

**IPPOLITO SCARSELLA**, detto **SCARSELLINO** (Ferrara, 1551 c. – 1620)

*Flagellazione di Cristo*

olio su tavola, 26,5x35 cm

**fig. 14**

Al centro di un monocorde fondale architettonico scandito dal geometrico susseguirsi dei piani campiti di grigi dai toni variati, si staglia, in tutto lo splendore eburneo delle sue carni, Cristo dolente. Denudato e, secondo un'iconografia ormai tipica dell'ambito controriformato, legato alla colonna bassa, quella cosiddetta di Santa Prassede, Cristo sta per essere sottoposto al supplizio del flagello da due smilzi scherani che, a braccia inarcate, come delle molle ben cariche, sono pronti a liberare tutta la loro potenza contro il suo corpo immacolato e puro.

Il dramma della scena è reso ancor più incalzante e terrifico dalle lunghe ombre dei corpi degli aguzzini che un'algida luce esterna al quadro proietta a terra donando così a queste figure un aspetto ancor più sinistro e torvo.

L'estrema semplicità dell'immagine, giocata sull'insistita centralità e simmetria dell'impaginazione, il rigore della quinta architettonica, sfrondata di qualsiasi orpello, e ancora, la sobrietà quasi severa della tavolozza, ristretta a una gamma cromatica essenziale, quasi di pigmenti puri, come per il rosso e il giallo, sono tutti elementi che rimandano in modo palese l'esecuzione di questo dipinto sul principio del XVII secolo.

Se a prima vista i bagliori tintoretteschi che s'irradiano intorno al capo di Cristo, così come una certa caratura veronesiana-tizianesca del colore, dei bianchi perlacei in particolare, sembrerebbero far risalire l'opera all'ambito veneziano, a ben guardare, il tocco sfrangiato e ricco in materia delle pennellate, un certo compiacimento nel dare alle figure un movimento aggraziato e elegante, indicano nella Ferrara di primo Seicento il contesto più consono per la creazione di quest'opera e suggeriscono in Ippolito Scarsella, detto anche lo Scarsellino, il suo unico possibile autore.

Personalità di spicco nella pittura padana fra XVI e XVII secolo, sorprende per la capacità di sottrarsi all'imperante gusto manierista coevo e di riuscire in modo del tutto indipendente a instradarsi verso il naturalismo secentesco secondo esiti affini e paralleli segnati dai Carracci nella vicina Bologna; se i risultati cui questi approdarono saranno più radicali, il ruolo che in tal senso lo Scarsellino conquista resta tuttavia molto significativo. Figlio del pittore Sigismondo (Ferrara, 1530-1614), ebbe modo di approfittare di un lungo soggiorno di studio a Venezia che lo portò, oltre che a conoscere le opere di Tiziano (1488/90-1576), Tintoretto (1518-1594), dei Bassano e di Palma il Giovane (1544-1628), a frequentare soprattutto Paolo Veronese (1528-1588) (di qui l'epiteto di "Paolo Ferrarese", riferito da Girolamo Baruffaldi, estensore nel 1707 delle *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, una ricca raccolta di notizie sulla scuola artistica locale, più volte rielaborate e ampliate che videro la luce postume soltanto nel 1844).

La sua attività, alla ricostruzione della quale soccorrono pochi punti fermi, si esplica soprattutto in una produzione di piccolo formato dal gradevole disegno, espressa attraverso una pennellata di "tocco" che ricorda appunto quella dei grandi maestri veneti poc'anzi citati, e un gusto compositivo elegante e raffinato capace di aderire anche nelle tele di più grandi dimensioni al tono sentimentale del racconto sia sacro (si pensi alla sensuale grazie delle sue Maddalene nelle differenti versioni del Noli me Tangere) sia profano (un esempio per tutti la serie di "favole" pervenute alla Galleria Borghese di Roma).

Sugli inizi degli anni novanta partecipa con alcune tele alla decorazione di una sala di Palazzo dei Diamanti a Ferrara, alla quale presero parte da Bologna anche i Carracci. Ultimo di una lunga e gloriosa serie di cicli decorativi promossi dalla famiglia estense, con la devoluzione del ducato di Ferrara allo Stato Pontificio (1598) si interrompe di fatto l'evolversi della sua arte, nonostante il regolare pervenire di importanti commissioni di natura soprattutto chiesastica. La

maniera di Scarsellino da queste date in poi si assesterà su di una sigla formale e pittorica costante, ma sempre di grande fascino e di altissima qualità.

L'ottimo stato di conservazione del nostro dipinto, ignoto finora agli studi, consente di apprezzare appieno la ricchezza d'impasto cromatico e la felicità del tocco, tipiche della maniera di Scarsellino proprio a queste date. La brillante tessitura cromatica espressa, specie nei dipinti di piccolo formato come nel nostro caso, con rapidi guizzi di pennello discende dalla formazione veneziana del pittore. Pennellate dense e vibranti distendono sui panneggi e gli incarnati sottili filamenti di luce a rendere la viva impressione dei corpi, della loro sostanza. E se l'andamento un po' sinuoso del disegno del corpo fa pensare a qualcosa di Palma il Giovane, la figura di Cristo è una citazione di Tiziano riletta secondo modi pittorici più schiettamente ferraresi; i rapidi tocchi di colore stesi con grande determinazione in punta di pennello sono carichi di un realismo lirico di grande intensità. Le ombre, rese con colpi di grigio e verde, così come lo splendore luminoso dei *braghettoni* giallo e rosso degli aguzzini, sono brani di rara e sopraffina maestria pittorica che distingue sui suoi contemporanei la maniera dello Scarsellino.

Poco si sa purtroppo sull'antica provenienza del dipinto. Stante le dimensioni ridotte della tavola, Maria Angela Novelli suppone facesse un tempo parte di un più vasto complesso dedicato ai *Misteri del Rosario*<sup>1</sup>; che fosse cioè incastonata in un'ancona lignea a più scomparti con al centro l'immagine della *Beata Vergine del Rosario*, nel rispetto di una consuetudine diffusasi a Ferrara fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento sull'onda di un rinnovato fervore devozionale stimolato dalla Controriforma. Seguendo un'iconografia ben codificata, in senso orario e partendo dall'angolo inferiore sinistro, si susseguivano in sequenza i *Misteri Gaudiosi, Dolorosi, Gloriosi*. La *Flagellazione*, secondo dei *Misteri Dolorosi*, precede l'*Incoronazione di Spine* e la *Salita al Calvario* e secondo lo schema d'assemblaggio delle differenti scene essa dovrebbe aver avuto, come nel nostro caso, uno sviluppo in orizzontale. È noto del resto dalle fonti che durante la sua lunga e intensa attività, Scarsellino affrontò in più occasioni simili composizioni non solo a Ferrara (nella Chiesa della Madonnina della Porta di Sotto, in Santa Maria del Buon Amore e Santa Maria della Rosa), ma anche nel contado (Bondeno, Cona, Fracolino, Papozze); l'esistenza di innumerevoli tavolette con certezza di mano dell'artista giunte fino a noi, verosimilmente porzioni superstiti di *Misteri del Rosario* smembrati nel tempo, confermerebbe questo dato. V'è tuttavia un'altra interessante ipotesi sulla provenienza antica del dipinto che oggi può essere avanzata; essa si profila fra le pagine della ben documentata monografia del pittore ferrarese redatta di recente da Maria Angela Novelli.<sup>2</sup>

Nel "basamento della cornice della Pietà sull'altare della terza cappella a sinistra" della chiesa di San Giovanni Battista, agli inizi del Settecento, Carlo Brisighella annota la presenza di un *Cristo portacroce* "insieme ad altri due dipinti raffiguranti *Cristo flagellato, Cristo coronato di spine*".<sup>3</sup> Fortunatamente la pala con la *Pietà* o, meglio la *Deposizione*, di Scarsellino di cui parla Brisighella nelle sue pagine manoscritte si è fortunatamente conservata. Pervenuta nelle collezioni dei Musei Civici d'Arte Antica a Ferrara, fino almeno al 1954, anno della definitiva chiusura della chiesa, essa faceva bella mostra di sé ancora nella stessa cappella per la quale fu commissionata concessa alla famiglia Nigrisoli il 12 giugno 1612<sup>4</sup>. Altro percorso sembrano invece aver seguito le tre tavole che componevano la predella di questa grande pala d'altare. Già prima delle soppressioni napoleoniche si perdono le tracce del Cristo portacroce; in un tempo di poco successivo i discendenti Nigrisoli, ancora titolari della cappella degli avi, decidono di ritirare i due dipinti superstiti che nel 1848 sembrano tuttavia essere stati alienati.<sup>5</sup> Per vie traverse questi ultimi entrano a far parte della collezione di Giacomo Bargellesi (1892-1979).<sup>6</sup> La distruzione della cornice che un tempo univa pala a predella non permette purtroppo di verificare quali dimensioni avessero i piccoli scomparti pittorici posti sul basamento. La particolarità del supporto impiegato, assai raro nella produzione dello Scarsellino, pone a favore della nostra ipotesi. La data di concessione della cappella alla famiglia Nigrisoli costituisce un termine *post quem* per la datazione dell'opera; è infatti chiaramente accostabile alle opere che la critica normalmente pone alla fine della carriera dell'artista.

---

<sup>1</sup> Nella perizia scritta della studiosa datata 1 marzo 2012

<sup>2</sup> M. NOVELLI, *Scarsellino*, Ferrara, Fondazione CaRiFe, 2008

<sup>3</sup> C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (1704-1727 circa)*, edizione a stampa a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, 1991, p. 448

<sup>4</sup> M. NOVELLI, *Scarsellino*, Ferrara, Fondazione CaRiFe, 2008, scheda n. 50, p. 298; p. 366

<sup>5</sup> G. PETRUCCI, *Note alle "Vite de' pittori e scultori ferraresi"* di G. Baruffaldi, Ferrara, 1844-1846 [ma 1848], II, p. 89, n. 1

<sup>6</sup> V. LAPIERRE, in *Scarsellino*, catalogo ragionato a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Fondazione CaRiFe, 2008, p. 340.