Maria Maugeri

Nuove aggiunte su Virgilio Zaballi dopo il restauro di un'opera inedita raffigurante *San Regembaldo (?) libera l'ossessa*

Riassunto – *Il restauro di un dipinto raffigurante un'ossessa, probabilmente in origine nella Buca di san Jacopo (o Compagnia della Notte) a Firenze, ha permesso il recupero di un'opera seriamente danneggiata nel corso dell'alluvione del 1966. La tela, priva del suo telaio, presentava su entrambi i lati uno spesso strato di sporco di deposito di origine alluvionale che alterava i valori formali e cromatici e, nonostante la velinatura, vi erano ampie cadute di colore e abrasioni del film pittorico, reso ancora più instabile da piegature, tagli e lacerazioni, tenuti insieme con ponticelli di nastro adesivo di carta. I dati più rilevanti emersi dopo il restauro sono la data di esecuzione (1651) e la sigla dell'autore «V.Z.», identificato con Virgilio Zaballi, un artista poco noto perché dedito soprattutto all'attività di copista e alla realizzazione di apparati effimeri per spettacoli laici e religiosi. Eppure, dalla sua biografia emerge un artista ben inserito nel contesto culturale del suo tempo anche grazie alla sua iscrizione alla Compagnia di san Benedetto Bianco ospitata nel complesso conventuale di Santa Maria Novella, alla quale avevano aderito tanti celebrati artisti del suo tempo, fra cui Jacopo Chimenti (L'Empoli) nella bottega del quale egli si era formato. Questo studio, oltre a valorizzare un dipinto inedito e a oggi il lavoro più originale dello Zaballi, ha permesso, attraverso un episodio raccontato dal magister cantorum Rozo a Pier Damiani, di riconoscere in san Regembaldo il protagonista dell'esorcismo, di ipotizzare che si tratti di una commissione di Gabriello Zuti molto vicino alla Compagnia di san Benedetto Bianco, e di ampliare il catalogo dell'artista anche con la serie di ritratti di uomini illustri di casa Frescobaldi.*

Sebbene le opere più importanti vittime dell'alluvione del 1966 siano state in larga parte restaurate, ancora sono tante quelle che attendono il loro turno. È questo il caso del dipinto del dipinto raffigurante un'Ossessa (fig. 1), i cui movimenti dopo l'alluvione sono stati tracciati dalla Simari (2013, p. 220) nel suo utilissimo catalogo sulle opere presenti nei depositi dell'allora Soprintendenza ai beni storico artistici: ritirato dalla chiesa di S. Jacopo sopr'Arno il 12 gennaio del 1967 per metterlo al riparo nei depositi della Fortezza da Basso, insieme a tanti altri in attesa del finanziamento per i restauri chiesto il 3 aprile 1968 dall'allora soprintendente Umberto Baldini. Nonostante i fondi fossero stati puntualmente concessi, l'ammontare della somma non fu sufficiente a coprire tutti i costi: da qui la scelta di scartare alcune opere, fra cui quella oggetto di questo studio. Dalla Fortezza da Basso il dipinto fu trasferito nel deposito di palazzo Serristori per essere affidato nel 2005 all'Istituto per l'arte e il restauro di palazzo Spinelli dove, finalmente srotolata, la tela fu distesa su di un pannello in compensato e quindi velinata. Dopodiché, il 27 giugno 2007, esso fu spostato nei depositi della Certosa del Galluzzo, dove rimase fino al 25 maggio del 2009 per essere consegnato alla chiesa di Santa Felicita insieme ad altri due dipinti in pessime condizioni, di cui uno illeggibile e una tela di grandi dimensioni raffigurante santa Cecilia. In questa chiesa il nostro dipinto fu preso in esame dalle restauratrici dello Studio Ardiglione per tracciare un progetto di recupero da presentare in occasione del bando della Fondazione Friends of Florence e, con grande soddisfazione, fu questo ad aggiudicarsi il premio.

Al momento in cui il dipinto giunse nel laboratorio di restauro esso non era valutabile, perché vi erano tutti i segni dei danni subiti durante l'alluvione: la tela, priva del suo telaio, presentava in entrambi i lati uno spesso strato di sporco di deposito di origine alluvionale che alterava i valori formali e cromatici e, nonostante la velinatura (apposta con carta giapponese fatta aderire con materiale che dopo test specifici si è dimostrato essere colla animale), vi erano ampie cadute di colore e abrasioni del film pittorico resi ancora più instabili da piegature, tagli e lacerazioni, tenuti insieme con ponticelli di nastro adesivo di carta, probabilmente applicati in fase emergenziale per evitare ulteriori danni e per limitare le deformazioni del supporto tessile, ormai talmente compromesso da perdere la sua funzione meccanica (*fig.* 2).

Scattate foto a luce diffusa e radente, in prima istanza si è avviata la necessaria pulitura del retro, volta al ripristino della memoria tessile del supporto, asportando meccanicamente a bisturi l'enorme quantità di fango, a suo tempo legato con solventi idrocarburici. Tutta l'operazione si è svolta in modo da evitare alla tela violenti stress. Successivamente,

Fig. 1 – Firenze, chiesa di Santa Felicita. Virgilio Zaballi, *San Regembaldo (?) libera l'Ossessa*, olio su tela, 263×189 cm, 1651 (dopo il restauro).

Fig. 2 – Firenze, chiesa di Santa Felicita. Virgilio Zaballi, *San Regembaldo (?) libera l'Ossessa*, olio su tela, 263×189 cm, 1651 (prima del restauro).

con molta cautela, sono state tolte le veline, constatando che, nonostante la presenza di tanti materiali degradanti, l'opera presentava strati pittorici e preparatori sufficientemente coesi, tali da permettere l'asportazione dello sporco di deposito superficiale. In questo modo, purtroppo, sono state messe in luce lacune molto più ampie e diffuse rispetto a quanto si era intravisto attraverso le velinature.

Grazie agli esiti dell'indagine fotografica sotto fluorescenza dell'ultravioletto, all'uso del test di Feller e Wolbers e del triangolo delle solubilità, che si basano sulla polarità delle sostanze da eliminare, è stato possibile identificare i componenti dello sporco di deposito e delle vernici, che nel loro insieme alteravano i toni cromatici e i valori espressivi.

Il passo successivo è stato avviare la pulitura del film pittorico con solventi appositamente testati, rimuovendo il materiale di deposito, i piccoli ritocchi e le relative stuccature, che coprivano antiche bruciature da candela: la pulitura è stata eseguita in maniera graduale, selettiva e rispettosa dell'invecchiamento dei materiali costitutivi dell'opera, con particolare attenzione alle vernici e alle velature più antiche. Per questa delicata fase si sono impiegati saliva artificiale per la rimozione dei copiosi materiali di deposito e miscele di alcoli e acqua demineralizzata, supportati da emulsione stearica, per eliminare le vernici ossidate presenti ancora parzialmente sugli strati di colore. Tutti questi passaggi sono stati supportati dalla fluorescenza dell'ultravioletto e da analisi petrografiche su campioni prelevati per determinare la composizione mineralogica delle stesure originali. I risultati ottenuti hanno confermato l'alta qualità dei pigmenti usati dall'artista, come la stesura di lapislazzuli sul campione del manto della figura dell'ossessa e una di cinabro e lacca rossa sul manto dell'uomo inginocchiato in primo piano.

Una volta liberato il dipinto su entrambi i lati dai materiali che ne bloccavano la planarità e l'elasticità, si è ripristinata una soddisfacente flessibilità della tela tramite l'utilizzo di umidificazioni indirette e dirette in sottovuoto, tale da consentire agli strati pittorici di recuperare senza deformazione alcuna la loro sede originaria.

Dopo il consolidamento del supporto tessile e riadesione degli strati componenti tramite imbibizione di una resina termoplastica acrilica (Plexisol p. 550) si è provveduto al

Fig. 3 – Firenze, seminario arcivescovile. Lorenzo Lippi, *Vendita della primogenitura* (particolare, ritratto di Giacomo Zuti), olio su tela, 121×93,5 cm, 1645.

recupero strutturale, risanando le interruzioni della trama-ordito e tamponando le lacune, impiegando sul retro il velo di Lione utile per scaricare le forze di tensione. Finita questa fase, nella consapevolezza che la depolimerizzazione del tessile lo avrebbe consentito, il dipinto è stato trattato con la tecnica dello strip-lining per il mantenimento in prima tela, nella fase successiva applicata sul nuovo telaio ad espansione con biette a forcella e sezione trapezoidale. Una volta ottenuta una superficie stabile e planare, è stato possibile rilevare in tutta la sua gravità la fitta ragnatela di piccole lacune che andavano ad assommarsi a quelle più significative provocate dalle piegature della tela, mancanze talmente importanti da lasciare la tela a vista e rendere illeggibili tanti elementi figurativi e i passaggi cromatici. Le lacune più gravi avevano compromesso la parte superiore di un diavoletto nell'angolo in alto a sinistra, così come risultavano assai deturpati i volti dei puttini alati; del viso del chierico che regge la mitra restavano solamente piccole tracce, mentre la figura dell'altro chierico si presentava ampiamente abrasa e con notevoli lacune. La figura dell'ossessa era mancante di gran parte della spalla, del braccio e della mano sinistra, mentre la veste azzurra, in prossimità delle ginocchia, era sfregiata da una vistosa lacuna in orizzontale; la figura inginocchiata in primo piano a destra mostrava ampie mancanze sul braccio, sulla mano sinistra e sulla porzione terminale del mantello.

Finita la pulitura e mantenuto il dipinto in prima tela, il lavoro è continuato con la stuccatura eseguita anteponendo uno strato di resina epossidica bicomponente (Balsite) che ha permesso una leggera impermeabilizzazione del supporto tessile, tale da impedirne la deformazione al contatto caldo umido del gesso e colla. Una scelta ponderata è stata quella di eseguire le stuccature a imitazione di superficie a gesso e colla intonate al colore della preparazione originale, così come è stata oggetto di riflessione la fase dell'integrazione pittorica nella consapevolezza che l'uso del sottotono avrebbe rischiato di impedire la chiara lettura dell'opera. Il compromesso raggiunto è stato il ritocco pittorico delle lacune più piccole a imitazione, quelle di grandi dimensioni con il metodo della selezione cromatica, mentre per quelle impossibili da ricostruire si è proceduto sfumandone colori e forme per evitare arbitrarie interpretazioni. Il ritocco pittorico è stato eseguito con colori ad acquerello e, nella fase successiva, su tutta la superficie del dipinto è stata stesa a pennello una mano di Regal vernish, la stessa vernice che, con diluizione diversa, è servita da legante per i pigmenti puri con i quali sono stati terminati i ritocchi. Per ottenere una superficie pittorica omogenea, uniforme e con la lucentezza desiderata, l'intervento è stato ultimato spruzzando la medesima vernice (lucida e opaca) in diluizioni diverse, per formare sottili film sovrapposti.

Passo dopo passo dalla tela è riemerso l'impianto compositivo, una quinta architettonica ove si consuma l'episodio di un'ossessa liberata dal demonio, ambientato sotto un portico aperto sulla destra da arcate, oltre il quale è un paesaggio verso il quale si dirigono dei piccoli diavoletti.

Una rappresentazione ridotta all'essenziale, ove lo spazio è scandito dal susseguirsi di tre registri sovrapposti occupati dai personaggi, secondo un modulo scenografico che ben si presta a trasmettere ai fedeli il dogma del prodigio appena consumatosi. Sullo sfondo è il santo vescovo esorcista, assistito da due chierici, colto nel momento successivo al rito messo in atto per liberare dai demoni una fanciulla che si abbandona fra le braccia di un giovane, puntando diritto lo sguardo riconoscente verso il suo salvatore. Non una popolana, ma una giovane di buona famiglia, come rivela il suo vestitino azzurro confezionato con tessuto ricamato, la camicia bianca impreziosita da delicati ricami, le leziose scarpette rosse e l'orecchino di perle che sporge dal lato sinistro del volto. Quel ritratto al naturale di nobiluomo defilato nella sua postazione inferiore rispetto ai due registri superiori, certamente il committente, pare annunciare allo spettatore che l'esorcismo è perfettamente riuscito e che i diavoli sono ormai in fuga.

Proprio quest'ultima figura pare corrispondere, invecchiato di qualche anno, alle fattezze di Gabriello Zuti (1619-1680) ritratto da Lorenzo Lippi nel 1645 nei panni di Giacobbe nel dipinto raffigurante la *Vendita della primogenitura*, uno degli otto ottagoni con scene tratte dal Vecchio Testamento

commissionati dal ricco commerciante per la sua residenza in via degli Alfani a uno stuolo di artisti per lo più confratelli della Compagnia di san Benedetto Bianco, dove tutto il ciclo fu trasferito il 12 maggio 1680 per legato testamentario (*fig.* 3). Le vicende biografiche dello Zuti e del ciclo di dipinti da egli commissionato sono state ben ricostruite dalla Fabbri (in Grassi *et al.*, 2015, pp. 93-105) attraverso documenti inediti, dai quali si evince la sua ambizione di elevare socialmente la propria famiglia anche attraverso la frequentazione della Compagnia di san Benedetto Bianco e quella di san Jacopo del Nicchio da dove proviene il nostro dipinto. Questa ipotesi sulla committenza è dettata più dalla somiglianza dei personaggi che per convinzione, per via di un'età anagrafica non coerente con lo scarto di datazione fra i due dipinti di soli sei anni, essendo l'*Ossessa* stata eseguita certamente nel 1651, data indicata sulla tela.

Oltre la datazione, l'altro dato più rilevante emerso dopo il restauro è la presenza in basso a destra della sigla «V.Z.» che ha offerto a Grazia Badino lo spunto per avviare uno studio sul possibile esecutore, da lei identificato in Virginio di Lorenzo di Domenico Zaballi o Zoballi come talvolta viene citato (Firenze, 1603-1685 ca.)[1]. Cristina François, a quel tempo archivista della parrocchia di Santa Felicita, si è invece occupata della ricerca storica e, non tenendo conto delle iniziali ritrovate sulla tela, propose un'attribuzione ad Antonio Zanchi, espressione della sensibilità veneta al colore estranea a questo dipinto decisamente fedele all'impianto compositivo di formazione empolesca. Gli esiti di questi primi studi furono anticipati da entrambe nel corso degli eventi organizzati durante il VI Salone del restauro del 18 maggio 2018.

Con riserva la Badino avanza l'ipotesi che l'inconsueta iconografia potrebbe riferirsi al miracolo postumo compiuto nel 1394 del vescovo di Firenze san Zanobi, descritto nella *Vita seconda* degli *Acta Sanctorum* (1866, p. 57), quando i parenti condussero una giovane infestata dal maligno nella chiesa di Santa Reparata nella speranza di guarirla. Qui puntualmente il miracolo si avverò appena una reliquia del santo, ritenuta strumento di straordinaria efficacia terapeutica nel rituale esorcistico, le fu posta sul capo e, ormai liberata dal maligno, ella si addormentò ignara dell'incredulità dei presenti nel vedere volar via dalle finestre più di cento demoni.

Che san Zenobi praticasse l'esorcismo è cosa risaputa sin dal Medioevo e ne è prova il duecentesco riquadro con *San Zanobi libera un fanciullo indemoniato*, parte del *Dossale di san Zanobi* attribuito al Maestro del Bigallo ora conservato nel Museo dell'opera del duomo, o lo scomparto di predella attribuito a Lorenzo di Bicci del Museo Stibbert. E a Firenze san Zenobi era in buona compagnia nell'esercizio di questa pratica. Il monaco più temuto dal diavolo pare fosse san Giovanni Gualberto e, per tale credenza, per lungo tempo il convento di Vallombrosa, custode del braccio del santo, fu oggetto di un continuo via vai di ossesse. Per andare avanti nel tempo anche san Filippo Benizi, uno dei fondatori dell'ordine dei Servi di Maria, era un esorcista assai popolare e in questa veste lo ritrae Andrea del Sarto nella lunetta del chiostro dei voti della basilica della Ss. Annunziata.

A mio parere il dipinto dello Zaballi però non ritrae san Zanobi, quanto piuttosto il vescovo fiesolano Regembaldo (1017-1024) colto nell'episodio raccontato dal *magister cantorum* Rozo a Pier Damiani di passaggio a Firenze (Faini, 2013, pp. 21-22): condotta una donna alla chiesa del vescovado fiorentino per la solennità dell'*Inventio crucis*, lo spirito demoniaco ospitato in lei al momento dell'offertorio si manifestò attraverso la sua voce. Al tentativo di cacciarlo, il demone rispose che non sarebbe uscito da quel corpo se non per intercessione di san Romolo. Subito la donna fu condotta alla cattedrale di Fiesole, ma ecco che lo spirito, ritrattando quanto detto prima, annunciò che sarebbe ritornato negli inferi solo in presenza del vescovo Regembaldo, a conferma che questi, oltre la cattedra vescovile, aveva ereditato dal suo predecessore anche l'esercizio dell'esorcismo[2]. Difatti, anche il vescovo di Fiesole possedeva doti taumaturgiche, perpetuate nel tempo tanto da spingere Mariano Bellandini a scrivere intorno al 1515 la *Rapresentatione di Sancto Romolo Martyre Vescouo di Fiesole*, ove si narra di una giovane spiritata portata dal padre di fronte al primo vescovo di Fiesole mentre predica per le affollate strade di Roma, messa in scena dai giovanissimi confratelli della Compagnia del Vangelista, sorta intorno al 1409 con intenti culturali e dedita alle rappresentazioni teatrali da loro stessi scritti.

Adesso veniamo al luogo di provenienza del dipinto, identificato dalla François (2018) nella Buca di san Jacopo del Nicchio (o Compagnia della Notte per l'uso di riunirsi la notte e nei giorni festivi), fondata nei primissimi anni del Trecento nei pressi della chiesa di S. Jacopo soprarno scissa nel 1460 in due compagnie, una intitolata a san Jacopo per gli uomini e un'altra dedicata a san Sebastiano per i fanciulli, e unitasi nel 1579 con quella del Gonfalone della Vergine Maria di Roma. Qui, come tradizione presso tutte le compagnie, venivano regolarmente allestite laudi, sacre cerimonie, si ospitavano predicatori, fra cui l'intransigente fra Bartolomeo da Salutio, e si mettevano in scena rappresentazioni teatrali in quanto ritenute funzionali alla pedagogia cristiana. Non mancavano poi, durante le ricorrenze, le processioni strumentali al conferimento di visibilità alla

1. Le poche notizie sullo Zaballi sono in: Baldinucci, 1811, pp. 17-18; Battelli, 1915, pp. 207-212; *Dizionario Bolaffi*, 1976, *ad vocem*, p. 376; Brunori Cianti, 2004, pp. 49-64; Bellesi, 2009, p. 274.

2. L'episodio è in Cicali, 2012.

confraternita e per consolidare il ruolo da essa svolto all'interno della comunità cittadina[3].

Molti traslochi e la funesta alluvione del 1577 hanno determinato la progressiva dispersione delle opere d'arte della compagnia. Eppure qui Leopoldo del Migliore (1684, p. 306) ricorda sull'altare un *Martirio di san Jacopo* di Lorenzo Lippi, autore anche di un'*Assunta*, e sopra la porta un «San Jacopo con due fanciulli inginocchiati abbigliati con una veste bianca con cappuccio» di Andrea del Sarto regolarmente impiegato per le processioni, quest'ultimo indicato dal Richa (1762, p. 356) come opera del Pollaiolo, menzionando anche un dipinto raffigurante la *Madonna con Bambino con i santi Jacopo e Sebastiano* di Maso di San Friano. Non avendo elementi utili per l'identificazione di questi dipinti, possiamo solo concludere che nessuno dei due attendibili testimoni menzionano la nostra opera, riconosciuta dalla François (2018, p. 16) in quella «indemoniata lasciva troppo dappresso al Cristo» intravista da due visitatori apostolici inviati da Roma nel 1709 per riferire sui lavori di rinnovamento del complesso religioso di S. Jacopo soprarno, compresa la compagnia, provenienza ancora più convincente se decliniamo la scena raffigurata in questo dipinto nella rappresentazione teatrale dell'*Inventio crucis*, molto in voga presso le confraternite fiorentine per compiacere la grande devozione dei Medici per il culto della croce. L'ipotesi, non suffragata da dati concreti, potrebbe trovare un suo fondamento nel duraturo impegno dello Zaballi in campo scenografico.

Della vita di Virginio Zaballi abbiamo pochissime notizie, salvo aver compreso che egli è stato un artista versatile e per lo più dedito alla copia, per tutta la carriera legato per uso di pennello, ritrattistica e impostazione compositiva al maestro e amico Jacopo Chimenti (L'Empoli), con rare digressioni, come svela l'impaginazione dell'*Ossessa* prossima al *Miracolo di san Zenobi* di Giovanni Bilivert (National Gallery, Londra). Dall'abate Filippo Baldinucci (1811, pp. 17-18) sappiamo che lo Zaballi entrò nella bottega di Jacopo da Empoli, ultimo custode della tradizione della pittura del Cinquecento toscano e fedele seguace della 'riforma' di Santi di Tito fondata sulle regole artistiche post-tridentine, appena dodicenne, nel 1615, rimanendovi per quindici anni. Qui avrebbe conosciuto Felice Ficarelli e Giovan Battista Vanni che in pittura avrebbero trovato maggior fortuna. Egli fu «sempre molto applicato all'arte sua, fatte alcune cose d'invenzione; ma soprattutto ha copiato assai bene, e nelle macchine è stato in sua gioventù ingegnoso». Queste poche notizie sono le stesse riprese nelle sue vite da Francesco Maria Niccolò Gabburri (ca.1730-1742, *Vite dei Pittori*; Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Palatino E.B.9.5, IV, f. 343R): «Virginio Zaballi fiorentino, scolare di Jacopo da Empoli, fu gran copista, inventore e ingegnere di macchine. Aiutò il suo maestro, che nella sua vecchiaia si era ridotto mendico. Comprò parte del di lui studio. Visse anni 84 e mancò nel 1685». In effetti lo Zaballi non acquistò lo studio dell'Empoli, ma un lotto di disegni raffiguranti 'ignudi' – forse per servirsene da modello per i suoi dipinti – della ricca collezione del maestro, comperata in parte da Raffaello Ximenes e in parte da Rimbotto Rimbotti provveditore dell'Accademia del disegno. Nulla di caritatevole a mio parere, ma un affare condiviso fra tre conoscenti e forse consumatosi fra le mura dell'autorevole accademia fiorentina alla quale il nostro artista risulta iscritto dal 1630 e di cui, carica dopo carica, diventerà console tra il 1677 e il 1679.

In queste testimonianze solo il Baldinucci si limita a ricordare dello Zaballi, presso l'abitazione degli eredi di Luigi Antinori, un «quadro da sala, dove sono ritratti tre Serenissimi Principi di Casa Medici a cavallo ed altri copiati da altri quadri». Testimonianze lacunose, che hanno reso molto difficile nel tempo costruire un catalogo di opere attorno alla figura dell'artista, e poco aggiungono le notizie secondo le quali egli avrebbe eseguito una non identificata *Santa Teresa* per una committenza pisana (Carofano, Paliaga, 2001, p. 41), il parere del pittore e restauratore Vincenzo Gotti, che riconobbe la sua mano in un dipinto proveniente da Bucciano in provincia di Lucca, e che Girolamo di Ludovico Biffi gli abbia chiesto una copia del *San Girolamo sorretto da un angelo* di Jacopo Ligozzi della chiesa di S. Giovannino dei padri scolopi destinata a quella di San Giuseppe, dove vi erano altri suoi due dipinti di alcun pregio non identificabili.

Chiarito da tempo il suo rapporto di amicizia con l'Empoli, resta oscuro il ruolo avuto dallo Zaballi pittore in bottega. Una prima indagine in questa direzione è stata intrapresa in occasione della mostra dedicata all'Empoli nel 2004, ma ritengo che sarebbe utile un approfondimento per una certa identificazione delle *Dispense* autografe, quelle degli allievi e quelle dello Zaballi che per consuetudine siglava i suoi lavori per distinguerli da quelli dei compagni di bottega. Prova ne è la *Dispensa* della collezione Moretti di Firenze, siglata in basso al centro «V.Z.», pubblicata dalla Baldassari (2001, p. 128) nel catalogo della Galleria Moretti con una datazione intorno agli anni Venti del Seicento per via della parziale data «162…» riportata sulla tela, di cui Carofano (2005, p. 100) mette in luce le analogie dell'angolo sinistro della tavola con la *Natura morta con cacciagione e frutta* dell'Empoli, firmata e datata 1624, ora agli Uffizi. Sul dipinto Moretti si sofferma anche Ilaria Della Monica (in Proto Pisani *et al.*, 2004, pp. 249-257) che, posticipandone la datazione, attribuisce allo Zaballi un'altra natura morta presente in una collezione privata di Bergamo.

Seppure vaghe, tutte le attribuzioni sin qui ricordate rappresentano un tassello prezioso per ricostruire il *corpus* pittorico

3. La letteratura sull'argomento è assai vasta e qui si sono consultati: Toschi, 1969; Artusi, Patruno, 1994, pp. 201-203; Evangelista, 2004, p. 15; Villoresi, 2016.

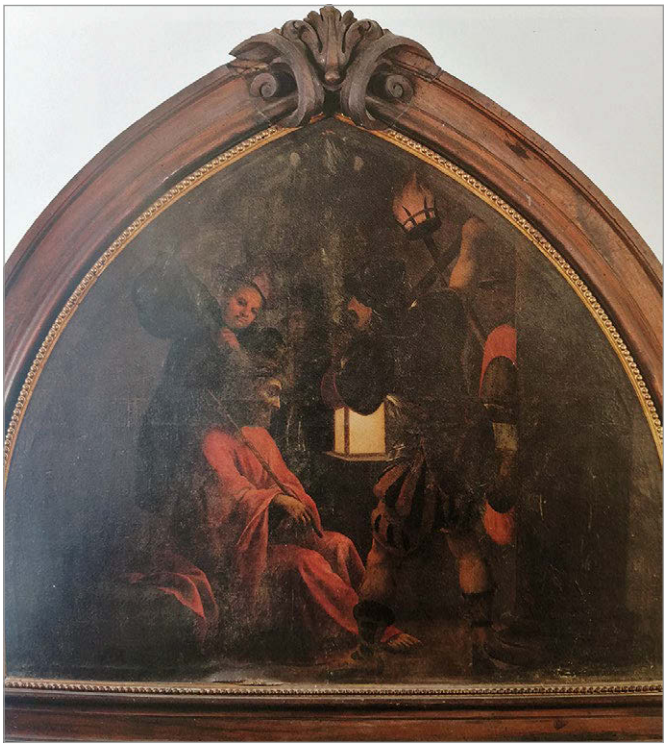

Fig. 4 – Firenze, seminario arcivescovile. Virginio Zaballi, *Cristo coronato di spine*, olio su tela, 1652.

dello Zaballi, a cui occorre aggiungere l'intuizione del Marabottini (1988, p. 281) nel riconoscere la giovane mano del pittore negli angeli che reggono il manto della Vergine nel dipinto raffigurante *San Francesco riceve il Bambino dalla Madonna*, realizzato fra il 1619 e il 1623 dall'Empoli per il duomo di Livorno. Più puntuale è il profilo dell'artista tracciato da Lia Brunori Cianti (2004, 71, pp. 49-64), reperendo documenti di archivio che le hanno consentito di spostare la data di nascita dal 1601 al 1603. La sua ricerca ha preso le mosse dallo studio di due dipinti della chiesa di S. Andrea a Cerliano presso Scarperia e ora conservati nella raccolta di arte sacra di Sant'Agata in Mugello, una copia dell'*Ultima Cena* di Santi di Tito posta nella cappella de' Serragli nella chiesa fiorentina di S. Marco consegnata nel 1634, e una tela originale raffigurante i *SS. Simone e Andrea* datata 1661, entrambe commissionate in due momenti diversi dal parroco Pinelli. Da qui l'identificazione di altre opere a lui certamente riconducibili nei depositi di San Salvi, ovvero due ottagoni pendant provenienti dal monastero di Santa Apollonia, uno raffigurante santa Caterina da Siena e l'altro, di maniera più sbiadita, san Domenico e un Cristo coronato di spine siglato «Vir.° Zab: LI c 1652».

Quest'ultimo dipinto è la replica della versione di maggiore dimensione e ancora dotata della sua cornice lunettata originale, eseguita dallo Zaballi per la controfacciata della stanza dei confessionari, confinante con l'altare maggiore della Compagnia di san Benedetto Bianco, affiancata da un'altra sua opera raffigurante un *Ecce Homo*, quest'ultima assegnata dal Richa (1755, p. 105) a Onorio Marinari, poste una accanto all'altra a copertura degli archi trecenteschi con avelli pertinenti al convento di Santa Maria Novella (*fig.* 4)[4]. Le due opere, pare copie da originali di Ludovico Cigoli di Casa Guidi, andavano a completare il ciclo pittorico eseguito nel 1652 per la stanza dei confessionari dagli stessi artisti confratelli con temi legati alla Passione Cristo a esortazione delle mortificazioni spirituali e corporali diffusisi dopo la Controriforma, come il regolare uso dell'autoflagellazione, pratica evocata dalla verga in primo piano della *Flagellazione di Cristo,* dipinto già attribuito a Onorio Marinari e assegnato ad Agostino Melissi dallo Spinelli (Grassi *et al.*, 2015, p. 156, s. 23), o della coronazione di spine per emulare lo stesso martirio inferto a Cristo.

Oltre allo Zaballi, fra i confratelli iscritti alla Compagnia troviamo un nutrito drappello di illustri pittori, fra cui Vincenzo Dantini, il Volterrano, Francesco Furini, Matteo Rosselli, Francesco Curradi, Carlo Dolci e Jacopo da Empoli, formando tutti insieme una sorta di rete solidale fra artisti a garanzia di un riconoscimento sociale e professionale a cui si era aderito per convinzione religiosa (come il caso di Carlo Dolci) o per mero opportunismo (e credo questo sia il caso dello Zaballi) per allargare il giro di conoscenze e aggiudicarsi nuove commissioni su intercessione dei tanti notabili confratelli.

A suggerire una nuova ipotetica attribuzione è ancora un'opera proveniente dalla Compagnia di San Benedetto Bianco, quel *San Benedetto resuscita un monaco* giustamente riferita all'ambito empolesco dal Pagliarulo (Gregori, Bigongiari, 1986, p. 238, s. 1.112), supponendo possa trattarsi di un lavoro di Giovanni Battista Bracelli, detto il Bigio, allievo di minore talento di Jacopo da Empoli e compagno di bottega più anziano dello Zaballi, in virtù del pertinente confronto fra la testa del monaco resuscitato con quella della figura dell'*Allegoria dell'Onore* eseguita nel 1617 per il soffitto di Casa Buonarroti. Accostando tuttavia questo dipinto con l'*Ossessa* della Compagnia di san Jacopo del Nicchio si legge lo stesso impianto compositivo, costruito anche stavolta per quinte e con lo spazio a sinistra occupato dal santo che pare sovrapporsi, per posa e gestualità, al vescovo del nostro

4. Fondata il 15 agosto 1357 con sede presso il complesso conventuale di San Salvatore di Camaldoli, nel 1384 la Compagnia di san Benedetto Bianco traslocò nel convento di Santa Maria Novella fino a stabilirsi definitivamente nella sede progettata dal Vasari presso il cimitero. A seguito dell'abbattimento di questa ultima sede, la compagnia si trasferì dapprima in via degli Orti Oricellari e nel 1869 nella chiesa di Santa Lucia sul Prato. Con l'estinzione della compagnia, tutta la decorazione fu donata all'Arcidiocesi di Firenze che, dopo la tentata vendita da parte del cardinale Elia della Costa, lasciò l'arredo liturgico nella chiesa di Santa Lucia al Prato trasferendo i dipinti, compresi quelli dello Zaballi, nel seminario arcivescovile di Firenze dove è in corso la loro sistemazione negli ambienti disponibili secondo la loro documentata disposizione, ben ricostruita nella mostra *Il rigore e la grazia* (Grassi *et al.*, 2015).

Fig. 5 – Firenze, seminario arcivescovile. Giovanni Battista Bracelli, detto il Bigio (attr.), *San Benedetto resuscita un monaco*, olio su tela, 1620.

dipinto. Personalmente non penso sia una pura coincidenza quell'incontro fra il piede del santo e quello del giovane monaco miracolato che va a sostituire la scarpetta dell'ossessa, così come lo sguardo pieno di gratitudine del resuscitato rivolto verso il santo. A fare la differenza fra le due pitture è il deciso disegno per il Bigio, meno strutturato nello Zaballi, più attento alla stesura di morbide pennellate. Momenti di esecuzioni tanto distanti nel tempo, il dipinto attribuito al Bigio è parte del ciclo di dodici tele eseguite per la Compagnia fra il 1620 e il 1621, e l'impronta stilistica dissimile lasciano il passo a due ipotesi, ovvero che entrambi gli artisti abbiano attinto dagli stessi disegni di bottega, oppure che lo Zaballi nel definire la sua impaginazione abbia copiato quella di un dipinto a lui ben noto perché presente nella Compagnia di san Benedetto Bianco (*fig.* 5).

Ad ampliare il catalogo dello Zaballi è un'altra attribuzione, stavolta non suggerita da meri confronti stilistici ma dalle carte d'archivio Frescolbadi. È noto che tra il 1630 e il 1650 Matteo Frescobaldi, per sancire l'ascesa sociale e politica della famiglia, aveva commissionato a Lorenzo Lippi una serie celebrativa di grandi ritratti a figura intera, sette suoi antenati e quattro parenti contemporanei, disposti nel 1660 lungo le pareti del grande salone della villa di Montecastello nella frazione di Botinaccio a Montespertoli e oggi nella villa di Poggio a Remole a Le Sieci. La serie sarebbe continuata con altri sei ritratti di minore dimensione sempre affidata al Lippi che però morì nell'agosto del 1665, non sostituito da un artista della bottega come fino ad ora creduto ma dallo Zaballi, probabilmente ingaggiato dai Frescobaldi per mantenere quella unità stilistica assicurata da un copista, come attesta una ricevuta di pagamento, rinvenuta dal Focarile (2019, p. 33), che recita testualmente «E adi 31 detto [agosto 1665] lire 35._ contanti a Verginio zoballi Pittore à conto de ritratti d'huomini antichi di casa nostra che elli à preso a fare, i medesimi che lascio imperfetti il lippi morto, havere cassa. Scudi 5». Evidentemente un acconto visto che sono stati ritrovate altre ricevute fino al saldo di 15 scudi datato 20 luglio 1666, «per resto de quadri dipintovi dentro huomini illustri di casa Frescobaldi» (*fig.* 6).

Con questa serie di ritratti, pubblicati da Frescobaldi e Solinas (2004, pp. 251-261), si esaurisce il catalogo dello Zaballi fino ad ora conosciuto, ben poca cosa per un artista ben inserito nel contesto culturale fiorentino, amico dell'erudito Giovanni Cinelli (stabilitosi a Firenze intorno al 1670) e frequentatore dei salotti letterari, fra cui quello di Antonio Magliabechi in «palazzo d'Apollo e delle Muse» in via della Scala. Possiamo solo ipotizzare che egli sia stato più dedito alla copia, attività meno impegnativa e sufficientemente remunerativa, e alla progettazione di scenografie e di macchine teatrali effimere per un settore in continuo sviluppo grazie alla fioritura di compagnie teatrali per via del progressivo allentamento del controllo del granduca Cosimo III sull'attività culturale per sopperire alla riduzione degli spettacoli di corte.

Fig. 6 – Pontassieve (FI), villa di Poggio a Remole. Virgilio Zaballi, *Ritratto di Lamberto Frescobaldi*, olio su tela, 1660.

Dall'esaustivo studio di Piero Pacini (1992, pp. 130, 144) sugli apparati decorativi approntati in occasione dei festeggiamenti per la canonizzazione di santa Maria Maddalena de' Pazzi, avvenuta il 2 giugno 1669, sappiamo che Luigi de' Pazzi commissionò allo Zaballi gli allestimenti per la festa organizzata in piazza Santa Croce dal 2 al 4 giugno, dove i fiorentini accorsero per assistere all'esplosione dei «fuochi di allegrezza». Oltre alle macchine, lo Zaballi progettò i tre carri istoriati che sfilarono, al suono dei trombettieri a cavallo, per ciascun giorno dei festeggiamenti onorando la santa con scene della sua vita, descritte puntualmente da Lodovico Adimari (1706, pp. 137 e ss.) e che corrispondono all'iconografia approntata per l'occasione nella rinnovata chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi in borgo Pinti secondo le indicazioni iconologiche del nunzio apostolico a Firenze monsignor Opizzo Pallavicini. In uno erano raffigurate le Virtù ed episodi evocativi degli stati della santa, ovvero

Fig. 7 – Firenze, chiesa di Santa Maddalena de' Pazzi. Cosimo Ulivelli, *Sant'Agostino scrive sul cuore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, olio su tela, 1669.

nel Secolo, nella Religione e nel Paradiso, accompagnati da motti celebranti le virtù della fanciulla e le imprese della famiglia, declinazione in forma pittorica delle sculture lignee dipinte in color argento e oro raffiguranti le Virtù della Santa, ovvero Castità, Povertà, Obbedienza (Luca Boncinelli), Contemplazione e Profezia (Jacopo Maria Foggini), Orazione e Mortificazione (Antonio Montini), Purezza, Fortezza e Sapienza (Cesare Donati e Agostino Fiammingo) che ornavano quel *teathrum sacrum* destinato ad accogliere l'urna con le reliquie, progettato e realizzato dal Volterrano con il concorso di artisti specializzati nei vari settori delle arti e di cui, dopo il suo smantellamento nel giugno 1669, resta qualche insignificante pezzo nel convento delle monache a Careggi. Queste sculture effimere, a loro volta, riflettevano le stesse Virtù affrescate sotto la volta della navata della chiesa da Jacopo Chiavistelli e Carlo Molinari, affiancate da dieci tele con scene della vita della santa in vita e dopo la morte, illustrate da un'iscrizione sottostante, di mano di Cosimo Ulivelli, Agostino Melissi, Francesco Bettini e Giovanni Paolo Rossi che, a loro volta, a mio parere sono quelle copiati dallo Zaballi per gli altri suoi due carri (*fig.* 7).

Se questa partecipazione dello Zaballi ai festeggiamenti in onore di santa Maria Maddalena de' Pazzi è ben documentata, nessuna notizia emerge su un suo possibile coinvolgimento negli apparati scenici utilizzati per le rappresentazioni teatrali offerti all'interno delle compagnie, a cui egli non doveva essere estraneo secondo la testimonianza del Baldinucci e del Gabburri che lo ricordano inventore e ingegnere di macchine. Appare perciò più che probabile un suo impegno nella realizzazione degli apparati creati per le rappresentazioni dentro le mura della Compagnia di San Benedetto Bianco, divenuta celebre per l'ideazione dei riti per la Quarantena, periodo corrispondente ai giorni in cui il corpo di Cristo trascorse nel sepolcro prima della Resurrezione; così come non è da escludere che egli abbia partecipato alla messa in scena

dell'*Inventio crucis* presso la Compagnia di san Jacopo del Nicchio. La raffigurazione stessa dell'ossessa è la più probante delle prove della attività dell'artista in tale settore perché, al di là delle credenze popolari e di una fede cieca, sin da allora era evidente che queste ossesse – quando non colpite da vera alterazione mentale – fossero delle abili simulatrici mosse da intimi intenti, come ad esempio sottrarsi a un matrimonio non desiderato o evitare la reclusione tra le mura di un convento. Attrici improvvisate spesso fonte ispiratrice per autori di novelle e commedie a cui non sfuggiva quanta teatralità ci fosse nella loro isteria e come il tema dell'indemoniata si prestasse a quelle duplici letture di cui si serviva la letteratura per sottrarsi a censure e al pericolo d'accusa di eresia. Un esempio su tutti è l'irriverente novella di Belfagor di Macchiavelli, pubblicata a Firenze nel 1549, che oltre a contenere elementi anti clericali, punta il dito sulla superstizione popolare e il diffuso rito dell'esorcismo.

Da quanto fino a qui tracciato sullo Zaballi, nonostante le troppe lacune sulla sua vita, emerge il profilo di un artista versatile e delle «maniere intendentissimo» a dirla come il Cinelli (1677, p. 11), che lo consultò per la stesura della sua guida sulle bellezze di Firenze; un artista pronto a cimentarsi su più fronti, bene inserito nei salotti della migliore società fiorentina e confratello della prestigiosa Compagnia di san Benedetto Bianco, tutto ciò nonostante i gustosi aneddoti narrati dalla Brunori Cianti (2004, p. 51) che ne restituiscono la figura di una persona sbadata e poco affidabile. I suoi dipinti non spiccano certo per originalità, come visto per lo più copie di opere di artisti più affermati, e se il suo lato migliore egli lo abbia espresso nella ideazione di apparati effimeri non è dato sapere perché di essi non resta più traccia. Quindi al momento il giudizio sul pittore Zaballi resta sospeso nonostante il ritrovamento dell'*Ossessa* della Compagnia di san Jacopo che, per soggetto e qualità stilistica, resta il suo lavoro più originale rispetto a quanto fino ad oggi noto.

Ringraziamenti

Profonda gratitudine devo alla contessa Simonetta Brandolini d'Adda e alla Fondazione Friends of Florence per la generosa donazione che ha consentito il restauro di questo dipinto. Un ringraziamento particolare a Nicoletta Marcolongo, Angela Tascioni e Natalia Materassi dello Studio Ardiglione che hanno affrontato questo difficile restauro con passione e professionalità; sono in debito con gli amici Grazia Badino, Lia Brunori, Ilaria Della Monica, Giovanni Pagliarulo e Riccardo Spinelli per i loro preziosi suggerimenti. Un ringraziamento è dovuto anche a don Gregorio attento tutore del patrimonio storico artistico delle sue parrocchie.

Riferimenti bibliografici

Acta Sanctorum (1866), mese di maggio, tomo VI. Parigi-Roma.

Adimari L. (1706). *Prose sacre contenenti Il Compendio della Vita di S. Maria Maddalena de' Pazzi, e la Relazione delle Feste fatte in Firenze per la sua Canonizzazione, con un discorso della Passione del Redentore*. Firenze: Stamperia di S.A.R. Per Anton Maria Albizzini.

Artusi L., Patruno A. (1994). *Deo gratias: storia, tradizioni, culti e personaggi delle antiche confraternite fiorentine*. Roma: Newton Compton.

Baldassari F., a cura di (2001). *Pittori attivi in Toscana dal Trecento al Settecento.* Catalogo della mostra (Firenze, Galleria Moretti, ottobre-novembre 2001). Firenze: Polistampa.

Baldinucci F. (1811). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Opera di Filippo Baldinucci fiorentino Accademico della Crusca con note aggiunte*, VIII. Milano: Società Tipografica dei Classici Italiani.

Battelli G., a cura di (1915). Notizie inedite sull'Empoli. *Arte e storia* XXXIV, pp. 207-212.

Bellesi S. (2009). *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, I. Firenze: Edizioni Polistampa.

Brunori Cianti L. (2004). Per Virginio Zaballi: un primo contributo. *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato* 71, pp. 49-64.

Carofano P. (2005). *Luce e ombra: caravaggismo e naturalismo nella pittura*. Pisa: Felici.

Carofano P., Paliaga F. (2001). *Pittura e collezionismo a Pisa nel Seicento*. Pisa: ETS.

Cicali G. (2012). *L'Inventio crucis nel teatro rinascimentale fiorentino*. Firenze: Società editrice fiorentina.

Cinelli F. (1677). *Le bellezze della città di Firenze*. Firenze: Giovanni Gugliantini.

Del Migliore L. (1684). *Firenze città nobilissima illustrata*. Prima, seconda e terza parte del primo libro. Firenze: Stamperia della Stella.

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo (1976). Torino: Bolaffi, XI.

Evangelista A.M. (2004). L'attività spettacolare della Compagnia di San Giovanni Evangelista nel Cinquecento. *Medioevo e Rinascimento* 18, pp. 299-368.

Faini E. (2013). I vescovi dimenticati. Memoria e oblio dei vescovi fiorentini e fiesolani dell'età pre-gregoriana. *Annali di storia di Firenze* VIII, pp. 11-49.

François M. C. (2018). La Compagnia della notte e l'ossessa di S. Jacopo. *Cultura commestibile* 264, 26 maggio, pp. 16-17 (testo disponibile al sito: https://maschiettoeditore.com/rivista).

Frescobaldi D., Solinas F. (2004). *I Frescobaldi. Una famiglia fiorentina*. Firenze: Le Lettere.

Focarile P. (2019). *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750. Il ritratto*, Torino: Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura.

Grassi A., Scipion M., Serafini G., a cura di (2015). *Il rigore e la grazia. La Compagnia di San Benedetto Bianco nel Seicento fiorentino.* Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli argenti, 22 ottobre 2015-17 maggio 2016). Livorno: Sillabe.

Gregori M., Bigongiari P., a cura di (1986). *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi). Firenze: Cantini Edizioni d'Arte, Pittura.

Marabottini A. (1988). *L'Empoli. Jacopo di Chimenti da Empoli*. Roma: De Luca.

Pacini P. (1992). Firenze 1669: un "teatro sacro" per Santa Maria Maddalena de' Pazzi. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36, pp. 129-202.

Proto Pisani C., Natali A., Sisi C., Testaferra, E., a cura di (2004). *Jacopo da Empoli, 1551-1640: pittore d'eleganza e devozione*. Catalogo della mostra (Chiesa di S. Stefano degli Agostiniani, Empoli, 21 marzo-20 giugno 2004). Milano: Silvana.

Richa G. (1755). *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 2, *Del quartiere di Santa Croce*. Firenze: Viviani.

Richa G. (1762). *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10, *Del quartiere di S. Spirito: 2: postumo ed ultimo*. Firenze: Viviani.

Simari M.M., a cura di (2013). *Dai depositi nei depositi. I fondi Lotto per restauri e repertori di opere d'arte di alcuni depositi fiorentini*. Livorno: Sillabe.

Toschi P., a cura di (1969). *Sacre rappresentazioni toscane dei secoli XV e XVI*. Firenze: Olschki.

Villoresi M. (2016). Tra possessione ed esorcismo. Divagazioni nella Firenze del Rinascimento. *Paragone* LXVII, nn. 123-124-125, pp. 66-98.