

Le opere giovanili (1780-1790)

Luigi nacque a Prato il 7 novembre del 1762¹¹, da Teresa Tonelli e da Stefano Catani¹², pittore ed ornataista affermato in città e del quale restano numerosi interventi decorativi in palazzi privati¹³, nel Collegio Cicognini¹⁴, ed in alcuni edifici sacri. Il fatto poi che anche il nonno Francesco

¹¹ Cfr. F. BALDANZI, *op. cit.*, 1846, p. 53, nota 2: “Luigi Catani di Stefano e Teresa Tonelli nacque a Prato nel 7 novembre 1762”. Per un panorama ben documentato sulle opere d’arte della città e degli artisti locali, rimane strumento insostituibile R. FANTAPPIÈ, *Il Bel Prato*, 2 voll., Prato 1983-1984, *ad indicem*.

¹² Su Stefano Catani (1728-1795) esponente di una famiglia di decoratori-ornatisti assai attiva a Prato sin dalla prima metà del Settecento si veda C. LENZI IACOMELLI, voce *Catani, Stefano*, in H. SAUR, *Allgemeines Künstler-Lexikon der Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig XVII, 1997, p. 286; ed anche, più di recente, C. LENZI IACOMELLI, *Prato e le arti*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. GREGORI e R.P. CIARDI, Firenze 2006, pp. 214-215; e i molti ed interessanti documenti pubblicati da Renzo Fantappiè, rinvenuti negli archivi storici pratesi, cfr. R. FANTAPPIÈ, *Nuovi documenti su artisti e artigiani a Prato*, in “Archivio Storico Pratese”, Anno LXXVII-LXXVIII(2001-2002), pp. 41- 47.

¹³ Carlotta Lenzi Iacomelli ha attribuito a Stefano Catani le decorazioni, in parte perdute, di palazzo Salvi Cristiani eseguite nel nono decennio del Settecento, supponendo già qui la collaborazione con il giovanissimo Luigi che vi eseguì in autonomia alcuni *putti* nel soffitto di una camera e *Lapoteosi della Famiglia* nella volta del salone (perduta); cfr. C. LENZI IACOMELLI, *I Vannetti, Stefano Gaetano Neri, I Catani*, in *Il Settecento a Prato*, a cura di R. FANTAPPIÈ Milano 1999, pp. 147-154, in particolare pp. 151-152. Figg. 168-169.

¹⁴ Sul Collegio Cicognini, prestigiosa istituzione pratese voluta dai Gesuiti nella seconda metà del Seicento, poi ‘soppresso’ da Pietro Leopoldo di Asburgo Lorena nel 1773, cfr., C. INNOCENTI, S. POZZI, *Il Collegio Cicognini a Prato. Arte e storia*, Firenze 1993. Purtroppo perdute le pitture che Stefano aveva eseguito sulla volta del teatro del Collegio quando nel 1940 venne ridipinta da Guido Dolci, ci restano due figure femminili, rappresentazioni allegoriche della *Musica sacra* e della *Musica profana*, poste sopra le porte ai lati del palcoscenico. Le due figure femminili erano state interpretate, a mio avviso erroneamente, come la *Musa Euterpe* e una *Allegoria della Musica* in C. INNOCENTI, S. POZZI, *op. cit.*, p. 241, figg. 260-261. L’identificazione qui proposta tiene conto degli strumenti musicali che le attorniano, una lira ed un flauto di Pan per la musica profana, cioè antica, e un organo

avesse esercitato lo stesso mestiere, certo portò Luigi a familiarizzarsi giovanissimo con colori e pennelli. Così, quando venne iscritto alla locale Scuola di Disegno del Comune¹⁵, divenne uno dei migliori discepoli del pittore e incisore Luigi Nuti¹⁶. Grazie ai molti documenti resi noti da Renzo Fantappiè, sappiamo oggi che gli esordi dell'artista risalgono alla fine del settimo decennio del secolo quando, giovanissimo, ricevette i primi semplici incarichi, quali la pittura dello stemma del vescovo protettore della Congrega del Morto Redentore (1779)¹⁷. Negli anni successivi le carte d'archivio lo dicono autore delle figure dei *Santi Pietro e Paolo* “nelle nicchie in fondo alla chiesa” di San Michele a Carmignano (1785) (perdute), e del dipinto murale con il *Battesimo di Cristo* (Fig. 1) posto sopra l'altare della piccola cappella con il fonte battesimale, incorniciato a simulare una pala¹⁸. L'opera, sebbene ispirata ai modelli rinascimentali, dimostra già grande attenzione nella resa dei particolari ed una certa finezza di tratto, elementi che rimarranno una delle cifre stilistiche costanti nella produzione del pratese. Apprezzato dunque dalla committenza religiosa, negli anni seguenti ebbe almeno tre importanti incarichi in edifici legati al patrimonio ecclesiastico pratese. Al 1786 datano infatti alcune decorazioni nel

1. *Il Battesimo di Cristo*, 1785, San Michele a Carmignano, Prato, Cappella.

ed uno spartito, per quella sacra, ‘moderna’. Queste figure, già attribuite al giovane Luigi da Roberto Paolo Ciardi, sono invece oggi ritenute, con ragione, opera certa del padre Stefano, cfr. R.P. CIARDI, *Architettura e arti figurative*. in *Prato. Storia di una città. 2. Un microcosmo in movimento (1494-1815)*, Firenze 1986, vol.2, p. 740. Sulla paternità delle opere a Stefano Catani accertata da documenti rinvenuti nell'archivio del Collegio, cfr. C. LENZI IACOMELLI, *op. cit.*, 1999, p. 151. Queste decorazioni erano già state pubblicate in R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, I, p. 182. Nel Collegio lavorarono a partire dal 1750, Francesco Catani, i figli Crespino e Stefano, padre di Luigi, ed un Giovanni, forse il nonno cfr. C. INNOCENTI, S. POZZI, *op. cit.*, p. 108, note 57-58.

¹⁵ La scuola venne istituita da Pietro Leopoldo alla fine del 1772, cfr. C. LENZI IACOMELLI, *La pittura pratese del primo trentennio dell'Ottocento*, in *L'Ottocento a Prato*, a cura di R. FANTAPPIÈ, Firenze 2000, p. 50.

¹⁶ Sul pittore e incisore Luigi Nuti (1748-1821), direttore della Scuola che ricoprì anche la carica di maestro di ‘disegno di figura’ al collegio Cicognini dal 1778 alla morte, cfr. F. BALDANZI, *Pel calendario pratese: memorie e studi di cose patrie*, Prato 1845-1850, anno V, p. 116; C. INNOCENTI, S. POZZI, *op. cit.*, 1993, p. 109, nota 77. Il Nuti svolse un ruolo importante nella Prato di quegli anni come divulgatore delle illustrazioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e delle *Tragedie* di Eschilo realizzate dall'inglese John Flaxman che, come vedremo, furono alla base di alcune delle composizioni del nostro artista; cfr. M.P. MANNINI, *Per la rispesa dell'arte incisoria: La scuola del Disegno*, in *L'Ottocento...*, *op. cit.*, 2000, pp. 108-118.

¹⁷ Cfr. R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, (2001-2002), p. 37. La Confraternita si adunava in una delle cappelle che si aprono nel grande chiostro della chiesa di S.Francesco, cfr. anche R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, (1983-1984), *ad indicem*.

¹⁸ Il dipinto è illustrato in C. CERRETELLI, M. CIATTI, M.G. TRENTI ANTONELLI, *Le Chiese di Carmignano e Poggio a Caiano*, Prato 1994, p. 136. Nel libro si riporta in appendice (*Documenti*, 51, p. 435) la nota di pagamento (20 agosto 1785) al Catani per un “quadro del battistero”. Questo documento ha consentito a Marco Ciatti di identificare, correttamente, l'opera ed ascriverla al pratese. Come sottolineato dallo studioso la composizione, sebbene ispirata ai grandi modelli del rinascimento, ha già quella compostezza e quella semplificazione formale che indicano l'adesione del pittore al nascente linguaggio neoclassico. Il documento è stato pubblicato anche da R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, (2001-2002), p. 37.



Conservatorio di San Clemente¹⁹, in quello di San Niccolò ed in una stanza al primo piano del Palazzo Vescovile. In San Clemente decorò la volta della Stanza della Badessa con al centro, in sfondato, una *Allegoria della Primavera* (Fig. 2) e negli spicchi fantasiosi ornati alla 'raffaella' (Fig. 3) derivati cioè dal consolidato repertorio delle Logge Vaticane²⁰. Analogamente dipinse anche le ante delle porte mescolando, con grande sapienza compositiva, già del tutto neoclassica, eleganti ippogrifi, nastri, racemi e danzatrici (Fig. 4). Queste porte trovano immediata rispondenza in quelle eseguite nella Sala dell'Aurora nel Conservatorio di San Niccolò²¹ (Fig. 5) e in una stanza al primo piano nel Palazzo Vescovile²² (Fig. 6). Queste ultime, in particolare, confermano la fantasia e l'equilibrio compositivo del giovane pittore: sottili nastri colorati collegano, anche in questo caso, elementi decorativi di diversa matrice e provenienza e, in una sorta di elegante *collage*, troviamo mescolati simboli cristologici e teste di satiro, realizzati con l'usuale finezza di tratto. Nella medesima stanza sono da attribuirsi a Luigi anche i tre piccoli tondi che fungono da sovrapporte raffiguranti il *Giudizio di Salomone* (Fig. 7) l'*Arcangelo Michele* (Fig. 8) ed un'allegoria di difficile interpretazione, recante l'iscrizione "*CUSTOS UNITATIS SCHISMATIS ULTRIX*" (Custode dell'unità, Vendicatrice dello scisma)²³. In particolare, la composizione del piccolo tondo con il *Giudizio di Salomone*, appare mutuata dal capolavoro di analogo soggetto di Poussin (1649, Parigi, Louvre) (Fig. 9) certo conosciuto attraverso le incisioni, testimonia lo studio

¹⁹ Cfr. R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, (2001-2002), p. 38. In un conto del 22 febbraio 1786 trascritto da Fantappiè rimesso dal pittore al Patrimonio ecclesiastico, si citano diversi interventi, difficilmente rintracciabili, sia al conservatorio sia nella pieve di Santa Caterina de' Ricci alla Pietà (chiesa della Pietà) per la quale eseguì anche uno stendardo con l'immagine della Santa. Per il Conservatorio di San Clemente cfr. S. BARDAZZI, E. CASTELLANI, *Il monastero di S. Clemente in Prato*, Prato 1986 e C. CERRETELLI, *Gli edifici sacri*, in *Il Settecento*, *op. cit.*, 1999, pp. 251-252. Nell'edificio aveva lavorato tra il 1756 ed il 1758 Stefano Catani, cfr. R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, 1983-1984, I, pp. 242-244 dipingendo tra le altre cose alcune sovrapporte nel corridoio del monastero.

²⁰ Le pitture della Domus Aurea di Nerone, scoperta all'inizio del Cinquecento, dettero vita con la ricchezza del loro straordinario repertorio figurativo alla diffusione della "grottesca", che divenne già nel XVI° secolo un genere decorativo a se stante, cfr. A. CHASTEL, *La grottesca*, (1988), Torino 1989.

²¹ Per il Conservatorio, anch'esso nato dalla trasformazione dell'antico Convento delle Monache Domenicane per volontà di Pietro Leopoldo nel 1785, cfr. S. BARDAZZI, E. CASTELLANI, *S. Niccolò a Prato*, Prato 1984 e R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, 1983, I, pp. 209-217 ed anche C. CERRETELLI, *op. cit.*, in *Il Settecento*, *op. cit.*, 1999, pp. 250-251.

²² Queste inedite porte e sovrapporte dipinte di cui si dirà, mi sono state gentilmente segnalate da Claudio Cerretelli e si trovano al primo piano del Palazzo Vescovile.

²³ L'iscrizione, come suggeritomi da Claudio Cerretelli, potrebbe alludere al tentativo di riforma filo giansenista attuato da Scipione de' Ricci, dal 1780 Vescovo di Prato e Pistoia, con l'appoggio del granduca Pietro Leopoldo, tra il 1783 e il 1789, ma terminato in maniera burrascosa e fra i tumulti nell'aprile del 1790, anno in cui il Ricci fu costretto a fuggire. Sulla figura del Vescovo, personaggio di indubbio peso nella storiografia artistica settecentesca, e sulle ripercussioni del suo operato nelle arti figurative a Prato e Pistoia, cfr. AA.VV., *Scipione de' Ricci e la realtà pistoiese della fine del Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di C. D'AFFLITTO, Pistoia 1986, in particolare pp. 9-12.

2. *Allegoria della Primavera*, 1786, Conservatorio di San Clemente, Prato, Stanza della Badessa, particolare della volta.





3. *Grottesca*, 1786, Conservatorio di San Clemente, Prato, Stanza della Badessa, particolare della volta.

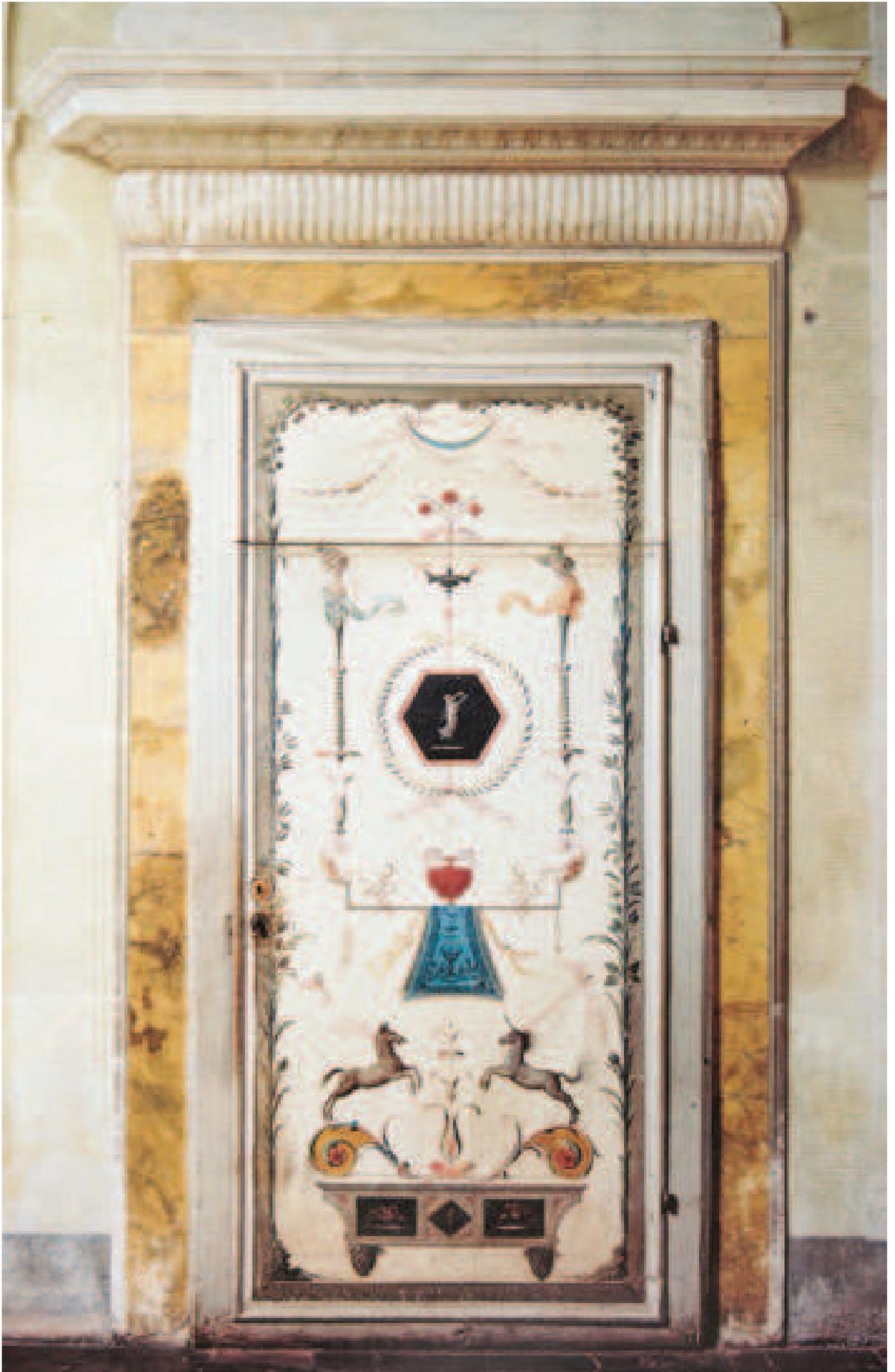
4. *Porta dipinta*, 1786, Conservatorio di San Clemente, Prato, Stanza della Badessa.

delle opere dei grandi maestri del classicismo²⁴, in sintonia con i precetti della 'riformata' Accademia leopoldina. Databili al 1787 sono invece i lavori eseguiti nel Conservatorio di San Niccolò²⁵. L'edificio, nato per volontà di Pietro Leopoldo dalla trasformazione dell'omonimo monastero in educandato per fanciulle, venne ampliato dall'architetto pratese Giuseppe Valentini²⁶. I vasti saloni di rappresentanza affacciati sul giardino che necessitavano di una 'moderna' decorazione parietale, furono così affidati al pennello del Catani, ormai affermatosi in ambito locale. Il primo ambiente ad essere dipinto fu la Sala dei Granduchi, o dell'Aurora, con al centro

²⁴ Per un panorama sull'importanza dell'incisione nel Sette e Ottocento come veicolo di diffusione delle opere pittoriche delle grandi collezioni europee, cfr. E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1979, pp. 417-484.

²⁵ Cfr. *supra*, nota 21.

²⁶ Per Giuseppe Valentini (Prato 1752-1833), cfr. C. CRESTI, L. ZANGHERI, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze 1978, p. 230 (con bibliografia precedente), P. GOGGIOLI, *Prato Neoclassica. Architettura e decorazione d'interni*, Prato 1980, p. 36.





5. *Porta dipinta*,
1787, Conservatorio
di San Niccolò, Prato,
Sala dell'Aurora.

6. *Porta dipinta*,
1786-89, Palazzo
Vescovile, Prato,
Studio del Vescovo.





A sinistra.
7. Il Giudizio di Salomone, 1786-89, Palazzo Vescovile, Prato, Studio del Vescovo, sovrapporta.

8. L'Arcangelo Michele, 1786-89, Palazzo Vescovile, Prato, Studio del Vescovo, sovrapporta.

A fianco.
9. Nicolas Poussin, Il Giudizio di Salomone, 1649, Parigi, Louvre.

Nella pagina seguente.
10. Allegoria della Fama e della Sapienza, 1787, Conservatorio di San Niccolò, Prato, Sala delle Colonne.



del soffitto il *Carro di Apollo*²⁷ circondato da fregi monocromi. Delle ante delle porte si è già detto, ma occorre ricordare anche le interessanti sovrapposte architettoniche con illusionistiche volute e cornucopie con al centro teste femminili clipeate su fondo rosso, ispirate alle gemme ed ai cammei antichi²⁸. Anche l'ampia sala adiacente, detta delle Colonne, rispecchia perfettamente il gusto in auge alla corte granducale, riproponendo soluzioni decorative analoghe a quelle adottate non molti anni prima in una stanza della villa del Poggio Imperiale²⁹ a Firenze. La sala pratese con le pareti ritmate da 'finte' colonne ioniche che inquadrano prospettive vedute di giardini all'italiana popolati da statue, ricorda infatti quella delle Quattro

²⁷ Cfr. S. BARDAZZI, E. CASTELLANI, *op. cit.*, pp. 434-436.

²⁸ Non è questa la sede, ma sarebbe, a mio avviso, interessante confrontare le 'grottesche' realizzate da Luigi in questi anni negli edifici pratesi anche con quelle dipinte tra il 1771 ed il 1779 da Giuseppe Maria Terreni, Giuliano Trabalesi e Giuseppe del Moro sulle volte del corridoio di ponente della Galleria degli Uffizi, cfr. N. BASTOGI, *V.1. L'intervento decorativo nelle volte della Galleria degli Uffizi*, in AA.VV., *Fasto di corte. L'età lorenese, la reggenza e Pietro Leopoldo*, vol. IV, a cura di R. ROANI, Firenze 2009, pp. 167-182. D'altronde il gusto che informa queste decorazioni conferma la diffusione e l'affermarsi anche nella nostra regione di quell' 'etruscan taste' che tanto successo ebbe nell'Europa di quegli anni. Si pensi alle eleganti e raffinate dimore inglesi create da Robert Adam (1728-1792) sulla scorta delle suggestioni piranesiane, cfr. C. CASTELLARI, *I repertori per l'ornato del Neoclassicismo: tradizione, innovazione e peculiarità*, in "Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", 6, 2005 (2006), p. 78-99

²⁹ Sul rinnovamento della villa del Poggio Imperiale, voluto dal granduca subito dopo l'insediamento sul trono nel 1765, ma terminato quasi vent'anni dopo, cfr. O. PANICHI, *Villa di Poggio Imperiale. Lavori di restauri e riordinamento*, Firenze 1975, pp. 15-37 e, più di recente, i contributi di O. PANICHI, M. BRANCA, M.C. BANDERA, *La decorazione del Poggio Imperiale*, in *Fasto di corte, op. cit.*, 2009, pp. 53-139.

Stagioni, realizzata da Giuseppe Maria Terreni e Giuseppe del Moro, al pian terreno dell'educandato fiorentino³⁰. Nel soffitto, in sfondato, Luigi dipinse invece un'*Allegoria della Fama e della Sapienza* (Fig. 10) dove l'abbigliamento all'antica delle figure e la presenza di un tempio circolare d'epoca romana, indicano la definitiva adesione del pittore ai dettami del Neoclassicismo³¹. Infine, nella volta dello scalone a pozzo, eseguì un'*Allegoria della Pace e della Prosperità* rappresentata da tre putti dalle forme sode e ben tornite, realizzati con l'usuale precisione e cura dei particolari, apprezzabili anche da una visione a distanza. L'eco del prestigioso incarico al Conservatorio si avvertì anche al di fuori delle mura cittadine e l'anno seguente (1788), stando almeno alle fonti, Luigi venne chiamato a Pistoia per dipingere un *Parnaso* in una delle sale della Accademia degli Armonici, che aveva sede nella 'soppressa' chiesa di Santa Maria in Torre in via Curtatone e Montanara³². L'edificio, che era stato venduto ad una società di artisti quale sede per una scuola di belle arti a condizione che non venisse usato a scopi profani, fu invece successivamente rimaneggiato sino a perdere ogni aspetto di chiesa; in quell'occasione venne affidata al giovane pratese la decorazione della parete, ove era un tempo la tribuna, per eseguirvi un *Parnaso*, purtroppo perduto³³. Rientrato a Prato, il Catani, grazie forse all'interessamento del Valentini, ottenne un altro impegnativo incarico: la decorazione del soffitto della sala di lettura della Biblioteca Roncioniana. La storica biblioteca di piazza San Francesco, creata per conservare e far conoscere al pubblico il ricco lascito librario di Marco Roncioni morto nel 1676, fu edificata un secolo dopo la di lui morte, tra il 1751 e il 1766. In quegli anni, vi lavorò tra gli altri anche Stefano Catani, al quale sono documentate le decorazioni che ornano l'atrio e i disegni delle armi che si trovano sulla facciata dell'edificio. Solo parecchi anni dopo, nel 1789, per interessamento del bibliotecario, il canonico Pietro Novellucci, "il giovane pittore Luigi Catani pratese fu chiamato ad ornare con i suoi animatissimi colori la parte superiore [della sala di lettura] ove con oppor-



³⁰ La sala, posta al pian terreno della villa ed affacciata sul giardino, venne realizzata tra il 1776 ed il 1777.

³¹ Per un panorama generale sulla grande decorazione del Settecento in Toscana e sui principali artisti cfr. R.P. CIARDI, *Dal simbolo all'allegoria. Arte educatrice, arte cortigiana*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. GREGORI, R.P. CIARDI, Firenze 2006, pp. 129-156.

³² Sulle vicende della chiesa di Santa Maria in Torre cfr. G. BEANI, *Di alcune chiese, oratori e compagnie sopresse in Pistoia nel 1783: appunti storici*, Pistoia 1908, p. 43, dove si parla dell'affresco del Catani ma basandosi su quanto contenuto nelle *Memorie* di Luigi Cambray Digny. Cfr. anche G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio: Pescia e i suoi dintorni; guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Pistoia 1854, p. 211-212.

³³ Il piccolo edificio, più volte restaurato e trasformato per adattarlo a nuove destinazioni, è oggi occupato da una banca che lo mantiene in buone condizioni. Pur avendo conservato nelle linee essenziali la struttura architettonica originaria, l'interno non presenta oggi nessun dipinto parietale ascrivibile al nostro pittore; le uniche decorazioni visibili sui soffitti di alcune stanze adibite ad uffici, risalgono all'inizio di questo secolo.





tuna allegoria (...) volle persuadere ai giovani come la sola sapienza sia legittima strada agli onori, né quella possa acquistarsi se non fuggendo agli avvilimenti di vita molle e oziosa³⁴. I bellissimo scaffali lignei della sala, di gusto neoclassico, furono di lì a poco realizzati dall'intagliatore pratese Antonio Elmi tra il 1789 e il 1792³⁵. Per il riquadro centrale fu scelto dalla committenza il tema di *Pallade che strappa l'Adolescenza agli ozi di Venere* (Fig. 11) ad imitazione dell'affresco eseguito da Pietro da Cortona nel soffitto della Sala di Venere a Palazzo Pitti (Fig. 12) Il soggetto ben si adattava alla vasta sala di lettura della biblioteca, fungendo da monito morale per giovani studiosi, così come lo era stato per il Granduca Ferdinando II de' Medici nell'appartamento da lui abitato nella reggia fiorentina. La figurazione, inserita al centro della volta sapientemente scompartita entro una

11. *Pallade che strappa l'Adolescenza agli ozi di Venere*, 1789, Biblioteca Roncioniana, Prato, Sala di Lettura, soffitto.

³⁴ Cfr. R. GUASTI, *Pel calendario pratese del 1846. Memorie e studi di cose patrie*, Prato 1845, p. 99.

³⁵ Cfr. R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, 1984, I, p. 138 e II, p. 156-157. Antonio Elmi, presente anche tra le maestranze al Collegio Cicognini, apparteneva ad una nota famiglia pratese di intagliatori.



12. Pietro da Cortona, *Pallade che strappa l'Adolescenza agli ozi di Venere*, 1641 ca., Palazzo Pitti, Firenze, Sala di Venere.

cornice mistilinea a simulare un quadro riportato, è affiancata in alto e in basso da cartigli con iscrizioni in latino, analoghe a quelle del più illustre modello, che ne palesano il valore di monito morale, ricollegando così implicitamente le colte aspirazioni del Roncioni a quelle del Granduca. Per eseguire quest'opera il Catani si basò certamente sul bellissimo disegno, assai più antico, che riproduce in ogni dettaglio il soffitto fiorentino, ancora oggi conservato alla Roncioniana, (Fig. 13), ed erroneamente segnalato dalla critica come opera del nostro artista³⁶. Lascio a chi si occupa di grafica del Seicento stabilire con certezza la paternità del disegno; certo è che l'alta qualità del tratto, il taglio compositivo rettangolare, l'uso sapiente

³⁶ Il disegno, realizzato a matita su carta bruna, misura cm. 83,4x48,4 è stato ripetutamente pubblicato con l'attribuzione a Luigi Catani: da R. NUTI, *L'arte pratese del Settecento e dell'Ottocento*, in "Archivio Storico Pratese", anno XII, III-IV, Prato 1935, p. 18, da R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, 1984, I, p. 138 e II, p. 158 e riproposto come bozzetto per l'affresco della volta della sala di lettura anche da C. LENZI IACOMELLI, *op. cit.*, 1999, p. 150, fig. 166.



13. Pietro da Cortona (?), *Pallade che strappa l'Adolescenza agli ozi di Venere*, post 1641, Biblioteca Roncioniana, Prato, disegno.

14. *Trionfo della Chiesa*, 1790-92, Cattedrale di Santo Stefano, Prato, Sala del Capitolo, soffitto.

della biacca per dar rilievo al modellato delle figure ed, infine, la coincidenza quasi assoluta dei particolari con l'affresco di Pitti, farebbero pensare ad un disegno preparatorio di mano del Cortona, eseguito per sottoporre l'opera all'approvazione del Granduca³⁷. Terminata nel 1790 la decorazione della Biblioteca Roncioniana, l'attività di Luigi procedé senza soste alternando importanti commissioni a Prato e nella vicina Pistoia ai primi impegni per la corte granducale fiorentina, che ne decreterà il definitivo successo. L'ultimo decennio del secolo si aprì infatti con due prestigiosi incarichi: i dipinti murali nelle stanze della nuova Canonica annessa alla Cattedrale di Santo Stefano a Prato, progettata e realizzata dall'ormai affermato Giuseppe Valentini, e le pitture nel Palazzo Vescovile di Pistoia. Entrambi gli interventi, voluti da Scipione de' Ricci, rientravano in un vasto piano di riorganizzazione dei beni ecclesiastici, promosso dal prelado tra il 1780 e il 1790³⁸. La decorazione pittorica degli ambienti che mettono in comunicazione la Canonica con la sagrestia del Duomo pratese, fu allogata al Catani probabilmente nel 1790, ma terminata due anni dopo³⁹; que-

³⁷ Viene infatti da pensare che il disegno, forse un tempo conservato negli archivi granducali, possa essere stato consegnato al pratese per trame con agio spunto per il soggetto e la composizione. Come è noto al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi si conservano oltre 200 disegni di Pietro da Cortona, fra autografi e di scuola, e la stragrande maggioranza si riferisce appunto agli affreschi di Pitti. Sui disegni per palazzo Pitti cfr. P. G. TORDELLA, *Sui disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri per Palazzo Pitti*, in AA.VV, *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Catalogo della mostra, Firenze 2003, pp. 279-299 ed anche R. CONTINI, *Pietro da Cortona a Palazzo Pitti*, in *Una gloria europea: Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*, Catalogo della Mostra, (Firenze, Casa Buonarroti Giugno-Ottobre 2010), a cura di R. CONTINI, F. SOLINAS, Milano 2010, pp. 40-43.

³⁸ Cfr. *supra*, nota 23.

³⁹ Cfr. R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, (2001-2002), p. 39. Stando ad una indicazione documentaria rinvenuta da Renzo Fantappiè, dell'opera esisteva un disegno preparatorio presentato dal pittore che piacque molto a dignitari e canonici della Cattedrale tanto da essere approvato, con un solo voto contrario,



sti, eseguì sul soffitto della Sala del Capitolo un'allegoria del *Trionfo della Chiesa* (Fig. 14) circondata ai lati da monocromi con scene tratte dall'*Antico Testamento* (Fig. 15). Il soffitto accoglie in sfondato una ariosa composizione organizzata su più piani, in maniera tale che lo sguardo dello spettatore venga immediatamente attratto, in un crescendo di luminosità, verso la figurazione principale, la *Fede Cristiana* (Fig. 16). Rappresentata secondo l'iconografia corrente come una giovane donna vestita di bianco con in mano un calice e la croce, la *Fede* è seduta su di un carro trainato dai simboli dei *Quattro Evangelisti* (il bue, il leone, l'aquila e l'angelo), con lo sguardo rivolto alla Luce Divina mentre, sulla sinistra, due figure recano una base di colonna, a significare che questa Virtù è il fondamento di tutte le altre. La *Gloria di Santo Stefano* (Fig. 17) fu il soggetto scelto invece per il soffitto della adiacente stanza dei Cappellani. Anche in questo caso la composizione si apre su di un cielo dorato dove il Santo, uno dei primi diaconi della Chiesa Cristiana, è rappresentato, con un gusto ancora tutto settecentesco, in atteggiamento estatico mentre, portato in cielo, è accolto da angeli recanti i simboli del martirio sofferto, la palma e la corona; motivi decorativi a *grisaille* completano anche qui la sobria ornamentazione della stanza. Soggetti analoghi vennero scelti dal Vescovo Ricci per decorare alcuni degli ambienti del vasto complesso del Seminario Vescovile nella vicina Pistoia, sorto dalla trasformazione del monastero delle Francescane di Santa Chiara. Stando alle fonti, nel 1790⁴⁰ il Catani aveva già terminato il soffitto della Sala dell'Udienza dipingendo, al centro, il *Trionfo della Religione*, complessa figurazione allegorica, circondata da una cornice architettonica che vede l'alternarsi di cartelle figurate, ornati con putti e ritratti clipeati dei membri della dinastia Asburgo-Lorena: Pietro Leopoldo, la madre Maria Teresa, la moglie Maria Luisa e il figlio Ferdinando, asceso poi, col nome di Ferdinando III, sul trono di Toscana nel 1791. La scena principale, composta da una serie di figure allegoriche al fine di illustrare il *Trionfo su Vizi ed Eresie delle Virtù Teologali e Cardinali*, ben si legava con gli intenti riformisti del de' Ricci, esplicitando, in un clima di radicale cambiamento, il valore didattico attribuito e richiesto alle immagini sacre. A questo scopo, analogamente a quanto osservato nei dipinti del Capitolo pratese, Catani dispone le varie figurazioni in fasce sovrapposte, in modo da semplificarne la lettura⁴¹. Con i lavori nella Cattedrale di Prato e nel

15. *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, da *Storie del Vecchio Testamento*, 1790-92, Cattedrale di Santo Stefano, Prato, Sala del Capitolo, soffitto, particolare a monocromo.

16. *La Fede Cristiana*, 1790-92, Cattedrale di Santo Stefano, Prato, Sala del Capitolo, soffitto, particolare.

nel maggio del 1791. Sulle decorazioni per la sagrestia del Duomo, cfr. anche R. FANTAPPIÈ, *op. cit.*, 1984, I, p. 70 e II, p. 82.

⁴⁰ Cfr. R. ROANI VILLANI, *La decorazione del Seminario e del Palazzo Vescovile*, in *Scipione de' Ricci*, in *op. cit.*, 1986, pp. 179-184.

⁴¹ Come nella Canonica pratese, il *Carro della Fede Cristiana* e la *Religione* sono posti nella parte alta, opposta alla porta d'ingresso, in una luce progressivamente più chiara. Seguendo le indicazioni iconologiche di Cesare Ripa, siccome la "religione negli huomini riguarda Dio, come dice S. Paolo per speculum in aenigmate, essendo eglino legati à questi sensi corporei; (...) il pittore la ritrasse con il viso





Seminario di Pistoia, può dirsi conclusa la fase giovanile del pittore che, da ora in poi, sarà sempre più impegnato a Firenze, dove cercherà di onorare al meglio le prime significative commissioni avute dalla corte, pur continuando ad accettare alcuni importanti incarichi nella sua città natale.

Nelle opere di questo primo periodo, dai dipinti per il Convento di San Niccolò alle committenze religiose del Vescovo de' Ricci, l'evidente suggestione dei maestri del Classicismo seicentesco si unisce all'ammirazione per i modelli compositivi dei pittori della prima metà del secolo (si pensi, ad esempio, alla squillante cromia delle figurazioni di Alessandro Gherardini o di Giovan Domenico Ferretti⁴² che certo Luigi ebbe modo di ammirare durante il soggiorno pistoiese) e a puntuali citazioni dalla pittura toscana del Seicento. È il caso della figura dell'*Eresia* nel soffitto del Seminario

17. *Gloria di Santo Stefano*, 1790-92, Cattedrale di Santo Stefano, Prato, Stanza dei Cappellani, soffitto.

velato”, cfr. C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1603 (ed. cons. rist. anast. Darmstadt 1984), p. 431 e segg.

⁴² Per Alessandro Gherardini (1655-1726) del quale si ricordano soprattutto i bellissimi affreschi di Palazzo Corsini cfr. S. COLTELLACCI, voce *Gherardini, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, 1999, pp. 586-591; per Giovan Domenico Ferretti (1692-1768) cfr. S. MELONI TR-KULJA, voce *Ferretti, Giovan Domenico*, in *La pittura, op. cit.*, 1990, II, pp. 716-717.

Vescovile di Pistoia, esemplata, come è stato già rilevato⁴³, su una delle *Parche* dipinte da Giovanni da San Giovanni⁴⁴ nel salone al pian terreno di Palazzo Pitti. La suggestione degli illustri modelli culmina, nella volta della Biblioteca Roncioniana, dove l'artista fornisce una visione rattenuta e semplificata del solare mondo cortonesco, evidenziando però, già in questa occasione, la sua innata e spiccata predilezione per il colore brillante e definito. Così gli infiniti passaggi tonali che caratterizzano il modello, vengono eliminati, puntando su cromie più accese e adamantine, dove i rossi, i verdi e gli azzurri si accendono entro contorni nettamente delimitati. La palese volontà di orchestrare la composizione entro schemi razionali e facilmente leggibili, è in perfetta sintonia con i mutati tempi e con le nuove esigenze del gusto: pur nel persistente ricorso allo sfondato, raramente le figure appaiono risucchiate verso l'esterno, e mai esorbitano dai limiti imposti dalla cornice, quasi a contenere razionalmente ogni empito. In perfetta sintonia con la cultura artistica fiorentina che, sin dagli anni settanta del Settecento, aveva decisamente sterzato su toni di rinnovato classicismo, propugnati dall'Accademia leopoldina⁴⁵.

⁴³ Cfr. R. ROANI VILLANI, *op. cit.*, 1986, p. 183.

⁴⁴ Giovanni da San Giovanni (1592-1636) iniziò la decorazione dell'immensa sala nel 1634 in vista delle sontuose nozze di Ferdinando II e Vittoria della Rovere (1635), ma fu portata a termine dai suoi allievi tra il 1638 ed il 1642.

⁴⁵ A questo proposito mi sembra opportuno riconsiderare l'attribuzione a Luigi della figura allegorica dell'*Abbondanza*, rinvenuta un paio di anni fa durante i restauri nel soffitto di una sala dell'antico Palazzo Vestri in piazza del Duomo a Prato, oggi di proprietà della Provincia. Il dipinto, attribuito dalla critica al nostro artista, è infatti ancora legato sia nell'impianto compositivo che nello stile alla tradizione settecentesca, tant'è che i putti che sorreggono lo stemma del comune esorbitano dai limiti imposti dalla cornice rotonda. Anche la figura principale, memore nelle forme abbondanti e tornite della tradizione seicentesca, mi pare avvicinabile ad artisti di una generazione diversa da quella di Luigi, forse a qualche epigono della scuola del fiorentino Pier Dandini (1646-1712) che nel primo decennio del Settecento lavorò a Prato, influenzando non poco la cultura figurativa locale. Cfr. S. BELLESI, *La pittura a Prato in età medicea*, in *Il Settecento a Prato*, *op. cit.*, 1999, pp. 57-122.