumentale al centro della tela, seguendo uno schema consueto: irradiata dalla luce e vestita di rosso (in controtendenza con la tradizione che vede la Maria con un lungo abito bianco), la donna scende sulla terra contornata da cherubini e da angeli¹³. Con una mano al petto, segno di devozione e

¹³ Tra il disegno preparatorio e il lavoro conclusivo vi sono alcune modiche. La più evidente è l'impaginazione che sembra più vicina al modo di lavorare di Francesco Mancini (*Assunzione della Vergine* – Museo Nazionale di Budapest), che utilizza però nella fase più matura del suo lavoro, corrispondente

preghiera, il capo verso l'alto per innalzare lode a Dio, è raffigurata nell'atto di comprimere violentemente con il piede la tesa del serpente. Nel soggetto rappresentato da Agostino Masucci emerge il particolare della luna sotto i piedi, simbolo dell'eternità di Maria, un motivo altrettanto presente nell'iconografia italiana. Lo sguardo d'assieme dell'opera rende conto di un'impostazione molto elegante, ottenuta attraverso una raffinata gamma coloristica e l'eleganza dei personaggi. Un richiamo al costante dialogo con le radici romane è l'ombra pesante sull'angelo che induce a pensare l'opera come rimodulazione continua del linguaggio espressivo. Il simbolo immacolistico della luna non consente di superare l'arcaicità del soggetto, appesantito dalla veste rossa e dal mantello blu. L'associazione di grande intensità simbolica delle iconografie mariane di Évora e di Termini (Convento presso il Monastero delle Orsoline di Calvi dell'Umbria), trova nelle committenze una certa disponibilità a recepire il tipo della Madonna della Misericordia con richiami alla *Playtera* diventata, ormai, desueta nell'iconografia mariana (fig. 9). L'atmosfera del quadro italiano è resa con un fondale quasi saturo di nuvole che si rischiarizza con la luce divina emanata da Maria; mentre gli angeli di Évora, dolcemente fluttuanti, sono putti immobili e stereotipati.

4. LA CAPELA-MOR DA SÉ DE ÉVORA: 'NASCITA DI MARIA' DI FRANCESCO MANCINI

Dopo un accurato restauro della *Nascita di Maria* (scheda datata 2-5-2002 Inventário EV.SE.1.030 pin)¹⁴ è stato possibile attribuire a Francesco Mancini l'opera. Che nella composizione recupera alcuni elementi utilizzati da Barocchi nella chiesa della Compagnia del Nome del Gesù a Pesaro.

Nel quadro la figura di Sant'Anna al centro della scena con in braccio la piccola Maria induce inevitabilmente a ipotizzare il nome di Francesco Mancini, come del resto era stato fatto dal Quieto. Ai vari elementi della scena Mancini dà pesi specifici: il contrasto tra l'abito di Anna e il rosso della balia produce un effetto cromatico di notevole intensità. Per di più nella scena di Évora, si vede il viso della donna esposta all'Accademia di San Luca *S. Flora* (1725), che manifesta una piena maturità artistica ed espressiva, ancora, non

ai lavori di Mafra ed Évora. Diverso nel discorso narrativo e nell'impianto è la tela esposta (attribuita) al museo della Basilica di Tolentino dal titolo *San Nicola da Tolentino intercede per le anime del Purgatorio* (prima metà del XVIII sec.), ma nell'angelo che si avvicina in volo al Santo, non si può fare a meno di scoprire la mano di Francesco Mancini.

¹⁴ Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora, 21-10-2011.

completamente ripensata nell'ottica del Neoclassicismo ¹⁵.

Il racconto di Mancini, proveniente dai vangeli apocrifi, è esaltato dal coro di angeli che circonda la famiglia di Maria in braccio alla madre. Alla base del ciclo mariano c'è la scansione dei diversi periodi della vita della Vergine, che corrisponde alla committenza della cattedrale di Évora.

L'incarico molto probabilmente venne assegnato ad Agostino Masucci e questo spiega il grande consenso che ebbe anche nella chiesa di S. Maria di Palazzola con il quadro *S. Giuseppe con il Bambino e S. Giacchino con S. Anna*, che riporta la questione, ancora una volta, sulla scelta dei destinatari delle committenze, e insieme sulla fiducia che la corte di Portogallo aveva nel pittore romano ¹⁶.

La narrazione simbolica, che riecheggia l'immagine colta e teatrale degli ambienti di corte, segna del resto l'incontro tra la cultura creativa e quella materiale. Francesco Mancini ha notevolmente ammorbidito i toni di una espressione che lascia cogliere un senso profondo del naturalismo nei visi della balia e della piccola Maria. Cosicché si crea un effetto luministico che potremmo classificare di matrice toско-romana, molto prezioso ed elegante.

La Nascita di Maria è un capolavoro di sintesi, essendo formato da pochi mezzi e da pochi colori, per lo più nella gamma dei verdi e dei rossi che risaltano accanto alla veste bianca della donna. Il pittore di Sant'Angelo in Vado si allinea al pensiero del Settecento con richiami al dipinto del Barocci della cappella del SS. Sacramento del Duomo di Urbino, mettendo i personaggi della scena lungo due linee immaginarie in cui lo sguardo può seguire in modo quasi didascalico la vicenda, collocando da una parte l'angelo, con Giacchino e la balia, la quale solleva la coperta rossa dal cesto, mentre dall'altro lato stanno Anna e la giovane balia con una cesta di panni. La presenza di Dio è resa manifesta dall'angelo che tiene tra le mani una piccola lucerna sfavillante di piccoli raggi: una metafora di un mondo che è il fine ultimo della vita di Cristo (cfr. Cavalli, a cura di, 1956: 119, 121). Senza escludere però un rapporto con il realismo: come si nota dal viso di Anna che appare più giovane rispetto alla consueta rappresentazione ed ai testi apocrifi. Forse è lo specchio del viaggio a Loreto di Mancini, dove egli aveva studiato anche i modelli figurativi di Maria Vergine che si adattavano alla committenza.

L'eidetica rintracciabile attraverso i dipinti (di formati diversi) ripercor-

¹⁵ Cfr. Quieto 1995: 364. Mancini osserva le opere eseguiti da Barocci. Ci si può riferire per esempio allo "Studio di testa virile barbata girata a sinistra" (carboncino, gessetti policromi, matita rossa, biacca su carta cerulea, controfoderata, 394 x 274 mm) e con lo sguardo rivolto in basso, che Federico Barocci aveva eseguito per la "Compagnia del Nome del Gesù" di Pesaro e che appare una risposta alla risoluzione utilizzata per conferire a

¹⁶ Cfr. Vasco Rocca 1995: 314. Va sottolineato che a Mafra Agostino Masucci ebbe 'un posto d'onore' con la sua *Sacra famiglia* (cfr. Ayer de Carvalho A. 1962: 241).

re, quasi idealmente, un itinerario artistico dei lavori eseguiti tra Loreto, Macerata ed Évora.

Le diverse incoerenze sulle opere pittoriche portoghesi del Mancini in questi ultimi anni sono state in parte colmate dagli studi di Pier Paolo Quieto e Luciano Arcangeli, ma certamente il restauro della volta della chiesa della Misericordia di Macerata ha illuminato i problemi sulla derivazione dei modelli italiani del vadesè.

I toni declamatori della pittura portoghese che Francesco Mancini aveva utilizzato con un classicismo di ispirazione marattesca mediato attraverso Agostino Masucci, grande interprete della pittura di corte di Braganza (fig. 10), vengono esercitati anche alcuni anni dopo nell'*Immacolata Concezione* (1739) della chiesa di San Gregorio al Celio con una personalissima scelta espressiva, tutta retta sull'enfasi – attraverso i colori gialli, dorati, bruni, grigi e rossi profondi – delle forme saldamente costruite di marca portoghese. Il pittore ha dimostrato, dopo l'esperienza nell'officina di Masucci, di possedere una certa valida inclinazione per il particolare decorativo che ha bisogno come nessun'altra cosa di essere sempre sorretto da un gusto sorvegliatissimo, che però a volte ingenera in lui un pesante orpello di superfici, combinazioni di forme grevi e di colori. Come è confermato dall'altra pala, *San Pietro Damiani nell'atto di ricevere la disciplina da Alessandro II* (1751), nella stessa chiesa al Celio. Che si discosta quasi interamente dall'indirizzo espressivo utilizzato in questi anni; tanto da fare pensare ad un ritorno al linguaggio emiliano ed ai modelli letterari che vennero messi a frutto ricorrendo all'incontro tra la cultura del Barocco e a quella del Neoclassicismo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1956), "Madonna col Bambino, S. Francesco, S. Giuseppe e Commitenti" in G.C. Cavalli (a cura di), *Mostra dei Caracci*, Bologna, Edizioni Alfa, 119-21.
- AA.VV. (2000), "Francesco Mancini", in E.P. Bowron and J.J. Roshel (eds.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia, Merrell, 367.
- Arcangeli L. (2007), "Mancini Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVIII, Roma, 485-9.
- Arcangeli L. (2011), "Echi del Classicismo marattesco nelle Marche del Settecento", in C. Costanzi e M. Massa (a cura di), *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura tra Sei e Settecento*, collana 24 ore Cultura, Milano, Motta Editore, 59- 69.
- Ayer de Carvalho A. (1962), *As memorias d'el-rei D. João V* (pelo naturalista Merveilleux traduzidas anotadas e comentadas), Tip. Mafra Agricola stampa.

- Baldassarre B. (1720), *Le glorie maestose del Santuario di Loreto* (I edizione 1686).
- Belardinelli C. (2009), *Museo del Santuario, Tolentino. Catalogo delle opere*, Tolentino, Biblioteca Egidiana.
- Bellori G. P. (1821), *Vite dei pittori scultori e architetti moderni*, Previatali G. (a cura di), ristampa 1976, Torino, Einaudi.
- Blasio S. (2008), “La decorazione settecentesca: Francesco Mancini e Sebastiano Conca”, in *Sub Tuum Preasidium – Il Santuario della Madonna della Misericordia a Macerata*, Azzano San Paolo, (Bg), Edizioni Bolis, 117-64.
- Blasio S. (2011), “Scolari, seguaci e imitatori di Carlo Maratti nel maceratese”, in C. Costanzi e M. Massa (a cura di), *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, collana 24 ore Cultura, Milano, Motta Editore, 129-53.
- Borghini G. (1990), *Roma Lusitana – Lisbona Romana*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma, Edizioni Argos.
- Casale V., F. Petrucci (a cura di, 2007), *Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, Roma, De Luca Editori.
- Cellini M. (2009), “Federico Barocci: Studio di testa virile barbata girata a sinistra”, in A. Giannotti, C. Pizzorusso (a cura di), *Federico Barocci 1535-1616 – L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, Cinisello Balsamo, Silvana, 368-9.
- Cleri B. (1992), *Sebastiano Ceccarini*, Fano, Carifano.
- Cleri B. (2000), *Francesco Mancini e Sant'Angelo in Vado*, Fermignano, Centro Studi G. Mazzini.
- Filippini E. (1917), *Gli affreschi del Mancini nel Duomo di Foligno*, Perugia, Unione tipografica Cooperativa.
- Fiocco G. (1940), “Pitture del Settecento italiano”, *Portogallo*, Istituto Poligrafico dello Stato, MCMXL-XVIII, fascicolo X, 1-15.
- Gori M. (2003), *Il Circolo della Scranna 1903-2003*, Forlì, Fotolitografia La Greca.
- Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora – 21-10-2011.
- Lemme F. (2009), “Storia di una collezione romana”, in A.M. Ambrosini Massari, A. Mazza (a cura di), *Pasqualino Rossi – 1641-1722*, Milano, Silvana Editore, 95-7.
- Marchini G. (1958), “Le Vergini e tre Santi”, in Comune di Ancona (a cura di), *Pinacoteca comunale di Ancona*, Catalogo, Ancona, Anibaldi, 95-96.
- Messerini M. (1823), “Accademia nazionale di San Luca”, in *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*. Roma, Stamperia De Romanis.
- Mezzetti A. (1955), “Contributi a C. Maratti”, *Rivista d. Ist. Naz. D'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. IV Ancona, 314-18.
- Mezzetti A. (1995), “L'evoluzione artistica di C. Maratti”, *Rivista di Ancona*, II, 10-15

- Petrucci F. (2007), “Bartolomei Chiari”, in V. Casale, F. Petrucci (a cura di, 2007), 94-5.
- Quieto P.P. (1990), *D. João V de Portugal: a sua influencia na arte italiana do séc. XVIII*, Edição Elo, Lisboa-Mafra.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti degli artisti della Marca di Ancona*, voll. 2, Macerata.
- Ridarelli N. (1924), “Francesco Mancini”, *Rassegna Marchigiana*, (a cura di L. Serra), n. II, ottobre 1923-settembre 1924, Pesaro, Premiate Officine Grafiche Cav. G. Federici, 322-28.
- Rossi Pinelli O. (2000), *Il Secolo della ragione e delle Rivoluzione – la cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino, Utet.
- Santarelli G. (2001), *L'arte a Loreto*, Ancona, Anibaldi.
- Sestieri G. (1988), *La pittura del Settecento*, Torino, UTET.
- Sestieri G. (2007), cat. 45, in V. Casale, F. Petrucci (a cura di, 2007), 110-11.
- Vanzoni C.A. (1836), *Dizionario universale della lingua italiana*, Tomo IV, Livorno, edizioni Stampa Paolo Vannin.
- Vasco Rocca S. (1995), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Borghini Argos Edizioni.
- Viroli G. (1996), *Pittura del Seicento e del Settecento a Forlì*, Cassa dei Risparmi di Forlì, Bologna, Nuova Alfa.
- Viroli G. (a cura di, 1995), *Palazzi di Forlì*, Bologna, Nuova Alfa.
- Zampetti P. (1991a), “Carlo Maratti”, in *Pittura nelle Marche – dal Barocco all'età moderna*, vol. IV, Firenze, Nardini, 35-46.
- Zampetti P. (1991b), “L'Arte nel pesarese”, in *Pittura nelle Marche – dal Barocco all'età moderna*, vol. IV, Firenze, Nardini, 145-62.
- Zannelli I. (1722), *Vita del gran pittore co: Carlo Cignani dedicata al signor co: Cristoforo Tardini*, Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe.

ABSTRACT

The article discusses Francesco Mancini's paintings in Portugal. After the recent publication of two studies, by Silvia Blasio and by Costanza Costanzi & Marina Massa, which have created new conditions to compare the paintings by Agostino Masucci and Francesco Mancini, this essay reconsiders the period of Mancini's commitment to the Mafra Convent and to the Cathedral of Évora. For a long period, Mancini's canvases were confused with works by Masucci and attributed to the latter's workshop. It was only after the exhibition in Rome in 1994, which illustrated the artistic influence of “Rome in Portugal” and “Portugal in Rome”, that it was possible to reconsider the figure of Francesco Mancini. This article also reassesses the works done by Mancini and sent to King John V about 1730-31.

IMMAGINI ¹⁷



Fig. 1. – Francesco Mancini, *Annunciazione di Mafra* (bozzetto),
Ariccia, Palazzo Chigi, Collezione Lemme.

¹⁷ Per il permesso di riproduzione delle immagini che seguono (eccetto la fig. 7, di pubblico dominio) l'autore ringrazia i vari enti indicati nelle singole didascalie. Si precisa che tutti i dipinti conservati ad Évora risultano nell'Inventario della Archidiocesi di Évora (Portogallo).



Fig. 2. – Agostino Masucci o Francesco Mancini, *Immacolata Concezione*,
cattedrale di Évora.



Fig. 3. – Francesco Mancini, *Madonna fra San Benedetto e San Maglorio*, (bozzetto), Monastero Camaldolese di San Maglorio, Faenza.



Fig. 4. – Francesco Mancini (attr.), *La nascita della Maria*, cattedrale di Évora.



Fig. 5. – Agostino Masucci o Francesco Mancini, *Assunzione di Maria*,
cattedrale di Évora.



Fig. 6. – Capela-mor della cattedrale di Évora.



Fig. 7. – João V di Portogallo, ritratto attribuito a Pompeo Batoni,
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dom_jo%C3%A3o_v_de_portugal.jpg
(04/05/2013).



Fig. 8. – Agostino Masucci, *L'Immacolata Concezione*, cattedrale di Évora.



Fig. 9. – Agostino Masucci, *Immacolata Concezione*, chiesa del cimitero, Convento presso il Monastero delle Orsoline di Calvi (Umbria).



Fig. 10. – Agostino Masucci, *L'Adorazione*, cattedrale di Évora.