

Anno 2, Numero 2

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttrice della Scuola di Specializzazione
Sonia Chiodo

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Mara Portoghese

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

6 Fulvio Cervini
Per ritrovarsi

CONTRIBUTI

- 10 Elena Mazza
Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana
- 26 Chiara Corsi
Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci
- 38 Giulia Spina
Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino
- 55 Federica Ambrusiano
Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà
- 66 Elizabeth Dester
Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano
- 78 Elena Cencetti
Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti
- 92 Benedetta Bonfigli
Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)
- 104 Isabella Pileio
«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

- 120 *Caterina Caputo*
Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville
- 131 *Federica Franci*
L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo
- 148 *Lisa Masolini*
Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico
- 164 *Paola Giuntoli*
Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)
- 179 *Caterina Zaru*
L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Per ritrovarsi

Il titolo di questa apertura riprende implicitamente quello del primo numero di “Contesti”, che recitava *Per iniziare*. Da quell’inizio, che aveva conosciuto una doppia declinazione, digitale prima e cartacea poi, è passato molto tempo, troppo. Tanto da indurci a sospendere, per questo fascicolo, le recensioni, necessariamente legate all’attualità. I contributi che state per leggere sono stati aggiornati e revisionati negli ultimi mesi, ma erano stati letti e accettati per la pubblicazione prima che il mondo cambiasse a causa di una pandemia affatto inedita, che ha profondamente inciso anche sul modo di fare didattica e ricerca. Più di quanto ci stia illudendo il ritorno a una normalità che non potrà comunque essere più quella con cui eravamo entrati nel 2020. Altre tensioni, altri conflitti e ulteriori tragedie stanno segnando il nostro tempo, non ultima un’assurda guerra europea che ancora si combatte mentre usciamo, imponendoci fra l’altro di ripensare il senso e la missione di un lavoro che sembra vano in un mondo sempre più insensato.

La gestazione di questo numero è stata molto lenta anche a causa di difficoltà gestionali che hanno imposto una rinnovata organizzazione del lavoro editoriale e soprattutto redazionale, ora amministrato direttamente nel quadro delle attività didattiche e laboratoriali della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell’Università di Firenze, così da rinsaldare strategicamente i nessi tra la rivista e il nostro terzo livello di formazione. Questo ci permette non solo di ritrovarci (e, si confida, di ritrovare i nostri lettori e di incontrarne di nuovi) ma di ripartire con altro slancio e altro ritmo, nella piena coscienza che proprio l’apparente insensatezza degli scenari contemporanei richiede una coscienza storica tanto ritrovata quanto vigile, da esercitare proprio lavorando sul patrimonio culturale. Ritrovare noi significa anche e soprattutto ritrovare, fuor da ogni *calembour*, il senso del contesto.

Credo che molti di noi si siano chiesti che senso avesse parlare in aula, o scrivere per un pubblico iperspecializzato, di architettura medievale, di scultura barocca o di pittura dell’Ottocento mentre tutto era chiuso e le nostre vie sembravano precipitare. C’è sempre un momento in cui uno storico, soprattutto dell’arte, si sente anacronistico. Ma bisogna considerare che la sua forza consiste proprio nel saper essere virtuosamente anacronistico, cioè felicemente inattuale. Nessuno di noi si nasconde che il problema non è tanto parlare o no di arte. Quanto come parlarne, rendendo il passato un fattore di cittadinanza e un motore di progresso proprio perché senza la sua comprensione critica non possediamo strumento alcuno

per orientarci nel presente e dunque per costruire un futuro. E questo passato è fatto anche e soprattutto di luoghi, monumenti, immagini e oggetti che definiscono il nostro spazio umano e culturale, e forniscono i canoni interpretativi di ogni possibile narrazione.

Dopo la prima ondata della pandemia, il mondo sembrava ripartire anche ridiscutendo i modelli di sviluppo che avevano sradicato città come Firenze dai loro contesti, e puntando dunque a una diversa sostenibilità culturale e territoriale. Ma l'occasione si è disintegrata proprio esasperando e accelerando il ritorno a quei modelli. Ecco perché fare storia dell'arte, partendo proprio dal nesso indissolubile fra didattica e ricerca, appare adesso una necessità cui nessuna società civile può permettersi di rinunciare. Perché altrimenti non può esserci civile società.

Il lavoro silenzioso ma grandioso dei giovani storici dell'arte di cui diamo conto in queste pagine, tutti allievi dei corsi magistrali, del dottorato di ricerca o della scuola di specializzazione dell'Università di Firenze, mette a fuoco proprio quelle risorse figurative rimaste magari in penombra, che inducono tuttavia a interrogarci sui destini di una civiltà che attraverso quei patrimoni si è espressa e grazie ad essi può entrare nel futuro. Patrimoni che non possono restare il passatempo consolatorio della domenica, ma devono (tornare ad) essere la spina dorsale di una riflessione critica quotidiana che saldi passato e presente. Ritrovarsi significa anche ritrovare un confronto con opere d'arte che certo valorizziamo perché studiandole le traiamo dalla penombra o addirittura dalla notte cupa; ma in verità siamo noi ad essere valorizzati attraverso il loro studio. Noi maturiamo attraverso quel di cui ci nutriamo. Ma c'è il rischio che si stia perdendo nozione del nutrimento. Se l'arte è al centro di un dibattito pubblico sempre più banalizzato, forse non lo è più la storia dell'arte.

Per mesi che sembravano interminabili, abbiamo avuto accesso molto limitato, o al più discontinuo e filtrato, sia alle opere che a biblioteche e archivi (ottenendo conferma che non tutto si può e si deve fare entro una cornice digitale). Ma anche adesso che l'accessibilità è in qualche modo riguadagnata, tanto che mostre e musei sono di nuovo strapieni (non altrettanto archivi e biblioteche, però), siamo sicuri di avere davvero ritrovato un rapporto profondo con le opere? L'arte è davvero importante per noi – compresi i praticanti della disciplina – o è l'ingrediente di un flusso continuo, decorativo ma ininfluenza, in cui l'insopportabile retorica del capolavoro si appiattisce su un eterno presente in cui tutto ha lo stesso valore, misurato semmai in termini di consenso, ma non di interpretazione critica? Non sarà che è diventata qualcosa di impermeabile al contesto, al punto che non riusciamo più a collegarla a un orizzonte storico, geografico, antropologico, ma tendiamo ad assolutizzarla, e dunque a neutralizzarla? Come l'archeologia, e come le discipline storiche tutte, la storia dell'arte è invece, essenzialmente, storia di contesti: essa deve spiegare perché un dipinto è diverso da un altro, ma soprattutto perché un certo dipinto con determinate caratteristiche è stato fatto a Firenze e non a Napoli o a Londra, in risposta a quali domande, per le esigenze di quale pubblico, in funzione di quale messaggio, come manifesto di quali grandi processi. E come questo dipinto

ha attraversato il tempo e naviga verso il futuro. Per quali uomini, con quali idee. Una faccenda tremendamente seria, insomma, che esprime tutta l'*humanitas* della disciplina dialogando con l'etica e i diritti e ripudiando la retorica consolatoria della mera contemplazione della grande bellezza o presunta tale. Ma quanto di questa faccenda sta davvero nella nostra vita pubblica?

Prova del disagio, esistenziale ed epistemologico a un tempo, è che il concetto di tutela del patrimonio culturale si è indebolito a tal punto che lo stesso ministero ad essa preposto ha cambiato nome, di fatto minimizzando quell'attenzione alla capillarità del nostro patrimonio che del paradigma italiano di governo dei beni culturali, prima ancora dell'Unità, aveva rappresentato il punto di forza; e di fatto abbandonando il territorio, a vantaggio di pochi grandi attrattori culturali percepiti e coltivati come luminose vetrine, sostanzialmente sganciate da una storia e da un paesaggio, ma funzionali a una ricaduta turistica prima che culturale. Ma in nessun paese al mondo come l'Italia i musei sono frutto di un'elaborazione di modelli profondamente radicati nelle comunità, nelle città, nei territori. Le indagini condotte sul campo dai nostri allievi vogliono proprio mettere in luce la specificità dei contesti, nella convinzione che ogni singola opera sia una finestra sul mondo: evidenziando la missione di questo progetto editoriale, ma soprattutto di un insegnamento che punta a formare non degli eruditi ma dei cittadini, e dunque una vera classe dirigente, colta e responsabile. Confidiamo di ritrovare presto queste voci nei ruoli di governo del nostro patrimonio, nei quadri della tutela e della ricerca. Nell'attesa sentiamo come un imperativo categorico sostenere le ragioni della filologia e della lettura delle opere come propulsori di conoscenza storica, e dunque come generatori di umanità e civiltà.

Fulvio Cervini

Contributi

COINTRA

Elena Mazza

Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore. Analisi di cinque casi di studio per la definizione di un'architettura vallombrosana

Nell'attuale Valdarno Superiore si trovano alcune fra le più antiche abbazie della congregazione benedettina di Vallombrosa: San Cassiano a Montescalarì (Figline Valdarno), San Salvatore a Soffena (Castelfranco di Sopra), Santa Maria di Tagliafune (Figline Valdarno), San Lorenzo a Coltibuono (Gaiole in Chianti) e Santa Maria a Cavriglia. Questi monasteri – appartenenti al novero delle fondazioni monastiche affiliate a Vallombrosa entro i primi decenni del XIII secolo – non sono mai stati frequentati dagli studi sull'architettura medievale in modo analitico, non soltanto perché finora non ci si era mai posti il problema di indagarli singolarmente nei loro specifici contesti, ma anche a causa di alcune difficoltà non irrilevanti, quali, ad esempio, la distruzione degli edifici o la loro riduzione allo stato di rudere. Incrociando i dati della documentazione archivistica, delle fonti bibliografiche, grafiche e fotografiche d'archivio e dei ritrovamenti archeologici di superficie, si ricava una prima campionatura che, per modesta che sia (costituisce circa il 10% del totale delle chiese vallombrosane di epoca medievale), si rivela estremamente significativa, poiché il territorio preso in esame è denso di monasteri di antica fondazione, tutti peraltro ubicati intorno alla casa madre dell'Ordine, Vallombrosa.

Gli studi sul tema dello spazio monastico, in relazione alle esigenze della vita comune e della liturgia, sono stati condotti in passato attraverso la ricerca e la verifica dell'esistenza di una specifica architettura benedettina, mettendo in relazione ogni ordine religioso con determinate scelte artistiche, seguendo il consolidato schema mentale del nesso fra tipologie e committenza monastica. Fondamentali in tal senso furono gli studi di Kenneth John Conant, che a partire dal 1928 condusse delle campagne di scavo sul sito della chiesa abbaziale di Cluny¹. Secondo l'archeologo era ammissibile ipotizzare l'esistenza di una vera e propria architettura cluniacense che presentasse caratteri comuni in tutte le chiese appartenenti alla congregazione. Complice di questa ricostruzione fu anche la famosa *Apologia* di Bernardo di Chiaravalle, in cui il teologo mostrò di considerare la vita monastica dei benedettini di Cluny

Il presente articolo è tratto dalla mia tesi di Laurea Magistrale *Le più antiche abbazie vallombrosane del Valdarno Superiore* discussa all'Università degli Studi di Firenze, relatore prof. Guido Tigler, correlatore prof. Fulvio Cervini, a.a. 2016-2017.

¹ K.J. CONANT, *Benedictine contributions to church architecture*, Latrobe 1949. Altre pietre miliari del dibattito storiografico sull'esistenza di un'architettura benedettina sono testi come: E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Les plans des églises romanes bénédictines*, Caen 1913; M. ESCHAPASSE, *L'architecture bénédictine en Europe*, Paris 1963. Su questo problema si vedano anche gli studi di A.M. ROMANINI, s.v. *Architettura monastica occidentale*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, 1, Milano 1974, pp. 790-827.

come una realtà che negava i valori di povertà, santità e austerità. Questo testo fece pensare a un'architettura cluniacense monumentale e fastosa, in opposizione a quella più ascetica dei Cistercensi. Tuttavia, dopo tale interpretazione, studi successivi hanno contribuito ad alimentare una tendenza secondo cui si dovrebbe negare l'esistenza di un linguaggio architettonico unitario dei monasteri cluniacensi. Un esempio di questa impostazione è offerto da Anna Segagni Malacart, i cui studi hanno ridimensionato l'esemplarità di Cluny rispetto alle chiese della congregazione, soprattutto quelle localizzate in Lombardia e nel nord Italia in generale, arrivando addirittura a negare l'esistenza di un'architettura cluniacense in opposizione a quella, più sobria, del monachesimo riformato dei Vallombrosani o dei Camaldolesi².

Queste due scuole di pensiero, estremizzate – da una parte chi sosteneva che esistessero delle tipologie architettoniche fisse che riecheggiano all'interno delle varie case delle famiglie religiose, e dall'altra chi negava totalmente l'esistenza di tali modelli – non si formarono soltanto intorno all'idea di un'architettura propriamente cluniacense, ma riguardarono anche quella dei vari ordini riformati. Per quanto riguarda la *familia* vallombrosana, una traccia importante per la definizione della loro architettura è costituita dallo studio di Jean-René Gaborit sui più antichi monasteri dell'ordine³. Egli constatava che i Vallombrosani adottarono in modo pressoché uniforme, sia per nuove fondazioni sia per edifici preesistenti, uno schema planimetrico a croce commissa con navata unica, transetto sporgente e abside semicircolare, prediligendo ambienti dalle dimensioni misurate e forme plastico-costruttive ridotte all'essenziale. Secondo Gaborit la scelta di questo modello icnografico sarebbe riconducibile a una forte connotazione simbolica connessa con il crocifisso, simbolo della Croce e della Trinità, in sintonia con la cultura dell'uomo medievale. Numerose indagini sono state condotte anche da Italo Moretti, i cui studi si sono orientati verso la delineazione dei più tipici caratteri dell'architettura romanica vallombrosana fra XI e XIII secolo, sia attraverso il riconoscimento di elementi comuni, sia con l'approfondimento di specifiche realtà conventuali⁴.

Fatta eccezione per un'indicazione contenuta in un testo agiografico dell'XI secolo, in cui si legge che Giovanni Gualberto distrusse con un'azione miracolosa il cenobio di Moscheta

² A. SEGAGNI MALACART, *Echi di Cluny II in area padana: un'equazione da verificare*, in *Ordini religiosi e produzione artistica*, atti del corso di Pavia (1996), Pavia 1998, pp. 11-26. La studiosa sottolineò che nessun priorato cluniacense lombardo adottò il modello borgognone con il coro articolato in progressione scalare, negando così l'esistenza di un'architettura cluniacense.

³ J.R. GABORIT, *Les plus anciens monastères de l'ordre de Vallombreuse (1037-1115)*, "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXVI, 1964, pp. 451-490; LXXVII, 1965, pp. 179-208.

⁴ Si veda, fra gli altri contributi, I. MORETTI, *L'architettura vallombrosana in Toscana (secoli XI-XIII)*, "Arte cristiana", LXXXII, 1994, 764-765, pp. 341-350; ID., *L'architettura vallombrosana tra romanico e gotico*, in *L'Ordo Vallumbrosae tra XII e XIII secolo. Gli sviluppi istituzionali e culturali e l'espansione geografica (1101-1293)*, 2 voll., atti del II Colloquio Vallombrosano (1996), a cura di G. Monzio Compagnoni, Vallombrosa 1999 (Archivio Vallombrosano, 3), I, pp. 483-504; ID., *Passignano e le abbazie vallombrosane del Chianti*, in *Passignano e i Vallombrosani nel Chianti*, atti della giornata di studi di Badia a Passignano (1998), a cura di I. Moretti, numero monografico di "Il Chianti. Storia arte cultura territorio", XXIII, 2004, pp. 91-166. Più recentemente anche altri studiosi hanno indirizzato le proprie indagini verso l'individuazione di una tipologia propria delle chiese vallombrosane. Per quanto riguarda la Toscana segnalò gli studi di M.A. DI PEDE, *L'abbazia di Montepiano. Un'architettura vallombrosana sull'Appennino pratese*, Reggello 2006, la quale condivide con Gaborit e Moretti l'idea che esista un filo conduttore tra le chiese appartenenti all'ordine, sebbene con qualche significativa differenza.

perché costruito dai suoi confratelli con un eccessivo dispendio di risorse⁵, non esistono per gli edifici monastici vallombrosani delle disposizioni relative alle modalità di edificazione, né nelle *Consuetudines*, né negli atti dei capitoli generali. Ciò non esclude la presenza di alcuni elementi distintivi, che poi sono quelli comuni alle congregazioni pauperistiche sorte nel corso dell'XI secolo, come mostrano, ad esempio, alcuni edifici sacri costruiti dai Camaldolesi⁶. Fra questi caratteri, già evidenziati in passato da Gaborit e Moretti, sono da ricordare le esigue dimensioni degli edifici, l'impianto a unica navata con transetto sporgente, il campanile con impostazione architettonica semplice e lineare, la mancanza di cripta (pochissimi i casi, fra cui Passignano, in cui è presente e non sempre di iniziativa vallombrosana) e l'assenza di apparati decorativi particolarmente ricercati. Naturalmente, per l'applicabilità di tali caratteristiche, e soprattutto per quanto riguarda l'impianto icnografico a croce commissa, va sottolineato che esso è stato per la maggior parte utilizzato nelle grandi abbazie poste in campagna, lontano dai centri urbani, cioè in chiese in cui lo spazio sacro era utilizzato principalmente dalla comunità monastica e non dai laici. Rientrano in questa tipologia, a solo titolo di esempio, le chiese di Passignano, Montescalarì, Montepiano e Coltibuono. È altresì importante evidenziare che all'interno di realtà molto piccole, come a Torri o a Strumi, l'impianto poteva benissimo essere ad aula unica senza transetto, com'era tipico per le chiese medievali di dimensioni assai limitate. Quando gli edifici religiosi sorgevano all'interno delle città, invece, essi adottavano di norma la tipologia a tre navate, poiché l'ambiente ecclesiastico doveva servire in particolar modo alla *cura animarum*. Costituiscono degli esempi le chiese di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa e di Santa Trinita a Firenze nella sua seconda fase romanica, il cui schema basilicale è però da ricondurre al pieno XII secolo, quando le chiese, già fulcro di popolari borghi di periferia, vennero inglobate all'interno delle mura cittadine⁷. Anche al di fuori della Toscana le chiese dipendenti da Vallombrosa adottarono schemi ben riconoscibili

⁵ ANDREA DI STRUMI, *Vita Iohannis Gualberti auctore Andrea abbate Strumensis*, in MGH, *Scriptores*, XXX/2, ed. Societas Aperiendis Fontibus, Lipsiae 1934, pp. 1080-1104: cap. 43, p. 1089.

⁶ Nell'architettura camaldolese sembra ricorrere lo schema a croce commissa e a croce latina, come nei monasteri di Santa Maria ad Agnano, di San Salvatore della Berardenga e di San Pietro a Ruoti, e come sembrano dimostrare i resti dell'abbazia di Montemuro, nel Chianti. Per queste chiese si veda F. GABRIELLI, *Romanico aretino. Architettura protoromanica e romanica religiosa nella diocesi medievale di Arezzo*, Firenze 1990, pp. 103-104 e relative schede (nrr. 77, 83, 119); per la chiesa di Montemuro I. MORETTI, *Chiese romaniche in Val di Pesa e in Val di Greve*, Firenze 1972, pp. 95-97; M. RONZANI, *La Badia a Montemuro: le vicende di un monastero camaldolese nei secoli XII-XV*, "Corrispondenza", XXIX, 2009, 2 (56), pp. 5-8.

⁷ L'ingresso nell'Ordine vallombrosano di San Paolo a Ripa d'Arno – sicuramente attestato nel 1115 – dovette avvenire fra il 1090 e il 1092. L'edificio basilicale acquisì il suo aspetto attuale entro il 1148 stile pisano, data di consacrazione della chiesa (come ricorda un'iscrizione sul pavimento dietro l'altare maggiore), in concomitanza con il progetto di costruzione delle mura cittadine. Le nuove cinte servivano per garantire la protezione delle città in vista del tumulto nell'Italia settentrionale legato alle guerre di Federico Barbarossa. Le mura di Firenze furono invece ingrandite tra il 1172 e il 1175, epoca a cui sembrerebbe corrispondere la seconda fase costruttiva della chiesa di Santa Trinita, ipotesi basata sul ritrovamento, nell'attuale cripta, di due resti di pilastri a fascio simili a quelli di San Miniato al Monte. Per San Paolo a Pisa si veda G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano 2006, pp. 214-218; *La chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno*, a cura di F. Barsotti, Ospedaletto 2016; F. GIUA, *Le origini della chiesa e del monastero di San Paolo a Ripa d'Arno*, "Bollettino storico pisano", XXXIII-XXXIV, 1964-1966, pp. 103-116. Per Santa Trinita si veda R. BALDACCINI, *Santa Trinita nel periodo romanico*, "Rivista d'arte", XXVI, 1950, 1, pp. 23-41; H. SAALMAN, *Santa Trinita I and II and the cryptes under Santa Reparata and San Pietro Scheraggio*, New York 1962; ID., *The church of Santa Trinita in Florence*, New York 1966.

che confermano l'uso di determinate preferenze artistiche all'interno della medesima realtà conventuale. Un esempio è dato dal più antico insediamento vallombrosano sorto in Liguria, cioè l'abbazia di San Bartolomeo del Fossato a Sampierdarena⁸, la cui chiesa venne elevata secondo un disegno a croce commissa con transetto triabsidato, configurandosi con un impianto del tutto anomalo per il versante ligure.

La tipologia architettonica a croce commissa, innegabilmente prediletta dai Vallombrosani, era tuttavia diffusa anche al di fuori della congregazione, soprattutto in ambito benedettino. Può avere senso, quindi, parlare di linguaggio unitario che presenti caratteri comuni in tutte le chiese ascrivibili a una specifica realtà monastica? O sarebbe invece più opportuno porre l'accento sulle diversità che esistono fra chiesa e chiesa, fra regioni artistiche e contesti stilistici? Per rispondere a tali domande e liberarci dal consolidato schema mentale per cui ogni tipologia deve essere associata a una determinata committenza monastica, dovremmo cercare di mantenerci alla larga da pregiudizi e ipotesi troppo schematiche, per orientarci piuttosto verso una ragionevole soluzione di compromesso, prendendo in esame ogni edificio nel suo specifico contesto.

Passando ad analizzare le chiese vallombrosane del Valdarno Superiore, occorre prima di tutto tener conto del diverso grado di leggibilità delle loro strutture romaniche. I complessi abbaziali, infatti, hanno subito nel tempo innumerevoli trasformazioni architettoniche che ne hanno alterato gli impianti originari. Tali modifiche hanno interessato soprattutto i locali monastici che, molto spesso, sono stati oggetto di notevoli rimaneggiamenti, presentandosi ricostruiti in forme moderne oppure dismessi o adibiti a depositi o cantine. L'elemento sul quale concentrerò la maggior parte dell'attenzione, al fine di poter elaborare ipotesi ricostruttive relative alle icnografie originarie degli edifici ecclesiastici, è costituito dalla chiesa abbaziale, poiché essa nella maggior parte dei casi rappresenta l'elemento più antico e meglio conservato.

Ricostruire le vicende architettoniche del monastero di San Cassiano a Montescalari non è affatto semplice, specie nelle sue fasi più antiche, poiché dopo i danneggiamenti della guerra l'intero organismo monastico è caduto in abbandono ed è stato sottoposto a molteplici interventi⁹. La chiesa, che è stata in gran parte restaurata nel 1947 dall'architetto Franco Gizdulich per conto della Soprintendenza dei beni architettonici di Firenze¹⁰, è realizzata in pietraforte e

⁸ La chiesa di San Bartolomeo viene ricordata per la prima volta come appartenente all'ordine vallombrosano dal privilegio concesso al monastero da papa Anastasio IV nel 1153. Per una ricostruzione delle vicende storiche e architettoniche del cenobio si veda F. SALVESTRINI, *I Vallombrosani in Liguria. Storia di una presenza monastica fra XII e XVII secolo*, Roma 2010, pp. 51-159.

⁹ Gli interventi di restauro che seguirono al secondo conflitto bellico, di cui abbiamo notizia grazie al dattiloscritto di Guido Morozzi (G. MOROZZI, *Elenco completo dei monumenti danneggiati dalla guerra nel territorio delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia*, p. 162), conservato presso la biblioteca della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Firenze (d'ora in avanti SABAP FI), portarono alla demolizione delle parti pericolanti e alla ricostruzione totale delle coperture, nonché all'eliminazione delle aggiunte e degli intonaci, con conseguente recupero dell'originale paramento murario in filaretto.

¹⁰ Le carte relative al restauro del dopoguerra sono conservate presso SABAP FI, Archivio Storico, *Figline, Badia Montescalari*, A 983.



Fig. 1. San Cassiano a Montescalari, illustrazione dalle *Memorie Vallombrosane* di Fulgenzio Nardi.

alberese e corrisponde per forma e per modalità costruttive ai primi anni del XIII secolo¹¹, anche se l'attuale edificio conserva solo in parte i caratteri primitivi. Attualmente la pianta si presenta a croce latina e a una sola navata, la quale si innesta nel transetto mediante un'arcone a tutto sesto, simile a quelli che immettono nei bracci sporgenti. La sua impostazione architettonica, frutto di diverse ricostruzioni, avvenute per la maggior parte nella prima metà del Settecento, quando l'originaria abside semicircolare fu sostituita da un coro rettilineo di tipo cistercense, era originariamente a croce commissa, con l'abside direttamente innestata sui bracci del transetto, come dimostra la raffigurazione settecentesca presente sul frontespizio del secondo tomo delle *Memorie* di Fulgenzio Nardi (fig. 1)¹². Il disegno, oltre a documentare l'esistenza di un'abside in luogo dell'attuale terminazione rettilinea, mostra una

possente torre campanaria, andata completamente distrutta durante la seconda guerra mondiale e mai ricostruita¹³. Essa era addossata al transetto sinistro e si adeguava stilisticamente alla tradizione architettonica vallombrosana. Si trattava di una costruzione massiccia e priva di aperture tranne che nella parte sommitale, realizzata attraverso conci di pietra serena a grandi

¹¹ Una lapide, oggi non più esistente ma documentata da una fotografia storica (SABAP FI, Archivio Fotografico, *Figline, Badia Montescalari*, inv. 2306), ricordava la consacrazione del 26 maggio 1212 a opera del vescovo di Fiesole «A(nno) D(omini) 1212. Die 26 Maii. Consecr(ati)o hu(ius) eccl(esi)æ. ab Ep(iscop)o Fæsul(ano)». Tale lapide doveva esistere ancora ai tempi di Tarani, che nel 1932 ne trascrisse l'iscrizione (F. TARANI, *La Badia di Montescalari*, Firenze 1932, p. 81). Dopo tale data non si hanno più notizie riguardo a questa epigrafe e si può ragionevolmente supporre che sia andata dispersa tra le macerie in seguito alla distruzione della torre campanaria durante il secondo conflitto mondiale.

¹² F. NARDI, *Memorie Vallombrosane*, AGCV (Archivio Generale della Congregazione Vallombrosana), C.IV.3, tomo II, frontespizio; riprodotta anche in MORETTI, *Passignano* ... cit., p. 128.

¹³ Gli interventi di recupero postbellici non interessarono la ricostruzione della torre campanaria, distrutta dai tedeschi in ritirata, le cui rovine giacciono ancora nei dintorni del complesso monastico e per il cui ripristino si era fatto indarno promotore l'architetto Ferdinando Casprini (F. CASPRINI, *La Badia di Montescalari*, "La Nazione", 4 dicembre 1948). Oltre al disegno settecentesco, le forme dell'antico campanile sono documentate da due testimonianze fotografiche: l'una conservata presso l'archivio fotografico della Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura dell'Università di Firenze (BST-AR, Archivio Restauro, Cresti-Martini, *Badia di Montescalari*, R 104/73, nr. 2), l'altra conservata presso l'archivio fotografico dei fratelli Alinari (nr. 3434).

bozze e fortemente sviluppata in altezza, con un'impostazione del tutto simile al campanile dell'abbazia di Vallombrosa. A giudicare dal paramento murario è probabile che il campanile fosse contemporaneo alla chiesa della metà del XII secolo, come emerge dal confronto con la torre campanaria della vicina pieve di San Pancrazio a Cavriglia, datata epigraficamente al 1146, e con quella di San Lorenzo a Coltibuono, sul cui lato occidentale è una lapide che ricorda la data 1160.

Per ricostruire l'impianto originario della chiesa di Montescalari è fondamentale, soprattutto, il confronto con le fotografie successive alla seconda guerra mondiale conservate presso l'archivio fotografico della Soprintendenza di Firenze e l'archivio di restauro dell'Università¹⁴ (fig. 2), attraverso le quali è possibile individuare nella chiesa attuale resti di muratura riconducibili alla fase romanica. Alcuni brani sono localizzabili nella parete di testata del transetto sud, in particolare nella parte sinistra della muratura (fig. 3), a confermare che la chiesa del XII secolo doveva avere un impianto cruciforme. Questo tipo di apparecchiatura muraria in grandi conci è confrontabile con quella che si vede nei muri perimetrali della pieve di Cascia, ma anche con quella di altre chiese valdarnesi del XII secolo, come la pieve di San Romolo a Gaville o le chiesette di Santa Lucia di Carpignone presso Figline e San Donato in Fronzano presso Reggello¹⁵.



Fig. 2. San Cassiano a Montescalari, veduta del transetto destro durante i restauri del 1947.



Fig. 3. San Cassiano a Montescalari, veduta del transetto destro allo stato attuale.

¹⁴ SABAP FI, Archivio Fotografico, *Figline, Montescalari*; BST-AR, Archivio Restauro, *Cresti-Martini, Badia di Montescalari*, R 104/73.

¹⁵ Per una panoramica sull'architettura romanica del Valdarno Superiore e sul diffuso uso di grandi e ben tagliati



Fig. 4. San Lorenzo a Coltibuono, veduta della parte absidale.

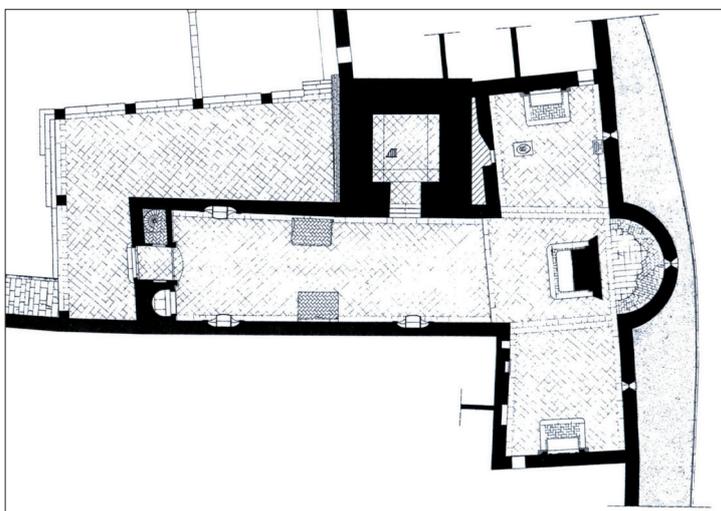


Fig. 5. San Lorenzo a Coltibuono, planimetria.

Stesso tipo di muratura presenta anche la chiesa di San Lorenzo a Coltibuono, uno dei pochissimi edifici monastici vallombrosani giunto fino a noi in condizioni quasi del tutto integre¹⁶ (fig. 4). Il suo impianto planimetrico è il risultato di due diverse fasi costruttive: il capocroce e il transetto non sono disposti secondo l'asse della navata, a differenza invece del campanile, che è perfettamente allineato (fig. 5). L'ipotesi di una datazione a epoche diverse della navata e della parte absidale è confermata anche dall'utilizzo, per le due parti, di differenti tipi di paramenti murari. Se la muratura esterna del campanile e della tribuna è caratterizzata da una certa regolarità, lo stesso non si può dire per quella che ri-

conci d'arenaria nel XII secolo si veda G. TIGLER, *Precisazioni sull'architettura e la scultura del Medioevo nel Valdarno Superiore, specie nei territori comunali di Figline e Reggello*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra di Figline Valdarno, a cura di A. Tartuferi, Firenze 2010, pp. 45-60, in part. 50-51, e A. FAVINI, *Architettura romanica nel Valdarno aretino*, "Corrispondenza", XXXII, 2012, 2 (62), pp. 9-14; ID., *Architettura romanica nel Valdarno fiorentino*, "Corrispondenza", XXXIII, 2013, 1 (63), pp. 17-24.

¹⁶ Sulle origini del monastero di Coltibuono si sono susseguite negli anni diverse interpretazioni, prodotte senz'altro dalla grande quantità di notizie documentarie conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze (nei fondi *Diplomatico, Coltibuono, S. Lorenzo; Diplomatico, Strozzi-Ugucioni; Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 224, nrr. 236-237) e pubblicate nel 1909 da Luigi Pagliai (*Regesto di Coltibuono*, a cura di L. Pagliai, Roma 1909). Relativamente alle teorie sulla fondazione del monastero si veda V. BORGHINI, *Discorsi*, Firenze 1585, p. 444; D. DE FRANCHI, *Historia del patriarcha S. Giovanni Gualberto*, Florentiae 1640; F. SOLDANI, *Lettera decima sopra la fondazione dei monasteri di S. Lorenzo a Coltibuono e di S. Maria a Cavriglia, con breve apologia sopra S. Berta dei Bardi, badessa vallombrosana*, Firenze 1754, pp. 1-55; E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana: contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca Garfagnana e Lunigiana*, 1, Firenze 1833, pp. 8-9; P.F. KEHR, *Regesta pontificum Romanorum: Italia Pontificia sive Repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis pontificibus ante annum MCLXXXVIII Italiae ecclesiis, monasteriis, civitatibus singulisque personis concessorum*, III. *Etruria*, Berolini 1908, pp. 101-102; L. PAGLIAI, *Le origini dell'abbazia di Coltibuono nuovamente illustrate*, Firenze 1911, pp. 9-17.



Fig. 6. San Lorenzo a Coltibuono, navata.

veste le pareti interne della navata (fig. 6). L'irregolarità dell'apparecchiatura muraria che contraddistingue la parete destra della navata e parte di quella sinistra, fa ipotizzare una sua maggiore antichità, forse riconducibile alla consacrazione dell'edificio, avvenuta secondo Pagliai nel 1058¹⁷. Inoltre, dallo studio della muratura superstite, sono emersi sulle pareti della navata alcuni resti di archeggiature: sul fianco sinistro, in prossimità dell'angolo con il transetto, affiorano i resti di un arco tagliato, esattamente come sul fianco destro dove, nella stessa posizione, sono visibili altri resti di un arco, analogo al precedente per ampiezza e quota d'imposta. Essendo tali archeggiature molto basse rispetto al piano di calpestio attuale, si può immaginare che appartenessero a una chiesa precedente. La navata della chiesa sarebbe quindi da considerare anteriore rispetto alla torre campanaria – oltre che al transetto e all'abside, il cui paramento murario è diverso da quello della navata – e potrebbe appartenere alla prima chiesa monastica, consacrata appunto nel 1058. La metà dell'XI secolo è un periodo che può benissimo concordare con la tecnica muraria a ricorsi regolari di piccole bozze di pietraforte o alberese, di cui si possiedono due esempi datati nella pieve di Santa Maria dell'Impruneta, consacrata nel 1059, e nella chiesa di San Miniato a Rubbiana sopra San Polo in Chianti, dove un'epigrafe ricorda la consacrazione nel 1077¹⁸.

¹⁷ PAGLIAI, *Le origini ... cit.*, p. 18. Pagliai si basò su un manoscritto del 1058 proveniente dalla Badia Fiorentina, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), *Conventi soppressi*, C.I. 2777, c. 71v, e pubblicato da P. GALLETTI, *Ragionamento dell'origine e de' primieri tempi della Badia Fiorentina*, Roma 1773, pp. 144-145, e da KEHR, *Regesta ... cit.*, p. 75.

¹⁸ Per la chiesa di Santa Maria dell'Impruneta si veda M. FRATI, *Chiese romaniche della campagna fiorentina. Pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti. Architettura e decorazione romanica religiosa nella diocesi medievale di Firenze a Sud dell'Arno*, Empoli 1997, pp. 89-91; per San Miniato a Rubbiana si veda I. MORETTI, R. STOPANI, *Architettura romanica religiosa nel contado fiorentino*, Firenze 1974, p. 201; cfr. anche TIGLER, *Precisazioni ... cit.*, p. 49.

Vista la loro posizione, si può ipotizzare che le antiche archeggiature emerse nelle pareti laterali della navata fossero in origine dei varchi di accesso a un transetto, dimostrando così che la chiesa dell'XI secolo, come quella attuale, possedeva un impianto cruciforme. In base a questa considerazione devono essere riviste le supposizioni avanzate in passato da alcuni studiosi¹⁹ secondo cui la chiesa monastica originaria avrebbe avuto un impianto basilicale. Infatti resti di archi sono visibili solo in prossimità dell'incrocio con l'attuale transetto, e non in altri punti della navata, segno inequivocabile che la chiesa non dovesse avere inizialmente un'icnografia a tre navate, come conferma anche il fatto che si tratta di un edificio ecclesiastico sito in una zona boscosa lontana dai centri urbani.

Il ritrovamento delle archeggiature, unitamente alla non assialità della planimetria e al diverso tipo di apparecchiatura muraria, mi consente di delineare la seguente storia costruttiva dell'edificio: 1. Verso la metà dell'XI secolo la chiesa doveva essere più corta dell'attuale e presentare una planimetria cruciforme; 2. In una fase successiva, intorno alla metà del XII secolo, i due bracci del transetto dovettero essere demoliti, così come parte della muratura del fianco sinistro della navata; 3. successivamente – o contestualmente – all'erezione della torre campanaria, si dovette procedere alla costruzione di un nuovo e più ampio transetto.

La successione di più fasi costruttive caratterizza anche la chiesa di San Salvatore a Soffena²⁰. Tale edificio, forse più di altri, è stato oggetto di numerose modifiche nel corso del tempo, le più importanti delle quali si collocano fra XIII e XIV secolo. Per capire quale fosse la sua configurazione in epoca medievale sono d'aiuto i risultati degli scavi archeologici condotti nell'area del chiostro e dei locali monastici (1991-1993, 2011), grazie ai quali sono stati ritrovati resti di due chiese precedenti l'attuale: una risalente all'VIII-IX secolo²¹, a navata unica con abside orientata a est; l'altra di epoca romanica²², con impianto cruciforme e orientamento opposto, i cui resti murari – collocati nel chiostro e in parte ancora visibili nel muro perimetrale nord (fig. 7) e nelle pareti d'angolo fra navata e transetto – sono riconducibili al XII secolo.

¹⁹ I. MORETTI, *L'architettura romanica religiosa nel territorio dell'antica repubblica senese*, Parma 1962, pp. 93 e ss.; I. MORETTI, R. STOPANI, *Chiese romaniche nel Chianti*, Firenze 1966, p. 17; C. PARRINI, in *Le chiese del Chianti*, a cura di P. Torriti, Firenze 1993, p. 140; F. GABBRIELLI, *Appendice*, in *Carta archeologica della provincia di Siena*, I. *Il Chianti senese: Castellina in Chianti, Castelnuovo Berardenga, Gaiole in Chianti, Radda in Chianti*, a cura di M. Valenti, Siena 1995, p. 416.

²⁰ I pochi documenti di cui disponiamo per tentare di ricostruire la storia di Soffena sono conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel fondo *Diplomatico, Ripoli, S. Bartolomeo* (1014-1560). Per i periodi più tardi possiamo fare riferimento al fondo delle *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, nr. 12 (XVII-XVIII sec.). Sulla storia dell'abbazia e sulla sua architettura si rimanda a A. SCARINI, *Pievi romaniche del Valdarno Superiore*, Cortona 1985, pp. 57-60, e a L. BALDETTI, *La Badia di San Salvatore a Soffena*, tesi di Laurea Triennale, relatore G. Tigler, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014.

²¹ Fu Silvia Vilucchi nel 2002 ad avanzare questa datazione, sulla base del ritrovamento di due frammenti (perduti) di decorazioni architettoniche con motivi a fettucce tripartite e volute: S. VILUCCHI, *Nuovi dati sul percorso della 'via dei Setteponti' in età antica*, in *Fortuna e declino di una società feudale valdarnese. Il Poggio della Regina*, a cura di G. Vannini, Firenze 2002, pp. 229-256, in part. 247-248.

²² Sull'ipotesi della presenza di una chiesa 'intermedia' si veda V. CIMARRI, M.A. TURCHETTI, *Badia di San Salvatore a Soffena: lavori di 'risistemazione' del chiostro*, "Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana", VII, 2011, pp. 268-272.



Fig. 7. San Salvatore a Soffena, muro perimetrale nord del chiostro.

Se per le abbazie di San Lorenzo a Coltibuono e San Salvatore a Soffena si può soltanto ipotizzare la presenza di una chiesetta più piccola a croce commissa in luogo dell'attuale edificio, se ne hanno invece delle prove certe per la chiesa di Santa Maria a Cavriglia²³, la cui planimetria è frutto degli interventi ottocenteschi²⁴. Attualmente soltanto una parte del convento, compreso il cortile, è rimasta di proprietà della parrocchia di Santa Maria a Monastero. Il resto del complesso monastico è stato alienato dalla curia a privati, i quali hanno realizzato interventi edilizi sulle facciate e sulle coperture, contribuendo alla modifica sostanziale dell'unitarietà dell'intero edificio. Esso, nonostante sia stato sottoposto nel corso dei

²³ Sull'origine del monastero di Cavriglia non esiste alcuna notizia certa. Per le ipotesi riguardo la sua data di fondazione, strettamente legata alla figura della badessa Berta, si veda A. DEL CASTO, *VITA DELLA B. BERTA DE CONTI ALBERTI*, Firenze 1685, p. 88; SOLDANI, *Lettera ... cit.*, p. 55; G. SACCHETTI, *Memorie per la vita di S. Berta abbadessa, e per la storia della pieve e del monastero di Cavriglia*, Siena 1804, pp. 63-65; T. DEL COLLE, *Donna Berta e Beata Berta dell'Ordine delle benedettine vallombrosane*, Firenze 1900, pp. 10-12; R.N. VASATURO, *L'espansione della Congregazione vallombrosana fino alla metà del secolo XII*, "Rivista di storia della Chiesa in Italia", XVI, 1962, 3, pp. 456-485, in part. 478. Le incertezze sull'epoca della fondazione sono causate dall'esistenza di due Berte, entrambe appartenenti alla famiglia dei Cadolingi, la cui attività determinò la fortuna del monastero a partire dal XII secolo. Nella mia tesi di laurea ho approfondito la questione cercando di far luce sull'identità delle due Berte: la prima era la destinataria di un atto di donazione del 1075, in cui figura come badessa del monastero di Cavriglia, mentre l'altra visse quasi un secolo più tardi. Alla vita della prima Berta, cui alcuni attribuirono la fondazione, fu nel corso del tempo sovrapposta quella della bisnipote, provocando così non poca confusione. Fu Teodoro De Colle il primo a cercare di fare chiarezza sulle due Berte, rimanendo tuttavia vittima anch'egli di un secondo caso di omonimia che lo portò a sostenere il trasferimento delle monache di Cavriglia nel monastero di Santa Maria a Mantignano, proponendo una datazione basata su un'errata lettura di un documento dell'XI secolo: T. DE COLLE, *Donna Berta e Beata Berta dell'Ordine delle benedettine vallombrosane*, Firenze 1900, pp. 19-22.

²⁴ I documenti riguardanti le operazioni di restauro condotte a partire dagli anni trenta dell'Ottocento sono conservati presso l'Archivio Capitolare di Fiesole (editi in C. BATTILORO, L. ZANZI, F. ZORZI, *La chiesa di Santa Maria a Cavriglia. Un episodio dell'architettura romanica vallombrosana*, San Giovanni Valdarno 1999, pp. 33-42).



Fig. 8. Santa Maria a Cavriglia, testata del transetto sinistro.

secoli a numerosi rimaneggiamenti e alterazioni che ne rendono difficoltosa la lettura all'esterno, presenta comunque una struttura distributiva chiaramente riconducibile alle connotazioni tipiche dell'architettura monastica vallombrosana. L'edificio attuale è costituito, oltre che dalla chiesa, da due ali di fabbricato disposte intorno a un cortile, il quale doveva essere chiuso da un altro corpo di fabbrica a Ovest a formare un vero e proprio chiostro²⁵. Nella parte settentrionale si trova la chiesa, orientata secondo il consueto asse est-ovest, alla quale si addossa la sala della Compagnia che ricollega l'ala sinistra del transetto con la facciata principale. Le originali strutture romaniche sono nascoste da intonaci e aggiunte posteriori, anche se può essere individuato qualche resto dell'antica muratura nella

testata del braccio sinistro del transetto e all'interno del ristorante adiacente alla zona absidale della chiesa, attualmente in via di recupero, in particolare nella zona che è stata oggetto di un recente restauro (2016).

Originariamente la chiesa adottava il consueto schema icnografico con navata unica e transetto sporgente, anche se tale impianto è poco apprezzabile a causa dei numerosi rifacimenti che l'edificio monastico ha subito. Che la forma della chiesa fosse a croce è confermato, all'esterno, dalla presenza della testata del braccio sinistro del transetto, lasciata in vista, in cui si apre una monofora (fig. 8). Si tratta di una muratura che, per la qualità della posa e la disposizione in filaretti, è da riconoscere come manifestamente romanica. Sebbene l'apparecchiatura muraria mostri qualche segno di rimaneggiamento, soprattutto nella parte sinistra, i conci in alberese ben squadrate e disposti in maniera piuttosto regolare possono essere ancorati cronologicamente alla prima metà del XII secolo, se comparati con quelli della chiesa di San Pancrazio a Cavriglia al Neri, la cui edificazione risale al 1146, data indicata dall'iscrizione del portale di accesso al campanile²⁶.

²⁵ Di un chiostro si parla in un documento del 1291, a testimonianza di come l'assetto originario dovesse un tempo comprendere anche un'ala occidentale: ASFi, *Diplomatico, San Gimignano, S. Girolamo*, 1291 gennaio 28.

²⁶ Lo stesso tipo di paramento murario a filaretto di alberese si ritrova in diverse chiese del Chianti senese, come ad esempio nelle facciate delle pievi di Santa Maria a Spaltenna e di San Vincenti presso Gaiole in Chianti. La prima risale all'inizio del XII secolo, mentre la seconda, attestata fin dal 715, risale al XII-XIII secolo. Per queste chiese si veda MORETTI, STOPANI, *Architettura ... cit.*, pp. 68, 202; A. BENVENUTI, *Il Chianti e la Valdelsa senese*, Milano 2000, pp. 142, 146.

Visto come si presenta attualmente, può sembrare difficile stabilire se in luogo dell'attuale scarsella absidale vi fosse un'abside semicircolare. Tuttavia, una prova di come doveva essere l'impianto originario è fornita da una mappa catastale datata 1822²⁷, in cui al posto della forma rettangolare dell'attuale scarsella è disegnato un perimetro semicircolare (fig. 9). Anche se il disegnatore non ha tracciato un semicerchio perfetto, la sua rappresentazione grafica voleva senz'altro informare sull'esistenza di un'abside semicircolare in quel punto. L'attuale icnografia a croce latina con abside rettilinea è quindi il frutto dei rifacimenti ottocenteschi.



Fig. 9. Santa Maria a Cavriglia, mappa del Catasto Generale Toscano, 1820.

Finora sono state prese in considerazione chiese di cui rimangono evidenze superficiali, anche se in alcuni casi esse non costituiscono rilevanti indizi circa le forme che dovevano adottare gli edifici in epoca medievale. Cosa fare però se ci si trova davanti a un complesso architettonico quasi completamente distrutto? Mi riferisco, in particolare, alla piccola chiesa di Santa Maria di Tagliafune, al cui posto sorge una vecchia casa colonica in pessimo stato di conservazione, costituita da tre ali di fabbricato disposte intorno a un piccolo cortile quadrangolare aperto sul quarto lato. Nell'attuale struttura non si riconoscono – almeno apparentemente – tracce del primitivo cenobio vallombrosano, e questo a causa delle radicali trasformazioni sofferte dall'edificio nel corso dei secoli. Nonostante la mancanza di documentazione che attesti la rilevanza di tali interventi, si può ipotizzare che il fabbricato abbia cominciato a mutare la sua fisionomia già dal 1569 – quando Nardi ricorda un intervento di restauro – e abbia completamente cambiato la sua destinazione a partire dalla prima metà del Settecento, dopo il trasferimento dei monaci a Ponterosso. I pochi documenti di cui siamo in possesso – le carte riguardanti la controversia con il Capitolo della Collegiata di Figline per la cessione dell'oratorio di Ponterosso²⁸ e una mappa del Catasto Generale Toscano del 1820²⁹ – non permettono di ricostruire l'impianto architettonico dell'originario monastero, sia perché le modifiche strutturali hanno cancellato la quasi totalità della struttura preesistente, sia perché l'intonaco copre pressoché interamente le pareti, impedendo di leggere la tessitura muraria sottostante.

²⁷ ASAR, *Catasto particellare, Mappe, Cavriglia*, sezione L, fol. 1; interamente digitalizzata all'indirizzo <http://www502.regione.toscana.it/castoreapp/1_viewer-layer-others.jsp?tipo=report&id=103_L01I> (dicembre 2022).

²⁸ ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 202, nr. 13, inserto 4.

²⁹ ASFi, *Catasto Generale Toscano, Mappe, Figline*, sezione A, fol. 4; interamente digitalizzata all'indirizzo <http://www502.regione.toscana.it/castoreapp/0_viewer.jsp?tipo=viewer&id=136_A04I> (dicembre 2022).



Fig. 10. Tagliafune, mappa del Catasto Generale Toscano, 1820.

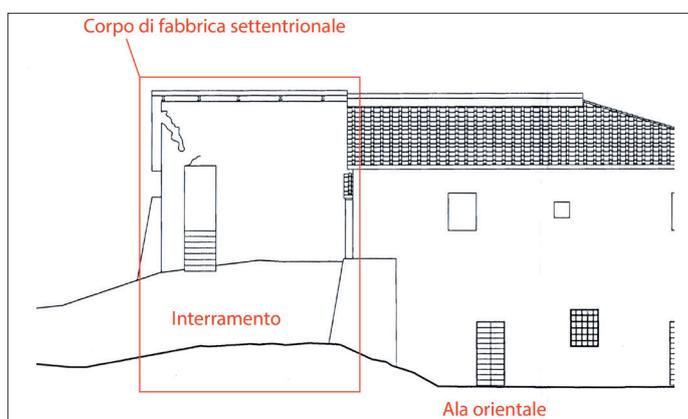


Fig. 11. Tagliafune, prospetto del lato ovest.

L'impostazione planimetrica dell'edificio era diversa agli inizi dell'Ottocento, come risulta dall'osservazione della mappa catastale ottocentesca, la quale ci mostra un complesso architettonico formato da quattro ali disposte intorno a un cortile rettangolare (fig. 10). Sebbene tale mappa non sia particolarmente attendibile per quanto riguarda le dimensioni reali, è comunque utile poiché ci mostra una disposizione planimetrica riconducibile a quella di un monastero vallombrosano, con quattro corpi di fabbrica distribuiti intorno a un cortile, anche se non è possibile stabilire se quest'ultimo fosse un vero e proprio chiostro o una semplice corte.

Del lato nord è rimasta solo la parte innestata sull'ala orientale, posta a una differente quota rispetto agli altri fabbricati. Questa differenza di quota è ravvisabile anche all'interno: i locali del lato est esposti a sud hanno il pavimento a un livello diverso rispetto al blocco posto a nord. Queste anomalie inducono a ritenere differente il periodo di realizzazione dei due corpi. Il corpo di fabbrica settentrionale, al suo interno, è diviso in due piani attraverso una pavimentazione di notevole spessore sorretta, al piano inferiore, da una volta a crociera realizzata in mattoni. Questo ambiente è posizionato a un livello assai più basso rispetto a tutti gli altri locali, tanto che dall'esterno appare interrato (fig. 11): è proprio questa considerazione che fa presupporre una sua maggiore antichità. Le pareti interne di tale vano sono realizzate con conci di pietra arenaria disposti su piani di posa che, man mano che si sale, diventano sempre più irregolari. Fra questi ve ne sono alcuni ben squadriati che presentano segni di lavorazione tipicamente medievale. In particolare, i filaretti più in basso vicino al piano di calpestio, mostrano una certa regolarità nella loro disposizione, tant'è che potrebbero essere considerati di epoca romana. Al momento non si può essere certi di tale affermazione, data l'indeterminatezza della stratigrafia muraria, ma c'è una buona probabilità che si tratti di muratura risalente alla seconda metà dell'XI secolo o alla prima metà del XII secolo. I conci più piccoli infatti sono abbastanza regolari e possono essere agganciati cronologicamente alla

seconda metà del secolo XI, se confrontati con l'apparecchiatura muraria di alcune chiesette del Valdarno e del Chianti, come la chiesa di San Miniato a Rubbiana sopra San Polo, consacrata nel 1077, o l'abbazia camaldolese di Montemuro (Radda in Chianti), consacrata nel 1058. A tal proposito è interessante ricordare come Jean-René Gaborit invitasse a non confondere il monastero di Tagliafune con quello di Montemuro, così chiamato in un atto capitolare del 1095-1098 dal nome del poggio che lo domina a nord-ovest³⁰.

Fondamentale è stato il ritrovamento di uno strato terroso di color grigio chiaro unito a malta, posto a qualche centimetro sotto l'attuale piano di calpestio, la cui presenza fa immaginare il proseguimento delle mura ben al di sotto di tale livello. È infatti possibile che a un certo punto, dato il crescente interrimento dello stabile e la forte instabilità del terreno, fosse stato deciso di innalzare il livello del pavimento per adeguarlo agli ambienti circostanti, sotterrando così gran parte dell'antico cenobio vallombrosano. È quindi da credere che alcune parti dell'antica abbazia si trovino ancora sotto terra.

Alla luce di tali considerazioni – e tenendo conto del fatto che quello di Tagliafune dovette essere un monastero minore e già esistente prima che Giovanni Gualberto lo riformasse – qualcuno potrebbe pensare a una chiesa molto piccola costituita originariamente da un'unica navata priva di transetto con terminazione absidale. In questo caso i resti di muratura rinvenuti avrebbero dovuto far parte, in origine, della parte terminale di una chiesetta di dimensioni assai contenute. Del resto l'Ordine vallombrosano si esprimeva in architettura con i caratteri della cultura artistica locale, caratteri che avevano dato luogo, nella campagna, a chiese di grande semplicità stilistica e strutturale, come quelle delle abbazie di Torri, di Vigesimo, di Fucecchio e di Strumi. Tuttavia, da un'analisi più accurata della muratura superstite, si può facilmente constatare il proseguimento del muro orientale ben oltre la parete nord (si vede infatti nell'angolo nord-est una cesura). Questo fatto esclude la possibilità che le due pareti possano appartenere alla medesima fase costruttiva. Sembra quindi più ragionevole l'ipotesi secondo cui in origine l'attuale blocco settentrionale avesse costituito il braccio destro di un transetto poi successivamente chiuso (fig. 12)³¹, forse per ricavarne una sacrestia,

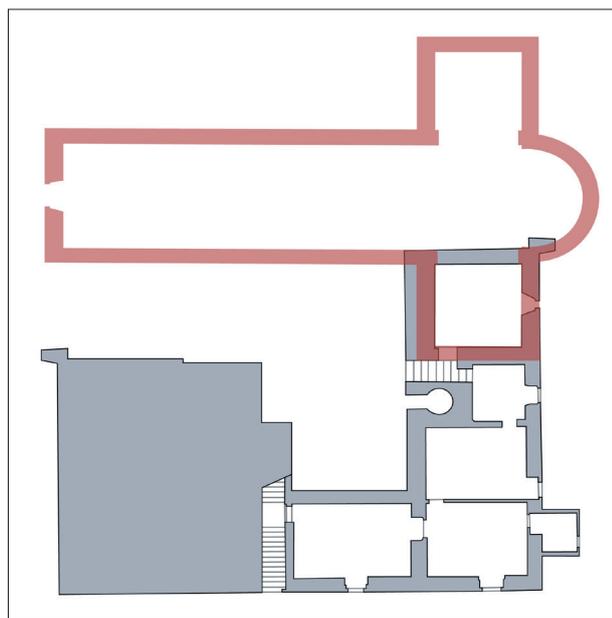


Fig. 12. Santa Maria di Tagliafune, ipotesi ricostruttiva.

³⁰ GABORIT, *Les plus anciens monastères ... cit.*, 1965, p. 181 nota 4.

³¹ Anche GABORIT, *Les plus anciens monastères ... cit.*, 1965, p. 181, affermava che del monastero fossero rimasti solo un paio di muri, che secondo lui sembravano adattarsi al transetto meridionale di una chiesa.



Fig. 13. Sant'Ilario in Alfiano a Sant'Ellero, resti di muratura della chiesa romanica.

la cui presenza, tra l'altro, sarebbe attestata da una perizia del 1775³². Un esempio di tale trasformazione è ravvisabile, sempre in Toscana, nella pieve di Sant'Ippolito in Val di Pesa, dove il transetto è stato posteriormente convertito in sacrestia e sul quale si imposta la torre campanaria. In ogni caso la questione rimane aperta, poiché per proporre una ricostruzione più certa sarebbe auspicabile avviare una sistematica campagna di scavo.

Come sappiamo, nel corso del XIII secolo l'espansione dei Vallombrosani cominciò a indebolirsi e, di conseguenza, si ridussero notevolmente anche i loro impegni costruttivi. Nel Duecento l'architettura risentì l'influsso degli ordini mendicanti e le nuove costruzioni subirono l'influenza dell'architettura gotica cistercense. In alcuni casi, tuttavia, i Vallombrosani mostrarono una tendenza alla conservazione del proprio modello costruttivo, come dimostra ad esempio l'odierna chiesa di Santa Maria a Vallombrosa (1224-1230), le cui murature superstiti a grandi conci di arenaria – messe in luce negli anni tra 1957 e 1973 da Guido Morozzi e attualmente in parte ricoperte dagli intonaci – trovano confronti in zona non solo con alcune pievi del XII secolo, ma anche con altre chiesette vallombrosane, come l'oratorio del Paradisino e il portale della piccola chiesa di Santo Stefano inglobata nella Villa Pitiana. L'edificio duecentesco si caratterizzava per una pianta a croce commissa, unica navata e transetto sporgente, sul quale si innestava un'abside semicircolare. Stesso impianto sembra aver avuto anche la vicina chiesa di Sant'Ilario in Alfiano a Sant'Ellero, di cui rimangono ampie tracce – finora mai pubblicate – sia all'interno che all'esterno dell'attuale edificio (figg. 13-14).

Questa possedeva una lunga navata, due bracci separati e bassi e un'abside che sporgeva

³² ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 202, nr. 13, inserto 4, 4 maggio 1775: «[...] che la medesima (la chiesa) per la parte di Levante, in quel tratto ove poggia con la Sagrestia, è rovinata [...]». Il documento è sottoscritto e firmato da un certo Giovan Battista Trifogli, perito muratore.



Fig. 14. Sant'Ilario in Alfiano a Sant'Ellero, resti dell'abside e del transetto romanici.

oltre l'incrocio col transetto, assumendo così una conformazione analoga a quella delle altre badie vallombrosane, pur essendo stata costruita per un monastero benedettino femminile ed essendo entrata a far parte del patrimonio dei Vallombrosani solo nella seconda metà del Duecento. Il caso di Sant'Ellero dimostra bene come la tipologia preferita dai Vallombrosani non fosse affatto esclusiva di tale Congregazione, ma adottata generalmente nelle abbazie toscane di tutte le ramificazioni dell'ordine benedettino, salvo eccezioni.

Chiara Corsi

Intersezioni lineari tra Santa Maria Novella e Assisi, tra Duccio e Giotto. Storia di un motivo tessile a stelle e croci

Il 15 giugno 1312 Riccuccio di Puccio, componente del popolo di Santa Maria Novella, dispose un lascito per l'alimentazione delle due lampade a olio che avrebbero illuminato la *Croce* di Giotto e la *Maestà* dei Laudesi. Le tavole, notevoli per dimensioni e qualità esecutiva, dialogano per una evidente ricercatezza nella resa degli elementi decorativi: la finezza degli ornati nella *Madonna* dei Laudesi e le minuzie esecutive della *Croce* di Giotto lasciano intuire una sensibilità spiccata verso l'impreziosimento delle superfici, elemento che riguarda anche il ricorso del motivo ornamentale a stelle a otto punte e croci nelle due opere.

La *Maestà* di Duccio, dipinta su una grande tavola di 4,50 x 2,92 metri, conserva un aspetto di «miniatura ingrandita»¹ di grande preziosità. Qui il substrato bizantineggiante, per cui il pittore senese è debitore a Cimabue, viene stemperato nell'affiancamento a una serie di elementi che dialogano fortemente con la cultura islamica e d'oltralpe. Tra questi il drappo d'onore, decorato con un motivo ornamentale originato dall'alternanza di forme geometriche ripetute, sembra porsi in relazione con le preziose sete islamiche richiestissime dal mercato europeo²



Fig. 1. Duccio di Buoninsegna, *Madonna col Bambino e angeli*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

¹ L'interesse per i motivi ornamentali geometrici è nato in occasione della permanenza a Granada per il programma Erasmus ed è successivamente confluito nella mia tesi di laurea magistrale dal titolo *Intersezioni lineari. Storia della migrazione di un motivo decorativo dall'oriente all'Italia centrale*, Università degli Studi di Firenze, relatore prof. Andrea De Marchi, a.a. 2016-2017. La necessità di fornire una chiara lettura delle stoffe dipinte da Giotto nel ciclo francescano di Assisi ha portato all'elaborazione di disegni digitali che garantissero una lettura precisa delle peculiarità di ogni *pattern*.

Il riferimento va ai caratteri di gentilezza, preziosità cromatica e perfezione esecutiva (cfr. L. Bellosi, *Il percorso di Duccio*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, catalogo della mostra di Siena, a cura di A. Bagnoli *et al.*, Milano 2003, pp. 117-145, in part. 104).

² M.L. ROSATI, "In qual modo si contraffà il velluto, o panno di lana, e così la seta, in muro e in tavola": stoffe preziose e tessuti serici nell'opera di Simone Martini, "Opera Nomina Historiae", 2-3, 2010, pp. 91-132, in part. 91; S. MOSHER STUARD, *Gilding the market. Luxury and fashion in fourteenth-century Italy*, Philadelphia 2006.

(fig. 1). Il tessuto, delimitato in alto da una finta iscrizione che imita caratteri arabi, alterna stelle a otto punte di un verde tenue a croci con estremità decussate leggermente rosate, mentre profilature dorate collegate da un doppio filetto sui toni dell'azzurro intenso e celeste raccordano senza soluzione di continuità le due figure geometriche componenti il *pattern*. A impreziosire ulteriormente i moduli del tessuto compaiono quadrilobi e losanghe posti in prossimità del centro e una serie di sottili racemi e linee dorate a profilare il resto della campitura. Ombreggiature sovrapposte al motivo ornamentale intervallano verticalmente il drappo, determinandone le pieghe al fine di enfatizzare la tridimensionalità. Non stupisce che proprio per omaggiare la Vergine si sia ricorsi a un tessuto tanto raffinato; ciò che può apparire più curioso, invece, è proprio l'attenzione minuziosa con cui Duccio cerca di descrivere ogni dettaglio del manufatto e del relativo motivo ornamentale.

La ricostruzione di come doveva essere l'assetto della cappella di San Gregorio dopo l'opera di Duccio³, mostra come l'artista senese avesse scelto un disegno geometrico della tipologia a stelle a otto punte e croci con estremità decussate non solo nel drappo della *Maestà*, ma anche per ornare il registro inferiore della parete su cui si ritiene che l'opera sarebbe stata collocata dopo la realizzazione (fig. 2). I due esempi, legati dalla scelta di *pattern* apparentemente molto simili, seppur con alcune diversità, non implicano il riferimento puntuale a esemplari tessili reali, ma potrebbero anche essere frutto di un'interpretazione dell'artista o di una rielaborazione di quei modelli di bottega che si ipotizza fossero in uso all'epoca⁴.



Fig. 2. Duccio di Buoninsegna, Decorazione della zoccolatura nella parete centrale della cappella dei Laudesi, particolare, Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

³ Per la ricostruzione delle pareti della cappella: A. DE MARCHI, *Duccio e Giotto, un abbrivo sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, I. *Dalla fondazione al Tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 125-155, in part. 134-142.

⁴ ROSATI, "In qual modo ... cit.", p. 92; A.E. WARDWELL, *The stylistic development of 14th and 15th century Italian*



Fig. 3. Giotto, *Crocifisso*, particolare, Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

La sensibilità mostrata da Duccio per quelle stoffe ornate da giochi geometrici creati da intersezioni di linee fu propria anche di Giotto, che seppe tradurla nell'ornamento del tessuto dipinto dietro al Cristo morente. La *Croce* per la basilica domenicana di Firenze, probabilmente realizzata alla fine degli anni ottanta del Duecento, rappresenta uno dei massimi capolavori dell'opera giovanile del pittore. Se una prima osservazione rivela la grande abilità di Giotto nel raccontare un Cristo nuovo per resa tridimensionale e gestualità contenuta, una più attenta analisi può evidenziare una particolare cura per gli elementi più minuziosi, come mostra l'apparato decorativo⁵. La stoffa dipinta dietro al corpo di Cristo (fig. 3), ad esempio, ha caratteri spiccatamente geometrici e cromie forti, un tempo rilucenti per l'inserimento di piccoli racemi dorati a missione su tutta la superficie. Le stelle a otto punte e le croci nascono dalle intersezioni della fettuccia, fulgida, bordata di nero e campita d'oro. In questo esempio le stelle sono mistilinee e le croci presentano estremità arrotondate: Giotto sembra articolare il motivo come un disegno che nella sovrapposizione a ritmo alternato della fettuccia dorata agevola la lettura delle forme componenti il *pattern* e della loro concatenazione. In altre parole, Giotto sembra interessato al gioco geometrico di due croci, una a estremità decussate e una mistilinea, la cui sovrapposizione è alla base dell'ottenimento delle stelle ripetute e conseguentemente dell'intero *pattern*⁶.

silk design, "Aachener Kunstblätter", XLVII, 1976-1977, pp. 177-226, in part. 179.

⁵ M. CIATTI, *Il restauro e gli studi*, in *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti, M. Seidel, Firenze 2001, pp. 25-64, in part. 49-55.

⁶ In occasione del restauro della *Croce* Paola Bracco e Ottavio Ciappi hanno potuto ricostruire i reticoli alla base del *pattern* e i passaggi successivi per la realizzazione del disegno, individuando un pentimento nel posizionamento dei motivi avvenuto in una fase piuttosto avanzata della realizzazione: P. BRACCO, O. CIAPPI, *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. La pittura*, in *Giotto: la*

Il cantiere di Santa Maria Novella si rivela quindi un contesto importante per la sperimentazione intrapresa da Duccio e dal giovane Giotto sui temi dell'ornato tra i quali, come evidenziato, compaiono esempi di impiego del *pattern* a stelle a otto punte e croci con estremità decussate di grande raffinatezza. L'apertura di entrambi a soluzioni oltremontane e orientali è un elemento importante che potrebbe essere frutto di un ambiente particolarmente fecondo a Firenze e del possibile dialogo tra l'operato dei due artisti.

La diffusione ottenuta dal disegno decorativo a stelle a otto punte e croci con estremità decussate in Italia nella seconda metà del Duecento si inserisce in un contesto complesso che vede coinvolte, nei secoli, aree geografiche e culture diverse. L'approfondimento sulla genealogia e diffusione del *pattern* – per cui si rimanda ad altra sede – ne rivela lo stretto legame con la produzione artistica islamica e le sue peculiarità ornamentali. Nella vastità dei territori assoggettati all'Islam il numero di architetture e manufatti arricchiti di decorazioni astratte, anche della tipologia a stelle e croci, determina la difficoltà nell'identificare la fonte precisa per l'acquisizione del *pattern* in Europa. Il motivo decorativo in oggetto sembra comparire nella pittura centroitaliana del Duecento come risultato della graduale assimilazione di motivi ornamentali islamici mutuati dalla Sicilia normanna⁷ e dai prodotti commerciali d'Oriente⁸, a cui si affiancò, in parallelo, la crescente attenzione per la resa illusionistica dei materiali e conseguentemente dei loro ornati, forse a seguito anche di influenze oltremontane⁹.

Sulla base di questo complesso quadro di interazioni non stupisce che l'analisi delle caratteristiche morfologiche del *pattern* a stelle a otto punte e croci con estremità decussate in pittura abbia evidenziato due diverse attitudini degli artisti rispetto al suo impiego: l'uso come disegno ornamentale in astratto, privo di qualsiasi volontà imitativa, e la riproduzione di decorazioni geometriche originate da intrecci lineari nel tentativo di rappresentare oggetti

Croce ... cit., pp. 273-359, in part. 290-291.

⁷ U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in *Gli arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrieli, U. Scerrato, Milano 1979, pp. 271-570, in part. 272-273.

⁸ R. ETTINGHAUSEN, *Muslim decorative arts and painting – their nature and impact on the medieval west*, in *Islam and the medieval west*, a cura di S. Stanley, New York 1975, pp. 5-26, in part. 13-15.

⁹ La scelta di chiamare artisti dal Nord Europa affinché intervenissero nella Basilica di San Francesco ad Assisi conferma l'interesse suscitato dalle soluzioni nordiche in ambito architettonico e artistico. La decorazione multimaterica – evidente nell'elaborazione gotica delle cornici dipinte intorno al triforio del transetto destro e nell'inserimento di vetrate dipinte ad arricchire quelle reali nella parete di fondo – trova molti paralleli nei programmi decorativi gotici d'Oltralpe dove comunemente una tecnica viene impiegata per imitarne un'altra. La ricerca accurata della resa illusionistica dei materiali, magistralmente impiegata nell'altare di Westminster e già sperimentata nei medaglioni della Sainte-Chapelle, è un elemento distintivo dell'arte d'Oltralpe che sembra aver esercitato alcune influenze sulle maestranze italiane, che tuttavia attuarono una rielaborazione personale. In questo senso l'operato del Maestro di San Francesco ad Assisi è esemplificativo: l'attenzione alla varietà e alla preziosità degli ornati nella chiesa inferiore sembrano sintomatici di una sensibilità rinnovata, che ritorna nel crocifisso di Perugia (1272) dello stesso pittore. È proprio tra l'Umbria e la Toscana che dal settimo decennio del XIII secolo in poi si nota una rinnovata attenzione per il dettaglio ornamentale, per la resa delle caratteristiche distintive dei materiali e delle manufatti più preziose: P. SALONIUS, *Il cosiddetto Maestro Oltremontano di Assisi e la pittura gotica inglese*, tesi di Laurea, relatore L. Bellosi, Università degli Studi di Siena, a.a. 2001-2002, p. 103; S. BUKLOW, *The virtues of imitation: gems, cameos, and glass imitation*, in *The Westminster Retable: history, technique, conservation*, a cura di P. Binski, A. Missing, Cambridge 2009, pp. 143-151; R. BRANNER, *The painted Medallions in the Sainte-Chapelle in Paris*, Philadelphia 1968, p. 5 (Transactions of the American Philosophical Society, 58.2).



Fig. 4. Meliore, *Madonna in trono con Bambino e due angeli*, particolare, Certaldo, Museo di Arte Sacra.

reali impreziositi da questo genere di ornato. Se il caso dell'*opus sectile* in Campania mostra i passaggi fondamentali di un processo di assimilazione del *pattern* come mero motivo decorativo, originariamente diffuso in Sicilia e poi trasmesso al centro Italia¹⁰, la scelta di rappresentare stoffe in pittura fa riferimento a tessuti lussuosi i cui ornati dovevano essere riprodotti con vari livelli di interpretazione. L'impiego di intrecci lineari geometrici nelle stoffe dipinte le pone in relazione con quelle manifatture tessili islamiche, in particolare prodotte dalla Spagna almohade o nazride, caratterizzate da motivi schematizzati e dall'uso considerevole di disegni geometrici¹¹. All'idea che la penisola iberica possa essere stata un centro importante per l'arrivo di tessuti di influenza orientale in Italia si somma la consapevolezza dell'imitazione di stoffe spagnole nella città di Lucca, sede della prima produzione serica della penisola¹².

La comparazione morfologica tra i numerosi motivi ornamentali a stelle e croci impiegati in pittura ha messo in evidenza come i *pattern* originati dall'intreccio di una fettuccia

¹⁰ Gli intarsi realizzati sugli amboni del Sud Italia nel XIII secolo – frutto di un reciproco scambio di motivi e tecniche con la Sicilia – sembrano testimoniare come il motivo ornamentale in esame, in questo caso profilato da un nastro spesso intrecciato, abbia trovato una diffusione crescente nella penisola fino a inserirsi nei repertori ornamentali pittorici di Due e Trecento: R. LONGO, *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel meridione normanno*, tesi di Dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XXI ciclo, 2009, p. 207.

¹¹ L'ipotesi che gli ornati delle stoffe geometriche in pittura fossero in larga parte legati alle decorazioni di tessuti ispano-moreschi è proposta da B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malereides 14. Jahrhunderts*, Bern 1967, p. 36; A. BAGNERA, *Tessuti islamici nella pittura medievale Toscana*, "Islam: storia e civiltà", VII, 1988, 4, pp. 250-265, in part. 255; ROSATI, "In qual modo ... cit.", p. 95.

¹² In merito a questo argomento, David Jacoby scrive: «The terminology provides a strong argument in favour of a Byzantine, rather than Spanish, origin of the skilled workers or the advanced technology required for the initial development of the lucchese silk industry. It does not contradict the additional influence of Islamic Spanish silks, implied by the production of the Spanish *bagadelli* documented at the turn of the thirteenth century» (D. JACOBY, *Silk economics and cross-cultural artistic interaction: Byzantium, the Muslim world, and the Christian West*, "Dumbarton Oaks Papers", LVIII, 2004, pp. 197-240, in part. 229).

larga e intrecciata siano tipici dei casi di impiego puramente ornamentale o delle simulazioni di paramenti marmorei, mentre la riproduzione delle stoffe dipinte vede coinvolti il motivo a stelle e croci con estremità decussate semplice e le varianti a estremità intrecciate¹³ e a poligoni mistilinei e croci, tutti profilati sulla superficie da intrecci di fettucce sottili.

Volendosi concentrare sull'ingegnosità di Giotto nel realizzare una cospicua varietà di *pattern* tessili nelle scene dedicate alla vita di San Francesco e nei velari riprodotti nelle zoccolature nella Basilica superiore di Assisi – le cui premesse si intravedono già nell'approccio descrittivo e puntuale di Santa Maria Novella – è necessario soffermarsi su quei motivi ornamentali che nascono come arricchimento di oggetti lussuosi riprodotti in pittura. L'osservazione delle opere pittoriche realizzate tra il 1260 e il 1290 nel centro Italia dimostra come le tipologie inizialmente più impiegate fossero il motivo a stelle e croci con estremità decussate e quello a quadrilobi mistilinei e croci, entrambi riempiti con minuti elementi vegetali¹⁴. La *Madonna in trono con Bambino e due angeli* di Meliore (fig. 4) conservata al Museo di Arte Sacra di Certaldo, in cui il motivo compare sul drappo e sul poggiapiedi della Vergine, e il tessuto dipinto da Guido da Siena nella *Madonna con Bambino in trono e sei angeli* della Pinacoteca Comunale di San Gimignano sono esemplificativi per la tipologia a stelle e croci con estremità decussate, mentre la stoffa dipinta dal Maestro di San Francesco nel *Crocifisso* della Galleria Nazionale dell'Umbria del 1272 (fig. 5) è un caso di impiego del motivo a quadrilobi mistilinei e croci. Questi esempi, che dimostrano la conoscenza e la riproduzione di stoffe geometriche già prima dell'operato di Duccio e Giotto a Santa Maria Novella, testimoniano la scelta di un ornato conveniente alla resa di tessuti preziosi ma privo di un particolare intento di sperimentazione.

I drappi dipinti da Giotto nella Basilica superiore ad Assisi dimostrano invece un'attenzione tutta particolare, che andrà stemperandosi nelle opere più tarde, quando gli ornati tessili sembrano conformarsi a schemi codificati. Le motivazioni di questa attenzione decorativa potrebbero collegarsi in particolare a due fattori: le caratteristiche di una fase di sperimentazione segnata da ricerche più vivaci di modi e forme, e la congiuntura in cui Giotto si trova a lavorare ad Assisi. Infatti, nonostante non sia da considerare l'unica sede di confronto con l'arte d'oltralpe, il cantiere della Basilica di San Francesco costituì un contesto privilegia-



Fig. 5. Maestro di San Francesco, *Crocifisso*, particolare, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

¹³ Questo motivo ornamentale si caratterizza per l'intreccio delle estremità di una delle geometrie ripetute nella costruzione del *pattern* così da creare una piccola losanga nel punto di sovrapposizione.

¹⁴ Il motivo a quadrilobi mistilinei non può essere considerato una variante del *pattern* a stelle e croci ma è stato comunque inserito nello studio per la consistente quantità di esempi rinvenuti, la costruzione molto simile a quella del motivo di riferimento e il comune impiego.

to di confronto con i modi del Nord Europa, tanto da annoverare tra le prime maestranze artisti di provenienza straniera. Le finenze di maestri vetrai e pittori oltremontani, che mostrano un uso disinvolto di motivi ornamentali sia nelle integrazioni illusionistiche sulle pareti sia nelle grandi vetrate, non lasciarono di certo indifferenti gli artisti che prestarono opera nella basilica prima di Giotto¹⁵, i quali con le loro risposte alle novità del Nord predisposero un contesto aperto alle influenze d'Oltralpe.

Volendo analizzare i *pattern* tessili rappresentati da Giotto secondo l'ordine cronologico delle *Storie della vita di San Francesco*, si nota un'evoluzione nella resa dei motivi ornamentali, contraddistinta sia dal progressivo assottigliamento della fettuccia che complica la lettura del disegno geometrico di riferimento, sia dall'uso del contrasto cromatico come elemento di dissimulazione del tracciato di partenza: se inizialmente Giotto dovette ispirarsi a manufatti reali, le opere più tarde dimostrano una graduale astrazione e allontanamento da tale punto di origine.

Nella scena con *La visione del palazzo pieno d'armi crociate*, ubicata nella prima campata sul lato Nord

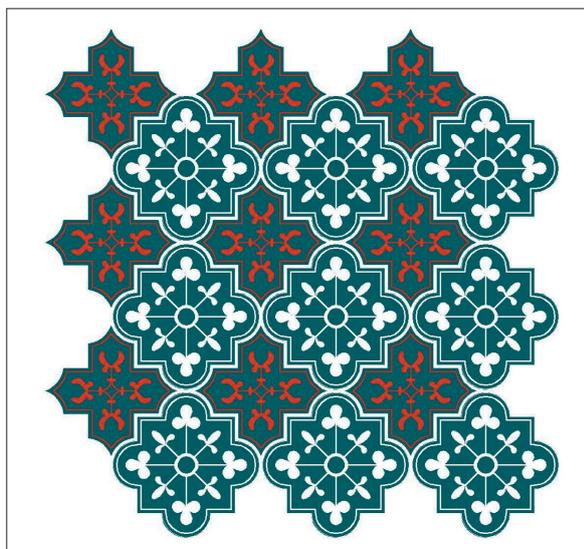


Fig. 6. Ricostruzione grafica e cromatica del drappo dipinto nella *Visione del palazzo pieno d'armi crociate* dipinta da Giotto nella basilica superiore di San Francesco di Assisi.

¹⁵ Il riferimento va in particolare al Maestro di San Francesco che nelle decorazioni della Basilica Inferiore dimostrò una rinnovata sensibilità agli ornati e alla loro esecuzione. In merito a questo Francesca Pasut scrive: «The major role attributed by the painters themselves to the ornamental system (both in terms of the invention of the decorative frames in which the paintings are set, and of the executive care lavished on these details) emerges [...] clearly from the fresco cycles that succeeded each other in the Basilica of San Francesco in the nave of the lower church, around the mid-thirteenth century. Here, the stories of Christ and of St. Francis, painted on the walls, are lavishly framed by ornate friezes that isolate the individual scenes and run, without interruption, over the whole surface of the vaults and archivolt. These friezes combine complex and fanciful motifs whose sources have been traced to the decorative repertoires diffused in the countries north of the Alps» (F. PASUT, *Ornamental painting in Italy (1250-1310): an illustrated index*, Firenze 2003, p. 10 (A critical and historical corpus of Florentine painting, supplement)).



Fig. 7. Giotto, *Sogno di Innocenzo III*, particolare, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

della basilica superiore, Giotto dipinge un velario ornato da quadrilobi mistilinei alternati a croci arricchiti da piccoli racemi stilizzati (fig. 6). Questa prima soluzione è piuttosto comune nell'operato degli artisti umbri, come dimostra la rappresentazione di un simile ornato a riempimento vegetale ai lati del corpo di Cristo nelle *Croci* del Maestro di San Francesco del 1272, del Maestro della Santa Chiara e del Maestro della Croce di Castiglione Fiorentino. Se il drappo nella terza scena del ciclo, la seconda a essere eseguita, sembra quindi frutto di una meditazione sulla tradizione, la scelta ornamentale messa in atto nel *Sogno di Innocenzo III* (fig. 7) mostra alcuni elementi di novità. Il *pattern* del drappo collocato alle spalle del papa dormiente – uno dei primi esempi pervenuti di impiego della variante a estremità intrecciate – è corredato di riempitivi geometrici posti in prossimità del centro delle geometrie, una soluzione alternativa al tradizionale inserimento di racemi. Al centro delle croci Giotto pone piccole stelle a otto punte legate da un rapporto scalare con i moduli stellari del *pattern*, a loro volta riempiti con quadrilobi determinati dalle intersezioni di una linea curva continua. La scelta di campire le braccia delle croci con un tono deciso inibisce in parte quel processo di dissoluzione del motivo decorativo di riferimento che le forme geometriche di riempimento avevano avviato¹⁶. Nell'*Approvazione della regola*

¹⁶ Il rilevamento dei materiali costitutivi degli strati pittorici del ciclo giottesco ha rivelato come le storie di San Francesco dovessero essere state ancora più ricche di elementi ornamentali di quanto si possa intuire oggi. Un esempio tra i molti riguarda la rappresentazione del *Sogno di Innocenzo III* in cui le tracce di doratura sulla

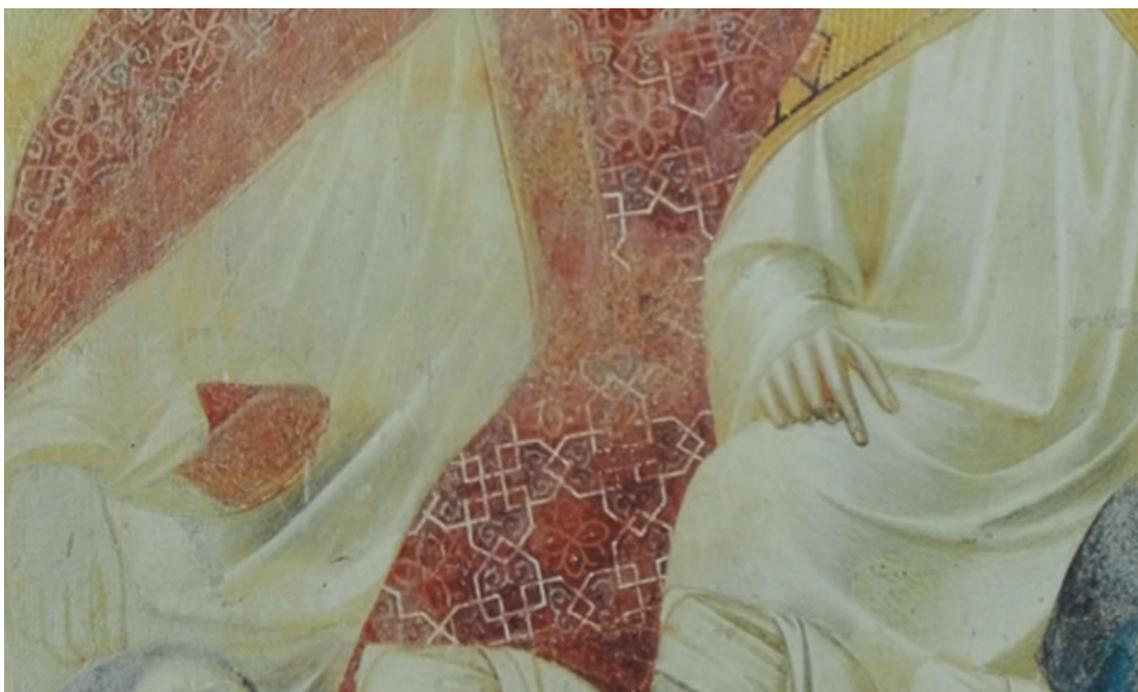


Fig. 8. Giotto, *La canonizzazione di san Francesco*, particolare, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

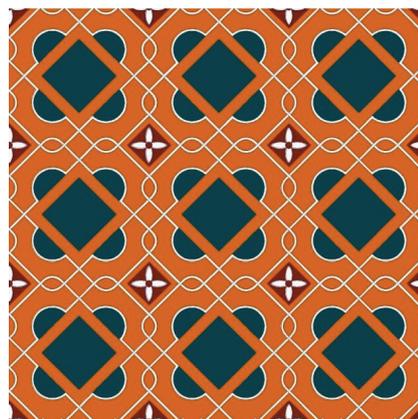


Fig. 9. Ricostruzione grafica e cromatica del drappo dipinto nel *Sogno di Gregorio IX* dipinto da Giotto nella basilica superiore di San Francesco di Assisi.

Giotto conferma la sua ricerca vulcanica di Assisi ricorrendo a una rotazione di 45 gradi dei moduli cruciformi al fine di orientare il disegno decorativo in senso diagonale, prevaricando poi la griglia di riferimento a stelle e croci con la sovrapposizione di geometrie circolari ripetute. L'abito del vescovo nella *Canonizzazione di san Francesco* ha un unico colore di fondo sul quale l'intreccio di una fettuccia bianca molto sottile disegna il motivo a estremi-

coperta del pontefice e i residui di decorazione a secco sul tappeto pavimentale denunciano la presenza di decorazioni geometriche ormai perdute: P. MOIOLI *et al.*, *Studio dei materiali nelle Storie di San Francesco. Dati per la comprensione delle stesure originali*, in *Giotto com'era. Il colore perduto delle Storie di San Francesco nella basilica di Assisi*, ideazione e coordinamento del progetto di ricostruzione di G. Basile, coordinamento delle indagini scientifiche di P. Santopadre, C. Seccaroni, Roma 2007, pp. 23-116, in part. 37-42.

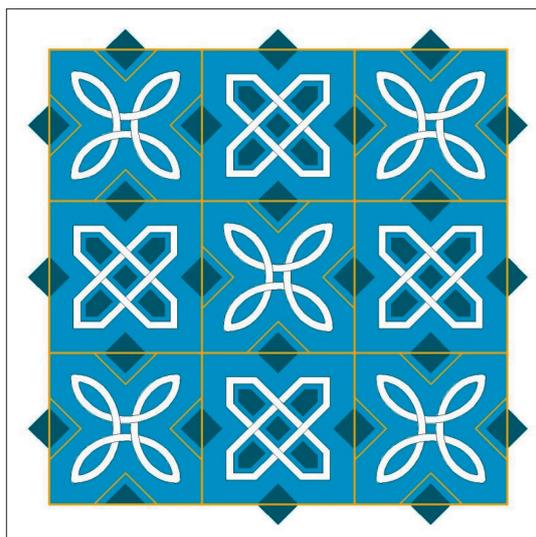


Fig. 10. Ricostruzione grafica e cromatica del tessuto rappresentato al lato del letto nel *Sogno di Gregorio IX* dipinto da Giotto nella basilica superiore di San Francesco di Assisi.

tà intrecciate e i rispettivi riempimenti (fig. 8). La scelta di articolare il *pattern* ornamentale con una semplice linea minuta evidenzia un passaggio centrale nella rappresentazione di stoffe dipinte da Giotto in questi anni: se nei primi esempi la messa in evidenza dei moduli alternati tramite contrasto cromatico sembrava essere un elemento fondamentale nella resa del motivo, Giotto abbandona gradualmente questa scelta compositiva concentrandosi su un disegno più articolato, caratterizzato da un gioco di intrecci di linee sottili e dalla messa in evidenza delle forme geometriche di riempimento che emergono a contrasto con il fondo. Nel *Sogno di Gregorio IX* il drappo retrostante la scena è arricchito da un complesso gioco di fettucce bianche, riconducibile all'alternanza di quadrilobi mistilinei e croci con estremità intrecciate (fig. 9). Le linee bianche, la campitura rossa della losanga ricavata al centro della croce e i toni blu del quadrilobo mistilineo si stagliano su un fondo ocra creando un effetto diverso dai primi esempi: alla chiara percezione di un *pattern* creato dall'alternanza binaria dei moduli si sostituisce il disegno di un complesso gioco di linee e dettagli geometrici ripetuti con cadenza regolare. Un approccio simile sembra guidare Giotto nella rappresentazione del tessuto blu (fig. 10) collocato a fianco del letto di Gregorio IX. Decorato da una griglia geometrica di sottili linee dorate con croci ruotate di 45 gradi, presenta motivi geometrici di riempimento creati dall'intreccio di una fettuccia bianca che assume alternativamente andamento retto, a formare delle croci, o curvilineo. I riempitivi bianchi e le piccole losanghe blu che li circondano hanno il sopravvento sulla fettuccia dorata che diviene un ordito segreto. Nella *Liberazione dell'eretico* (fig. 11) le vesti blu mostrano una coerenza maggiore rispetto alle scelte maturate nel *Sogno di Gregorio IX*, riproponendo una soluzione che Giotto impiegò anche negli anni successivi alla prima attività assisiata, che resta il momento di maggiore sperimentazione sulle potenzialità dell'ornato a stelle e croci.



Fig. 11. Giotto, *Liberazione dell'eretico*, particolare, Assisi, basilica superiore di San Francesco.

Le scelte ornamentali operate da Giotto nelle ultime scene delle storie di San Francesco e nella cappella di San Nicola sembrano essere il chiaro precedente per i raffinatissimi *pattern* tessili di Padova. Nella Cappella degli Scrovegni si contano soltanto tre varietà di stoffe geometriche le cui caratteristiche, finemente articolate, presuppongono l'esperienza di Assisi, anche se non ne recuperano la frenetica ricerca di soluzioni sempre diverse. A Padova due disegni ornamentali su tre appartengono alla tipologia tessile a stelle e croci: il primo, disegnato da una finissima linea bianca che organizza piccoli elementi geometrici contrastanti con il fondo, appare nei dossali d'altare della *Consegna delle verghe* e della *Preghiera per la fioritura delle verghe* (fig. 12) e ritorna senza variazione nella *Presentazione di Gesù al Tempio*; il secondo, profilato in un elegantissimo oro su bianco, appare nella tunica del *Cristo deriso*.

A Padova, proprio come nelle ultime scene di Assisi, Giotto continua a impiegare la griglia geometrica a stelle e croci come elemento imprescindibile per organizzare la decorazione della superficie, attuando poi un processo di rielaborazione del *pattern* che vede dissimulate le geometrie di partenza tramite giochi di linee e contrasti.

La premura mostrata da Giotto per gli elementi ornamentali, sui quali meditò particolarmente ad Assisi e tornò più volte nel corso della sua attività artistica, riconferma l'assoluta eccezionalità di questo artista. La sensibilità per i più piccoli dettagli ornamentali, il cui esordio è documentato dalla *Croce* dipinta per Santa Maria Novella, portò l'artista a una vivace ricerca che doveva ispirarsi solo parzialmente a manufatti reali. Se, come già evidenziato, i primi ornati tessili sembrano dipendere da forme più tradizionali, l'artista gradualmente si astrae dallo studio di tessuti reali per approdare a un esercizio geometrico in costante evoluzione. Giotto riesce a operare una sintesi degli elementi necessari alla resa di una stoffa in pittura, per poi



Fig. 12. Giotto, *Preghiera per la fioritura delle verghe*, particolare, Padova, Cappella degli Scrovegni.

sviluppare un modo tutto personale di elaborarne gli ornati. Da motivo decorativo il *pattern* a stelle e croci con estremità decussate diviene ordito segreto, organizza ancora la composizione ma passa in secondo piano, perché prevaricato da altre forme. Tuttavia tale fortunato motivo accompagnerà l'opera di Giotto dagli esordi alle opere più tarde, come dimostrano il *Crocifisso* di San Felice in Piazza, il *Crocifisso* Ognissanti e il Polittico Stefaneschi, fino a farsi modello per i suoi seguaci.

La collaborazione con Duccio di Buoninsegna a Santa Maria Novella, i contatti con il mondo d'Oltralpe e l'esperienza nel cantiere di Assisi sono elementi non trascurabili per la ricerca sull'ornamento tessile che Giotto seppe portare alla sua massima espressione tramite la traduzione in forme sempre diverse, ma perfettamente coerenti con una sua precisa linea di ricerca.

Giulia Spina

Tra Arcangelo di Cola e Bartolomeo di Tommaso: alcune riflessioni sul probabile Angelo di Bartolomeo da Camerino

Nell'ambito della pittura tardogotica nelle Marche, il ruolo di Bartolomeo di Tommaso da Foligno è stato a lungo sottovalutato a causa della sua origine 'umbra'. Gli studi degli ultimi due decenni hanno invece cercato di spostare l'attenzione sulla formazione marchigiana, considerando la presenza in Ancona a partire dal soggiorno attestato al 1425 al seguito del padre calzolaio¹. Nella città dorica Bartolomeo lavorò a fianco di Pietro di Domenico da Montepulciano, alla cui pittura tondeggiante e delicata rispose con panneggi dalle pieghe infinite, linee nervose e deformazioni anatomiche a favore di un forte espressionismo che di fatto lo caratterizza², pur mantenendo la componente tardogotica che deriva da Gentile da Fabriano. Bartolomeo di Tommaso, che non interruppe i legami con la sua città d'origine, lavorò inoltre a Fano, a Cesena e concluse la sua carriera a Roma³. Sono documentati, o si ipotizzano, contatti anche con altre zone, trovandosi dunque a influenzare diversi pittori: nelle Marche settentrionali ricordiamo Giovanni Antonio da Pesaro⁴, nel fabrianese la fase finale del Maestro di Staffolo⁵, tra l'alta valle del Chienti e la Valnerina Paolo da Visso⁶, tra Norcia e Piceno Nicola di Ulisse da Siena e in Abruzzo Andrea Delitio⁷. Nel 1429 il fuli-

¹ M. MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo di Tommaso. Ricerche sulla "Scuola di Ancona"*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, atti del convegno di Fabriano (2006), a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, pp. 115-132, in part. 116; ID., *Per Bartolomeo di Tommaso nelle Marche*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. MAZZALUPI, Milano 2008, pp. 172-177, in part. 172.

² Esempari per il loro rapporto sono il confronto del *San Giovanni Battista* del polittico di San Vito con quello del trittico di San Salvatore a Foligno del 1430-1432 (MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 117; A. DE MARCHI, *Ancona, porta della cultura adriatica*, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, pp. 52-53; MAZZALUPI, *Per Bartolomeo di Tommaso ... cit.*, p. 172) e l'idea avanzata da Mazzalupi che il *San Pietro Martire* dell'affresco di Pietro di Domenico in San Marco a Osimo spetti proprio a Bartolomeo (M. MAZZALUPI, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, p. 143 cat. 16; ID., *Per Bartolomeo di Tommaso ... cit.*, p. 172).

³ Per cui si rimanda a A. ZANOLI, *Un altare di Bartolomeo di Tommaso a Cesena*, "Paragone", XX, 1969, 231, pp. 63-73, e a M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, "Paragone", XXVIII, 1977, 325, pp. 103-156. Su Bartolomeo di Tommaso resta fondamentale F. ZERI, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, "Bollettino d'Arte", XLVI, 1961, pp. 41-64, con la bibliografia precedente.

⁴ A. MARCHI, *La Crocifissione di Polverigi. Giovanni Antonio da Pesaro nella Marca d'Ancona*, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, pp. 210-223, e la monografia di P. BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna 1988.

⁵ A. DE MARCHI, *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", VIII, 2003, 10, pp. 13-23.

⁶ Per il quale mi permetto di rimandare alla bibliografia citata in G. SPINA, *Appunti su Paolo da Visso*, in *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*, a cura di G. De Simone, E. Pellegrini, numero speciale di "Predella", 2015, 12, pp. 105-112.

⁷ Nicola di Ulisse da Siena e Andrea Delitio sono documentati in relazione a Bartolomeo di Tommaso (insieme a Giambono di Corrado da Ragusa e Luca di Lorenzo Alemanno) a Norcia nel 1442: il documento è pubbli-

gnate, insieme al recanatese Domenico di Paolo, promise inoltre a due frati rappresentanti della chiesa di San Francesco di Ascoli Piceno di completare una pala iniziata da un “maestro Piero”, ovvero Pietro di Domenico⁸. La sorte del dipinto è sconosciuta, ma nel caso fosse stato davvero compiuto, bisogna tener conto del possibile influsso dello stile di Bartolomeo anche nel territorio ascolano.

Bartolomeo di Tommaso è ricordato in un accordo stipulato nel settembre del 1431 a Camerino⁹, città da cui si suppone che provenga il trittico raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* tra la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*, oggi nella Pinacoteca Vaticana¹⁰. Questa presenza, in effetti, spiegherebbe alcuni caratteri della pittura locale tra secondo e quinto decennio del Quattrocento. Se per lungo tempo l'attenzione al retroterra tardogotico nelle alte valli del Chienti e del Potenza da parte della critica è stata oscurata dalle ben più esaltanti novità portate dai viaggi dei pittori camerinesi in località come Firenze, Padova e Roma, non andrebbe invece ignorata del tutto la presenza di Bartolomeo di Tommaso per indagare la generazione precedente a quella di Giovanni Angelo di Antonio, Giovanni Boccati, Girolamo di Giovanni e compagni, tenendo presente che in queste zone spesso coesistevano registri espressivi eterogenei¹¹. In effetti, è anche il passaggio a Camerino del pittore fulignate ad aver fornito a Matteo Mazzalupi uno degli spunti per l'identificazione, sempre più probabile, del cosiddetto Maestro di Gaglianvecchio con Angelo di Bartolomeo da Camerino, visto che nella sua casa

cato da R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena e Andrea Delitio*, “Paragone”, XXXVIII, 1987, 451, pp. 89-122. Gli stessi pittori sono riconoscibili in Santa Scolastica, sempre a Norcia: A. DELPRIORI, *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le Storie di San Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona ... cit.*, pp. 196-209. L'argomento è riaffrontato in A. MARCHI, *Il Quattrocento a Fermo*, in *Il Quattrocento a Fermo. Tradizione e avanguardie da Nicola di Ulisse da Siena a Carlo Crivelli*, catalogo della mostra di Fermo, a cura di A. Marchi, G. Spina, Cinisello Balsamo 2018, pp. 28-41, in part. 33-37, e in G. SPINA, *Sentieri che portano al mare. Sulle vie di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse dai Sibillini all'Adriatico*, in *Il Quattrocento a Fermo ... cit.*, pp. 42-55.

⁸ Per l'analisi del documento si veda MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 116 e 131 doc. 1; MAZZALUPI, *Per Bartolomeo di Tommaso ... cit.*, pp. 173-176 doc. 53; F. COLTRINARI, *Un'ancona di Bartolomeo di Tommaso e Domenico di Paolo per San Francesco ad Ascoli (1429)*, “Paragone”, LXI, 2010, 92-93, pp. 58-85. Per una recente e cauta proposta di identificazione di Domenico di Paolo si veda V. CARAMICO, E. ZAPPASODI, *Tra Fermo e Napoli. Exit Giacomo di Nicola?*, in *Federico Zeri: lavori in corso*, a cura di A. Bacchi et al., Bologna 2019, pp. 163-203, in part. 184.

⁹ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 121 e 131 doc. 2.

¹⁰ B. FELICIANGELI, *Sul tempo di alcune opere d'arte in Camerino*, “Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche”, n.s., X, 1915, pp. 53-90, in part. p. 76; A. DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile e la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, pp. 24-99, in part. 41; alcuni dubbi sono stati avanzati da A. BITTARELLI, *Il trittico Rospigliosi di Bartolomeo di Tommaso proviene da Camerino?*, “Bollettino storico della città di Foligno”, XVI, 1992, pp. 337-341. Secondo Fabio Marcelli potrebbe provenire dalla cattedrale, dedicata a Santa Maria: F. MARCELLI, *Appunti per una storia della committenza varanesca*, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra di Camerino, a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo López, Milano 2002, pp. 68-77, in part. 70-71. Mazzalupi sostiene che sia possibile la provenienza da San Venanzio dal momento che nel Quattrocento vi era un altare dedicato all'Assunta: MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 128-129 nota 60; ID., *Risarcimento di Girolamo di Giovanni*, in *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di A. Marchi, B. Mastrocola, Camerino 2013, pp. 39-59, in part. 48 e 57 nota 82.

¹¹ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 41 e 69-70.

e in sua presenza è rogato l'atto che vede Bartolomeo di Tommaso nella città varanesca¹². Angelo di Bartolomeo è noto innanzitutto per aver firmato, insieme a Cristoforo di Giovanni da San Severino, una tavola datata 1457, raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e due donatori*¹³, ma anche per una serie di documenti che vanno dal 1421 fino alla morte nel 1466¹⁴. Il suo profilo artistico era rimasto ignoto principalmente a causa della confusione generata dalla doppia sottoscrizione sulla tavola appena citata, ma è stato proposto di riconoscere in essa unicamente la mano del settempedano¹⁵. Al pittore camerte invece si collegherebbe quasi tutto il catalogo del cosiddetto Maestro di Gaglianvecchio, viste alcune assonanze con lo stile

¹² MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 121 e 131 doc. 2.

¹³ Dovrebbe trattarsi dello scomparto centrale di un trittico smembrato i cui laterali, dispersi, rappresentavano *Sant'Agostino e Santa Maria Maddalena*. Proveniente dalla collezione Morici di Tolentino, la tavola fu pubblicata per la prima volta da Umberto Gnoli che la vide in una collezione privata perugina (U. GNOLI, *Una tavola sconosciuta di Cristoforo di Giovanni e Angelo da Camerino*, "Rassegna bibliografica dell'arte italiana", 1909, pp. 151-158). Transitò poi per vari antiquari, tra cui la collezione Spinelli di Firenze, da dove uscì nel 1928 (G. FIOCCO, *La raccolta Severino Spinelli*, Milano 1928, tav. 1, nr. 128; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, XV, The Hague 1934, pp. 2-4), e in seguito fu esposta ad alcune mostre (*Quattrocento pitture inedite*, catalogo della mostra, a cura di A. Riccoboni, Venezia 1947, p. XI e cat. 63, p. 10; *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, a cura di M. Gregori, Firenze 1960, p. 14). Riapparve a un'asta del 1986 (Firenze, Sotheby's, 14 aprile 1986, lotto 109) e, come già rettificato da Mazzalupi (cfr. MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 129 nota 62), sono sbagliate le didascalie che vogliono la tavola custodita nella Pinacoteca di San Severino: G. DONNINI, *Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino: la vocazione luministica e toscana di un pittore gotico alle soglie del Rinascimento*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e Pinturicchio*, catalogo della mostra di San Severino Marche, a cura di V. Sgarbi, Milano 2001, pp. 38-51, in part. 39-41 (qui è pubblicata una delle rare riproduzioni a colori, dopo quella nel catalogo dell'asta Sotheby's sopra citato); E. LUDOVICI, *Il maestro dei polittici crivelleschi rivisitato*, "Arte cristiana", XCI, 2003, 817, pp. 252-266. Per altri commenti sulla tavola si veda anche G. DONNINI, *Per Cristoforo da San Severino e Angelo da Camerino*, "Commentari", XXV, 1974, 3-4, pp. 155-163. Francesca Coltrinari crede che l'opera sia stata realizzata per l'ospedale ginesino di San Paolo (F. COLTRINARI, *Tolentino. Crocevia di artisti alla metà del Quattrocento*, Ascoli Piceno 2004, pp. 56-57 nota 75), mentre Mazzalupi ipotizza una provenienza da Sant'Agostino a San Ginesio in virtù dei nomi dei due santi riportati nell'iscrizione, Agostino e Maddalena, insieme al nome del committente, Jacopo da San Ginesio, e alla data 1457 (MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122 e 129 nota 62).

¹⁴ Ne riassumono i dati biografici: E. DI STEFANO, *L'arte negli archivi: il profilo di Giovanni Angelo di Antonio, in I da Varano e le arti*, 2 voll., atti del convegno di Camerino (2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone 2003, I, pp. 261-280; MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 122-123. Per i documenti si rimanda anche a E. DI STEFANO, R. CICONI, *Regesto dei pittori a Camerino nel Quattrocento*, in *Pittori a Camerino ... cit.*, pp. 448-466. L'equivoco dell'identificazione di Angelo di Bartolomeo con Giovanni Angelo di Antonio era già stato corretto fin da F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle tavole Barberini*, Torino 1961, ried. in *Diario marchigiano (1948-1988)*, Torino 2000, pp. 132-197, in part. 189-190, e più di recente da DI STEFANO, *L'arte negli archivi ... cit.*, pp. 265-267. Angelo di Bartolomeo è anche pagato per aver miniato un antifonario per San Venanzio di Fabriano: i documenti risalgono al 1433 e al 1435, ancora prima che da S. FELICETTI, *Documenti per la storia dell'arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998, pp. 210-229, in part. p. 219, docc. 166, 167, 169, erano già stati segnalati da R. SASSI, *Il coro dei Chiavelli*, Fabriano 1942, p. 21.

¹⁵ Come avanzato da Mazzalupi (MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 122-123), Cristoforo sarebbe anche l'autore dell'affresco della *Madonna della Misericordia* nella chiesa di Santa Maria delle Pantanelle presso Cagnore di San Severino (per cui si veda anche Q. DOMIZI, *Madonna della Misericordia detta delle Pantanelle*, San Severino Marche 1980, pp. 19-22). Il pittore settempedano è noto da documenti pubblicati da R. PACIARONI, *Documenti inediti di pittori sanseverinati: Cristoforo di Giovanni*, "Commentari", XXVIII, 1977, 4, pp. 297-299; sono poi emerse altre notizie edite in M. MAZZALUPI, *Due cataloghi, la paleografia e un nome. La vera identità di un pittore marchigiano del Quattrocento*, "Ricerche di storia dell'arte", CVII, 2012, pp. 75-88, in part. 82 nota 14; R. CICONI, *Notizie storiche*, in *La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P.F. Pistilli, D. Frapiccini, R. Cicconi, San Ginesio 2012, pp. 59-121, in part. 107 nota 216.

di Bartolomeo di Tommaso che, come detto, è documentato in rapporto con Angelo. Come già fatto notare da Mazzalupi, un indizio più sottile per l'identificazione deriva dal fatto che la sua abitazione si trovasse a Camerino accanto alla chiesa di Sant'Angelo di Piazza, di cui fu priore dal 1409 al 1464 fra Benedetto d'Ansovino, committente ritratto in basso a sinistra nella tavola della *Crocifissione* della collezione civica camerte (fig. 1)¹⁶.

Il Maestro di Gaglianvecchio era stato creato da Andrea De Marchi¹⁷ a partire dalla *Croce* sagomata della Pinacoteca di San Severino (fig. 2), proveniente dalla chiesa parrocchiale della frazione di Gaglianvecchio, in cui l'autore fonde vari dettagli delle *Crocifissioni* di Lorenzo Salimbeni, tanto da sembrare suo diretto allievo¹⁸. A quest'opera De Marchi collegava la *Crocifissione* su tavola dei Musei Civici di Camerino (fig. 1)¹⁹, e individuava nel trittico già nella pieve di Santa Maria di Montesanto di Sellano, attualmente al Museo Diocesano di Spoleto (figg. 12-13), una delle testimonianze estreme, proponendone più tardi una datazione verso il 1440²⁰. Alla tavola

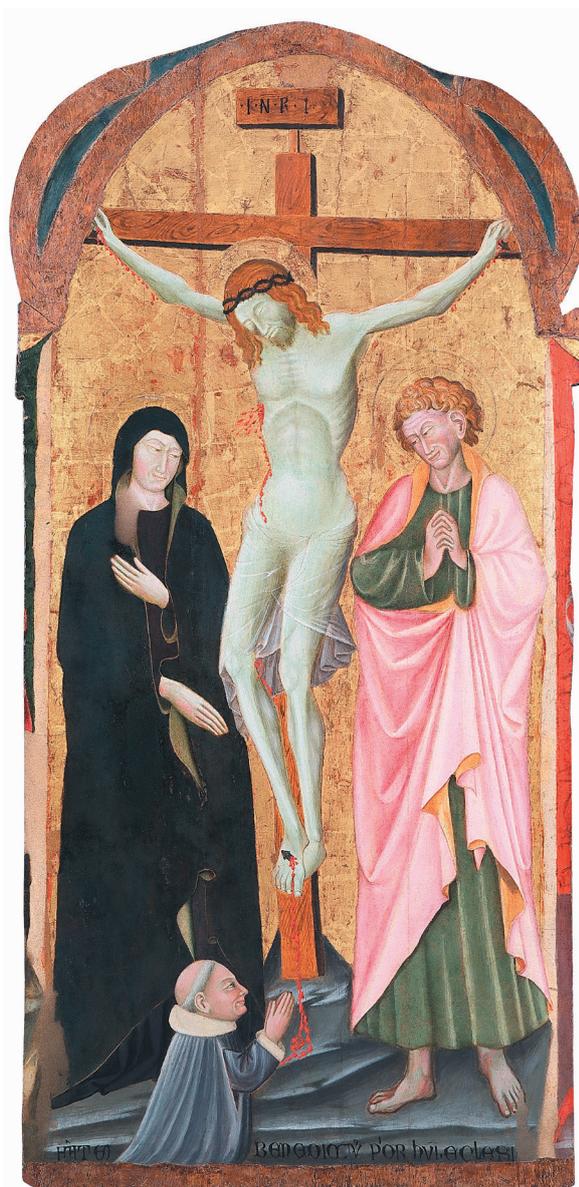


Fig. 1. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione*, Camerino, Pinacoteca Civica (foto Riccardo Garzarelli).

¹⁶ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122; G.M. FACHECHI, C. GIOMETTI, *Dal complesso al frammento, dal testo al contesto. A proposito di opere d'arte umbro-marchigiane dei secoli XI-XIII*, in *Umbria e Marche in età romanica*, a cura di E. Neri Lusanna, Todi 2013, pp. 297-316, in part. pp. 312 e 316 nota 119. Il dipinto è ora nel deposito attrezzato *Venanzina Pennesi* di Camerino, dove sono state trasferite le opere d'arte mobili della città in seguito agli eventi sismici del 2016.

¹⁷ A. DE MARCHI, *Arcangelo di Cola a Firenze*, "Prospettiva", 1988-1989, 53-56, pp. 190-199, in part. 198 nota 19.

¹⁸ Si rimanda al più recente contributo sulla *Croce*: M. MAZZALUPI, in *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di M. Giannatiempo López, G. Venturi, Ancona 2014, p. 176 cat. 31.

¹⁹ ID., in *Il Quattrocento a Camerino ... cit.*, pp. 168-169 cat. 18.

²⁰ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 41-42; M. MAZZALUPI, in *Il Quattrocento a Camerino ... cit.*, pp. 169-170 cat. 19.



Fig. 2. Maestro di Gaglianvecchio, *Crocifisso*, particolare, San Severino Marche, Pinacoteca Civica P. Tacchi-Venturi.

camerte erano già da tempo legate altre due *Crocifissioni* gemelle, una su tavola del Museo Raffaele Campelli di Pievebovigliana, e una a fresco, frammentaria, sulla parete destra della chiesina di San Michele Arcangelo di Perito, presso Camerino (fig. 8)²¹. Il catalogo del pittore include anche il volto di una *Vergine* nella cripta di Santa Maria Assunta a Pievebovigliana²², i lacerti di un *San Giorgio che combatte col drago* dipinto nel portico esterno dell'abbazia di San Salvatore in Insula (detta anche di Santa Maria), in località Monastero di Cessapalombo²³, e infine un'*Incoronazione della Vergine* datata 1450, riapparsa sul mercato antiquario qualche anno fa²⁴, che ben si confronta con la serie delle *Crocifissioni*. Tuttavia, mentre grazie alle ricerche documentarie di Mazzalupi prendeva corpo l'ipotesi identificativa del maestro²⁵, Mauro Minardi proponeva di separare dal catalogo il *Crocifisso* eponimo²⁶, scorgendovi caratteri

²¹ Le due crocifissioni su tavola sono già unite da G. VITALINI SACCONI, *Pittura marchigiana – La Scuola Camerinese*, Trieste 1968, p. 42. Più tardi, nella guida *Camerino: ambiente, storia, arte*, Camerino 1976, p. 137, vengono loro collegati anche i lacerti di Perito. In entrambi i contributi citati, compare l'attribuzione a Cola di Pietro. Il raggruppamento è ripreso da M. MAZZALUPI, in *Il Quattrocento a Camerino ... cit.*, p. 169 cat. 18; ID., *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 130 nota 78; ID., *Risarcimento ... cit.*, p. 57 nota 77. Per la bibliografia sulle singole opere si rimanda al prosieguo del testo.

²² A. MARCHI, *Arcangelo di Cola*, in *Pittori a Camerino ... cit.*, p. 169. L'immagine è parzialmente riprodotta, con l'attribuzione ad Arcangelo di Cola, in G. VITALINI SACCONI, *Macerata e il suo territorio: la pittura*, Macerata 1985, p. 62.

²³ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 39-42; ID., in *Pittori a Camerino ... cit.*, p. 185 cat. 14. Per l'abbazia e l'affresco si veda anche M. MAZZALUPI, *Opere di pittura e di scultura, in Gioielli dei Sibillini. Cessapalombo, Montalto, Col di Pietra, Monastero tra storia e arte*, Recanati 2021, pp. 195-253, in part. p. 219.

²⁴ Sotheby's, New York, 27 gennaio 2011, lotto 212: segnalata in MAZZALUPI, *Risarcimento ... cit.*, pp. 48 e 57 nota 79.

²⁵ ID., *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, pp. 121-123.

²⁶ M. MINARDI, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze 2008, pp. 116-117. La tesi è di recente sposata anche da M. MAZZALUPI, in *Croci dipinte ...*



Fig. 3. Maestro di Gaglianvecchio (?), *Madonna col Bambino e Dio Padre*, particolare, Gagliole, Santuario della Madonna delle Macchie.

esplicitamente desunti dai Salimbeni, che sembrerebbero invece troppo labili negli altri lavori, come il ghigno dei dolenti e degli angeli, gli occhielli sinuosi dei panneggi, il fondale a quadrilobi inscritti in quadrati²⁷. Anche a me sembra ragionevole che la *Croce* sagomata di Gaglianvecchio, databile al 1420 circa, vada tenuta isolata dal resto. Inoltre, come suggeritomi da Andrea De Marchi, il ‘vero’ Maestro di Gaglianvecchio credo possa essere l’autore della tavola venerata in Santa Maria delle Macchie a Gagliole²⁸. Questo dipinto è ormai alterato da ridipinture di varie epoche, ma alcune parti restano giudicabili in favore del nostro ragionamento, ovvero il Dio Padre su fondo oro nella cuspide, già tagliata e rimontata sopra la tavola principale, e il viso della Madonna di tre quarti con un maldestro ritaglio del suo

cit., pp. 176-177 cat. 31, e da A. DELPRIORI, *La croce dipinta nella pittura marchigiana del Quattrocento*, in *Croci dipinte ... cit.*, pp. 87-112, in part. 90.

²⁷ La decorazione del fondo come fosse coperto da una stoffa quadrettata, frequente negli affreschi di Lorenzo e Jacopo Salimbeni, è uno dei motivi più riutilizzati dai pittori locali, che anche a distanza di tempo esplicitano una dipendenza dalla cultura dei fratelli settempedani. Tra le opere in cui si rintracciano, segnalo un affresco staccato con la *Crocifissione* del Museo Piersanti di Matelica, ricordato da Sennen Bigiaretti nella chiesa del Crocifisso del Piano (S. BIGIARETTI, *Iconografia del Ss. Crocifisso in Matelica*, Fabriano 1915, pp. 14-15; G. VITALINI SACCONI, in *Pittura nel Maceratese dal Duecento al Tardogotico*, catalogo della mostra, Macerata 1971, pp. 232-234 cat. 56; MINARDI, *Lorenzo e Jacopo ... cit.*, pp. 116-117 nota 48). Si tratta di un’opera schiettamente salimbeniana che a mio avviso, come crede anche Alessandro Delpriori, si potrebbe collegare a Bartolomeo di Friginisco, autore dell’affresco con la *Madonna col Bambino e angeli*, staccato dall’edicola detta ‘della Pitturetta’ ed esposto in Pinacoteca a San Severino (cfr. R. PACIARONI, *La pitturetta*, San Severino Marche 2001). Lo stesso motivo decorativo del fondo si trova nella tavola con *San Sebastiano* della collezione della Cassa di Risparmio di Macerata e in quella con *San Bernardino da Siena* del Museo Nazionale di Belgrado, che ho recentemente analizzato in SPINA, *Sentieri che portano al mare ... cit.*, p. 46, e EAD., in *Il Quattrocento a Fermo ... cit.*, pp. 134-135 cat. 29.

²⁸ S. SERVANZI COLLIO, *S. Maria delle Macchie presso il castello di Gagliole diocesi di Camerino*, Macerata 1862, pp. 12-16; S. BIGIARETTI, *Il santuario delle Macchie in parrocchia di Torreto. Municipio di Gagliole, Mandamento di Matelica (Marche)*, “Rivista Marchigiana illustrata”, VI, 1909, 10, pp. 337-347, in part. p. 343; A.A. BITTARELLI, *Il santuario delle Macchie – Gagliole*, Castelraimondo 1982, p. 16.



Fig. 4. Arcangelo di Cola, *Madonna col Bambino*, Camerino, Pinacoteca Civica (foto Riccardo Garzarelli).

nimbo aureo e parte di una colomba dello Spirito Santo planante. Il volto di Dio Padre (fig. 3) si lascia accostare a quello sofferente del Cristo nella *Croce* di Gaglianvecchio, specialmente per la stesura pittorica a tratteggio, la linea arcuata delle palpebre e i capelli filamentososi. Non è del tutto impossibile che la *Croce* di San Severino e la *Madonna* delle Macchie rappresentino la fase giovanile di Angelo di Bartolomeo da Camerino, visti gli indizi cronologici e l'ambito geografico comune, ma mi sembra che non si possano riscontrare puntuali legami tra questi dipinti e quelli dei decenni successivi – ad esempio, le *Crocifissioni* di Camerino, Perito e Pievebovigliana – se non un generico tono patetico che comunque contraddistingue buona parte

della pittura locale a queste date. È vero che l'eterogeneità dei gruppi potrebbe essere spiegata come un'evoluzione, un cambiamento dettato da rapporti con maestri diversi, così come aveva sinteticamente proposto Andrea De Marchi²⁹, ma non sembra di poter riconoscere il mantenimento di sigle specifiche.

Dovendo dunque indagare la fase giovanile di Angelo di Bartolomeo, ripercorrerei la strada che lo vuole tra gli allievi di Arcangelo di Cola, magari già a partire dal 1425, quando

²⁹ DE MARCHI, *Arcangelo di Cola a Firenze ... cit.*, p. 198; ID., *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, pp. 41-42. De Marchi ha restituito al Maestro di Gaglianvecchio anche un frammento ad affresco conservato nella Pinacoteca civica di San Severino Marche, raffigurante una donna trattenuta a forza da due uomini, probabile scena di martirio: A. DE MARCHI, *Nel solco del Maestro di Campodonico: un'ipotesi per Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia*, in *Il Maestro di Campodonico ... cit.*, pp. 87-100, in part. p. 100 nota 20. Credo sia più giusto avvicinare l'affresco al probabile Angelo di Bartolomeo, piuttosto che all'autore della croce dello stesso museo, ma valuterei anche la possibilità che si tratti di un lavoro del settempedano Cristoforo di Giovanni. L'affresco, proveniente dalla distrutta chiesa di San Francesco al Castello, è riprodotto in M. MORETTI, P. ZAMPETTI, *San Severino Marche. Museo e Pinacoteca*, Bologna 1992, p. 85 cat. 32, e menzionato anche da MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 130 nota 78.

il maestro camerte sembra essere rientrato definitivamente in patria dopo alcuni anni passati tra Firenze e Roma³⁰. In effetti il nostro pittore sembrerebbe partire proprio dalle ultime opere di Arcangelo, quelle che, come spesso accade quando gli artisti si ritirano 'in provincia', evidenziano un'involuzione dello stile, un arroccarsi su formule già sperimentate nonché accettate dalla committenza. Tra queste è la *Madonna col Bambino* dei Musei Civici di Camerino (fig. 4), proveniente dalla locale chiesa di San Francesco, dove l'artista ripropone il trono e l'angelo di sinistra che regge il vaso dorato di una delle due facce del dittico del Frick Art Museum di Pittsburgh³¹. Si nota inoltre il tipico trattamento pittorico fluido che Arcangelo mantiene in tutto il suo percorso, ma le linee si fanno più scheggiate, le dita delle mani si allungano, gli occhi si assottigliano, tanto che Federico Zeri e poi anche Andrea De Marchi vi riconoscevano contatti con le «caratterizzazioni estreme» di Bartolomeo di Tommaso da Foligno³². Tali peculiarità sono condivise dalla decorazione dell'edicola già in Santa Maria di Ponte Cannaro e ora in San Francesco a Pioraco, dove sia la Vergine col Bambino sia gli angeli adoranti si prestano a puntuali raffronti con i medesimi soggetti della tavola camerte, e ugualmente le troviamo nella *Sant'Orsola* della chiesa di San Lorenzo al Lago di Fiastra³³.

A proposito del possibile transito di Angelo di Bartolomeo nella bottega di Arcangelo di Cola, vorrei riportare l'attenzione su due tavolette pubblicate l'ultima volta da Miklós Boskovits nel 1994, quando risultavano già disperse³⁴. Esse raffigurano una *Madonna col Bambino* e un'*Imago Pietatis* (figg. 5-6), e verosimilmente componevano un dittico di devozione



Fig. 5. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Madonna col Bambino*, Moncalvo, Raccolta Civica.

³⁰ MARCHI, *Arcangelo di Cola* ... cit., pp. 160-169.

³¹ Ivi, pp. 168 e 184-185 cat. 12.

³² F. ZERI, *Arcangelo di Cola da Camerino: due tempere*, "Paragone", I, 1950, 7, pp. 33-38, ried. in *Diario marchigiano* ... cit., pp. 91-95; DE MARCHI, *Arcangelo di Cola a Firenze* ... cit., p. 199; ID., *Pittori a Camerino nel Quattrocento* ... cit., p. 40.

³³ DE MARCHI, in MARCHI, *Arcangelo di Cola* ... cit., p. 185 catt. 13-14.

³⁴ M. BOSKOVITS, *Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche*, in *Immagini da meditare. Ricerca su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, a cura di M. Boskovits, Milano 1994, pp. 233-307, in part. 299-301: tale saggio costituisce l'ampliamento dell'intervento già pubblicato negli atti del convegno *Rapporti artistici tra Umbria e Marche*, Perugia 1977, pp. 29-53, con l'aggiunta in chiusura della parte dedicata ad Arcangelo di Cola.

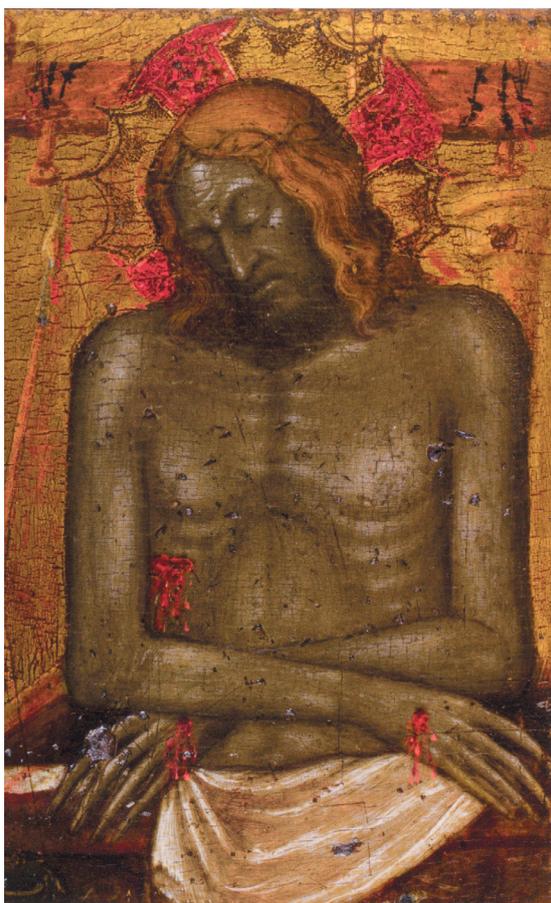


Fig. 6. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Imago Pietatis*, collezione privata.

individuale, su modello, ad esempio, di quello firmato da Arcangelo di Cola ora a Pittsburgh³⁵. La tavoletta mariana oggi è conservata al Museo Civico di Moncalvo, nel Monferrato, dove giunse dopo il 1973, anno di morte dell'ambasciatore Franco Montanari che predispose il lascito della sua collezione al comune d'origine³⁶. Del *Cristo in pietà*, con alle spalle la *Croce* e alcuni *arma Christi*³⁷, invece, si persero le tracce dopo il 1938, ultima occasione in cui le due valve furono viste ancora insieme³⁸, ma il pezzo è riemerso sul mercato antiquario nel 2017³⁹. In entrambe le opere, i supporti sembrano leggermente rifilati su tutti e quattro i lati, l'oro del fondo è molto consumato ed è curiosa la granitura che definisce le aureole di forma stellata di Maria e del Cristo morto, più confacenti a personificazioni di virtù. Come suggerisce il frammento decorativo al di sopra del Cristo, sembrerebbe che in origine le tavolette fossero percorse ai margini da file di bolli e poi, immagino, delimitate

³⁵ MARCHI, *Arcangelo di Cola ... cit.*, pp. 171-173.

³⁶ Per queste notizie ringrazio Antonio Barbato, Giancarlo Boglietti e Maria Rita Mottola del Museo Civico di Moncalvo che mi hanno permesso con estrema cortesia di visionare e fotografare la tavoletta. Un'immagine della *Madonna col Bambino* è pubblicata in G. BOANO, M. VARVELLI, *Franco Montanari. Biografia*, Asti 1995, pagina non numerata tra l'inserito di illustrazioni tra pp. 46 e 47, con una didascalia che la vuole dipinta da un «Anonimo del XV secolo».

³⁷ Per una disamina su tale modello iconografico rimando a A. DE MARCHI, *Im Laufe der Zeit: la «Pietà» di Giovanni Bellini*, in *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, catalogo della mostra di Milano, a cura di A. De Marchi et al., Torino 2012, pp. 17-31.

³⁸ Compagno nel catalogo di vendita *Il patrimonio artistico della Villa Guaita*, Milano, Galleria Pesaro, marzo 1936, tav. 38, catt. 306-307, e risultano in una «teca in velluto verde», che potrebbe essere la stessa in cui è ancora oggi conservata la *Madonna* di Moncalvo. Sono poi nuovamente citate nel *Catalogo della II fiera nazionale d'Arte antica*, Cremona 1938, p. 71, nrr. 703-704. Il dittico «già Scopinich» è poi studiato da Luigi Coletti come opera del Maestro del Bocolo, da lui creato attorno a una *Madonna col Bambino* di collezione privata vicentina vicina al mondo di Michele Giambono (L. COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953, pp. XV, LXXXVII e tav. 23) e con la stessa denominazione anche da Carlo Volpe, che lo ritiene pertinente alla fase giovanile di Jacobello del Fiore (C. VOLPE, *Donato Bragadin ultimo gotico*, «Arte Veneta», IX, 1955, pp. 17-23, in part. 21). Ne ripercorre brevemente la vicenda critica e collezionistica W. ANGELELLI, in *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, a cura di W. Angelelli, A.G. De Marchi, Milano 1991, p. 158 cat. 293.

³⁹ Sotheby's, New York, 26 gennaio 2017, lotto 109.

da cornici modanate sulle quali si agganciavano i cardini per la chiusura a libretto. Entrambe sul verso sono dipinte a finto marmo verde.

L'attribuzione ad Arcangelo di Cola compare fin dai cataloghi di vendita degli anni trenta⁴⁰ ed è poi ripresa e argomentata da Boskovits⁴¹. In effetti è sempre tramite la *Vergine in trono* dei Musei Civici di Camerino che si possono proporre i collegamenti al pittore camerte: notiamo innanzitutto la simile composizione dell'abbraccio affettuoso del Bambino che si sporge verso la Madre, ma anche i medesimi tenui passaggi di colore e il gioco chiaroscurale sulla veste verdastra di Gesù e sulla fodera interna del mantello della Vergine, nonché la minuta descrizione

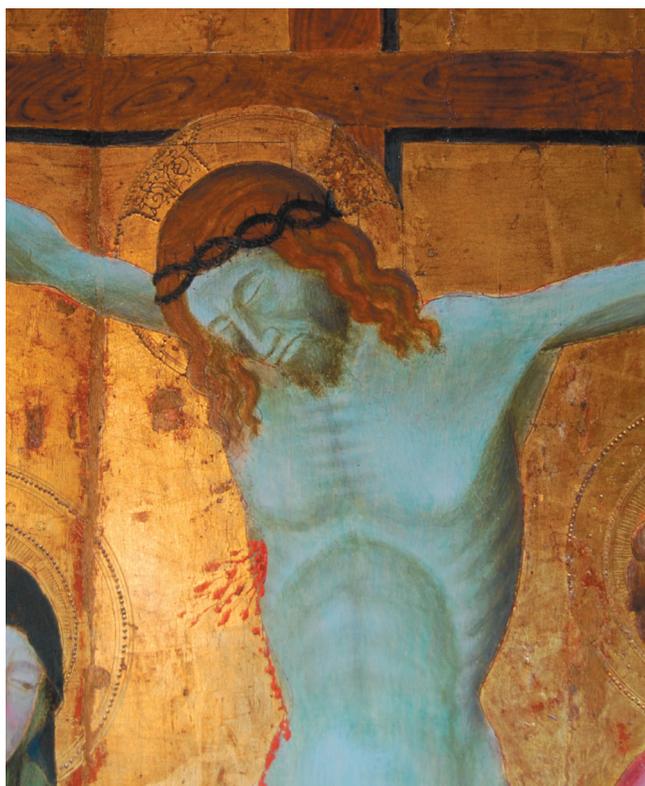


Fig. 7. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione*, particolare, Camerino, Pinacoteca Civica (foto Riccardo Garzarelli).

del velo trasparente che le cinge il capo e le ricade sul petto, e di quello interno alla stoffa che avvolge il Bambino. L'opera è sicuramente uscita dalla bottega di Arcangelo, ma alla luce degli aspetti più graffianti e calligrafici che qui notiamo e che contraddistinguono il catalogo del probabile Angelo di Bartolomeo, è forse proprio a quest'ultimo che si può ricondurre il dittico. Con questo non si vuole di certo sminuire la qualità della piccola opera, in cui è da segnalare pure la dovizia dell'oro a missione sulla decorazione della vesticciola del Bambino, sull'orlo del mantello e sui preziosi anelli indossati dalla Madre. È soprattutto l'*Imago Pietatis* che spinge più in direzione di Angelo, specialmente per l'espressione arcigna del Cristo che sembra identica a quella del Crocifisso della tavola di Camerino (fig. 7). A questa e alle altre due *Crocifissioni* gemelle si ricollegano poi l'anatomia del petto e dell'addome di Cristo, e le sue dita lunghe e aguzze poggiate sul bordo dell'avello. Anche il volto della Madonna di Moncalvo, seppur delicato nell'incarnato come quelli di Arcangelo, si presta all'accostamento con le Vergini dolenti dei Calvari prima citati, specialmente per la forma degli occhi, resi come aperture sottili e allungate.

Il dittico potrebbe allora rappresentare uno dei primi lavori di Angelo di Bartolomeo an-

⁴⁰ *Il patrimonio ... cit.*, catt. 306-307, e *Catalogo ... cit.*, p. 71 (qui si specifica che l'attribuzione si ricava da una perizia del prof. George Martin Richter).

⁴¹ BOSKOVITS, *Osservazioni ... cit.*, p. 300 nota 58: è riportata anche l'opinione di Federico Zeri, convintosi dell'appartenenza della *Vergine* al catalogo di Arcangelo. Pure Vitalini Sacconi la ricordava tra le opere vicine ad Arcangelo: VITALINI SACCONI, *Pittura marchigiana ... cit.*, p. 91.

cora presso Arcangelo di Cola, entro gli anni venti del Quattrocento, mentre è probabilmente da scandire lungo il quarto e il quinto decennio del secolo la serie delle *Crocifissioni*, in cui il pittore appare teso tra i ricordi del maestro e l'attrazione verso Bartolomeo di Tommaso. Nel Calvario su tavola della Pinacoteca Civica di Camerino (fig. 1), Angelo raccoglie infatti le suggestioni patetiche del pittore fulignate che, come detto in apertura, influenzò diversi maestri coi suoi spostamenti tra la costa adriatica e l'Appennino. Tuttavia la stesura cromatica e, in parte, le fisionomie sono ancora debitrice dell'ultimo Arcangelo: è nella tavola mariana conservata nello stesso museo che si rintracciano ancora i migliori confronti, specialmente per il profilo di frate Benedetto, committente della *Crocifissione* proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo, con quello dell'angelo di sinistra della pala di Arcangelo. Il tributo all'artista camerte è anche tipologico, visto che il dipinto della raccolta civica, tagliato in alto, poteva avere una cuspidi simile a quelle dei pannelli del trittico di Monastero di Cessapalombo, perduto in un incendio nel 1889, che al centro recava, appunto, una *Crocifissione*⁴². Le altre due opere replicano sostanzialmente il Calvario della Pinacoteca di Camerino. La tavola del Museo Raffaele Campelli di Pievebovigliana, proveniente dalla chiesa plebana, presenta diverse lacune che lasciano scoperto il legno di supporto, ma la scena è ancora complessivamente leggibile⁴³. Dell'affresco della chiesetta di San Michele Arcangelo di Perito (fig. 8), invece, resta solo il busto della Madonna e parte dell'addome, del braccio destro e della testa di Cristo⁴⁴. Si può notare che le pose dei dolenti nelle tre rappresentazioni sono leggermente variate tra loro: nelle due opere su tavola la *Madonna* porta la mano sinistra al petto e l'altra è lasciata cadere sul fianco opposto; a Perito l'Addolorata apre il palmo della sinistra verso l'esterno in maniera analoga al san Giovanni di Pievebovigliana, laddove nella *Crocifissione* camerte l'apostolo congiunge le mani in segno di impotenza. Risultano invece sovrapponibili i profili ossuti e longilinei dei corpi di Gesù a Camerino e a Perito, mentre a Pievebovigliana la corporatura di Cristo appare più tozza, un aspetto che forse può suggerire che si tratti di un lavoro più vicino all'*Incoronazione della Vergine* che reca la data 1450.

Puntuali richiami iconografici e stilistici alle tre *Crocifissioni* già note di Angelo di Bartolomeo, permettono di aggiungere con convinzione al catalogo del riscoperto pittore di Camerino

⁴² Per il valore di prototipo del trittico di Cessapalombo si veda DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento* ... cit., p. 40; A. MARCHI, *Girolamo di Giovanni, un politico ricongiunto (parzialmente), carpenterie, intagli, decori ed altri fatti del Quattrocento camerte*, in *Girolamo di Giovanni* ... cit., pp. 20-37, in part. 34-35. Per i documenti, la provenienza originaria e la bibliografia precedente si rimanda a M. MAZZALUPI, *Tra pittura e scultura. Ricerche nell'archivio notarile di Camerino*, in *Storie da un archivio: frequentazioni, vicende e ricerche negli archivi camerinesi*, atti della conferenza di Camerino (2006), a cura di P. Moriconi, Camerino 2006, pp. 1-32, in part. 3-5, e a ID., *Opere di pittura* ... cit., pp. 215-217.

⁴³ Per la tavola di Pievebovigliana si veda l'articolo nel bollettino parrocchiale di Pievebovigliana segnalatomi dal suo autore: M. MAZZALUPI, *Su altri dipinti della pieve (I)*, in "La Pieve", XXXVI, 2008, 6, p. 4; e poi anche A.A. BITTARELLI, *Il Museo di Pievebovigliana*, "Notizie da Palazzo Albani", III, 1974, 1, pp. 42-45, in part. p. 43; G. VITALINI SACCONI, in *Pievebovigliana e il suo museo*, a cura di A.A. Bittarelli, L'Aquila 1972, pp. 46-49. Si rinvia anche alla nota 21 di questo articolo.

⁴⁴ Oltre alle voci citate alla nota 21, sui frammenti di Perito esiste anche un trafiletto nel giornale diocesano di Camerino gentilmente segnalatomi da Matteo Mazzalupi, che ringrazio anche per avermi fornito le riproduzioni fotografiche degli affreschi: ABIT [A.A. Bittarelli], *L'affresco di Perito*, "L'Appennino camerte", LXXXI, 27, 30 giugno 2001, p. 6.



Fig. 8. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione*, Perito (Camerino), chiesa di San Michele. (foto Matteo Mazzalupi).

un altro dipinto col medesimo soggetto. Si tratta di un affresco che si trova all'interno della chiesa di San Lorenzo nel castello di Postignano (fig. 9)⁴⁵, nei pressi di Sellano, lungo la valle del Vigi, un affluente del Nera. Di questa zona, per di più, era originario il padre di Angelo, Bartolomeo di maestro Rinaldo di maestro Marco, che risulta nativo di Montesanto⁴⁶, località dalla quale proviene anche il trittico oggi al Museo Diocesano di Spoleto. Il terremoto del 1997 provocò il crollo di una parete al fondo della chiesa di San Lorenzo⁴⁷, a quel tempo in fase di recupero dopo decenni di degrado e abbandono insieme al resto del paese di Postignano⁴⁸. Tale cortina

⁴⁵ Sono autonomamente arrivata a queste conclusioni, sebbene durante la gestazione del presente studio la *Crocifissione* di Postignano sia stata pubblicata come opera del Maestro di Gaglianvecchio *alias* Angelo di Bartolomeo da Camerino sia da Veruska Picchiarrelli ed Emanuela Ceconelli nella guida *Forgiata dalle acque. Sellano e il suo territorio*, Sellano 2017, pp. 28-29, 114-119, che mi è stata gentilmente segnalata da Maria Rosaria Benvenuti, sia da Caterina Saponi in un puntuale e dettagliato articolo di cui sono riuscita parzialmente a tenere conto solo in fase di revisione del mio contributo: C. SAPONI, *Su un affresco quattrocentesco in San Lorenzo a Postignano*, "Spoletium", 2017-2018, 54-55, pp. 123-129. L'affresco era stato descritto anche da Vittoria Garibaldi sul *Corriere dell'Umbria* del 21 febbraio 2016, come opera di un anonimo pittore dei primi decenni del Quattrocento.

⁴⁶ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122.

⁴⁷ Attualmente l'accesso alla chiesa è permesso da una porta collocata nell'antica abside semicircolare dell'edificio sacro e dunque la parete ora al fondo della chiesa ne costituiva un tempo la controfacciata. Cfr. *Forgiata ... cit.*, pp. 114-115.

⁴⁸ È interessante notare che nei *Manuali del territorio* Postignano era descritta come un paese ormai in balia dell'incuria e dal recupero sempre più improbabile, soprattutto a partire dal terremoto del 1964: *L'Umbria. Manuali per il territorio. La Valnerina, il Nursino, il Casciano*, Roma 1977, pp. 35-36.



Fig. 9. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione e san Michele Arcangelo*, Postignano (Sellano), chiesa di San Lorenzo.

muraria, già recante un *Martirio di san Lorenzo* della seconda metà del Cinquecento da poco attribuito a Michelangelo Braidì⁴⁹, nascondeva sulla parete retrostante la raffigurazione ad affresco di un calvario inserito in un grande arco ogivale ribassato, ornato da un fregio vegetale stilizzato, comprendente ai lati due edicole ad arco trilobo ospitanti figure di santi. Il Crocifisso è rialzato su un piccolo Golgota dipinto nella zona dove si apre un repositario incorniciato da un finto decoro a tessellato policromo, che al centro della fascia superiore è interrotto dalla raffigurazione di una pisside, la cui fattura dorata è illusa con un colore ocra. Ai lati, su un suolo roccioso, sono la Madonna e san Giovanni sofferenti, mentre in alto due angeli sono trasportati dalle nuvole e uno di loro raccoglie il sangue di Cristo in un calice un tempo reso con la lamina dorata, ormai quasi totalmente perduta. Gli inserti metallici sono abrasati anche negli attributi del san Michele Arcangelo, in piedi su un pavimento a finto marmo entro l'edicola di destra, l'unica superstite tra le due. La figura alata e corazzata in una mano brandisce la spada, mentre dall'altra lascia pendere la bilancia della psicostasia, trattenendo il mantello avvolto al braccio. In basso, su una fascia rossa, corre una frammentaria iscrizione,

⁴⁹ A. DELPRIORI, "Fecerunt pictura et sculptura". *Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento*, in *Capriccio e Natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento*, catalogo della mostra di Macerata, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 112-133, in part. 127-128.

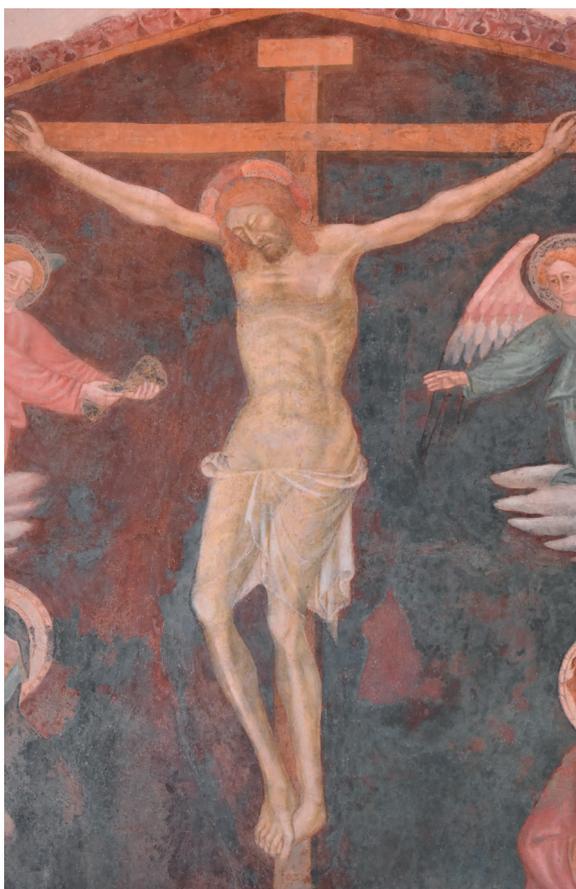


Fig. 10. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione e san Michele Arcangelo*, particolare, Postignano (Sellano), chiesa di San Lorenzo.

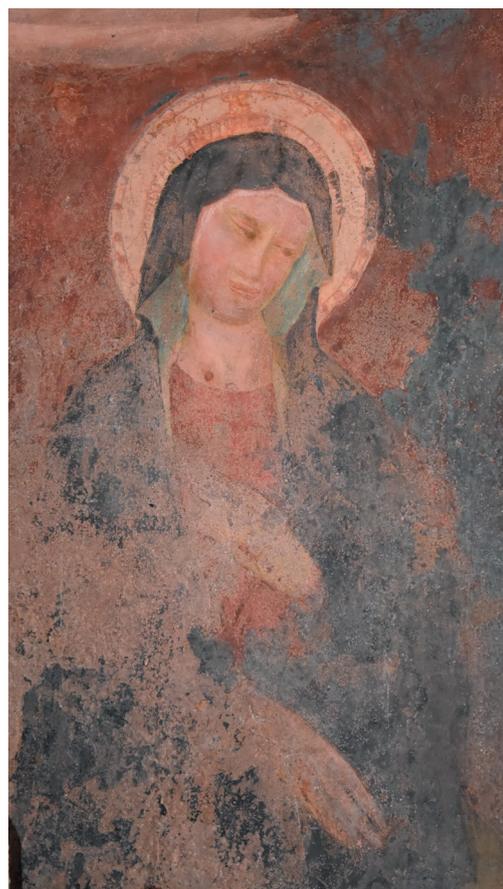


Fig. 11. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione e san Michele Arcangelo*, particolare, Postignano (Sellano), chiesa di San Lorenzo.

in parte nascosta dietro l'artefatto rudere della parete crollata nel 1997 e in parte svanita a causa di cadute di colore. Rimane comunque leggibile “[...] pet(rus) vitalis (ant)onius iacobi antonellu[...]”, dunque una serie di nomi che potrebbero riferirsi ai committenti. Si noti che la grafia è identica a quella che troviamo in altre tavole attribuite ad Angelo di Bartolomeo, come la *Crocifissione* della Pinacoteca di Camerino e l'*Incoronazione della Vergine* dell'asta Sotheby's del 2011. Come anticipato, questo Calvario ripete sostanzialmente l'iconografia dei tre dipinti gemelli, ma si distingue per un'orchestrazione più ampia. Si rapporta in maniera puntuale innanzitutto la linea gracile del corpo di Cristo eccessivamente stirato, avvolto da un perizoma trasparente che quasi scivola nonostante il nodo in vita (fig. 10), con un effetto che ancora riporta a Bartolomeo di Tommaso; coincidono i tipi facciali, con gli occhi come fessure, il volto sofferente di Cristo, la forte caratterizzazione espressiva dei dolenti angosciati (fig. 11), i cui gesti sono identici a quelli della tavola di Camerino. Gli angioletti plananti di Postignano, con le loro folte chiome ricciolute, compaiono simili nella tavola di Pievebovigliana e nella tavola con l'*Incoronazione della Vergine*.

Tra le opere sempre riferite all'ormai ex Maestro di Gaglianvecchio è il trittico del Museo Diocesano di Spoleto proveniente da Montesanto di Sellano. L'attribuzione allo stesso pittore delle *Crocifissioni* appena descritte deriva da alcuni confronti che coinvolgono specialmente



Fig. 12. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione, san Giovanni Battista e santa Lucia, Veronica sorretta da un angelo, Annunciazione*, particolare, Spoleto, Museo Diocesano.

la *Madonna Annunciata* nella cuspide del pannello destro (fig. 12), in cui sembra di rivedere le fisionomie delle Vergini dolenti dei Calvari, ma anche le figure arcigne dei santi nei comparti laterali e il forte coinvolgimento emotivo della scena centrale. La silhouette gracile di Cristo e il suo volto sofferente si rapportano anch'essi agli altri crocifissi (fig. 13). Alcuni dati più tecnici confermano il legame con le opere di Angelo di Bartolomeo, come la fattura dei nimbi, raggiati all'interno e con la stessa combinazione di punzoni e granitura nel disco più esterno, e la grafia del cartiglio dell'*Ecce agnus Dei* tenuto da san Giovanni Battista, che si può mettere in relazione a tutte le iscrizioni evocate finora. Il collegamento con il pittore camerte sembra avvalorato dalla provenienza del trittico da Montesanto di Sellano, paese di origine di suo padre Bartolomeo⁵⁰. È altrettanto vero che nel pannello centrale si scorgono alcune discrepanze stilistiche rispetto alle altre crocifissioni che, a mio avviso, sono da cogliere come caratteri che mettono in luce un'evoluzione del pittore. I volti e le mani sono più torniti, i dolenti reagiscono in maniera più vera al dolore per la morte di Gesù, e si muovono agilmente nello spazio, la Madonna con un tre quarti più accentuato e Giovanni completamente ruotato di profilo. Si noti peraltro che solo per il nimbo di Cristo si tenta una resa in scorcio, ad assecondare il rincasso della testa inerte tra le spalle, con la granitura nello spessore del disco. Tali differenze, secondo Matteo Mazzalupi, si giustificano con il riconoscimento di un'altra mano, quella del giovane Giovanni Angelo di Antonio, in tutta la tavola centrale e nell'Angelo annunciante dai riccioli voluminosi nella cuspide di sinistra⁵¹. Del pittore di Bolognola

⁵⁰ MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo ... cit.*, p. 122.

⁵¹ ID., *Risarcimento di Girolamo ... cit.*, pp. 42-43, 47-49.

in effetti ignoriamo la produzione pittorica precedente al suo viaggio a Firenze nel 1452, determinante per comprendere il linguaggio messo in atto nelle prime opere note, la pala di Palazzo Venezia e l'affresco del Beccaio. D'altro canto impressiona la somiglianza della grafia dell'iscrizione di quest'ultimo dipinto con quella del titulus Crucis nel trittico di Montesanto, il cui tratto più fine differisce, a sua volta, da quello dell'iscrizione che reca il san Giovanni Battista nello scomparto di sinistra della stessa ancona⁵².

È vero che, se si insiste su una datazione agli anni quaranta del Quattrocento, non si può pensare che il trittico sia stato interamente realizzato da Angelo di Bartolomeo, visto che poi nel 1450, come notato da Matteo Mazzalupi, lo stesso pittore riappare nell'*Incoronazione della Vergine* con un linguaggio affine a quello delle *Crocifissioni*. Tuttavia, sembra strano rilevare che Giovanni

Angelo sia parzialmente intervenuto su un'opera concepita nella bottega di un pittore che definiremmo ancora tardogotico e del quale poi sembrerebbe non mantenere alcun carattere. Si può allora pensare che il trittico di Montesanto sia opera più tarda del solo Angelo di Bartolomeo, databile almeno alla seconda metà degli anni cinquanta del Quattrocento, considerando che, se è giusta la ricostruzione della sua personalità, risulterebbe morto nel 1466 e dunque non si conoscerebbe ancora buona parte della sua attività. Gli aspetti apparentemente più moderni del trittico si potrebbero a mio avviso interpretare come una reazione alle novità portate dai pittori della nuova generazione, una risposta sostanzialmente analoga a quella del pittore di Tolentino autore di un affresco con la *Madonna di Loreto* datato 1454 nella controfacciata della chiesa di San Francesco e di un'*Intercessione di Cristo alla Vergine presso Dio Padre* in Santa Maria delle Grazie, in cui De Marchi ha notato che alcune trovate protorinascimentali di derivazione camerte, come il gioco delle ombre proiettate, si innestano

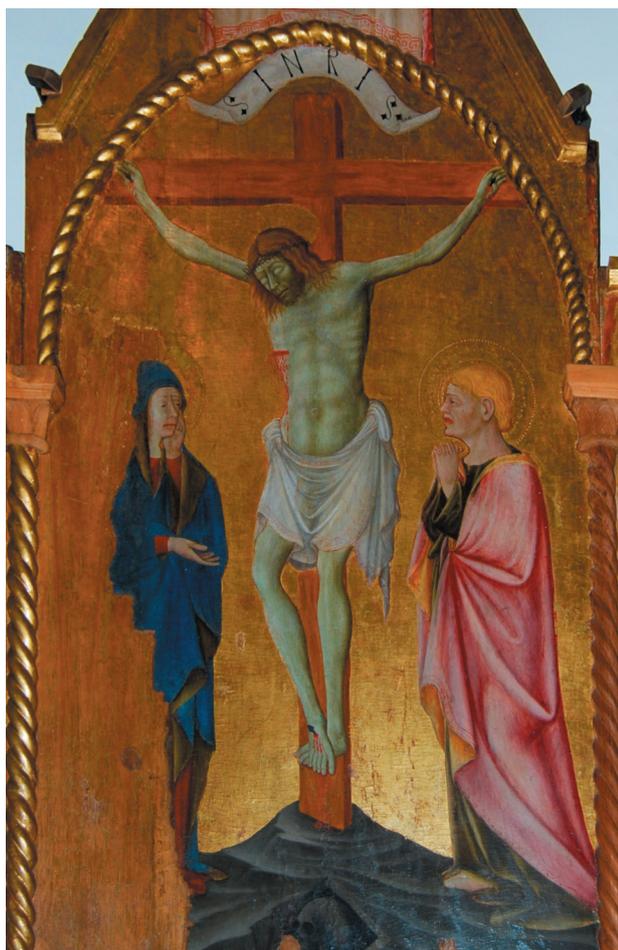


Fig. 13. Angelo di Bartolomeo da Camerino, *Crocifissione, san Giovanni Battista e santa Lucia, Veronica sorretta da un angelo, Annunciazione*, particolare, Spoleto, Museo Diocesano.

⁵² Ivi, p. 48.

su una cultura di fondo ancora tardogotica e prossima a Paolo da Visso⁵³. A una fase vicina a quella del trittico collocherei dunque il *San Giorgio che combatte col drago* dipinto sul portico esterno della chiesa di Santa Maria in Insula a Monastero di Cessapalombo⁵⁴, dal momento che le forme tornite del volto credo si possano confrontare soprattutto con i personaggi del Calvario dell'ancona già a Montesanto di Sellano.

Come già proposto da Andrea De Marchi, Angelo di Bartolomeo potrebbe aver giocato un ruolo non indifferente anche per la formazione di Paolo di Giovanni da Visso⁵⁵. Questi è indubbiamente l'erede del linguaggio espressionista di Bartolomeo di Tommaso, ma andrebbero rivalutati anche i possibili contatti con altri maestri attivi alle pendici dei monti Sibillini per ricercare le basi della sua formazione. Ad esempio, la *Madonna col Bambino* firmata che oggi si trova al Musée du Petit Palais di Avignone è seduta su un trono marmoreo che riporta alla mente quello della tavola del 1457 di Angelo da Camerino e Cristoforo da Sanseverino, specialmente se si osservano i braccioli lavorati a quadrilobi traforati⁵⁶. Anche la *Crocifissione* di San Ginesio, affresco staccato dalla chiesa di San Michele, ora nella parete di fondo dell'abside della Collegiata, sembra in effetti mescolare la drammaticità già commentata nei Calvari di Angelo di Bartolomeo con i vezzi dei fratelli Salimbeni, creando un linguaggio che ritengo sia quello ancora acerbo di Paolo da Visso⁵⁷.

⁵³ DE MARCHI, *Pittori a Camerino nel Quattrocento ... cit.*, p. 50.

⁵⁴ Ivi, p. 40.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ MINARDI, *Lorenzo e Jacopo ... cit.*, p. 118.

⁵⁷ Come ho già avanzato in SPINA, *Appunti su Paolo ... cit.*, pp. 106-107.

Federica Ambrusiano

Una Eneide ferrarese e una nuova proposta per Bartolomeo di Benincà

Nel fondo Conventi Soppressi della SS. Annunziata, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze con il numero 215, è custodito un manoscritto contenente il testo dell'Eneide (fig. 1). Il codice, membranaceo del XV secolo, presenta un'unica carta miniata all'inizio del volume e una serie di iniziali decorate a bianchi girari all'inizio di ogni libro. *L'incipit* a c. 1r è un frontespizio interamente miniato a pennello: il testo è contenuto all'interno di una cornice suddivisa in segmenti in cui si alternano figure a mezzo busto e cappi intrecciati, mentre nei riquadri in alto a sinistra e a destra sono rappresentate due figure virili di profilo davanti a un'incorniciatura architettonica su un fondo azzurro cielo.

Il segmento che le separa ha il fondo oro e tralci verdi e blu che terminano con frutti e foglie e una figura nuda accovacciata al centro. I segmenti verticali della cornice presentano tralci blu e verdi su fondo oro e due tondi con figure di animali, rispettivamente un leopardo e un cervo entro un paesaggio e sullo sfondo un cielo delicatamente sfumato. Nel *bas-de-page* si vedono altri due busti di figure virili poste di tre quarti negli angoli e un clipeo fogliaceo al centro circondato da tralci vegetali. Il testo è introdotto da un riquadro con il busto di Enea, di profilo e con il capo coperto da un elmo ornato da una decorazione zoomorfa, nella cornice in foglia d'oro del quale si trova iscritta la lettera incipitaria A (*Arma*) del testo virgiliano.

Dal Libro II in avanti la decorazione consiste in semplici lettere d'oro decorate in campo blu, verde o rosso con piccole decorazioni bianche floreali o fogliacee sul fondo, realizzate in punta di pennello, corrispondenti a quattro righe di scrittura e che ornano la rubrica di ogni



Fig. 1. Bartolomeo di Benincà da Ferrara (qui attr.), Virgilio, Eneide (Conv.Soppr.215/dal convento della SS. Annunziata), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 1r.



Fig. 2. Bartolomeo di Benincà (attr. a), Formulario di Lettere misive e responsive, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 226, c. 1r.

La decorazione di questi volumi, allestiti per volontà del signore di Cesena Novello Malatesta, nel corso degli anni cinquanta³ del Quattrocento, risulta improntata a una attenta ripresa dell'antico. Si deve a Mario Salmi⁴ il merito di aver messo per primo in evidenza la precocità e l'importanza delle *Vite* cesenati nell'ambito della miniatura rinascimentale padana, collocandone l'esecuzione intorno al 1450. I primi due volumi (S.XV.1 e S.XV.2) e parte del terzo (S.XV.3) (ff. 1-42r) vengono scritti da Jacopo della Pergola già dal 1446, mentre le illustrazioni documentano una cultura figurativa sempre più orientata in senso rinascimentale e dominata dal gusto antiquario. Il corredo iconografico è costituito da una serie di immagini di Cesari e degli uomini famosi, posti all'inizio di ciascuna *Vita*: i personaggi sono raffigurati di profilo secondo i modelli della numismatica e della medaglistica pisanelliana, ma sono

libro¹. L'*incipit* vero e proprio dei libri è contrassegnato da lettere d'oro (corrispondenti a cinque righe di scrittura) decorate a bianchi girari e dotate di un fregio che occupa tutto il margine verticale. Si tratta di una decorazione eseguita a penna e acquerello rosa, verde e azzurro e che talvolta termina con bolli dorati o foglie lanceolate.

A interessarsi di questo manoscritto è stata Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto che collocava la realizzazione del codice nel XV secolo, attribuendone la decorazione a un miniatore ferrarese vicino all'autore delle miniature delle *Vite* di Plutarco della Biblioteca Malatestiana di Cesena, in particolare quelle contenute nel terzo volume segnato S.XVII.3².

¹ Alcune eccezioni sono rappresentate alle cc. 110v e 140v in cui è presente la lettera decorata ma non la rubrica vera e propria; alle cc. 124v e 125r in cui mancano sia la rubrica che la lettera iniziale a bianchi girari del Libro X; e a c. 156v in cui manca la rubrica del Libro XII.

² *I codici della SS. Annunziata in Firenze della Biblioteca Medicea Laurenziana: catalogo*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di L. Crociani, M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, D. Liscia Bemporad, Firenze 1983, pp. 98-99 cat. 61.

³ *Libreria Domini: i manoscritti della Biblioteca Malatestiana. Testi e decorazioni*, a cura di F. Lollini, P. Lucchi, Bologna 1995, p. 190.

⁴ M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano 1956.



Fig. 3. Bartolomeo di Benincà da Ferrara (qui attr.), Virgilio, Eneide (Conv.Soppr.215/dal convento della SS. Annunziata), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 1r. (particolare).



Fig. 4. Bartolomeo di Benincà (attr. a), Formulario di Lettere missive e responsive, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 226, c. 1r. (particolare).

inseriti in un'edicola, in una nicchia, o su una targa⁵. Mantenendosi fedele all'invenzione del ritratto funerario di nicchia, il miniatore di queste immagini lo elabora con una nuova temperatura espressiva. Le edicole marmoree, benché sempre su fondo blu, sono costruite in prospettiva, con strutture luminose, salde, essenziali ma precise nei dettagli ed esemplate su modelli antichi. Dell'ornato funerario di matrice classica sono caratteristici i motivi vegetali posti su ogni vignetta, così come sono palesemente all'antica le iscrizioni in caratteri capitali. Realizzati con nettezza di segno e con alta qualità luminosa, concentrata sugli incarnati quasi bronzei e sui colori splendenti, i personaggi, dall'aspetto altero, si collocano in una dimensione che ancora mantiene il taglio araldico del ritratto pisanelliano, ma lo filtrano entro una nuova misura formale prospettica⁶. La vicenda critica legata alla realizzazione del Plutarco malatestiano è comunque una questione molto complessa che in questa sede si preferisce non affrontare rimandando all'ampia letteratura⁷; ci si concentrerà, semmai, sulle miniature del terzo volume, nelle quali Ciardi trovava delle corrispondenze con il manoscritto dell'*Eneide* della SS. Annunziata. In particolare nel mezzo busto collocato nell'angolo in basso a sinistra del manoscritto laurenziano (fig. 5) si ravvisa una somiglianza con il ritratto di Marco Crasso (fig. 8): si tratta di un'affinità legata non soltanto alla posa delle figure, di tre quarti, ma anche nel tratto e nel disegno poiché entrambi i volti presentano una fronte diritta, il viso legger-

⁵ A suo tempo Salmi (M. SALMI, *La miniatura ... cit.*), che ravvisava un'impronta pierfrancescana in queste figure così nettamente definite da sembrare sbalzate nel metallo, proponeva di attribuirle o almeno avvicinarle a Cristoforo Canozzi da Lendinara, il maestro di tarsia fra i primi discepoli di Piero della Francesca, mentre i ritratti di Cicerone e Catone venivano attribuiti a Lorenzo Canozzi.

⁶ G. MARIANI CANOVA, *La miniatura nella biblioteca Malatestiana*, in *Libreria Domini: i manoscritti della Biblioteca Malatestiana. Testi e decorazioni*, a cura di F. Lollini, P. Lucchi, Bologna 1995, pp. 155-187, in part. 160-161.

⁷ Si veda la scheda di Federica Toniolo in G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Ferrara: dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, Ferrara 1998, pp. 157-159 cat. 22 e bibliografia citata.



Fig. 5, 6, 7. Bartolomeo di Benincà da Ferrara (qui attr.), Virgilio, *Eneide* (Conv.Soppr.215/ dal convento della SS. Annunziata), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 1r. (particolari).

mente allungato e le guance scavate. Presentano inoltre un'ombreggiatura soffusa a delineare il profilo marcato, il medesimo taglio degli occhi e l'arcata sopracciliare arcuata. Le figure si caratterizzano poi per una spiccata prominente del labbro superiore, mentre quello inferiore risulta appena accennato e delineato da una leggera ombreggiatura a definirne la carnosità. Ulteriori confronti possono farsi anche tra la figura posta in alto a destra del manoscritto laurenziano (fig. 7) con il ritratto di Marco Antonio del manoscritto cesenate (fig. 9), il cui profilo ricorda quello del manoscritto dell'*Eneide* nella linea diritta della fronte e nel profilo della bocca e del mento. Si tratta tuttavia di una comune cultura figurativa, non di un'identità di mano, poiché nel manoscritto laurenziano il tratto è più nervoso, deciso, con le ciocche di capelli annodate in modo quasi scultoreo che ricorda il modo di miniare di Guglielmo Giraldi.

Va invece considerato un confronto più puntuale con un altro manoscritto di provenienza emiliana, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 226) (fig. 2), e noto come *Formulario di Lettere missive e responsive*.

Il manoscritto bolognese presenta alla prima carta una decorazione a pennello costituita da un fregio floreale che racchiude l'intero specchio di scrittura e che corre lungo i quattro mar-



Fig. 8. "Sesto Maestro", Plutarco, *Vitae virorum Illustrium*, Ritratto di Marco Crasso, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.XV.3, c. 19v.

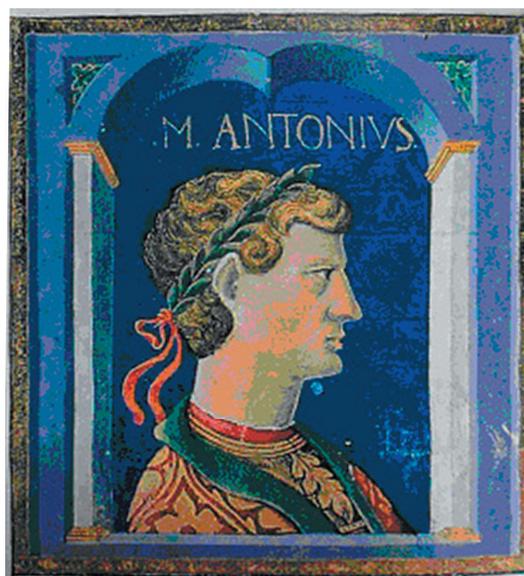


Fig. 9. "Quinto Maestro", Plutarco, *Vitae virorum Illustrium*, Ritratto di Marco Antonio, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.XV.2, c. 51r.

gini della pagina. Il fregio è costituito da grandi boccioli di rosa, foglioline, motivi nastriformi e bolli dorati. I colori utilizzati sono l'azzurro, il rosa e il giallo. Nel *bas-de-page* è presente, affiancato da due grandi volute dorate, lo stemma della famiglia dei Manfredi di Faenza⁸, cui il manoscritto può essere ricondotto, anche sulla base di quanto riportato nell'*incipit* del testo «*Ad Illustrem Dominum Astorgius de Manfredis Faentie principem clementissimum*». La lettera dell'*incipit*, un'iniziale E, è costituita da uno spiritello in finto bronzo che, con le braccia protese, si sporge verso il profilo virile che si staglia sul campo interno blu. Quest'ultimo rappresenta la figura di un guerriero che veste una tunica di broccato rosso e porta un elmo d'argento sormontato da un drago dalle ali spiegate. La corrispondenza con l'iniziale che decora il manoscritto laurenziano è puntuale e ne fa supporre l'esecuzione da parte di uno stesso artista (figg. 3, 4). A questo proposito il manoscritto bolognese apre una nuova ipotesi di ricerca, dal momento che risulta già noto agli studi da quando in esso è stata riconosciuta l'attività di miniatore di Bartolomeo di Benincà da Ferrara.

La ricostruzione di questa personalità è stata avviata da Massimo Medica⁹ a partire da un documento datato 18 Settembre 1443 nel quale Bartolomeo di Benincà si accorda con Giorgio d'Alemagna per miniare alcuni fogli del Breviario commissionato da Leonello d'Este negli anni compresi tra il 1441 e il 1446¹⁰. Dai pochi fogli rintracciati provenienti da questo

⁸ Si veda Dizionario Treccani (<http://www.treccani.it/enciclopedia/manfredi/>) e G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie e notabili italiane*, 2, Bologna 1965, p. 62.

⁹ M. MEDICA, *Un problema di pittura bolognese della metà del Quattrocento*, "Arte a Bologna", IV, 1997, pp. 65-73, in part. nota 26.

¹⁰ Il documento è pubblicato in A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, Parte I, Ferrara 1993-1997, I. *Dal 1341 al 1471* (1993), p. 239 cat. 508. Del Breviario, in gran parte perduto, rimangono solo pochi fogli, alcuni dei quali attribuiti a Giorgio d'Alemagna e uno a Matteo de' Pasti, mentre dal 1447 viene coinvolto anche Guglielmo Giraldi. Si veda in merito la scheda

Breviario si evidenzia lo stile aulico ed elegante della sua decorazione, aggiornata sulle ultime esperienze della pittura estense coeva. Tuttavia la distinzione del contributo dato all'impresa dai vari miniatori menzionati nei documenti non è stata ancora del tutto risolta e fino a ora nessuno dei fogli noti è sicuramente collegabile al nome di Bartolomeo di Benincà. I riferimenti alla sua attività di miniatore nei documenti sono esigui e si riferiscono solamente alla decorazione di codici per gli olivetani di San Michele in Bosco negli anni compresi tra il 1461 e il 1476 quando si trova a Bologna¹¹. Per il resto la sua attività di miniatore ci è nota solo attraverso fonti documentarie che lo indicano come tale oltre che come insegnante¹². Il primo ad attribuirgli una pagina miniata è stato Massimo Medica a partire dall'analisi del *Formulario di Lettere* di Bologna¹³.

Si tratta di un testo, quello del *Formulario*, ben noto nell'ambito della letteratura umanistica e che ha avuto una fortuna critica notevole in tempi moderni dal punto di vista filologico. A partire dagli studi di Gianfranco Contini, che ne individua un'altra versione manoscritta nel codice conservato presso l'Istituto della Carità di Domodossola¹⁴, fino agli studi più recenti di Maria Cristina Acocella¹⁵. Quest'ultima, che ne ha studiato la fortuna testuale, riferisce che la prima edizione a stampa, uscita a Bologna il 20 Aprile 1485, riporta al suo interno il nome di Bartolomeo Miniatore, anche se nell'edizione immediatamente successiva lo si attribuisce a Cristoforo Landino¹⁶. Ci sono però alcuni indizi, messi in evidenza da Tina Matarrese, in favore di Bartolomeo Miniatore: pochissime volte nel testo è possibile leggere indicazioni di luoghi, ma da questi si evince come l'autore fosse legato alle città di Bologna

di Federica Toniolo, in J. HERMANN, *La miniatura estense*, Modena 1994, p. 73 nr. 18. Le poche pagine rimaste, passate in parte sul mercato antiquario, provengono dal Santorale.

¹¹ G. ZUCCHINI, *San Michele in Bosco a Bologna, Documenti*, "L'Archiginnasio", XXX-VIII, 1943, 1-6, pp. 18-70.

¹² Pubblicato in FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, I. *Dal 1341 al 1471* (1993), p. 82 cat. 92: «Magistro Bartholomeo scriptori et miniatori filio quondam Benincati de Tamaratiis civi et habitatori Ferrarie super Policino Sancti Antonii». E ancora «e team apotecham non tenere pro alio usu nisi pro erudiendis et docenti pueris etc., et pro laborando de exercitio suo...».

¹³ Dal punto di vista testuale il *Formulario* si presenta come un manuale volto a mostrare come costruire lettere e discorsi utilizzando una serie di modelli esemplificativi. L'autore fornisce esempi di lettere e in alcuni casi esse sono seguite dalle relative risposte, mostrando quindi gli esiti della questione trattata. Alcuni modelli, piuttosto generali, non si riferiscono a situazioni specifiche, per cui risultano adattabili a varie circostanze. Analizzandone la struttura non emerge un'organizzazione organica e razionale del materiale poiché le formule relative a una stessa situazione non sono raccolte in un unico insieme, ragion per cui l'ordine risulta lacunoso e la sistemazione dei modelli appare casuale. I temi trattati appartengono sia alla sfera pubblica che a quella privata e propongono modelli da utilizzare a seconda delle occasioni; l'autore non si rivolge a una categoria professionale precisa, ma più in generale a persone che necessitano di scrivere lettere nella vita di tutti i giorni, uomini alfabetizzati, certo, ma a cui non è richiesta la conoscenza del latino. I personaggi citati sono spogliati della loro identità storica e ridotti semplicemente a dei nomi, semplificazioni di un determinato titolo. Il testo, che ebbe anche moltissime edizioni a stampa, venne sempre stampato in formati piccoli, sia per la brevità dell'opera stessa, sia perché doveva essere un libro facilmente trasportabile e consultabile.

¹⁴ G. CONTINI, *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, "Archivum Romanicum", XXII, 1938, pp. 281-319.

¹⁵ M.C. ACOCELLA, *Il Formulario di epistole missive e responsive di Bartolomeo Miniatore: un secolo di fortuna editoriale*, "La Bibliofilia", CXIII, 2011, pp. 257-277.

¹⁶ Ivi, p. 257. Sempre secondo Acocella nessuna di queste attribuzioni può essere scartata a priori poiché sono conosciuti sia i rapporti tra il Landino e il duca di Ferrara Ercole d'Este, cui l'opera a stampa è dedicata, sia l'attività del Landino come docente di retorica e poetica presso lo Studio fiorentino.

e Ferrara. È verosimile pensare che l'autore del testo abbia mescolato epistole reali ad altre fittizie; inoltre appare poco probabile che un letterato come il Landino, così legato alla città di Firenze, possa aver scritto lettere facendo riferimento a città come Bologna e Ferrara piuttosto che a Firenze stessa. Tra l'altro la lingua delle prime due edizioni del *Formulario* corrisponde al registro più alto della *koinè* padana¹⁷. Come fa notare Daniele Guernelli¹⁸ esiste una corrispondenza testuale nei due manoscritti tanto da far considerare il codice di Domodossola come una copia di quello bolognese. In quest'ultimo, infatti, compaiono ancora regionalismi che già nel *Formulario* di Domodossola sono stati espunti¹⁹. Sebbene non sia questa la sede in cui la complessa questione legata agli aspetti filologici del testo del *Formulario* possa trovare una risposta definitiva, va comunque evidenziato che l'analisi della sua decorazione miniata può fornire qualche utile contributo alla discussione.

Il manoscritto bolognese presenta una decorazione tipicamente ferrarese, in linea con il manoscritto laurenziano, già attribuito all'ambito emiliano, e questo potrebbe far propendere per un'attribuzione sia del testo che della decorazione a Bartolomeo miniatore ferrarese, piuttosto che a Cristoforo Landino che era fiorentino. L'identificazione dell'autore del *Formulario* con Bartolomeo di Benincà proposta da Massimo Medica, infatti, si basava proprio su questo aspetto, cui seguirono ulteriori considerazioni da parte di Maria Cristina Acocella. La studiosa sintetizzava il contenuto delle *Epistole* dividendole per gruppi: una parte indirizzate ad Astorgio Manfredi, cui il *Formulario* è dedicato come indicato nell'*incipit*, e una parte a Borso d'Este (cc. 62r-63v)²⁰ che fanno riferimento alla città di Bologna²¹, mentre alle cc. 57v-58v (ms. 226) si legge «Illustrissime princeps et excellentissime domine, domine mi singularissime a di VIII del presente mese riceveti una lettera da la vostra excellentia sopra il facto del Tintore, per il quale letta la littera cum gran reverentia subito mandai, et persuasilo, che venisse a Ferrara a presentarse alla vostra illustrissima signoria. [...]». Verosimilmente tra il documento pubblicato da Franceschini, redatto all'interno della Cancelleria Ducale Estense, e l'epistola

¹⁷ T. MATARRESE, *Il volgare a Ferrara tra corte e cancelleria*, "Rivista di letteratura italiana", VIII, 1990, pp. 515-560, in part. 549-552. Il riferimento a Bartolomeo, inoltre, ricorre nelle versioni manoscritte del testo, ovvero nel già citato manoscritto 226 della Biblioteca Universitaria di Bologna, che si data tra il 1461 e il 1468 perché riporta la dedica ad Astorgio II Manfredi signore di Faenza, e nel cosiddetto "manoscritto ferrarese" dell'Istituto della Carità di Domodossola citato dal Contini, che raccoglie testi volgari quattrocenteschi e modelli di epistole alcune delle quali firmate da un certo "Bartholomeus" (CONTINI, *Un manoscritto ... cit.*).

¹⁸ D. GUERNELLI, *Qualche nota sulla miniatura bolognese del terzo quarto del Quattrocento*, "Il Carrobbio: Rivista di studi bolognesi", XXXV, 2009, pp. 61-91.

¹⁹ Potrebbe trattarsi di un'opera nata sotto forma manoscritta e che solo successivamente sfrutterà i benefici di circolazione offerti dalla stampa, per cui il manoscritto 226 della Biblioteca Universitaria di Bologna potrebbe essere la prima versione del *Formulario*. Daniele Guernelli evidenzia come tra la versione manoscritta e l'edizione a stampa l'autore abbia apportato una serie di modifiche al testo, spogliando le lettere dai riferimenti topografici e temporali e trasformando le epistole in vere e proprie formule.

²⁰ Alle cc. 57v-59v sono riportate delle lettere spedite al duca Borso d'Este da una coppia di sposi che voleva dare al figlio il nome del duca, ma che, essendo nata una femmina, scelsero il nome Borsia. Anche se non viene specificato l'anno di queste lettere, esse sembrano far parte di quel gruppo di epistole datate 31 ottobre 1461 delle cc. 59v-60v e scritte a Bologna: si veda ACOCELLA, *Il Formulario ... cit.*, p. 260.

²¹ Inoltre, in un documento relativo a Borso, pubblicato da Adriano Franceschini, e datato 7 Agosto 1461, si parla di un Bartolomeo da Ferrara "maestro de tinctoria" miniatore (FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, I, p. 581 cat. 954 c).

presente nel *Formulario*, esiste un collegamento: è infatti probabile che si tratti della stessa persona²². Era a proposito dell'appellativo “*maestro de tinctoria*” che Ulrike Bauer-Eberhard²³ aveva proposto di accorpare la personalità di Bartolomeo del Tintore (bolognese) con quella di Bartolomeo di Benincà (ferrarese), considerandoli come la stessa persona²⁴. Stando però ai documenti pubblicati da Adriano Franceschini, a Ferrara nel Quattrocento sono documentati due miniatori di nome Bartolomeo: il primo è Bartolomeo di Accarisio «*miniator filius quondam Acarisii de contrada Sancti Gregori*» testimoniato dal 3 febbraio 1440²⁵; il secondo è Bartolomeo di Benincà – attestato dal 1443 al 1478 – del quale si è detto in precedenza. Esiste però un documento successivo per dipanare la questione, ovvero un atto del 16 Settembre 1485 in cui si cita un Giovanni Battista figlio del fu Bartolomeo miniatore²⁶, per cui a questa data uno dei due doveva essere già morto²⁷.

Dalla documentazione raccolta da Zucchini, invece, sappiamo che Bartolomeo del Tintore muore tra il 1494 e il 1495²⁸, ragion per cui appare evidente che si tratta di due artisti diversi, che tuttavia potrebbero aver avuto contatti fra loro; è per questo che la proposta della Bauer-Eberhardt non può essere accettata. L'ipotesi attributiva di Massimo Medica venne accolta da Daniele Guernelli sulla base del documento ferrarese datato 3 Giugno 1474, nel quale Iacobo Maria da Porto, della contrada di San Giorgio, concede in affitto una bottega in via dei Sabbioni a Bartolomeo scrittore e miniatore figlio del fu Benincati Tamarozzi. Nel documento si specifica che la bottega potrà essere usata solo per l'insegnamento ai fanciulli e per l'esercizio della propria arte²⁹. Da questo atto deduciamo che Bartolomeo non era sol-

²² Si consideri comunque che l'appellativo “*maestro de tinctoria*” nel Quattrocento non viene usato necessariamente come sinonimo di miniatore. Nella prima lettera del *Formulario* bolognese, inoltre, non è chiaro se Bartolomeo di Benincà sia definito tale, mentre nel secondo gruppo di lettere si fa riferimento a un'altra persona, forse proprio alla figura Bartolomeo del Tintore (Bartolomeo di Giovanni da Bologna), anch'egli miniatore.

²³ U. BAUER-EBERHARDT, *Bartolomeo del Tintore, Bartolomeo di Benincà da Ferrara und der M° DI Pico*, “*Rivista di Storia della Miniatura*”, V, 2000, pp. 109-118.

²⁴ Inoltre la studiosa citava, a supporto della sua tesi, il fatto che entrambi i maestri risultano dai documenti come figli di un certo Giovanni. Prima di considerare anche la figura di Bartolomeo di Benincà, aveva già riunito come un'unica personalità Bartolomeo del Tintore e il cosiddetto Maestro del Plinio di Pico. Questa considerazione prendeva l'avvio dal confronto tra la decorazione dello Statuto della Società dei Notai del 1459 (Bologna, Archivio di Stato, Società dei Notai, Statuti, reg.7, c. 1r) che invece Massimo Medica attribuisce a Bartolomeo del Tintore (in *Haec Sunt Statuta. Le corporazioni medievali delle miniature bolognesi*, a cura di M. Medica, Rocca di Vignola 1999, pp. 164-165) e il manoscritto dell'*Historia Naturalis* di Plinio conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia (Ms.Lat.VI, 245 [2976]).

²⁵ FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, I. *Dal 1341 al 1471* (1993), p. 202 cat. 450.

²⁶ ID., *Artisti ... cit.*, II, t. 1. *Dal 1472 al 1492* (1995), p. 352 cat. 511.

²⁷ Nello stesso atto Giovanni Battista viene citato come abitante nel Polesine di S. Antonio, luogo dove Bartolomeo di Benincà è testimoniato il 3 giugno 1474 e il 13 settembre 1478, residente in una casa acquistata dopo una lite con maestro Antonio Zeno (ID., *Artisti ... cit.*, II, t. 1. *Dal 1472 al 1492* (1995), p. 82 cat. 92 e p. 653 cat. 1053). Può essere valido quindi considerarlo il padre di Giovanni Battista e datare la sua morte prima del 1485. A questa data Bartolomeo avrebbe avuto circa sessant'anni, visto che risulta attivo almeno dal 1443 per il Breviario di Leonello, ma comunque nulla vieta che possa trattarsi della medesima persona. Quindi la sua data di morte si potrebbe circoscrivere tra il 24 novembre 1484 e il 16 settembre 1485.

²⁸ F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma 1968, p. 26.

²⁹ «Magistro Bartholomeo scriptori et miniatori filio quondam Benincati de Tamaratiis civi et habitatori Ferrarie super Policino Sancti Antoni» (FRANCESCHINI, *Artisti ... cit.*, II, t. 1. *Dal 1472 al 1492* (1995), p. 82 cat. 92).

tanto miniatore, ma possedeva anche una professionalità letteraria riconosciuta al punto da poter essere ritenuto adeguato a insegnare. Sulla base di queste testimonianze questi studiosi lo indicavano come possibile autore di un manuale dedicato alla stesura di epistole, anche se, per confermare tale attribuzione, sarebbe utile poter ricondurre alla sua mano altre opere.

In questo senso l'*Eneide* laurenziana, con cui si sono aperte queste considerazioni, potrebbe essere un valido punto di partenza per tentare di ricostruire il suo catalogo. Questo codice, già ampiamente descritto, presenta alcuni elementi che si vogliono prendere in considerazione per avanzare alcune ipotesi in merito a una sua possibile provenienza.

Ci si riferisce in particolare al tondo miniato sul margine laterale destro a c. 2r (fig. 12), nel quale viene raffigurato un leopardo con la testa rivolta a sinistra e con le zampe anteriori affiancate, una raffigurazione ricorrente in molti codici relativi alla committenza della famiglia dei Manfredi di Faenza³⁰ e a cui il *Formulario* attribuito a Bartolomeo di Benincà è dedicato.



Fig. 10. Miniature ferrarese, *Miscellanea grammaticale*, ms. Urb. lat. 308, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 2r.

³⁰ Nei due secoli in cui la famiglia Manfredi governò Faenza in città si sviluppò una piccola corte signorile caratterizzata da quel mecenatismo, attenzione verso le arti e sviluppo urbanistico intesi come manifestazioni di prestigio. È all'interno di questo orizzonte culturale che si colloca la biblioteca manfrediana i cui estremi cronologici sono da identificare nel 1442, anno in cui risale la prima testimonianza in merito alla raccolta, e nel 1490, anno in cui, dopo l'uccisione di Galeotto Manfredi, la biblioteca venne venduta a Mattia Corvino, re d'Ungheria. Alla morte di Galeotto, infatti, emerse che la famiglia Manfredi era indebitata con il commissario fiorentino Dionisio Pucci presso il quale era stata impegnata l'argenteria (A.R. GENTILINI, *Stato delle ricerche sulla biblioteca dei Manfredi Signori di Faenza*, in *Il dono di Malatesta Novello*, atti del convegno di Cesena (2003), a cura di L. Righetti, D. Savoia, Cesena 2006, pp. 423-434, in part. 426 nota 12). Per poterla riscattare a parziale copertura del debito si decise di «pagare ducati 240 estratti dal pretio de' libri venduti all'Ambasciatore del re d'Ungheria». Il mediatore fu Bartolomeo Fonizio, il quale, nel frattempo, era in stretti rapporti con Taddeo Ugoletti, giunto a Firenze con l'incarico di acquistare codici per la biblioteca ungherese di Mattia Corvino. Lo stesso Fonizio, nel 1489, partì per Buda, città dove rimase per circa un anno a catalogare la biblioteca del re. Quando rientrò a Firenze, nel 1490, continuò a cercare codici da acquistare per conto di Mattia. Alla morte di Galeotto, il consiglio faentino deliberò di vendere la biblioteca al re Mattia e da qui iniziò la dispersione del fondo librario, parte del quale probabilmente transitò da Firenze, anche in virtù della mediazione del Fonizio, e in parte acquistato dai Medici (si vedano i manoscritti segnati Plut.22, 1,2,3,4,5,6, della Biblioteca Medicea



Nel *bas-de-page*, inoltre, lo spazio interno al clipeo dove solitamente viene rappresentato uno stemma, presenta una caduta di colore che stranamente interessa solo il fondo del clipeo stesso, e non la cornice. Osservando l'illustrazione con la lampada di Wood si nota come, tanto nella parte superiore della pagina, dove l'*incipit* è mancante, quanto nel *bas-de-page* appena descritto, non ci sono tracce di rasure. Da queste osservazioni si può dedurre quanto segue: o il manoscritto restò incompleto, forse a seguito della morte del suo committente, e da qui si spiegherebbe la mancanza dell'*incipit*, oppure la caduta di colore non è casuale, ma presuppone che vi fosse in realtà uno stemma dipinto e che le tracce di colore ancora visibili, il verde del terreno e l'azzurro del cielo, fossero in realtà base per una raffigurazione non effettuata. Sebbene le lacune siano vaste non sembra comunque esserci traccia di figura alcuna: questo dato, congiuntamente all'assenza del titolo in alto, depone a favore di un'incompiutezza. Come detto in precedenza il profilo virile dell'*Eneide* laurenziana è praticamente sovrapponibile al manoscritto 226 della Biblioteca Universitaria di Bologna realizzato proprio per la famiglia Manfredi, sebbene vada evidenziata una differenza sostanziale nella realizzazione dei fregi. Nel manoscritto bolognese, infatti, il fregio floreale e con motivi nastriformi è assimilabile ai fregi presenti nella Bibbia di Borso d'Este miniata da Taddeo Crivelli (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat.422=V.G.12) in cui compaiono fregi floreali impreziositi da decorazioni a penna e bolli dorati e forse ancora più puntuali con le opere di Girolamo da Cremona. Anche la figurina nuda che, con il suo arcuarsi, forma la lettera E

Fig. 11. Miniature ferrarese, *Miscellanea grammaticale*, ms. Urb. lat. 308, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 2r (particolare).

Laurenziana e noti anche come Bibbia Manfrediana). Non sappiamo se tutti i codici della biblioteca partirono da Faenza o se una parte di essi restò in loco, magari acquistati dai rappresentanti del patriziato cittadino, o dagli ordini religiosi che disponevano delle proprie biblioteche conventuali, come i Serviti, gli Osservanti, i Domenicani o i Francescani, né sappiamo se i codici giunti a Firenze furono acquistati soltanto dalla famiglia Medici o se entrarono a far parte di altre biblioteche. Quasi certamente il Fonzo comprò diversi codici, ma non è certo quanti di questi entrarono a far parte della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria. A complicare ulteriormente la vicenda il fatto che alla morte di Mattia non tutti i codici da lui commissionati o acquistati in Italia raggiunsero l'Ungheria. Dal momento che anche lui era indebitato con i Medici è probabile che essi ne trattessero alcuni come risarcimento. Inoltre la Corvina è a sua volta andata dispersa e molti fondi sono confluiti nelle grandi biblioteche europee a seguito di innumerevoli passaggi. Molti dei codici provenienti dalla biblioteca di Budapest, ad esempio, riportano lo stemma di Mattia Corvino dipinto sopra uno stemma precedente, per cui non è possibile stabilire a chi appartenessero in precedenza. Si veda in merito *Nel segno del Corvo: libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino Re d'Ungheria (1443-1490)*, a cura di P. Di Pietro Lombardi, Modena 2002.

dell'*incipit* del *Formulario* bolognese ricorda le figure di Adamo ed Eva nel *bas-de-page* dell'*incipit* della *Genesi* nella Bibbia di Borso. Diversamente, nel manoscritto laurenziano il fregio che racchiude lo specchio di scrittura è costituito da una serie di cappi intrecciati verdi e azzurri su fondo oro³¹. Un'impostazione analoga della pagina trova riscontro in una *Miscellanea grammaticale* conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Urb.lat.308)³². Ad ogni modo entrambe le tipologie di fregio, sebbene molto diverse tra loro, ricorrono nella miniatura ferrarese del XV secolo; inoltre i due profili virili risultano sovrapponibili, ragion per cui, in questa sede, si vuole proporre un'attribuzione dell'*Eneide* laurenziana allo stesso miniatore del *Formulario* bolognese.

Sia che si voglia accogliere l'attribuzione di quest'ultimo a Bartolomeo di Benincà, sia che si scelga di lasciare l'autore anonimo, gli elementi sin qui presentati confermano, a mio avviso, un'identità di mano nei due codici. In ultimo, dal momento che l'*Eneide* laurenziana è priva di stemma, dispone di una rilegatura nuova e che nella sua carta di guardia non vi sono indicazioni circa eventuali passaggi di proprietà, fatta eccezione per la segnatura attuale, non si può escludere a priori che anch'essa provenga dalla biblioteca dei Manfredi³³.



Fig. 12. Bartolomeo di Benincà da Ferrara (qui attr.), Virgilio, *Eneide* (Conv. Soppr.215/dal convento della SS. Annunziata), Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, c. 1r (particolare).

³¹ Questo tipo di ornato risale a Guglielmo Giraldi. Si veda in merito G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldi: miniatore estense*, Modena 1995.

³² Per una scheda sul manoscritto si veda M. BUONOCORE, *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma 1996, pp. 325-326 cat. 75. Si tratta di una manoscritto ferrarese che, a c. 2, presenta la medesima tipologia di fregio dell'*Eneide* laurenziana, con le volute verdi, azzurre e rosa su fondo oro che si alternano a clipei e riquadri figurati.

³³ Può darsi che in origine vi fosse un'altra carta di guardia con l'indicazione del proprietario, rimossa nel momento in cui il manoscritto entrò a far parte della biblioteca della SS. Annunziata. Nel caso del manoscritto 226, ad esempio, dalla carta di guardia si evince che il codice fu di proprietà del bolognese Giovanni Giacomo Amadei, canonico presso Santa Maria Maggiore; questo potrebbe stare a significare che il manoscritto, in un primo tempo parte della raccolta manfrediana, passò sul mercato e probabilmente acquistato dall'Amadei. Ciò potrebbe essere un ulteriore supporto all'ipotesi che anche il manoscritto laurenziano appartenesse in origine alla biblioteca manfrediana per poi essere acquistato dai frati Serviti.

Elizabeth Dester

Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano

Per molto tempo Galeazzo Maria Sforza (1444-1476) è stato ritratto come un signore crudele, dissoluto e smisuratamente ossessionato dalla legittimazione del suo potere¹. Secondo questa cupa rappresentazione, quasi fiabesca, come qualunque principe cattivo che si rispetti, il quinto duca di Milano volle che la sua corte fosse pervasa dal lusso e dallo sfarzo, e ricordata per sempre per la solennità dei cortei, per la magnificenza dei drappi, per il pregio delle vesti e, naturalmente, per la ricchezza e lo scintillio degli arredi. In un simile contesto, l'oro potrebbe apparire come uno degli elementi principali e imprescindibili per ornare, impreziosire e donare il tanto bramato sfavillio. Tuttavia, negli ultimi anni, il lato oscuro del carattere di Galeazzo Maria è stato gradualmente ridimensionato² e, dal punto di vista artistico, è emerso il profilo di un committente attento, partecipe e amante di uno splendore forse non del tutto dorato.

Nel 1467, subito dopo il trasferimento della sua residenza nel Castello di Porta Giovia, egli fu promotore dei lavori che, in una decina di anni, ampliarono e abbellirono gli ambienti della nuova dimora. Tra questi, affacciata sull'angolo nord-occidentale, nel cuore della Corte Ducale, racchiusa tra le camere private e le sale di rappresentanza, vi è la cappella destinata alle celebrazioni liturgiche e al culto del duca e della sua famiglia (fig. 1)³.

L'articolo si basa sulle ricerche svolte per un capitolo della mia tesi magistrale *Nuove indagini sulla Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano: restauri, tecniche e stile*, relatore A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2016-2017. Vorrei ringraziare Ilaria De Palma, Barbara Gariboldi, Luciana Gerolami, Francesca Tasso, Andrea De Marchi, Attilio Gilberti.

¹ G. MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria al Castello Sforzesco (II)*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921, 5, pp. 227-236.

² Tra le pubblicazioni più recenti vi è lo scritto di D. PELOSI, *Il duca e i suoi pittori: la committenza di Galeazzo Maria Sforza per la Cappella Ducale del Castello di Milano*, "Annuario dell'Archivio di Stato di Milano", IV, 2014, pp. 179-217.

³ Tra la bibliografia molto estesa sulla Cappella Ducale è importante ricordare L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum Portae Jovis) sotto il Dominio dei Visconti e degli Sforza, MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894; G. MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco (I)*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", XV, 1921, 4, pp. 176-186; F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965; G.A. DELL'ACQUA, *Gli Sforza e le Arti*, in *Gli Sforza a Milano*, a cura di G. Lopez, Milano 1978, pp. 104-181; E.S. WELCH, *The process of Sforza patronage*, "Renaissance Studies", III, 1989, 4, pp. 370-386; EAD., *The image of a fifteenth-century court: secular frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIII, 1990, pp. 163-184; M. ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco della Corte ducale nel castello di Porta Giovia a Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476). La committenza, gli artisti, le tecniche*, tesi di Laurea, relatore M.G. Albertini Ottolenghi, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1992-1993; M.T. FIORIO, *Milano 1470-1499*, in *La Pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, a cura di V. Terraroli, Milano 1993, pp. 39-64; E.S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven 1995; M. NATALE, *Magnificenza e ragione: la pittura a Milano al tempo di Francesco e di Galeazzo Maria Sforza*, in *Pittura a Milano. Rinascimento*



Fig. 1. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale.

Il ciclo pittorico che orna la sala, ancora abbastanza comprensibile a dispetto delle perdite e delle trasformazioni subite nel corso del tempo, si sviluppa su tre lati, lungo la fascia perimetrale superiore e sulla volta, illuminato da una grande finestra originale ad arco ribassato posta al centro del lato orientale e affacciata sul Portico dell'Elefante. Il profilo esterno di questa apertura e gli sguanci sono ornati da cinque teste all'antica di imperatori racchiuse all'interno di corone e clipei a finto marmo circondati da turgidi motivi vegetali. Sulle pareti, al di sopra della parte bassa oggi intonacata, si dispiega una teoria di santi e sante, mentre in alto, sopra le lunette ospitanti gli stemmi incorniciati dalle ghirlande e un'Annunciazione sul lato settentrionale, sono raffigurati, secondo lo schema iconografico della *Résurrection ascensionnelle*⁴, Cristo risorto e Dio Padre, quest'ultimo a mezzo busto e circondato dalle sfere angeliche. La fisionomia del cantiere, i suoi artefici, costi e tempi possono essere ricostruiti in modo abbastanza verosimile e preciso. Sulla carta ogni decisione appare come il risultato di una scelta ponderata e nessun dettaglio sembra essere stato affidato al caso: le idee vennero sistematicamente sottoposte all'approvazione del committente e poi scrupolosamente concretizzate con lo stretto controllo dell'architetto e dei suoi funzionari.

e Manierismo, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 3-12; M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, "Solchi", VII, 2003, 1-2, pp. 19-61; ID., *La decorazione pittorica dei castelli di Milano e di Pavia nell'età di Galeazzo Maria Sforza, in Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a cura di M.T. Fiorio, V. Terraroli, Milano 2003, pp. 55-71; ID., "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 99-134.

⁴ ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco ... cit.*, p. 29; ID., *Documenti ... cit.*, p. 21; ID., "Ad nostro modo" ... cit., p. 104. Lo studioso fa riferimento a L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris 1955-1959, II (1957), pp. 547-548. La stessa iconografia fu ripetuta anche nella decorazione della Cappella di San Donato, realizzata nello stesso castello pochi anni dopo, e di quella nel Collegio Castiglioni di Pavia, per le quali si veda come riferimento ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco ... cit.*, pp. 121-132 e ID., *Pavia 1475. Gli affreschi della cappella Castiglioni*, Pavia 2006, p. 15.

Nonostante alcune piccole lacune che impediscono di mettere perfettamente a fuoco tutti i particolari, la trama generale della vicenda è chiara. Avviato a breve distanza temporale da una precedente impresa decorativa, forse interrotta o mai conclusa, per la quale nel dicembre del 1472 vennero pagati Pietro Marchesi e Vincenzo Pestegala, il progetto per le pitture della Cappella Ducale si sviluppò nel gennaio del 1473, quando Galeazzo Maria Sforza scrisse da Pavia al commissario generale sui lavori ducali e al tesoriere per disporre l'impiego di mille ducati d'oro⁵ da investire in questa e in altre opere da svolgere nel Castello di Porta Giovia, secondo il progetto dell'architetto fiorentino Benedetto Ferrini⁶. La sollecitazione a portare velocemente a termine l'impresa fu tale che, in meno di un mese, il soprintendente ai lavori Bartolomeo Gadio informò il duca che avrebbe fatto porre una grata alla «fenestra del loco dove era la cappella cioè dove se havea ad fare la camera per la guardarobba della vostra excellentia»⁷ e gli suggerì di modificare il disegno spostando le figure delle guardie dalla lunetta, dove originariamente si era pensato di collocarle, alla volta, per rendere la scena più visibile e chiara. La proposta fu accolta ed è molto probabile che la decorazione pittorica del soffitto sia stata quasi del tutto terminata entro la fine di marzo, quando una lettera del funzionario cremonese registra la visita che il pittore Bonifacio Bembo fece al duca per ottenere l'approvazione definitiva per la prosecuzione dei lavori⁸.

Il cantiere fu concluso velocemente; il 17 luglio 1473, Vincenzo Foppa, Stefano de Magistris, Cristoforo Moretti e Battista da Montorfano furono convocati al Castello per stimare la cappella, che fu valutata 1096 ducati, tre quarti e mezzo⁹. Il tono soddisfatto dello scrivente venne ben presto sostituito da quello supplichevole dei pittori che, a distanza di alcuni mesi, non erano ancora stati pagati per il lavoro svolto. Nel gennaio 1474, infatti, Ambrogio de Ferrari, a nome di Giacomino Vismara «et compagni depintori», e Stefano de Fedeli richiesero il loro compenso «per loro mercede et depinctura della cappella»¹⁰. Negli anni successivi alla morte di Galeazzo Maria, ucciso il giorno di Santo Stefano del 1476, la cappella mantenne la sua funzione religiosa ma, dopo breve tempo, la caduta della famiglia Sforza e l'occupazione dell'edificio da parte delle truppe prima spagnole e poi austriache causò inevitabili modifiche estetiche e strutturali della sala che accompagnarono un lento declino e deterioramento fino a quando, verso la fine del Settecento, il luogo di culto fu abbandonato e convertito prima in

⁵ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, p. 45, nr. 38; p. 48, nr. 45. Questa cifra viene ricordata anche in una lettera scritta il 3 aprile 1473 dal duca ad Antonio Anguissola riguardante le somme di denaro investite nei lavori da eseguire durante l'anno. Marco Albertario, attraverso un'operazione molto dettagliata e analitica, ha raccolto e completato il lavoro di spoglio archivistico già avviato nella seconda metà dell'Ottocento, oltre che da Luca Beltrami, da C. CASATI, *Vicende edilizie del castello di Milano*, Milano 1876, e da C. CANETTA, *Vicende edilizie del Castello di Milano sotto il dominio sforzesco*, "Archivio Storico Lombardo", X, 1883, s. 1, 2, pp. 327-380.

⁶ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, pp. 45-46, nr. 39.

⁷ Ivi, p. 46, nr. 41.

⁸ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, p. 47, nr. 42-43. Nello stesso giorno Galeazzo Maria comunicò al Gadio la sua piena approvazione del progetto per la decorazione della cappella. Qualche settimana dopo il funzionario inviò una lettera all'Anguissola con la richiesta di 600 lire imperiali per i lavori nella cappella e nelle altre sale del Castello Sforzesco.

⁹ Ivi, p. 49, nr. 50. La data esatta della stima, 13 luglio, è riportata nel documento del 3 gennaio 1474.

¹⁰ Ivi, p. 53, nr. 58.

un ospedale e poi in una stalla per i cavalli¹¹. Le pitture persero presto il loro valore artistico e politico e vennero dimenticate, nascoste dagli arredi liturgici e coperte da numerosi strati di intonaco.

Nella seconda metà del XIX secolo la loro riscoperta è stata un importante avvenimento e ha permesso agli studiosi di approfondire sotto molteplici punti di vista (storico, tecnico, iconografico, stilistico) una delle poche grandiose imprese figurate commissionate da Galeazzo Maria Sforza. Tra gli aspetti più preziosi e affascinanti vi sono sicuramente la ricchezza dei materiali utilizzati e un costante ricorso al rilievo che, oltre a donare un carattere realistico alla rappresentazione, consente alla luce di giocare con le irregolarità delle superfici. Ciò crea un effetto sfaccettato e vibrante che viene amplificato dalla presenza diffusa dell'oro che attualmente riveste lo sfondo delle pareti, incornicia e costella la volta. Naturalmente la scelta dei motivi decorativi si inserisce all'interno di un progetto politico ambizioso e ben leggibile sulle pareti ricoperte dagli stemmi araldici viscontei e sforzeschi delle sale che circondano la cappella dove, grazie alla consulenza e ai suggerimenti iconografici che il duca ricevette dal proprio confessore Paolo da San Genesio¹², il profano incontra e si unisce al sacro. In questo modo, a fare da fondale alle figure dei santi e delle sante vi è il profilo rilevato di una stella a otto punte che, ordinatamente replicato in file orizzontali e verticali, crea degli spazi di risulta a forma di croci dalle estremità decussate e racchiude al suo centro



Fig. 2. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, motivo decorativo in rilievo sulle pareti.



Fig. 3. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, motivo decorativo in rilievo della mandorla.

¹¹ L. BASSO, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco ...* cit., pp. 269-306, in part. 282-289.

¹² ALBERTARIO, *La decorazione ad affresco ...* cit., p. 6; ID., *Documenti ...* cit., p. 20; ID., *“Ad nostro modo” ...* cit., p. 104.

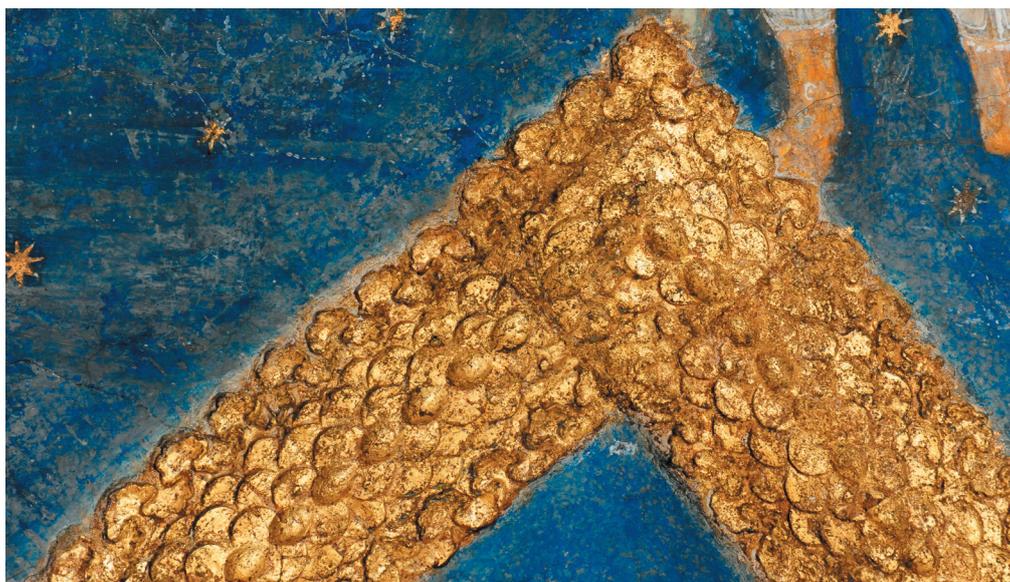


Fig. 4. Milano, Castello Sforzesco, Cappella Ducale, motivo decorativo della cornice delle lunette.

la radia magna (fig. 2), simbolo del primo duca di Milano, Gian Galeazzo Visconti (1351-1402). Alzando lo sguardo, altri piccoli raggi solari, guizzanti come serpentelli, modellano l'intonaco affiorando lungo il perimetro della mandorla fiammante che accompagna il Cristo risorto (fig. 3), mentre il cielo blu è punteggiato da piccole stelle¹³. In apparenza più semplicemente ornativa sembra la fascia che delimita il contorno delle lunette, che però, osservata a una distanza più ravvicinata, risulta tripartita e costituita da una fila centrale di ovuli o perle, da una parte mediana formata da squame poste in sequenza regolare tra loro, e da due bordi con un motivo a meandro (fig. 4), che nella tradizione lombarda tardogotica rappresenta la stilizzazione delle nuvole. Proprio a una nuvola fece riferimento Bartolomeo Gadio nella lettera inviata a Galeazzo Maria il 20 marzo 1473, quando scrisse dell'«arco con la neula de relevo»¹⁴ per le lunette che Bonifacio Bembo mostrò al duca per l'approvazione definitiva del progetto. Nella stessa occasione, il pittore presentò anche il disegno con i nomi dei santi da raffigurare lungo le pareti e l'indicazione dei «campi gialdi», ovvero le aree da dorare. Come in ogni contratto dell'epoca, infatti, la natura preziosa e costosa del nobile metallo imponeva ai committenti e agli esecutori dell'opera di stabilire in modo preciso la quantità e la modalità di impiego dell'oro, che in realtà nella cappella sembra essere stato applicato senza troppe preoccupazioni di natura economica. Purtroppo la perdita della fonte grafica e l'intricata storia conservativa delle pitture murali, dimenticate per quasi due secoli sotto lo scialbo e

¹³ R. MAIocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia. Dall'anno 1330 all'anno 1550. Opera postuma*, 2 voll., Pavia 1937-1949, I (1937), 218, nr. 952; M. ALBERTARIO, *La cappella e l'ancona delle reliquie nel Castello di Pavia (1470-1476)*, "Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia", III, 2003, pp. 49-116, in part. 96-97, nr. 29. Nonostante per la Cappella Ducale non vi sia un riferimento esplicito alla decorazione a stelle rilevate, tra i documenti relativi alla cappella del Castello di Pavia, invece, è possibile leggere ciò che scrisse Bartolomeo Gadio il 27 giugno 1474: «depingendo la dicta truina de azuro de la bontà et fineza de quello delli dessigni con stelle d'oro fino releuate».

¹⁴ ALBERTARIO, *Documenti ... cit.*, p. 47, nr. 42.

lentamente riscoperte e sottoposte a un lungo e controverso restauro¹⁵, sembrano mettere in discussione quella prima impressione di diffuso scintillio aureo che oggi incanta il visitatore e rende la stanza simile a un piccolo scrigno completamente dorato.

La condizione attuale dell'opera, il suo stato lacunoso e l'impoverimento della pellicola pittorica non consentono di fare affermazioni certe e inequivocabili o di giudicare le decisioni prese oltre sessant'anni fa riguardanti l'intervento sull'oro, ormai storicizzato e divenuto un carattere costitutivo dell'aspetto della sala. Tuttavia, è interessante sottolineare la presenza di presupposti che permettono di fare delle osservazioni stimolanti e di formulare delle ipotesi fondate sulla base di alcuni dati che si possono leggere nei documenti d'archivio, tra le righe dei testi pubblicati negli ultimi due secoli, trovando una debole eco anche nelle opere d'arte superstite.

Nella seconda metà degli anni trenta dell'Ottocento, quando lo scialbo copriva ancora le pitture, l'accidentale caduta dell'intonaco in quell'area del Castello, allora adibito a caserma, indusse Girolamo Calvi (1791-1872) ad accertare la possibile presenza di pitture murali realizzate da illustri artisti attivi presso la corte dei Visconti e degli Sforza tra il XV e il XVI secolo. Risultato della ricerca fu una lettera indirizzata nel 1838 al direttore dell'"Ape Italiana di Belle Arti" (dove venne pubblicata nello stesso anno), nella quale egli annunciò la scoperta nella «parte estrema di un larghissimo quadrilatero ora ad uso di stalla»¹⁶ di un sant'Antonio ben conservato, riprodotto da Silvestro Pianazzi (1807-1847) in un disegno di declinazione romanticamente leonardesca. Entusiasta di questo avvenimento, Calvi dedicò qualche riga anche al resto della decorazione lungo le pareti e sul soffitto, fornendo un'idea di come quello spazio doveva apparire al suo tempo: accanto al santo, altre figure meno leggibili erano disposte su uno sfondo «tutto colorito in azzurro a strisce d'oro, imitante il lapislazzulo, e leggermente rilevato a stelle o rosoni dello stesso colore»¹⁷; le cornici in stucco e le macchie sulla volta, infine, facevano presupporre che tutta la cappella fosse dipinta, come fu dimostrato dal successivo intervento di descialbo. Ciò che più incuriosisce è il riferimento all'azzurro (del quale oggi non è possibile scorgere nessuna traccia), che compare anche in alcuni scritti di Luca Beltrami (1854-1933)¹⁸ di qualche decennio posteriori. Infatti, sfogliando le prime opere dedicate al Castello Sforzesco che l'architetto diede alle stampe nell'ultimo quarto dell'Ottocento, è possibile ritrovare nella descrizione della sala l'allusione al rivestimento delle

¹⁵ Le intricate vicende del restauro della Cappella tra il XIX e il XX secolo sono ripercorse in E. DESTER, "Così non si va avanti". *Il restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco tra reinvenzione e conservazione*, "Rassegna di Studi e di Notizie", XLV, 2020-2021, pp. 13-32.

¹⁶ G. CALVI, *S. Antonio Abate. - di Bernardino Zenale. A fresco (nell'antico castello di Milano)*, "L'Ape Italiana delle Belle Arti", IV, 1838, pp. 33-34.

¹⁷ Ivi, p. 33. Una simile descrizione è presente anche in G.L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza [...]*, 3 voll., Milano 1859-1869, II (1865), p. 248.

¹⁸ BELTRAMI, *Il Castello ... cit.*, p. 694; ID., *Relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia, secondo anno finanziario: 1893-1894*, "Archivio Storico Lombardo", XXI, 1894, s. 3, 3, pp. 207-264, in part. 221; *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano*, a cura di L. Beltrami, G. Moretti, Milano 1898, pp. 37-39.

pareti costituito da formelle in terracotta¹⁹ dipinte in azzurro²⁰. Se da una parte ciò sembra confermare le parole di Girolamo Calvi, dall'altra l'inesatto riferimento tecnico al materiale costitutivo degli stampi, molto diffuso nella tradizione lombarda ma evidentemente non impiegato nella cappella, può facilmente mettere in dubbio l'attendibilità e la veridicità delle affermazioni dei due studiosi che osservarono l'opera mentre era ancora per la maggior parte nascosta e appesantita dall'intonaco soprammesso nel corso del tempo. Oltre a ciò, il fatto che nel 1913, al termine delle operazioni di descialbo, Beltrami²¹ abbia corretto quanto scritto nei suoi primi testi riguardo sia al materiale, scrivendo che si trattava di decori in stucco e non in terracotta, sia alla cromia originale, per la quale prese in considerazione solo l'oro, potrebbe essere considerato risolutivo. Ciononostante, è necessario sottolineare quanto gli avvenimenti che interessarono le pitture murali della cappella in quegli anni abbiano condizionato la sua immagine. La natura poco rispettosa e invasiva del primo intervento di restauro, terminato nel 1924²², è testimoniata dalle fotografie tuttora conservate presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, ma sono soprattutto le carte d'archivio che mostrano nero su bianco le intenzioni e gli obiettivi dei funzionari che in quel periodo furono responsabili dell'organizzazione e sorvegliarono l'andamento dei lavori nel cantiere. Certi che l'oro fosse «profuso come in una miniatura per creare una fastosità grandiosa»²³, essi preventivarono, in diverse fasi del lungo e articolato dibattito sul restauro, la necessità di ridorare le grandi lacune causate dalla perdita del materiale originale. A tale proposito, nelle relazioni scritte nel secondo decennio del Novecento fu presa in considerazione l'opportunità, basata su motivi economici e quantitativi, di applicare sul bolo l'oro falso che sarebbe poi stato ritoccato e velato²⁴ e fu oggetto di attenzione la scelta del colore della foglia metallica da utilizzare, con la predilezione per una sfumatura fredda, «meno rossiccia e più verdognola»²⁵, per evitare un tono troppo acceso e squillante. In breve tempo il progetto fu attuato dal formatore Attilio Tradico, chiamato

¹⁹ BELTRAMI, *Il Castello* ... cit., p. 694. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento Luca Beltrami scrisse mettendo in evidenza l'originalità del materiale utilizzato per la decorazione: «queste figure di Santi [...] sono quasi tutte rappresentate di prospetto, ed il loro contorno nella parte inferiore, per circa 90 cm, stacca sopra uno zoccolo o basamento che corre orizzontale su tutta la parete, e nella rimanente parte superiore, stacca sopra un fondo formato da piastrelle quadrate di 10 ½ cm di lato, in terra cotta, portanti a rilievo un fiammante».

²⁰ Il riferimento all'azzurro, che nelle pubblicazioni antecedenti di Beltrami compare solo nella didascalia alla fotografia del rilievo della decorazione, è esplicito in *Resoconto* ... cit., p. 39, dove è possibile leggere che i santi «spiccano su di un fondo a rilievo geometrico originariamente colorato in azzurro».

²¹ L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del conservatore*, Milano 1913.

²² Un successivo intervento venne eseguito dopo la seconda guerra mondiale, tra il 1954 e il 1956, da Ottemi Della Rotta. Nel corso di questo 'de-restauro', poco documentato, i rifacimenti e le ridipinture più arbitrarie furono cancellati.

²³ Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d'ora in poi ASCMi-BT), Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, *Relazione concernente i restauri della Cappella Ducale nel Castello Sforzesco di Milano*, p. 9.

²⁴ Ivi, [p. 10].

²⁵ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, copia della relazione scritta da Lodovico Pogliaghi e Gustavo Giovannoni *Sul restauro della cappella ducale nel Castello di Milano*, settembre 1920, p. 4.

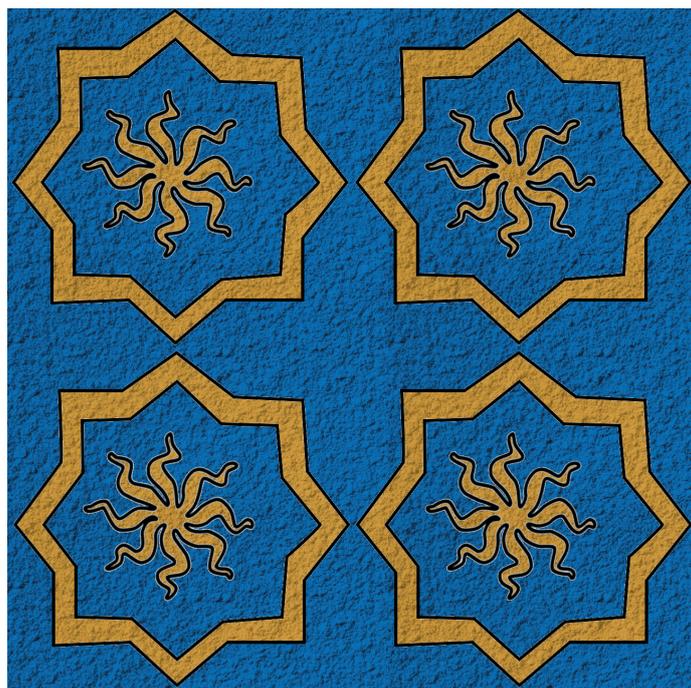


Fig. 5. Rappresentazione dell'ipotetica policromia originale dello sfondo delle pareti della Cappella Ducale.

al Castello per mettere in opera il campione del fregio scelto per colmare lo spazio rimasto vuoto nella fascia alla base delle lunette²⁶ e per realizzare la doratura²⁷. Nessuno però in questo periodo parve ricordare le affermazioni ottocentesche che invece sono state recentemente recuperate e prese in considerazione da Marco Albertario²⁸ e da Roberta Delmoro²⁹, che hanno restituito valore e validità all'idea di un'originaria bicromia cancellata dai rifacimenti novecenteschi. Per questo motivo sembra verosimile poter attribuire un aspetto molto diverso a quella che oggi appare come una superficie quasi sopraffatta da un'estesa e monotona doratura e immaginare che nel Quattrocento essa fosse composta da aurei motivi ornamentali in rilievo che risaltavano, come fili ricamati, su uno sfondo azzurro (fig. 5). Tale policromia non diminuisce il valore della decorazione e al tempo stesso modifica profondamente la percezione dell'ambiente, conferendogli un carattere più vivace e vibrante (fig. 6)³⁰. Inoltre, è utile ricordare che l'azzurro era uno dei pigmenti più preziosi e costosi, il cui impiego veniva

²⁶ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, lettera di Carlo Vicenzi a Tradico, 25 maggio 1920.

²⁷ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico, Cartella 14, prot. 4079/1917, lettera di Carlo Vicenzi a Tradico, 3 maggio 1921. In seguito, nella lettera del 23 agosto 1921, conservata nella stessa cartella, il formatore fu sollecitato a portare a termine il lavoro e una nota descrive le operazioni eseguite in quei giorni: «Oggi verranno ad applicare il mordente, domani verrà applicato l'oro».

²⁸ ALBERTARIO, "Ad nostro modo" ... cit., p. 105.

²⁹ R. DELMORO, "Fecerunt et faciunt infra pacta acordia et conventiones". *Compagnie di pittori a Milano nella seconda metà del Quattrocento e il caso della decorazione della cappella ducale nel Castello di Porta Giovia*, "Arte Cristiana", CII, 2014, 884, pp. 337-354, in part. 341.

³⁰ Anche da un punto di vista più strettamente tecnico, la policromia poteva essere facilmente ottenuta attraverso la stesura sulla lamina metallica di lacche capaci di conferire un particolare effetto traslucido e trasparente.

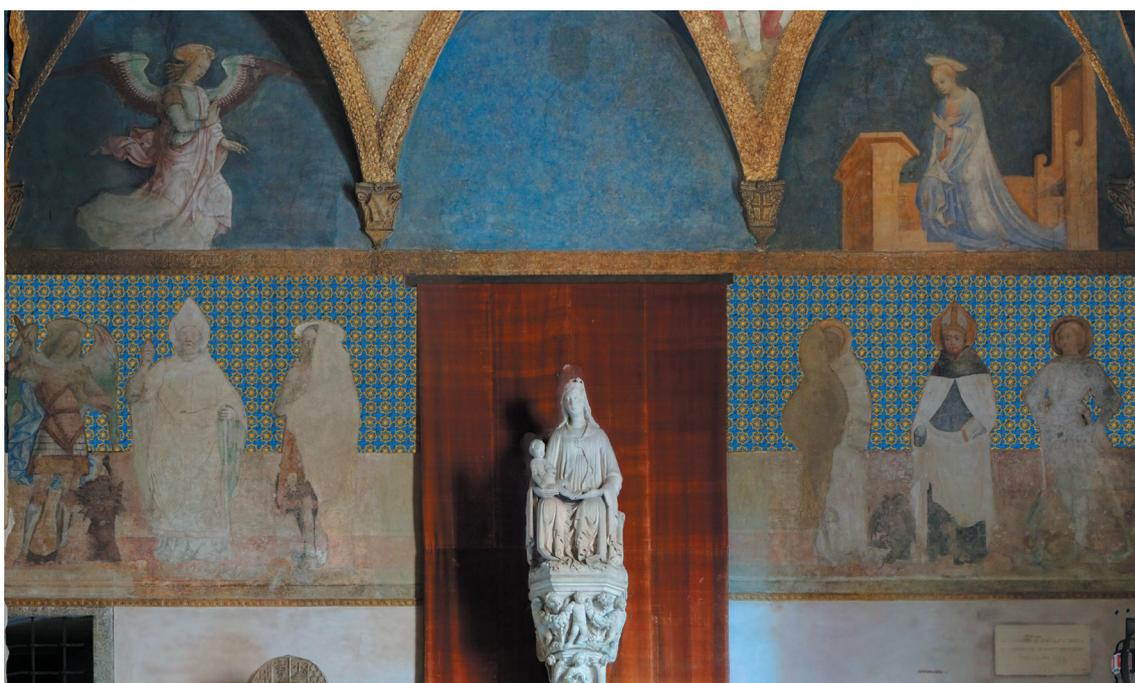


Fig. 6. Raffigurazione dell'ipotetica policromia originale della parete settentrionale della Cappella Ducale.

solitamente registrato separatamente rispetto a quello degli altri. Un esempio significativo, vicino cronologicamente e geograficamente alla Cappella Ducale, è la decorazione della cappella nella chiesa di Santa Maria degli Angeli presso Vigevano, che Galeazzo Maria volle far realizzare come *ex voto* in seguito a una caduta da cavallo, avvenuta in quel luogo qualche anno prima, dalla quale era rimasto illeso. Secondo un meccanismo analogo a quello adottato qualche mese dopo per il ciclo milanese, Benedetto Ferrini fu il responsabile del progetto e gli artisti Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto e Leonardo Ponzoni furono gli esecutori materiali dell'opera che, nel dicembre del 1472, a lavoro finito, fu valutata da Giacomino Vismara e da Gottardo Scotti. È proprio il documento della stima che ha consentito agli studiosi di conoscere la disposizione e i soggetti delle pitture murali, delle quali si è conservata solo una *Natività*, originariamente accompagnata dalla *Resurrezione di Cristo dal sepolcro*³¹. Oltre a una somiglianza molto stretta con la cappella del Castello Sforzesco, ciò che attira maggiormente l'attenzione è la descrizione del registro inferiore, per il quale fu calcolato per ciascun lato il valore della spesa di 2 ducati per l'«azuro metuto in lo campo»³². Lungo ogni parete, infatti, erano raffigurati sullo sfondo celeste quattro santi³³ preceduti da una coppia di angeli tubicini e sormontati dalle imprese araldiche dipinte nelle vele della volta a crociera. Sicuramente

³¹ M.T. BINAGHI OLIVARI, *Vigevano, 1472: Zanetto Bugatto*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra di Pavia, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 113-119, in part. 115. La studiosa ha posto questa scena sulla volta, nella stessa posizione in cui è stata dipinta a pochi mesi di distanza anche nella Cappella Ducale del Castello di Milano. Più recentemente in DELMORO, «Fecerunt ... cit.», p. 339, è stato invece proposto di collocarla nella lunetta soprastante la *Natività*.

³² BINAGHI OLIVARI, *Vigevano, 1472 ... cit.*, p. 115.

³³ *Ibidem*. A destra erano raffigurati san Giovanni Evangelista, san Giacomo, san Pietro e san Giuliano; a sinistra san Giovanni Battista, sant'Andrea, san Sebastiano e san Paolo.

questo particolare rappresenta un dato a favore della bicromia in oro e azzurro, che in questo modo diventa sempre più verosimile ipotizzare anche dietro alla teoria di santi milanesi.

Un importante ciclo pittorico che è possibile ammirare ancora oggi e che può quasi inevitabilmente costituire un termine di paragone capace di mettere in evidenza interessanti analogie e, al tempo stesso, isola e nega l'idea dell'applicazione diffusa della sola foglia metallica sulla superficie muraria come *modus operandi* proprio del XV secolo è quello formato dalle scene della storia della regina Teodolinda, narrata su cinque registri nell'omonima cappella nel Duomo di Monza. Oggetto di un'analisi scientifica approfondita in occasione del complesso restauro conclusosi poco meno di un decennio fa³⁴, quest'impresa monumentale, portata a termine nel 1446, può essere considerata un antecedente illustre per il cantiere milanese e suggerire, per analogia, quale tecnica sia stata utilizzata per l'applicazione dell'oro, messo sempre in risalto dalla giustapposizione con un altro colore. La bottega degli Zavattari realizzò una doratura a rilievo in gesso³⁵ e colla applicata con una missione oleosa sull'intonaco³⁶ che accompagna tutte le scene, senza tuttavia risultare monotona, grazie alla costante variazione degli elementi decorativi che la animano. Tra questi si può notare la presenza del motivo della stella a otto punte e croci a estremità decussate che, pur sostituendo la rasoia centrale con un fiore a cinque petali, rassomiglia moltissimo a quello ripetuto sulle pareti della Cappella Ducale e, come ha notato Roberta Delmoro³⁷, è stato impiegato per fare da sfondo a tutte le scene ambientate nel palazzo: alle spalle del re Autari mentre invia gli ambasciatori per chiedere in sposa Teodolinda, quando la regina viene presentata alla corte longobarda o dietro al banchetto per le seconde nozze con Agilulfo al centro del quarto registro sul lato destro della cappella. Oltre a poter essere spiegata attraverso il ricorso a forme e stampi divenuti ormai

³⁴ A. LUCCHINI, *Metodologie di restauro negli interventi del passato sui dipinti della cappella di Teodolinda*, in *Monza. La Cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli, R. Conti, Milano 1991, pp. 142-163; G.C. LANTERNA, A. LUCCHINI, C. SECCARONI, *Il restauro della Cappella di Teodolinda. La tecnica e i metodi di pulitura*, atti del congresso annuale IGIIC di Milano, Firenze 2014, pp. 211-219; A. LUCCHINI, *Il restauro della cappella di Teodolinda (2009-2014)*, "Monza Illustrata", I, 2015, pp. 191-202. Una prima fase di studio preliminare per un intervento conservativo della cappella di Teodolinda fu svolta all'inizio degli anni novanta del Novecento. In quest'occasione la restauratrice Anna Lucchini pubblicò in un volume dedicato al Duomo di Monza un saggio sulla storia dei restauri delle pitture murali per capirne le cause e lo stato del degrado. A partire dal Settecento, in un arco di tempo più ampio rispetto a quello della Cappella Ducale 'protetta' per un certo periodo dallo scialbo, la decorazione realizzata dalla bottega degli Zavattari è stata oggetto di interventi, non sempre rispettosi dell'originale. Come nel Castello Sforzesco la doratura è stata quasi interamente rifatta e, nonostante la decorazione a rilievo in gesso e colla sia originale, sono rare le zone nelle quali si è conservato l'oro.

³⁵ S. CHIARUGI, *Cassoni con "rilievi in gesso"*, in *Le opere e i giorni. Exempla virtutis, favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di A. De Marchi, L. Sbaraglio, Signa 2015, pp. 73-79. Rispetto al termine 'pastiglia' – «pasta di gesso e colla usata fin dal Medioevo per decorare (con motivi in leggero rilievo ottenuti a stampa o incisi) mobili, cornici o particolari di tavole dipinte. Per la sua composizione la pastiglia si presta a svolgere il ruolo di imprimitura e quindi di base per la doratura e la pittura» (M. FALDI, C. PAOLINI, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Firenze 1999) –, utilizzato più propriamente per i cofanetti rinascimentali, lo studioso ha di recente argomentato sulla base di precisi e diretti riferimenti al *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, in particolare ai capitoli CXXIV e CXXV, come sia filologicamente più corretto utilizzare la definizione di «rilievo in gesso», quasi come un sinonimo di stucco, per fare riferimento alla preparazione di colla e gesso stesa sui supporti prima dell'applicazione della foglia metallica.

³⁶ LANTERNA, LUCCHINI, SECCARONI, *Il restauro ... cit.*, p. 211.

³⁷ DELMORO, *Fecerunt ... cit.*, p. 341.

tradizionali, tale affinità è determinata dalla relativa vicinanza cronologica tra i cantieri in un periodo in cui il sapere artigianale veniva ancora trasmesso nelle botteghe di generazione in generazione e le tecniche artistiche, così come il gusto estetico, seguivano un procedimento canonico, composto da operazioni e schemi consueti, abituali, poco inclini a cambiamenti improvvisi e repentini.

Un ultimo aspetto, più aleatorio ma non meno avvincente, riguarda la possibilità di immaginare che anche la parte centrale delle cornici sulla volta fosse policroma e formata da una linea di perline, forse bianche, e tre file di squame dorate e ricoperte dalla lacca rossa, verde o blu, circondate dal motivo dorato a nuvola. Si tratta di un'idea che può trovare alcuni riscontri in opere scultoree pittoriche e, nel Castello, come ha notato Marco Albertario³⁸, lo stesso rilievo decora la volta della Sala dei Ducali, adiacente alla cappella. Anche in questo caso, nonostante nel corso dei precedenti restauri tutta la cornice in stucco sia stata completamente dorata, non è certo che l'aspetto attuale sia quello originale: le squame nella fascia mediana potrebbero infatti essere interpretate come le gocce variopinte dell'arcobaleno, utilizzate fin dal Medioevo per comporre il nastro iridato. Solo il tema delle scaglie semicircolari fa parte di un repertorio consolidato e compare in molti casi con un semplice valore ornamentale, unito ad altri elementi decorativi più o meno geometrici, come avviene nella parte superiore del portale del Banco Mediceo³⁹ – esposto oggi nella sala XIV del Museo d'Arte Antica a poca distanza dalla Cappella Ducale, ma originariamente situato nel palazzo di Cosimo de' Medici, sede del banco fiorentino e residenza di Pigello Portinari (1421-1468) – o nella cornice delle lunette nella cappella del Collegio Castiglioni di Pavia, dove è dipinto a finto marmo⁴⁰. L'inserimento sulla volta, o lungo i suoi costoloni, dell'arcobaleno non è un'invenzione cronologicamente prossima al cantiere sforzesco; nell'Italia settentrionale casi illustri si possono osservare già nella prima metà del XV secolo, come, ad esempio, nella volta absidale della Collegiata di Castiglione Olona, dove le scene delle *Storie di Maria* di Masolino da Panicale sono racchiuse da strisce iridate, mentre più vicina alla Cappella Ducale è la decorazione variopinta dell'intera superficie della cupola della Cappella Portinari in Sant'Eustorgio, realizzata da Vincenzo Foppa negli anni Sessanta. Un'ultima modalità di impiego molto diffusa, le cui origini si possono rintracciare nella mandorla intorno alla *Majestas Domini* nei catini absidali di retaggio romanico, è la presenza di cornici nebulose che, come dopo un temporale, si tingono di rosso, giallo, verde e blu nel circondare il Divino, come accade nell'oratorio di Santa Margherita a Casatenovo realizzato da un artista di ambito micheliniano⁴¹, o nell'accompagnare la salita al cielo di Cristo o della Vergine, come nella cappella del Castello di Monticelli d'Ongina.

In questo modo, osservando le pareti e la volta della Cappella Ducale attraverso un paio di

³⁸ ALBERTARIO, "Ad nostro modo" ... cit., pp. 100, 111 nota 8.

³⁹ J. GRITTI, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, 4 voll., [a cura di] M.T. Fiorio, C. Pirovano, Milano 2012-2015, II (2013), pp. 250-270 cat. 665.

⁴⁰ M. ALBERTARIO, *Pavia 1475* ... cit., p. 33, dettaglio tav. X.

⁴¹ MAZZINI, *Affreschi* ... cit., tavv. 70-73; M.L. GATTI PERER, *Il maestro di Casatenovo, Cristoforo Moretti e l'Umanesimo lombardo*, "Arte Lombarda", n.s. 80-82, 1987, pp. 207-249.

ipotetici ma curiosi occhiali con lenti colorate, l'arcobaleno circonderebbe le schiere di angeli musicanti, guerrieri e oranti intorno al Risorto e a Dio Padre, mentre lo sfondo turchino proseguirebbe con soluzione di continuità dal cielo, attraverso le lunette, per riempire gli spazi tra i rilievi, fino al bordo del basamento marmoreo dipinto in basso. Pur essendo virtuale, questa ricostruzione rappresenta l'occasione di un'interessante riflessione che non nega la creazione di un «*auratum sacellum*»⁴² all'interno di un mondo splendente, degno di una corte magnifica come quella tanto desiderata da Galeazzo Maria Sforza, ma ne modifica l'atmosfera d'insieme, non più aurea e greve, ma vivace, vibrante e variopinta.

⁴² G. PAVERI FONTANA, *De vita et obitu Galeacii Mariae Sfortiae*, Milano 1477 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Inc. Triv. D 135); ALBERTARIO, "Ad nostro modo" ... cit., p. 105.

Interventi artistici nella chiesa della Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: voce ai documenti

La trasformazione della chiesa: tre cicli di interventi

I cinquant'anni a cavallo tra Sei e Settecento costituiscono il periodo probabilmente più proficuo e fruttuoso per la Certosa di Calci, anche grazie ai provvedimenti e alla favorevole disposizione del granduca Cosimo III verso l'Istituto certosino, perfetta interpretazione della politica religiosa della tarda controriforma. Fu in quegli anni che emerse con più forza l'autonomia decisionale dei Padri Priori, i quali, nonostante l'ufficiale supervisione fiorentina, agirono come committenti eruditi chiamando a lavorare per loro maestranze del tutto nuove sul panorama pisano, spesso legate ai propri contesti di provenienza. Si possono individuare così tre cicli conseguenti di trasformazione dell'edificio; nonostante il cambio di mani, ogni parte si interseca in continuità e assonanza stilistica con le altre, con un effetto di preziosità e grande luminosità.



Fig. 1. Giovanni Francesco e Alessandro Bergamini, Altare maggiore, 1676-1686, Calci, chiesa della Certosa.

Il presente articolo si connota come un estratto del secondo capitolo della mia Tesi di Laurea magistrale in Storia dell'Arte Moderna intitolata *La Certosa di Calci tra XVII e XVIII secolo: prodromi e sviluppi di un processo artistico in continua evoluzione* e discussa all'Università degli Studi di Firenze, a.a. 2014-2015; ringrazio pertanto anche in questa sede il mio relatore, il prof. Cristiano Giometti.

Prima fase: la fabbrica dell'altare maggiore e la decorazione del presbiterio

Il grandioso cantiere prese avvio dalla realizzazione del nuovo altare maggiore¹, iniziata nell'anno 1677 *more pisano*² su disegno di Giovanni Francesco Bergamini e portata a compimento da suo figlio Alessandro, architetti molto attivi in questo periodo nel ducato di Massa e Carrara (fig. 1)³.

Una diretta analisi del materiale d'archivio della Certosa permette di procedere a una ricostruzione dello sviluppo dei lavori⁴, facendo nuova luce su notizie interessanti. Il proposito di realizzare l'altare maggiore, per la cifra complessiva di 5800 scudi, è da ricondurre a circa un decennio prima della data effettiva di inizio dei lavori⁵: risalgono infatti al 22 ottobre 1664 gli accordi tra don Basilio Righi e il capitano Antonio Monzoni⁶, nominato soprintendente della fabbrica⁷. Le complesse vicende relative a preparazione, trasporto e lavorazione dei blocchi di marmo sono puntualmente ricostruibili anche attraverso le attestazioni di pagamento⁸, a partire dall'anno 1665, alle molte persone coinvolte in tale processo: marinai, facchini di dogana, scalpellini⁹. Dall'analisi della fitta corrispondenza¹⁰ emergono dati utili per comprendere dinamiche e decisioni riguardanti la fabbrica; interessante vedere come, non di rado, Monzoni richiedesse

¹ Nel testo le informazioni sono state riportate fedelmente, perlopiù 'facendo parlare' direttamente i documenti d'archivio; si è deciso, per rendere il testo più fluido e scorrevole, di omettere l'utilizzo della formula '[sic]', la cui presenza avrebbe troppo, e forse inutilmente, appesantito le parti trascritte. A. MANGHI, *La Certosa di Pisa*, Pisa 1931, pp. 114-116; G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873, ried. Bologna 1969, pp. 28-30; C. LATTANZI, *I Bergamini. Architettura di corte nel ducato di Massa e Carrara*, Cinisello Balsamo 1991, pp. 43-64, 103-114, 164-215.

² Con l'intento di mantenere una totale aderenza a quanto riferito dalle fonti, si è deciso di conservare nel testo la datazione *more pisano*, rimasta in vigore fino alla metà del XVIII secolo. Nel calendario pisano l'anno iniziava il 25 marzo come in quello fiorentino ma, diversamente da quest'ultimo, l'inizio era anticipato di nove mesi e sette giorni rispetto allo 'stile moderno' (si veda A. CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano 1988, p. 11).

³ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., pp. 103-114, 164-215. I due architetti lavorarono prevalentemente per i duchi Cybo, progettando altari per diverse chiese massesi (Misericordia, San Pietro, San Francesco), tutti accomunati dall'utilizzo del solito modello tipologico usato anche in Certosa; sono ricorrenti i motivi decorativi e compositivi, le scelte cromatiche, le lesene sotto la mensa, il cornicione dentellato e l'imponente ciborio.

⁴ Ivi, pp. 197-205; Archivio di Stato di Pisa (d'ora in poi ASPi), Corporazioni Religiose Soppresse (d'ora in poi CRS), Certosa di Calci (d'ora in poi CdC), nr. 326, N.o 347 N.o II; Archivio della Certosa di Calci (d'ora in poi ACCa), *Memorie de Fondatorj, Benefattori, e altre cose notabili della cr:a di Pisa. tom. III* (da ora in poi *Memorie*), c. 19r-v, 20r; ACCa, Miscellanea, Cassetta nr. 6, 1599-1798, cc. 1-29.

⁵ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., p. 199.

⁶ R. MUSETTI, *I mercanti di marmo del Settecento*, Bologna 2007, pp. 334-380; F. FREDDOLINI, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo. Scultura, mercato del marmo e ascesa tra Sei e Settecento*, Pisa 2010, pp. 54-60. I Monzoni tra Sei e Settecento furono una delle famiglie più potenti e note di Carrara; proprietari di cave, furono tra i protagonisti assoluti del mercato del marmo.

⁷ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II. Le lettere riguardanti la fabbrica dell'altare maggiore coprono l'arco di tempo che va dal 1669 al 1689.

⁸ ASPi, CRS, CdC, nr. 218, cc. 10r, 10v, 11r; ACCa, Miscellanea, Cassetta nr. 6, cc. 3-6.

⁹ J. MONTAGU, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Milano 1991, pp. 21-47; FREDDOLINI, *Giovanni Baratta* ... cit., p. 56.

¹⁰ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II.

ai certosini assistenza e aiuti che esulavano da rapporti puramente lavorativi, ricorrendovi nei momenti di maggiore indigenza e bisogno, per ricevere prestiti di soldi e stoffe per vestiti¹¹.

Il primo acconto fu pagato il 5 novembre 1673¹², ma solo due anni dopo i lavori per l'altare vennero avviati con la posa delle fondamenta da parte del maestro milanese Salvatore Sacci¹³. Il 13 gennaio 1677 «arrivarono li Scarpellini di Carrara, e Segatori, e Lustratori in n.o di 12»¹⁴; subito dopo l'inizio dei lavori, Francesco Bergamini partiva per Milano, lasciando il cantiere nelle mani del figlio Alessandro.

Salvatore Sacci fu poi sostituito il 17 aprile dal maestro muratore Antonio Mota¹⁵, suo compaesano; questi non solo proseguì la fabbrica della cappella ma, insieme al maestro stuccatore Antonio Monaci, restaurò la chiesa, trasformando le finestre da ogivali a rettangolari e intervenendo sul soffitto con costoloni arricchiti con festoni in stucco di foglie e frutti¹⁶.

La lunga costruzione dell'altare non fu priva di intoppi e interruzioni, principalmente dovuti a difficoltà varie nell'imbarco dei materiali o nella loro messa in opera, soprattutto per quanto riguarda le colonne di marmo mischio francese¹⁷. La rottura di una di queste¹⁸, ad esempio, rallentò notevolmente i lavori, dato che pure la colonna sostitutiva, fatta arrivare dalla Francia come le altre, si ruppe per un'altra caduta; da qui la decisione dei monaci di far mettere in opera quella iniziale, abilmente lavorata in modo da nascondere il punto di rottura¹⁹. La colonna restaurata fu innalzata il 12 giugno 1680 e finalmente si portò a compimento la cappella dell'Altare Maggiore il 28 maggio 1681.

Parallelamente all'edificazione dell'altare fu eseguito anche il ciborio, cui nelle lettere conservate si fa riferimento per la prima volta nel gennaio del 1679²⁰; si tratta di un tempietto

¹¹ Ivi; in particolare, le lettere del 3 maggio 1677, del 25 marzo 1679 e del 14 settembre 1687.

¹² Ivi.

¹³ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., p. 199; ACCa, *Memorie*, c. 19r. Lo stesso ricordo è riportato anche in ASPi, CRS, CdC, nr. 218, c. 9r.

¹⁴ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., p. 199; ACCa, *Memorie*, c. 19r, 19v, 20r; ACCa, *Miscellanea*, Cassetta nr. 6, cc. 1-29.

¹⁵ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., pp. 202-204.

¹⁶ MANGHI, *La Certosa* ... cit., pp. 20, 105; ACCa, *Miscellanea*, Cassetta nr. 6, c. 1r. Per il lavoro, terminato il 15 dicembre 1678, i due maestri furono pagati di 190 scudi.

¹⁷ Queste vicende sono tutte dettagliatamente ricostruibili leggendo le numerose lettere inviate da Monzoni al Procuratore della Certosa per aggiornarlo sugli sviluppi dei lavori, conservate in ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II, *Certosa di Pisa, Fascio contenente Carteggio, Conti, Ricevute il tutto relativo ai Lavori di Marmo di Carrara eseguiti in detta Certosa da Bitossi, e Monzoni Dal 1685 al 1732*. Il marmo mischio è una particolare qualità di marmi dall'intensa colorazione rosea o rossa (s.v. *Marmo*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica, orientale*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, G. Becatti, 4, Roma 1961, p. 861).

¹⁸ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., pp. 199-200; ACCa, *Memorie*, cc. 19r-v, 20r; ACCa, *Miscellanea*, Cassetta nr. 6, cc. 1-29; ASPi, CRS, CdC, nr. 218, c. 11r. Il motivo della scelta di utilizzare colonne di marmo francese per l'altare si intuisce in una lettera di Monzoni al Procuratore della Certosa, datata 15 agosto 1677 (in ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II, *Certosa di Pisa, Fascio contenente Carteggio, Conti, Ricevute il tutto relativo ai Lavori di Marmo di Carrara eseguiti in detta Certosa da Bitossi, e Monzoni Dal 1685 al 1732*), dove il carrarese affermava di essere amico di un mercante francese, sottintendendo così, forse, la possibilità di ottenere il marmo a buon prezzo.

¹⁹ LATTANZI, *I Bergamini* ... cit., pp. 199-200; ACCa, *Memorie*, c. 19v.

²⁰ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II.

ottagonale di marmi di vario tipo dall'effetto di vivace policromia, impreziositi da quattro sportelli di bronzo opera di Giovanni Battista Carrara²¹. Questi ultimi rappresentano, a rilievo, scene bibliche quali *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, *La caduta della manna*, *Mosè che innalza il serpente di bronzo*, ancora al loro posto nel ciborio; lo sportello raffigurante *La consegna delle chiavi a san Pietro* (fig. 2), rimosso dall'originaria collocazione per motivi non chiari, è attualmente conservato in un cassetto della sagrestia.

Proseguendo lo spoglio dei documenti d'archivio, è stato possibile far venire alla luce e rendere noti i nomi delle diverse maestranze 'minori' che contribuirono alla realizzazione del complesso marmoreo dell'altare²². Tra gli scalpellini si annoverano Bartolomeo Pancetta, Andrea Pizzicca, Francesco Baccioli, Andrea Moisè, Girolamo Vannucci, Jacopo Sacca. Come intagliatore troviamo Stefano Conti, mentre come lustratori Giulio Fucigna²³, Domenico Morelli e figlio, Giovanni Antonio Tardella, e come scultori Giovanni Carusi²⁴ e Agostino Mozzani. Tra i numerosi segatori emergono infine i nomi di Francesco Pancini, Giovanni Cristofani, Bernardino Felici, Anton Domenico Collica, Domenico Masi, Niccolò Garfagnino, Bartolomeo Martinolli, Bastiano Cantini, Benedetto Gherardini, Ulivieri Ceccotti e Giovanni Battista Bolognini. Esclusi i casi di Fucigna e Carusi, per tutte le altre maestranze sopra elencate non sono stati rinvenuti riferimenti bibliografici

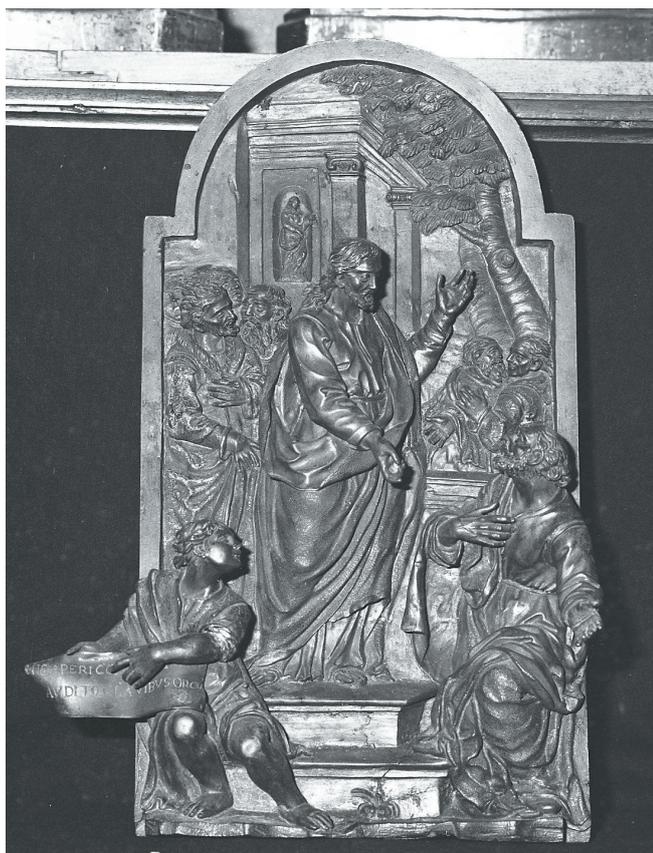


Fig. 2. Giovanni Battista Carrara, *La consegna delle chiavi a san Pietro*, 1676-1686, Calci, sagrestia della chiesa della Certosa (SBAAAS PI 281518, fotografia allegata alla scheda OA 0900507052, SABAP-Pisa).

²¹ G. PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa e dell'Isola di Gorgona con notizie inedite e la descrizione della prima come esiste presentemente*, Livorno 1884, pp. 134-135. Carrara è qui indicato come allievo di Giambologna.

²² ACCa, Miscellanea, Cassetta nr. 6, cc. 9-27. Sono qui indicati anche le rispettive paghe per i loro interventi e i periodi di tempo in cui ciascuno fu impiegato in Certosa.

²³ *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme et al., 12, Leipzig 1980, p. 552.

²⁴ LATTANZI, *I Bergamini ... cit.*, pp. 54-55. Il rapporto lavorativo che legava, nel cantiere della Certosa, il maestro Carusi ad Antonio Monzoni contribuì probabilmente a rinforzare il legame della suddetta famiglia di mercanti di marmo carraresi con lo scultore Giovanni Baratta, nipote acquisito di Carusi, che infatti venne chiamato a lavorare nel monastero qualche decennio dopo.

né informazioni specifiche; facevano parte, comunque, di famiglie di artigiani e scultori provenienti perlopiù da Carrara e dai territori limitrofi.

La pala dell'altare maggiore raffigurante *San Bruno che offre la Certosa alla Madonna, con i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Gorgonio martire*²⁵ fu commissionata nel 1681 a Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano²⁶. La tela fornisce un'importante testimonianza della *facies* dell'originario edificio della Certosa, prima dei sei e settecenteschi lavori di ampliamento, riproposta nel modellino che san Bruno offre alla Madonna. Non ci è pervenuta traccia, fra i documenti d'archivio, della commissione del quadro; potrebbe essere ipotizzabile un intervento diretto del granduca, che infatti affidò all'artista la realizzazione di molte opere a carattere sacro²⁷.

Le figure di san Giovanni Evangelista e di san Gorgonio si ritrovano anche a fresco sulle pareti ai lati dell'altare, rappresentati nel momento del loro martirio, opere del pittore certosino Stefano Cassiani²⁸, chiamato nel 1684 nel monastero ad affrescare le pareti del presbitero della chiesa e la cupola²⁹; in un trionfo di colori egli rappresentò l'*Assunzione della Vergine nella Gloria della Trinità*, tra angeli, santi, sibille, virtù cardinali e figure del Vecchio Testamento. Da finti parapetti marmorei si affacciano i protagonisti delle due drammatiche scene, ambientate in scorci classicheggianti e incorniciate da colonne che richiamano la 'vera' architettura del complesso dell'altare, conferendo un aspetto unitario all'insieme.

Il nuovo programma di decorazione richiesto dal priore don Basilio Besozzi prevedeva, quindi, la distruzione delle pitture preesistenti del Poccetti³⁰, andando incontro a una volontà di arricchimento complessivo dell'ambiente, per porlo più in linea con le contemporanee tendenze artistiche che animavano le certose italiane³¹. A fianco delle finestre il Cassiani raffigurò le *Virtù cardinali*, mentre nella parete dietro l'altare si stagliano le figure dei *Santi vescovi certosini Ugo e Antelmo*, rappresentati quasi come due statue poste su un piedistallo dipinto e inserite in una finta architettura di nicchie³².

²⁵ P. TITI, *Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa*, Lucca 1751, pp. 202-203; MANGHI, *La Certosa ... cit.*, p. 117; *La Certosa di Pisa a Calci*, a cura di M.A. Giusti, M.T. Lazzarini, Pisa 1993, p. 100.

²⁶ M. GALLO, *Franceschini, Baldassarre detto il Volterrano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 637-640, in part. 639.

²⁷ Come proposto in M.C. FABBRI, A. GRASSI, R. SPINELLI, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Firenze 2013, pp. 319-321, a conferma di un collegamento con Firenze vi sarebbe la presenza di san Giovanni Battista, patrono della città, qui posto a fianco dei due santi protettori dell'Ordine.

²⁸ A. TEMPESTINI, *Cassiani, Baldassarre, detto il Certosino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, pp. 472-473.

²⁹ PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa ... cit.*, pp. 135-136; MANGHI, *La Certosa ... cit.*, pp. 118-119; ACCA, *Memorie*, c. 21r bis; M.T. LAZZARINI, *La certosa di Calci nel Settecento*, in *Settecento Pisano*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990, pp. 185-206, in part. 187-188.

³⁰ Dei lavori eseguiti per i certosini da Bernardino Barbatelli, detto il Poccetti, si parla ampiamente in S. VASSETTI, *Bernardino Poccetti e i certosini toscani*, "Analecta Cartusiana", n.s., III, 1991, pp. 5-61.

³¹ Tra le sedi che furono sottoposte in quegli anni a radicali trasformazioni si ricorda, a titolo di esempio, la certosa di Trisulti nel Lazio, con corposi interventi del Cavalier d'Arpino e Giuseppe Caci. Si veda al riguardo M. STIRPE, *La certosa di Trisulti in Colleparado*, "Rivista cistercense", VI, 1989, pp. 179-195; *La Certosa di Trisulti*, a cura di G. Fabbrocino, M. Savorra, Cinisello Balsamo 2018.

³² *La Certosa di Pisa ... cit.*, pp. 81-82.

Insieme a Cassiani lavorarono anche i due quadraturisti lombardi Giovanni Battista e Gerolamo Grandi³³, i quali si occuparono della parte architettonica delle scene laterali dipinte dal certosino e della decorazione delle volte delle due campate riservate ai monaci e di quella a uso dei fratelli conversi; anche di questi interventi si trova ricordo nelle memorie della Certosa³⁴. Le scene proposte nelle volte sono il *Trionfo della croce* e il *Sacrificio di Isacco e di Melchisedech*, in ardite soluzioni di fondali prospettici e architettonici e finte balaustate, dalle quali si affacciano figure festanti e musicisti. Gli scorci di cielo vedono agitarsi gruppi di angeli che danzano o sventolano cartigli, in un'illusoria amplificazione degli spazi animata da un'atmosfera di giubilo³⁵.

Seconda fase: la trasformazione della navata

Il progetto di decorazione della chiesa proseguì all'esordio del secolo con la decisione del priore Fedeli di chiamare, con l'approvazione del conte Ercole Peppoli per il quale lavoravano nella loro città, i pittori bolognesi Giuseppe Rolli e Paolo Antonio Guidi³⁶ allo scopo di far dipingere le parti non ancora toccate dal processo di abbellimento³⁷ (fig. 3). Ciò avveniva in seguito ai lavori, promossi dal priore, atti a rimodernare il coro della chiesa, «a' fine di acquistare più sito, per le pitture, che il sudett'anno si doueuan principiare»³⁸.

Il contratto con i due pittori è datato 20 agosto 1700: vi venivano specificati i dettagli dell'operazione, che prevedeva il loro intervento a fresco su «tutti intieri li muri Laterali; con La facciata interiore Sopra La Porta maggiore della d.a Loro Chiesa; Cominciando L'operazione pittorica dal pilastro che divide il Sancta Sanctorum dal rimanente di d.a Chiesa [...]»³⁹.

Oltretutto nello stesso documento⁴⁰ si spiegava la decisione dei monaci certosini di non imporre un determinato programma iconografico, avendo infatti come prima e basilare preoccupazione quella di ottenere un ambiente che, seppur riccamente articolato, risultasse nel complesso omogeneo e ben uniformato anche alle parti già esistenti.

I due maestri forestieri, dopo aver studiato la pianta della chiesa inviata loro a Bologna, si trasferirono in Certosa il 17 novembre 1701⁴¹; il 13 maggio cominciarono a lavorare agli af-

³³ L. CARUBELLI, *Per il quadraturismo lombardo fra barocco e barocchetto: i fratelli Grandi*, "Arte Lombarda", n.s., 1978, 50, pp. 104-115; S. BREVAGLIERI, *Grandi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma 2002, pp. 483-487.

³⁴ ACCa, *Memorie*, c. 21r bis. In ACCa, *Miscellanea*, Cassetta nr. 5, fasc. nr. 9, c. 51, i due Grandi sono indicati erroneamente come padre e figlio e non come fratelli.

³⁵ MANGHI, *La Certosa ... cit.*, p. 114 nota 1.

³⁶ M. BIONDI, *La vita dei fratelli Rolli e la loro opera restaurata nella chiesa dei SS. Bartolomeo e Gaetano in Bologna*, "Strenna storica bolognese", LV, 2005, pp. 105-122.

³⁷ MANGHI, *La Certosa ... cit.*, pp. 105-112; LAZZARINI, *La certosa di Calci ... cit.*, pp. 188-190; *La Certosa di Pisa ... cit.*, pp. 83-85.

³⁸ ACCa, *Memorie*, c. 42v.

³⁹ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o I, 20 agosto 1700.

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ ACCa, *Memorie*, c. 42v; *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 84.



Fig. 3. Giuseppe e Pietro Rolli, Paolo Antonio e Rinaldo Guidi, 1701-1704, Calci, chiesa della Certosa (veduta d'insieme).

freschi del coro dei monaci, terminati il 21 luglio 1703⁴². Quindi il 5 settembre si spostarono nella zona dei conversi, terminandone la decorazione il 26 settembre 1704, quando «restarono intieramente compite e perfezionate le pitture del Choro de frati»⁴³. I pittori bolognesi rappresentarono scene dell'Antico Testamento⁴⁴, tenendo conto della tripartizione interna dell'edificio, secondo le regole certosine: nelle due campate riservate ai monaci la narrazione ebbe come soggetto il *Sacrificio della Messa*, mentre nell'unica campata adibita a uso dei fratelli conversi il tema trattato fu quello dell'*Obbedienza*⁴⁵.

Il compenso stabilito fu di 700 scudi romani; il contratto specificava preventivamente che, nel caso un pittore non fosse riuscito a portare a compimento l'opera, avrebbe dovuto trovare un altro artista parimenti celebre come proprio sostituto. La cifra pattuita comprendeva anche il vitto e l'alloggio non solo per i due pittori, ma «anco per Li dui giovani; che Saranno; uno fratello; e L'altro Nipote Rispettivamente per aiuto a brevità della sud.a operazione»⁴⁶.

Il figurista Giuseppe Rolli e il quadraturista Paolo Antonio Guidi furono per ciò affiancati dal nipote del primo, Pietro, e dal fratello del secondo, Rinaldo, per velocizzare i lavori. Il

⁴² ACCa, *Memorie*, c. 44r.

⁴³ Ivi, c. 44v. La stessa notizia è riportata in ASPi, CRS, CdC, nr. 335, cc. 137v, 138r.

⁴⁴ MANGHI, *La Certosa ... cit.*, pp. 112-114.

⁴⁵ *La Certosa di Pisa ... cit.*, pp. 83-84.

⁴⁶ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o I.

‘pittore di architettura’ Paolo Guidi morì però poco prima di riuscire a completare l’opera: «A di 6. Agosto 1704 Pis.o doppo undeci giorni di febre maligna morì il Sig.re Paolo Ant.o Guidi Pittore Bolognese di quadratura, havendo lasciato la Chiesa imperfetta, ma però di poco, restandovi solo da finire di mettere à oro certi festoni di sopra il choro de conversi, e poi finire l’architettura intorno alle quattro porte di marmo. Fù sepolito qui in Certosa il di 9. Agosto anno detto; e fù chiamato à compire l’opera in sua vece il Sig.e Luca Bocci Pisano, con l’accordo di saldare 20 à opera finita»⁴⁷; le rifiniture della finta architettura intorno alle porte e gli ultimi ritocchi dorati dei capitelli e di alcuni festoni del coro dei conversi furono quindi eseguiti dal pisano Luca Bocci⁴⁸, che vi iniziò a lavorare il 22 agosto 1704.

Le scene, inserite in cornici polilobate su cui si leggono frasi dal valore didascalico tratte dalle Sacre Scritture, sono circondate da una profusione di ornati, festoni, fogliami e volute, il tutto impreziosito dalle dorature.

Le memorie del monastero ricordano inoltre come il 26 settembre 1704, al termine dei lavori, Giuseppe Rolli volle rendere omaggio a Stefano Cassiani dipingendone il ritratto «vicino alle sue historie, dietro una colonna dalla parte della Sagrestia, ad futuram rei memoriam, in segno di gratitudine, per havere dipinto laterali del Sancta Sanctorum, e la cupola gratis senza alcuna ricompensa»⁴⁹.

Il 4 ottobre 1704 ai pittori veniva corrisposto il saldo per il loro lavoro e il 10 ottobre ripartivano per Bologna, dopo aver ricevuto in più, per il viaggio, 300 paoli⁵⁰.

A dividere la zona dei monaci da quella dei conversi venne posto, negli stessi anni, un imponente tramezzo intarsiato di marmi policromi, opera del maestro Giuseppe Bambi da Settignano: «A di 13. Gen.o 1703. Pis.o si mise giù la p.a pietra della tramezzana del choro de frati; et alli 12. Marzo 1703. Pis.o restò compitamente finita [...]»⁵¹. Allo stesso artista furono commissionate «quattro Porte di Marmo»⁵² per la chiesa; nel contratto stipulato tra lo scalpellino e il procuratore della Certosa Carlo Maria Besozzi, datato 12 novembre 1701, venivano dettagliatamente descritte l’altezza e il materiale (marmo di Carrara bianco, venato di nero). Per il lavoro gli venivano accordati in totale 130 ducati, più 25 ducati per le spese del viaggio fino a Carrara per l’approvvigionamento dei marmi.

Nel 1705, a completamento del tramezzo fu commissionata al maestro locale Giuseppe Giacobbi⁵³ una scultura lignea, dipinta a finto marmo bianco, da posizionare sulle sommità,

⁴⁷ PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 131; ACCa, *Memorie*, cc. 42v, 44v.

⁴⁸ *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 84; S. RENZONI, *Settecento minore. Pittori a Pisa in cerca di gloria (Luca Bocci, Francesco Venturi, Vincenzo Giuria, Giuseppe Orsini, Cassio Natili, Baldassarre Benvenuti)*, “Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, XCII, 2014, 81, pp. 35-53, in part. 35-37.

⁴⁹ ACCa, *Memorie*, cc. 21r bis, 44v; PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 136.

⁵⁰ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o I, 20 agosto 1700; ACCa, *Memorie*, c. 45r.

⁵¹ MANGHI, *La Certosa ... cit.*, pp. 105-108; ACCa, *Memorie*, c. 43r.

⁵² ACCa, *Miscellanea*, Cassetta nr. 6, cc. 7-10.

⁵³ PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 132. Sull’attività artistica di Giacobbi, circoscritta a Pisa, si veda R. GRASSI, *Pisa e le sue adiacenze*, Pisa 1851, ried. Bologna 2009, p. 350; A. MONCIATTI, *La pittura celata e la pittura perduta. Per la Croce di San Frediano a Pisa*, in *Art fugitiu. Estudis d’art medieval desplaçat*, atti del III simposio internazionale del gruppo EMAC Romànic i Gòtic di Barcellona (2012), a cura di R. Alcoy, Barcelona



Fig. 4. Manifattura toscana, Cristo porta-croce, prima metà dell'Ottocento, Calci, chiesa della Certosa.



Fig. 5. Andrea e Giovanni Battista Vaccà, 1711-1712, Calci, chiesa della Certosa.

rappresentante il Cristo sotto il peso della Croce: «A di 4 x brefù messa sopra la porta del Choro de frati la pietosa statua di Giesù ascendente sù il Monte Calvario, con la Croce pesante sù le spalle»⁵⁴. L'opera, che era stata pagata al maestro 40 scudi, fu portata via, e trasferita nella chiesa pisana di San Giuseppe, dove tuttora si trova, in occasione della soppressione napoleonica del 1808, venendo rimpiazzata in Certosa da una copia di autore sconosciuto⁵⁵ (fig. 4).

I lavori nella chiesa furono completati con la messa in opera del pavimento marmoreo, disegnato da Andrea Vaccà di Carrara ed eseguito dal nipote Giovanni Battista⁵⁶ (fig. 5).

Tra i documenti conservati presso l'Archivio della Certosa, è stato possibile rinvenire la scritta privata, datata al 18 aprile 1711, che riporta gli accordi riguardanti la messa in opera del lastrico tra il maestro e il Procuratore della Certosa Ambrogio Anghinetti; essa riferisce la decisione di «fare il pavimento della loro Chiesa di Marmi di Carrara mercantile, bianco, barziglio»⁵⁷. Giovanni Battista si impegnava a

2014, pp. 257-283.

⁵⁴ ACCa, *Memorie*, c. 48r.

⁵⁵ PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 132; *La chiesa di S. Giuseppe*, a cura di A. Patetta, D. Dringoli, Pisa 2005, pp. 34-36; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Pisa (SABAP-Pisa), OA 09-00056361, Lolli Redini 1976, OA 09-00505894, Casarosa 1998.

⁵⁶ PIOMBANTI, *La Certosa di Pisa ... cit.*, p. 131. Su Andrea Vaccà, che lavorò anche a Pistoia, Pescia, Ferrara e Firenze, si veda CAMPORI, *Memorie biografiche ... cit.*, pp. 256-258.

⁵⁷ ACCa, *Miscellanea*, Cassetta nr. 6, inserto nr. 5, cc. 11-24.

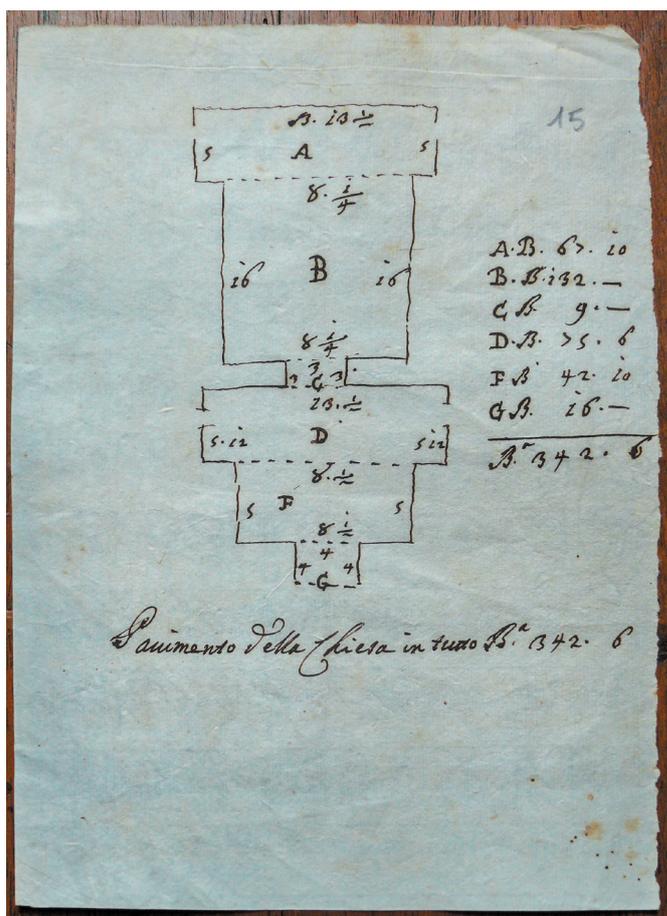


Fig. 6. Andrea Vaccà, progetto per il lastrico della chiesa della Certosa di Calci (ACCa, Miscellanea, Cassetta nr. 6, 1599-1798, Costruzioni, spese di fabbricato, inserto nr. 5, c. 15).

seguire in tutto e per tutto il disegno che gli era stato consegnato e le indicazioni dell'esperto zio Andrea, e si stabilivano come compenso per il lavoro 3 lire e 6 soldi ogni 'braccio' fiorentino, più le spese della gabella di Pisa. Sempre durante lo spoglio di questi documenti è emerso, tra l'altro, un inedito e interessante progetto in pianta del suddetto pavimento della chiesa, diviso dettagliatamente in sezioni e con il calcolo delle misure precise in braccia fiorentine⁵⁸ (fig. 6).

Nel 1712 era stata terminata anche una balaustrata, anch'essa disegnata da Andrea Vaccà, a separazione del presbiterio dal resto della chiesa; nei documenti veniva annotato con ammirazione che si poteva «levare con facilità non avendo nissun Perno di ferro ne alcun Palo che la tenghi fitta sugli altri marmi vi sono

sotto»⁵⁹. Proprio questa caratteristica molto moderna e innovativa ne favorì però la rimozione ai tempi della soppressione napoleonica, quando infatti fu venduta a ignoti dal Demanio francese e mai riconsegnata⁶⁰.

Lo stesso Andrea Vaccà fu inoltre autore dell'angelo di marmo che fungeva da lettore per il Vangelo, posizionato il 20 maggio 1712 a sinistra dell'altare maggiore, su commissione del duca di Massa, che ne pagò interamente l'esecuzione; esso andava a sostituire il preesistente in legno e, analogamente a quanto detto della balaustrata, i monaci ne evidenziarono nel libro dei ricordi il suo essere «senza Perno, o Palo, ma solo retto sul proprio peso»⁶¹, ancora a testimonianza dell'abilità scultorea dell'autore.

⁵⁸ Ivi, c. 15.

⁵⁹ ASPi, CRS, CdC, nr. 218, c. 11v; LAZZARINI, *La certosa di Calci* ... cit., p. 190.

⁶⁰ MANGHI, *La Certosa* ... cit., pp. 121-122.

⁶¹ F. FREDDOLINI, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma 2013, pp. 143-146; ASPi, CRS, CdC, nr. 218, c. 11v. Al centro del coro dei monaci si trova un altro 'angelo-lettore', acquistato nel 1826 dalla soppressa Certosa di Farneta e attribuito a Giovanni Baratta. Fu collocato in chiesa il 26 marzo 1826 (ACCa, *Giornale delle Fabbriche*, nr. 46, c. 154r).

Terza fase: il completamento dei lavori

Una volta terminati i lavori nella chiesa, il cantiere si spostò nell'adiacente sagrestia, in un progetto di ampliamento e decorazione ideato nel 1713 dal priore don Bruno Bona⁶².

I protagonisti di tali operazioni furono gli stuccatori lombardi Giovanni Vittorio Ciceri⁶³ e Antonio Quadrio⁶⁴; diversamente da quanto avvenuto negli anni precedenti all'interno della chiesa, gli interventi non consistettero in rappresentazioni a fresco di scene bibliche, bensì in un grandioso apparato decorativo a stucco, riprodotto elementi architettonici come capitelli e lesene, il tutto animato da angioletti tra le nubi, in un gioco di alti e bassi rilievi.

Dalle annotazioni del priore don Bona nel registro delle entrate e delle uscite del monastero⁶⁵, si evince che i lavori cominciarono il 3 giugno 1714, per terminare il 19 ottobre dello stesso anno; i due artisti per il loro operato ricevettero in tutto 308 lire⁶⁶.

Si scopre inoltre che la decorazione a stucco della sagrestia fu preceduta dalla realizzazione dei banconi lignei da parte del 'legnaiolo' Antonio Buccini, che vi lavorò dal 27 febbraio al 20 marzo 1714, ricevendo dal monastero il compenso di 25,17 lire⁶⁷. Anche i maestri Giovanni Francesco e Giuseppe Tamberi risultano operare a più riprese in sagrestia tra il 1714 e il 1716, per lavori non specificati, così come Antonio Maria Ferrari e suo figlio Marco, che iniziarono a essere pagati il 14 agosto 1714 «per il muro del Monte, come della Sagrestia»⁶⁸, e furono saldati il 3 febbraio 1716. Contemporaneamente il già menzionato Giuseppe Giacobbi lavorava a fianco degli stuccatori per realizzare gli intagli lignei sulle porte, sugli sportelli alle pareti e sugli armadi contenenti gli arredi liturgici, impreziosendone le ante con testine di cherubini e medaglioni con i busti di *Sant'Ugo* e *San Bruno*⁶⁹.

Con la messa in opera del pavimento (fig. 7), avviata nel 1725 per volontà del priore don Guidiccioni, si completò il cantiere della sagrestia. Oltre al lastrico, i documenti d'archivio parlano dell'esecuzione di una lapide e di una predella, in riferimento all'altare originaria-

⁶² MANGHI, *La Certosa* ... cit., pp. 122-125; LAZZARINI, *La certosa di Calci* ... cit., p. 190.

⁶³ *Una chiesa ai margini. San Giorgio dei Tedeschi a Pisa tra storia materiale e storia della tutela*, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa 2009; L. FACCHIN, *Stuccatori ticinesi a Firenze. Un primo repertorio dei ticinesi tra Sei e Settecento*, in *Svizzeri a Firenze nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, coordinamento scientifico a cura di G. Mollisi, numero monografico di "Arte & Storia", XI, 2010, 48, pp. 100-131; C. GIOMETTI, *Stuccatori ticinesi nelle chiese di Pisa. Le presenze settecentesche*, in *Svizzeri a Pisa e Livorno nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Medioevo al XX secolo*, coordinamento scientifico a cura di G. Mollisi, A. Spiriti, numero monografico di "Arte & Storia", XIV, 2014, 62, pp. 96-107.

⁶⁴ M.G. AGGHÁZY, *Stuccatori e scultori comaschi in Ungheria*, "Arte Lombarda", X, 1965, 1, pp. 99-108, in part. 104; M.L. GATTI PERER, *Indicazioni per i Quadrio ingegneri, architetti milanesi: Giuseppe Quadrio cappella campestre a Nerviano*, "Arte Lombarda", XI, 1966, 1, pp. 43-50; GIOMETTI, *Stuccatori ticinesi* ... cit., pp. 96-107.

⁶⁵ ASPi, CRS, CdC, nr. 157, cc. 10v-27v.

⁶⁶ ASPi, CRS, CdC, nr. 157, c. 11v; ASPi, CRS, CdC, nr. 218, *Libro di Ricordi*, c. 12r.

⁶⁷ ASPi, CRS, CdC, nr. 157, c. 13r.

⁶⁸ ASPi, CRS, CdC, nr. 157, cc. 14r-21v. Oltre ai lavori in sagrestia, i Ferrari lavorarono infatti all'edificazione del muro esterno alla zona di chiusura del monastero, intervento dettagliatamente descritto in ACCa, *Memorie*, c. 21r-v.

⁶⁹ MANGHI, *La Certosa* ... cit., p. 22.

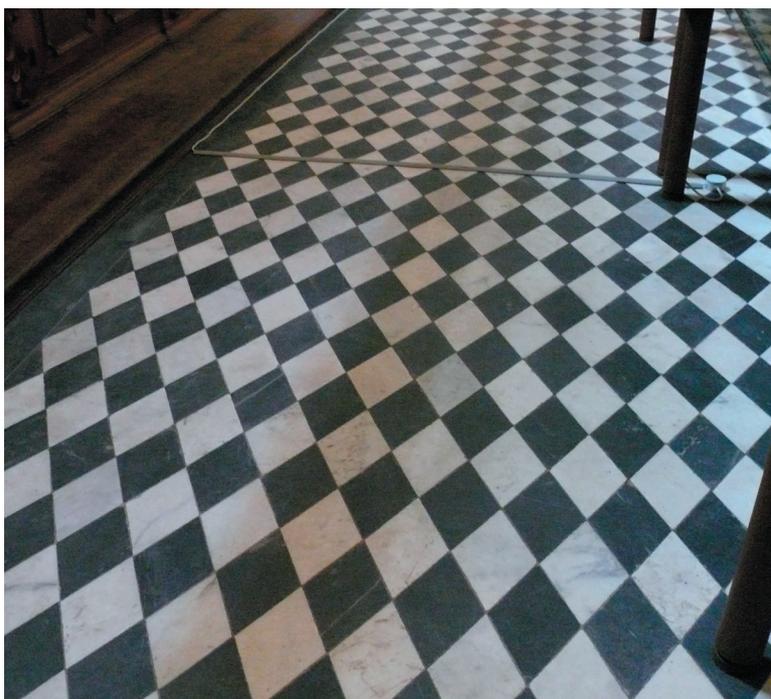


Fig. 7. Giovanni Baratta, 1725-1726, Calci, sagrestia della chiesa della Certosa, pavimento.

mente collocato sotto l'apparato decorativo di stucchi di Ciceri e Quadrio e distrutto nel 1790 con l'apertura sull'adiacente Cappella delle Reliquie. L'intero intervento, portato a termine il 30 marzo 1726, fu a spese del livornese Tiberio Scali, «quale ciò fece per remedio dell'Anima-sua»⁷⁰; la somma totale fu di 1030 scudi.

Si sono potute tracciare tutte le vicende relative a quest'ultimo intervento esaminando

la corrispondenza tra il monastero e Bernardo Monzoni, figlio di Antonio⁷¹; ancora una volta, quindi, i frati si affidavano alla nota famiglia carrarese per la direzione dei lavori. Anche Bernardo coordinò con zelo le operazioni, malgrado fosse spesso costretto nella sua casa di Torano a causa di problemi di salute legati alla gotta e a dolorosi calcoli addominali.

Nella lettera dell'11 marzo Monzoni chiedeva precisazioni ai certosini sulla forma da loro desiderata per l'esecuzione del lastrico, elencando una serie di opzioni: lastre semplicemente quadrate, oppure lastre a forma di «amandola» (ovvero a 'mandorla' o losanga), oppure ancora «lapidi grandi di Marmo segato a proporzione d'un bel disegno»⁷², da lui definita come la tipologia più di moda in quel periodo. La «persona più esperta del Paese»⁷³ chiamata a fare il disegno del progetto fu lo scultore carrarese Giovanni Baratta⁷⁴; Monzoni si rivolse a lui non solo perché era l'artista più rinomato del momento ma anche, e soprattutto, perché imparentato con la propria famiglia, visto che aveva sposato sua nipote Laura nel 1713⁷⁵.

⁷⁰ ASPI, CRS, CdC, nr. 218, c. 15v.

⁷¹ ASPI, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II; MUSETTI, *I mercanti di marmo* ... cit., pp. 334-380.

⁷² Ivi.

⁷³ Ivi.

⁷⁴ MANGHI, *La Certosa* ... cit., p. 122. Su Baratta si veda FREDDOLINI, *Giovanni Baratta* ... cit., pp. 19-55; ID., *Giovanni Baratta 1670-1747* ... cit., pp. 59-65; CAMPORI, *Memorie biografiche* ... cit., pp. 20-22.

⁷⁵ FREDDOLINI, *Giovanni Baratta* ... cit., pp. 53-59. Il matrimonio tra Laura Monzoni e Giovanni Baratta permise a quest'ultimo di consolidare i legami con una delle più potenti famiglie carraresi. Questo esempio si inserisce perfettamente nella fitta rete di privilegiati rapporti di collaborazione che animava la scena artistica ed economica della zona, ulteriormente rinsaldata da vincoli di parentela tra gli esponenti delle varie famiglie. Legami di questo tipo esistevano, ad esempio, anche tra le famiglie Bergamini, Vaccà e Fucigna; lo stesso può



Fig. 8. Francesco Franzoni, 1731-1732, Calci, Cappella del Capitolo della Certosa.

La lettera del 15 aprile 1725 informa dell'esistenza di una iniziale doppia versione del disegno del lastrico, così da dare ai certosini la possibilità di scelta. La soluzione inizialmente preferita dai monaci fu quella del «Lastrico a Linea retta», con marmi bianchi purissimi, come emerge dalla missiva del 6 maggio; evidenziando però la difficoltà nel riuscire a reperirli senza nemmeno una piccola macchia («qualche moschetta»), Monzoni propose l'alternativa che poi venne accettata, ovvero di realizzare il lastrico con le «amandole». Nelle lettere del 10 giugno e del 29 luglio 1725, si riferiva l'inizio dei lavori con liste di marmo della misura di circa cinque o sei palmi, bianche e nere, e non bianche e turchine come inizialmente stabilito.

Dietro tale decisione stava di nuovo Monzoni, che affermava di aver visto personalmente, in un oratorio di Carrara, il bell'effetto generato da un lastrico così composto; è quindi evidente come il cantiere in Certosa procedesse senza mai perdere di vista le novità dei contesti urbani circostanti.

Dalla lettera del 14 novembre emerge poi un curioso aneddoto riguardo alla lapide: «L'Artefice che L'ha fata per esser Amico del Sig.r Tiberio Scali, ha voluto darli nel genio con porvi intorno de Nichi sapendo la famosa galeria che esso tiene di tutte sorte Nichi [...]»⁷⁶. La lapide dell'altare doveva quindi presentare come decorazione una serie di conchiglie, così pensata

dirsi tra i Fucigna e i Baratta.

⁷⁶ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II.

per compiacere e soddisfare a pieno il finanziatore di questi lavori in sagrestia, in linea col suo interesse per i *naturalia* e in particolare per i «nichi», di cui doveva possedere appunto una consistente, variegata ed evidentemente famosa collezione.

I maestri Carlo Antonio Moretti e Luca Antonio da Bedizzano realizzarono materialmente il lastrico, terminato il 9 dicembre, ricevendo da padre Carlo Maria Orsini, procuratore della Certosa di Calci, in totale 729,10 lire⁷⁷.

Proseguendo nello studio dei documenti, si è potuto constatare che le dinamiche adottate per la messa in opera del pavimento della sagrestia furono prese a esempio e riproposte pedissequamente qualche anno dopo per la realizzazione del lastrico della Cappella del Capitolo⁷⁸, commissionato a Francesco Franzoni di Carrara⁷⁹ (fig. 8).

Le ricevute di pagamento⁸⁰ per tale lavoro vanno dal 14 giugno 1731 fino alla primavera dell'anno successivo; pare comunque che il lavoro il 20 dicembre 1732 fosse già ultimato, dal momento che in questa data terminavano anche gli ultimi ritocchi del lustratore.

Alcuni riferimenti farebbero pensare a un intervento, anche nel Capitolo, del già apprezzato Baratta⁸¹: diverse lettere di Andrea Monzoni⁸² del settembre e ottobre 1731 avevano come oggetto l'esecuzione dei capitelli dei pilastri per questa stanza a opera del suddetto maestro, che in data 7 ottobre risultavano pronti per essere portati in Certosa⁸³.

⁷⁷ Ivi.

⁷⁸ MANGHI, *La Certosa ... cit.*, p. 82. Il lastrico degli anni trenta è oggi osservabile solamente sul gradino dell'altare, unico punto in cui si è conservato: Pompeo Franchi, nella seconda metà del Settecento, trasformò il resto del pavimento del Capitolo, che infatti «prima era solamente di ambroggette nere, e bianche, e ora sono di tre colori» (ACCa, Miscellanea, Cassetta nr. 6, inserto nr. 10, c. 59).

⁷⁹ Sui Franzoni, nota famiglia carrarese di scultori di cui fa parte anche il più famoso Francesco Antonio (Carrara 1734-Roma 1818), si veda R. CARLONI, *Franzoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 276-278; EAD., *Francesco Antonio Franzoni. Un carrarese alla corte di Pio VI e dei Braschi*, "Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", s. 11, 2016, pp. 183-202.

⁸⁰ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II, in particolare le attestazioni di pagamento del 14 giugno e 26 agosto 1731, e quella del 12 maggio 1732.

⁸¹ FREDDOLINI, *Giovanni Baratta ... cit.*, p. 10. Anche le famiglie Baratta e Franzoni erano legate da rapporti di parentela dalla seconda metà del Seicento, quando Andrea Baratta, zio di Giovanni, aveva sposato Benedetta Franzoni.

⁸² MUSETTI, *I mercanti di marmo ... cit.*, pp. 334-380. Andrea, fratello di Bernardo, era l'altro figlio di Antonio Monzoni.

⁸³ ASPi, CRS, CdC, nr. 326, N.o 347 N.o II, lettere datate 22 settembre, 7 e 13 ottobre 1731. Tale riferimento vorrebbe essere il punto di partenza per un futuro approfondimento da parte della scrivente, con lo scopo di indagare ulteriormente sull'attività artistica di Giovanni Baratta in Certosa.

Benedetta Bonfigli

Novità e precisazioni sulla carriera artistica di Lorenzo Merlini (1666-1745)

«Il suo disegno è corretto e il suo inventare spiritoso e di gran gusto e intelligenza. Con queste prerogative, unite alla bontà dei suoi costumi, e una somma dolcezza e civiltà del suo tratto, si è acquistato un amore e una stima non inferiore a qualunque altro gran Professore»¹.

Con queste parole Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)², figura di spicco nel panorama culturale della Firenze dei primi decenni del Settecento, descrisse le qualità creative di Lorenzo Merlini (1666-1745), scultore attivo tra Firenze e Roma dalla fine del XVII secolo all'inizio del successivo. Il giudizio espresso dal cavaliere dimostra come negli anni trenta del Settecento Merlini fosse ritenuto un artista meritevole, raffinato e originale, al pari dei grandi maestri del tempo.

La maggior parte delle informazioni che oggi conosciamo sull'*iter* professionale di Lorenzo è stata tratta dalla sua autobiografia³, in cui l'artista elencò puntualmente, in ordine cronologico, le opere da lui realizzate fino al 1739, proprio per consentire a Gabburri di redigerne la biografia. Grazie a tali fonti documentarie e alle attribuzioni proposte dalla critica, il *corpus* di opere di Merlini è stato oggi ricostruito quasi nella sua totalità. Tuttavia, per ottenere un quadro ancora più completo e portare alla luce le sue indubbie qualità, al momento non ancora pienamente apprezzate, manca un'indagine approfondita sulle opere perdute o non identificate, oltre che su alcuni aspetti lacunosi della sua biografia.

Lorenzo si dedicò a vari ambiti dell'attività artistica, passando con disinvoltura dalla scultura in marmo e in terracotta alla progettazione architettonica, dall'oreficeria, la medaglistica e la fusione in bronzo alla decorazione in stucco, dimostrando grande abilità in ogni settore.

Nato a Firenze il 13 maggio 1666⁴ da Marc'Antonio Merlini (notizie 1641-1688) e Maria Caterina di Lorenzo Brogi, si avvicinò fin da giovanissimo allo studio delle arti, lavorando

¹ Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756, pubblicato in K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962, pp. 239-240 doc. 50, in part. 240. Dagli anni trenta del Settecento Francesco Maria Niccolò Gabburri stava lavorando alla stesura delle *Vite di pittori* (BNF, ms. Pal. E.B.9.5, I-V), una raccolta di biografie di artisti attivi a Firenze dal Duecento al suo tempo; il manoscritto è oggi consultabile on-line sul sito della Fondazione Memofonte: www.memofonte.it.

² Per Gabburri si rimanda a N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogni altro dilettante di queste bell'arti»*, in *Il Settecento*, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Firenze 2006 (Storia delle arti in Toscana, 6), pp. 83-94.

³ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴ Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, *Libro dei Battezzati Maschi*, anno 1666, lettera L, c. 60. L'atto conferma la data di nascita di Lorenzo Merlini indicata nell'autobiografia dell'artista. Cfr. F. BALDASSARRI, *Capella Orlandini in Santa Maria Maggiore*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 31-54, in part. 54 nota 60.

presso la bottega del padre, maestro orefice, divenuto dal 1658 «Maestro di Coni e Custode della Zecca Vecchia»⁵, e dello zio Giovan Battista (notizie 1640-1664), argentiere; qui collaborò con il fratello Cosimo Merlini il Giovane (notizie 1692-1736), anch'egli votato all'arte, attivo in Galleria dal 1692 e futuro capo argentiere dei laboratori di corte⁶. Nella bottega di famiglia, Lorenzo imparò l'arte di modellare la cera, utilizzata per la lavorazione dei metalli, che gli consentì di svolgere l'attività di medaglista, oltre che quella di argentiere. Unico esempio superstite della sua produzione in tal senso è la *Medaglia di Innocenzo XII*, in bronzo, eseguita nel 1695 (collezione privata)⁷.

Per quanto riguarda la formazione del giovane Merlini, né l'autobiografia dell'artista né le note gabburriane raccontano di come questa proseguì una volta uscito dalla bottega orafa del padre e dello zio. Francesco Saverio Baldinucci attesta che fu allievo di Giovan Battista Foggini⁸ (1652-1725), scultore della corte granducale e, dal 1694, «Architetto primario della Casa Serenissima» e direttore delle cosiddette 'Manifatture di Galleria'⁹. È probabile che, presso il maestro, Merlini abbia appreso l'arte della scultura in tutte le sue declinazioni. Sotto la sua supervisione, infatti, Lorenzo lavorò in qualità di decoratore in stucco in seno ai progetti di ristrutturazione intrapresi da Foggini per ville e palazzi di nobili fiorentini, come nel caso della bellissima *Alcova*, eseguita tra il 1692 e il 1694 in una stanza di Villa Le Maschere a Barberino di Mugello, unico esemplare sopravvissuto del ciclo decorativo da lui realizzato negli ambienti interni della villa¹⁰.

Il legame con la città di Roma sarà un elemento costante nel corso della vita di Merlini: vi soggiornò due volte, per lunghi periodi, dal 1695 al 1701, inviato dal granduca Cosimo III de' Medici al fine di completare la sua formazione artistica, e dal 1715 al 1745, richia-

⁵ S. BELLESI, *Merlini, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, pp. 705-708, in part. 705. Su Marc'Antonio e Giovan Battista Merlini si veda L. MONTANARI, *Il ciborio monumentale all'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata: dalla parte della committenza*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini osm. Non est in tota sanctorum urbe locus*, a cura di L. Crociani, D. Liscia Bemporad, G. Lambroni, Firenze 2014, pp. 193-227.

⁶ Per Cosimo Merlini il Giovane si rimanda a E. NARDINOCCHI, *La corte, le chiese, i santuari: storie di devozione e committenza medicea nella Toscana del Seicento*, in *Nel Segno dei Medici. Tesori sacri della devozione granducale*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di M. Bietti, R. Gennaioli, E. Nardinocchi, Livorno 2015, pp. 38-49. I Merlini erano un'antica dinastia di orafi bolognesi trasferita a Firenze agli inizi del Seicento, la cui tradizione artistica familiare, iniziata già nel Cinquecento, veniva tramandata di generazione in generazione: Cosimo Merlini il Vecchio (1580-1641) lavorò presso i laboratori granducali di Galleria dal 1614 e, insieme al fratello Pietro Paolo, tenne bottega su Ponte Vecchio. Alla sua morte, i figli Marc'Antonio e Giovan Battista, anch'essi orafi e argentieri, ottennero in concessione la bottega paterna, dove gravitarono anche Cosimo e Lorenzo, figli di Marc'Antonio. Cfr. E. NARDINOCCHI, *I Merlini: una dinastia di orafi*, "MCM. La Storia delle Cose", 1989, 9, pp. 10-12.

⁷ Cfr. F. VANNEL, G. TODERI, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987, pp. 51-52 tav. 1 fig. 3.

⁸ F.S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino 565 (1725-1730)*, trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di A. Matteoli, Roma 1975, p. 387.

⁹ Su Giovan Battista Foggini si veda R. SPINELLI, *Giovan Battista Foggini: «architetto primario della Casa Serenissima» dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003, p. 13.

¹⁰ ID., *Pier Antonio Gerini, Giovan Battista Foggini e l'ampliamento di Villa Le Maschere (1699-1706)*, in *Villa Le Maschere e il suo restauro*, a cura di F. Facchinetti, Firenze 2009, pp. 82-97, figg. 88-90.



Fig. 1. Lorenzo Merlini, *Monumento funebre di Francesca Calderini Riccardi*, Roma, chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.

mato dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740)¹¹, il quale lo dichiarò addirittura «suo scultore»¹². Il fatto che Ottoboni, nipote di Alessandro VIII e figura chiave nell'Urbe durante il pontificato di Clemente XI Albani (1649-1721; pontefice dal 1700)¹³, avesse in gran favore Lorenzo evidenzia come l'artista avesse raggiunto ormai nell'ambiente romano un certo prestigio e di come il suo stile risultasse attuale per il gusto dell'epoca.

Grazie alla pubblicazione di alcuni documenti d'archivio da parte di Simona Sperindei, abbiamo oggi notizie fondamentali in merito al primo soggiorno romano di Merlini; è attestato, infatti, che nel 1701 lo scultore visse e tenne bottega nella «casa 12» del quartiere di Tor di Nona, abitando con la moglie ven-

tisettenne Francesca Caterina Ageri, i figli Angela Serafina e Marc'Antonio (definito «futuro argentiere»), rispettivamente di due e un anno, la «cognata zitella» e il suocero¹⁴. Nonostante le fonti non precisino la data in cui i due coniugi si sposarono, è probabile che il matrimonio fosse stato celebrato poco prima del 1701, sicuramente dopo il trasferimento dell'artista a Roma.

¹¹ Per il mecenatismo di Pietro Ottoboni si rimanda a E.J. OLSZEWSKI, *Dynamics of architecture in late baroque Rome. Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, Berlin 2015.

¹² BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

¹³ Su Clemente XI si veda C.M.S. JOHNS, *The entrepôt of Europe*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra di Philadelphia, a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London 2000, pp. 17-45, in part. 22-23.

¹⁴ Archivio Storico del Vicariato di Roma, parrocchia dei Santi Celso e Giuliano, *Stati d'Anime*, 1701, f. 78v. Cfr. S. SPERINDEI, *Il marchese Francesco Riccardi a Roma (1699-1705): l'incarico a Lorenzo Merlini in S. Giovanni dei Fiorentini ed altre commissioni artistiche*, in *Studi sul Settecento romano. Palazzi, chiese, arredi e sculture*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2011, pp. 49-63, in part. 55 nota 11.

Il bagaglio di esperienze accumulate da Merlini nei primi anni trascorsi nella città pontificia sarà fondamentale per l'evoluzione del suo percorso artistico, come dimostrano le stesse opere da lui realizzate in seguito. Durante il periodo romano lo scultore maturò uno stile eclettico, dettato dalla fusione di caratteri tradizionali dell'arte fiorentina, derivati dalla formazione prima con il padre e lo zio e poi con Foggini, e di stilemi tratti dalla scuola romana, in particolar modo dal filone accademico dell'arte barocca, diffuso nell'Urbe da Alessandro Algardi (1595-1654), maestro di Ercole Ferrata (1610-1686)¹⁵. L'impostazione classicista è evidente nel *Monumento funebre di Francesca Calderini Riccardi*, eseguito a Roma, nel 1700, per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini¹⁶ (fig. 1). Alcuni caratteri illustrativi, come i putti seduti in bilico sulla sommità di tempietti, sono ripresi dal linguaggio orafico fiorentino, in particolare dal repertorio del padre Marc'Antonio e dello zio Giovan Battista Merlini¹⁷, e rievocano allo stesso tempo la scultura rinascimentale, rifacendosi ai prototipi quattro-cinquecenteschi di Andrea Verrocchio e Niccolò Tribolo. Rimandano al linguaggio figurativo paterno, oltre che a memorie donatelliane, anche i motivi ornamentali presenti sulla tesa del bacile in argento, raffigurante la *Traslazione del corpo di santo Stefano*, eseguito a Roma nel 1700 assieme a Gottifredo Bourhardt, su disegno di Lazzaro Baldi¹⁸ (Firenze, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi).

È già stato accennato che Merlini tornò a Roma nel 1715, rimanendovi fino alla morte; durante tale periodo, l'artista si dedicò quasi esclusivamente all'argenteria, ambito in cui si distinse per raffinatezza e perizia tecnica, realizzando opere di piccole dimensioni in metallo e arredi sacri per importanti committenti. Nel 1725 eseguì per l'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) il gruppo con *Tobiolo e l'arcangelo Raffaele* (Roma, Fondazione Gerini), inviato a Firenze nello stesso anno e facente parte della serie di dodici bronzetti di soggetto sacro realizzata, tra il 1722 e il 1725, dai principali artisti toscani del tempo¹⁹.

Le fonti testimoniano che Lorenzo ottenne la patente di «maestro argentiere» a Roma il 18 giugno 1719 e che, dal 1722 al 1739, visse con la famiglia e tenne bottega in una casa di proprietà Ximenes in via delle Convertite, davanti al monastero delle Convertite al Corso²⁰.

¹⁵ Sull'argomento si veda M.G. BERNARDINI, *La scultura barocca*, in *Roma/Seicento: verso il barocco*, catalogo della mostra di Pechino, a cura di D. Porro, G. Leone, Roma 2014, pp. 41-57.

¹⁶ Cfr. SPERINDEI, *Il marchese ... cit.*

¹⁷ Si fa riferimento, in tal senso, al tabernacolo della Santissima Annunziata. Cfr. MONTANARI, *Il ciborio monumentale ... cit.*

¹⁸ Sull'opera e su Gottifredo Bourhardt si veda K. D'ALBURQUERQUE, *Aggiunta alla serie di Piatti di San Giovanni: il ruolo di Ciro Ferri e Pietro Lucatelli*, in *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, numero monografico di "Horti Hesperidum", IV, 2014, 1, pp. 121-146. Su Lazzaro Baldi si veda E. FUMAGALLI, *Pietro da Cortona/Pietro Berrettini*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano 1989, II, p. 622.

¹⁹ Cfr. S. CASCIU, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di S. Casciu, Livorno 2006, pp. 316-317 cat. 174.

²⁰ C.G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni. Parte I: Roma*, Roma 1959, p. 142. Gli Ximenes erano una ricchissima famiglia di origine portoghese trasferita a Firenze nel 1590, i cui discendenti possedevano numerose case d'affitto a Roma, quasi tutte piccole «cassette», fra cui quattro in via del Corso. Cfr. P. GRASSI, *Il Palazzetto Ximenes a Capo le Case in Roma*, in *Studi sul Settecento romano: Roma le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1998, pp. 275-281, in part. 276.

Il suo bollo di argentiere, rilevato dalla placchetta conservata nell'Archivio Storico di Sant'E-
ligio, presenta la lettera L sormontata da un giglio in campo circolare²¹. Tale marchio è stato
riscontrato su un *calice* e una *conchiglia battesimale* in argento custoditi nella chiesa di San
Marcello al Corso, realizzati indicativamente tra il 1719 e il 1740²². Con molta probabilità
i due oggetti liturgici facevano parte degli apparati commissionati dall'Arciconfraternita del
Santissimo Crocifisso di San Marcello al Corso in occasione dell'anno santo del 1725, poiché
entrambi hanno il punzone camerale riferibile al biennio 1725-1727. Presentano il bollo
dell'argentiere anche due *rimmonim*, databili tra il 1719 e il 1727, conservati al Museo della
Sinagoga della Comunità Ebraica di Roma²³.

Merlini visse e lavorò nella sua abitazione sul Corso fino al 1739; dai documenti pubbli-
cati da Costantino Bulgari emerge, infatti, che nell'ottobre dell'anno successivo la casa dello
scultore andò in rovina e questi, con la sua famiglia, fu costretto a sgomberare²⁴. Non sono
specificate le cause della decadenza dell'abitazione ma, poiché è attestato che gli Ximenes,
proprietari dell'immobile, utilizzavano in modo accorto i fondi in loro possesso così da farli
fruttare al meglio, è probabile che la palazzina al Corso fosse stata ristrutturata in previsione
delle esigenze dei futuri affittuari²⁵. Inoltre Bulgari attesta che, in seguito a tale evento, Lo-
renzo lasciò Roma, anche se il suo nome, nel 1740, risultava ancora compreso nell'elenco dei
maestri argentieri della città²⁶. Dubito che l'artista avesse avuto motivi per lasciare l'Urbe a
questo punto della sua carriera: plausibilmente compì soltanto un cambio di residenza e di
sede lavorativa.

Le fonti documentarie e l'autobiografia stessa di Merlini, redatta all'età di settantatré anni,
non riportano notizie successive. Non è specificata, inoltre, la data di morte; è possibile che
questa risalga a poco prima del 24 novembre 1745, quando il figlio terzogenito dello scultore,
Giuseppe (1708-1760), successore del padre alla guida della bottega, fu ammesso alle prove
per conseguire la patente di maestro orefice, ottenendola il 20 gennaio 1746²⁷. Lo spoglio,
presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, dei registri degli *Stati d'Anime* della parrocchia
di Sant'Andrea delle Fratte – cui la zona dove l'artista abitò fino al 1739 afferiva – e di quelli
contenenti le date di morte dei parrocchiani dal 1742 al 1745 non ha dato purtroppo i risul-
tati sperati. Sicuramente lo scultore morì prima del 1750, poiché le fonti testimoniano che,
fra il 1750 e il 1760, Giuseppe Merlini abitò con i fratelli e la madre Caterina, ormai vedova,
in una grande casa situata nei pressi dell'oratorio del Caravita, nella parrocchia di San Lo-

²¹ BULGARI, *Argentieri* ... cit., p. 142, bollo nr. 719; A. BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, p. 298.

²² Sui due oggetti si veda A.M. PEDROCCHI, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010, p. 80 cat. 141-142.

²³ Usati nel culto ebraico, i *rimmonim* sono ornamenti d'argento inseriti sui puntali dei bastoni di legno con manici sui quali è arrotolata la pergamena con scritta a mano la Torà (i primi cinque libri della Bibbia). Cfr. D. DI CASTRO, *I tesori del Museo Ebraico di Roma. Guida alla visita e alle collezioni*, Roma 2010, p. 135.

²⁴ BULGARI, *Argentieri* ... cit., pp. 141-142.

²⁵ ASF, Assegne dei Beni, 1744, b. 43, a. 667, Filippo Ximenes. Cfr. GRASSI, *Il Palazzetto* ... cit., pp. 278-279.

²⁶ BULGARI, *Argentieri* ... cit., p. 142.

²⁷ Ivi, pp. 141-142; BULGARI CALISSONI, *Maestri* ... cit., p. 298.

renzo in Lucina, con bottega annessa al pianterreno. Qui Giuseppe svolse l'attività di argentiere, utilizzando il bollo del padre Lorenzo, almeno fino al 25 giugno 1760, quando rinunciò alla patente²⁸. Essendo attestato che costui ereditò il laboratorio paterno, è molto probabile, a mio avviso, che Lorenzo Merlini abbia condotto in questa stessa sede la fase terminale della sua carriera artistica.

Le ultime opere note dello scultore risalgono al 1739 e non sappiamo se, alla sua morte, egli avesse lasciato eventuali lavori in sospeso o se avesse avuto allievi che hanno proseguito la sua opera. In ogni caso, è plausibile che, già da qualche tempo, Giuseppe affiancasse il padre nei lavori della bottega e che quindi, una volta ottenuta la patente di argentiere, avesse portato a termine gli incarichi incompiuti. Inoltre, i brani di minor qualità tecnica segnalati dalla critica in alcune opere realizzate da Lorenzo durante il secondo periodo romano confermerebbero il coinvolgimento di più mani nelle iniziative artistiche da lui intraprese. Infatti, nel *Monu-*



Fig. 2. Lorenzo Merlini, *Monumento funebre di Aurora Berti*, Roma, chiesa di San Pantaleo.

mento funebre di Aurora Berti (1720 circa, fig. 2), eseguito sulla controfacciata della chiesa di San Pantaleo a Roma²⁹, i due putti piangenti che reggono il cartiglio sottostante il busto-ritratto dell'effigiata sono qualitativamente molto inferiori rispetto agli angeli realizzati dallo stesso artista nel *Monumento Riccardi*, tanto che Antonia Nava Cellini, nel 1983, li ha attribuiti appunto ad aiuti. Come la stessa studiosa afferma, il *Monumento funebre di Aurora Berti*, pur rifacendosi al linguaggio berniniano, mostra comunque caratteri formali di medio-cra qualità, dovuti probabilmente a un largo intervento della bottega, e a un ritardo di stile rispetto alla data in cui la tomba fu eseguita. Tra i collaboratori di Merlini, è forse possibile

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. NAVA CELLINI, *Nota per alcune sculture romane di Lorenzo Merlini*, in *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*, a cura di F. Wagner, Salzburg 1983, pp. 229-234, in part. 233-234.

che ci sia stato anche il figlio secondogenito, Marc'Antonio, poiché definito nei documenti d'archivio «futuro argentiere»³⁰.

Per avere una visione completa del *corpus* di opere di Lorenzo Merlini, sarebbe opportuno compiere una ricerca sui lavori menzionati dall'artista nell'autobiografia, purtroppo al momento perduti o non ancora identificati: tale indagine, in parte affrontata in questa sede, permetterebbe d'inquadrare pienamente Merlini nel contesto storico in cui visse e di analizzare *in toto* il suo operato.

Nella sua testimonianza Lorenzo dichiara: «La prima opera che feci sopra di me fu il Cristo di Pietra color di carnagione alto circa un braccio fiorentino, del quale ne feci disegno, Modello, e lo lavorai della suddetta pietra in Galleria, e questo seguì doppo [*sic*] la Morte di nostro Padre per comando di S.A.R. Cosimo III»³¹. Sappiamo che l'artista s'immatricolò all'Accademia delle Arti del Disegno nel 1694³², all'età di ventotto anni; può darsi che, grazie alla sua provenienza da una nota famiglia di orefici, nel 1688, anno della morte del padre Marc'Antonio, gli sia stato concesso di scolpire autonomamente un *Cristo di pietra*³³, di cui non sono pervenute altre notizie. Ai primi anni novanta del Seicento risalgono anche alcuni progetti architettonici, realizzati da Merlini per il Gran Principe Ferdinando (1663-1713), figlio primogenito di Cosimo III ed erede al trono: «[...] diverse piante di Chiese, e Monasteri, e Altari, Palazzi e Giardini, quali furono dall'A.S. fatti legare in due Libri in Carta Reale»³⁴. Dall'analisi dell'Inventario della raccolta del Gran Principe³⁵, redatto tra il 1713 e il 1715, i cui disegni sono oggi in parte conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi³⁶, non sono emersi fogli attribuiti a Lorenzo Merlini; in ogni caso, poiché è attestato che nei primi anni del Settecento Ferdinando di Cosimo III de' Medici impiegò in varie occasioni Giovan Battista Foggini, soprattutto nella progettazione di edifici e nel rinnovamento della loro decorazione interna, è probabile che Lorenzo avesse lavorato all'ombra del maestro anche in quest'impresa³⁷. Forse tali studi sono stati realizzati da Merlini durante il suo periodo di formazione con Foggini, quando collaborò con lui in varie commissioni. Dall'autobiografia dello scultore sappiamo inoltre che, quando giunse a Roma nel novembre 1694, per molti mesi si guadagnò da vivere «[...] facendo ritratti di Principesse, e Dame di Cere di colori na-

³⁰ ASVR, parrocchia dei Santi Celso e Giuliano, *Stati d'Anime*, 1701, f. 78v.

³¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756. L'unità di misura di un braccio fiorentino corrisponde nel sistema metrico decimale a 0,584 metri.

³² L. ZANGHERI, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000, p. 215.

³³ M. VISONÀ, *Cappella Feroni nella Santissima Annunziata*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 221-248, in part. 245.

³⁴ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756. Sul mecenatismo del Gran Principe si veda *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra, a cura di R. Spinelli, Firenze 2013.

³⁵ Archivio di Stato di Firenze, GM1222. Cfr. M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009 (Inventario generale delle stampe, 2), pp. 261-262; A. BARONI VANNUCCI, *I libri di stampe dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011 (Inventario generale delle stampe, 3), p. 114.

³⁶ BARONI VANNUCCI, *I libri ... cit.*, p. 77.

³⁷ *Il Gran Principe ... cit.*, p. 241. Per i disegni di architetture di Giovan Battista Foggini si rimanda a L. MONACI, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, Firenze 1977.

turali da collocarsi in scatolette o di Zigrino, o di Argento secondo le ordinazioni mi venivano date»³⁸. Tali opere dovevano essere dei piccoli capolavori, di cui purtroppo non ci è giunto neanche un esemplare.

L'unico progetto architettonico realizzato da Lorenzo durante il suo soggiorno romano è «[...] un Palazzo dai fondamenti nel Castello della Colonna per Villa dell'Ill.mo Sig.re March.e Prospero Sparapane»³⁹. Non sono chiare le parole usate dall'artista nelle sue memorie e non si hanno altre notizie dell'opera, né del suo committente; la presenza di una Cappella Sparapane è attestata nella chiesa di San Francesco a Tuscania⁴⁰ ed è probabile, quindi, che il marchese Prospero Sparapane appartenesse a una nobile famiglia dell'area viterbese e che il progetto di Merlini fosse destinato alla costruzione di un palazzo in tale zona. «Nel medesimo tempo feci varie Opere piccole per particolari, d'Architettura, di Marmo, Bronzo, et Argento che per brevità tralascio»⁴¹: così l'artista termina la descrizione del suo primo periodo di attività lavorativa a Roma nelle sue memorie. Non si conoscono altre informazioni sui lavori citati dallo scultore. Soltanto Klaus Lankheit, nel 1962, menziona la perdita della «vasca d'argento» per l'Ordine di Santo Stefano a Pisa⁴², opera che viene descritta con precisione dallo studioso: essa aveva un diametro di quasi 90 cm, pesava più di 5 kg ed era riccamente decorata con motivi figurativi e ornamentali. Tale lavoro testimonia il legame mantenuto da Lorenzo con il granducato di Toscana e, probabilmente, con la bottega fiorentina del fratello Cosimo. Le fonti documentano, infatti, che nel 1695 Lorenzo Merlini fu ammesso in Galleria, nella bottega dell'argentiere⁴³, ormai affermato a Firenze, ed è possibile, dunque, che l'artista abbia collaborato con Cosimo nell'esecuzione di alcune opere attribuite appunto a quella bottega.

Tornato a Firenze, nel 1702, Merlini si dedicò alla pratica architettonica, realizzando progetti per vari committenti privati⁴⁴; fra questi, non si hanno notizie riguardo a «L'aggiunta al Palazzo delli Sig.ri Dati»⁴⁵, quasi sicuramente perché il palazzo, collocato nel quartiere di Santo Spirito, passò ad altri proprietari nel 1767, dopo la morte dell'ultimo discendente Francesco, quando la famiglia Dati si estinse⁴⁶.

Alla seconda metà del primo decennio del Settecento risale, inoltre, la ristrutturazione di Palazzo da Bagnano (oggi Spini Feroni), commissionata a Lorenzo dall'erede della famiglia

³⁸ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ F. RICCI, L. SANTELLA, *La Cappella Sparapane nella chiesa di San Francesco a Tuscania*, "Informazioni. Pubblicazione periodica semestrale del ccbe della Provincia di Viterbo", n.s., II, 1993, 8, pp. 50-70.

⁴¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴² LANKHEIT, *Florentinische ... cit.*, pp. 182-186.

⁴³ Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 780, c. 1056. Cfr. NARDINOCCHI, *I Merlini ... cit.*, p. 11.

⁴⁴ Per gli Orlandini progettò Villa Poggio Torselli, a San Casciano Val di Pesa, mentre per gli Acciaioli ristrutturò il Castello di Montegufoni. Sugli argomenti si veda A. PESTELLI, *Il Castello di Montegufoni. Dalle origini ai giorni nostri*, Montagnana 2002; G. LUZZETTI, D. MARCHI, *Storia e restauro di Villa Poggio Torselli*, in *Due restauri*, a cura di P. Pietrogrande, Firenze 2003, pp. 60-75.

⁴⁵ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴⁶ B. CASINI, *I "Libri d'oro" della nobiltà fiorentina e firolana*, presentazione di F. Cardini, Firenze 1993, p. 33.

originariamente proprietaria del palazzo, Simone da Bagnano⁴⁷. Oltre al progetto della facciata su via Tornabuoni, che fu ridisegnata secondo il gusto dell'epoca, Merlini eseguì importanti lavori di ammodernamento anche all'interno del palazzo, stravolgendo completamente la disposizione delle stanze dell'appartamento al piano nobile: compì un'operazione davvero all'avanguardia per l'epoca, cioè la traslazione in blocco della cappella secentesca, affrescata da Bernardino Poccetti, nell'ala opposta dell'edificio, a sud, verso l'Arno. Nell'ambito di tali lavori, dall'autobiografia dell'artista sappiamo che egli scolpì «[...] un Cristo morto di greta [sic] cotta, maggiore del naturale collocato sotto l'altare [...]»⁴⁸ della cappella. Il *Cristo* di terracotta faceva parte dell'apparato decorativo inserito dall'architetto nell'ambiente 'traslato' al primo piano: è plausibile che la scultura fosse mobile, poiché al contrario avrebbe causato un ingombro eccessivo durante le celebrazioni liturgiche⁴⁹. Purtroppo l'opera risulta dispersa, con probabilità distrutta nel corso dei rimaneggiamenti ottocenteschi del palazzo.

Nel 1712 Merlini partecipò ai lavori di allestimento per decorare la chiesa di San Lorenzo a Firenze in vista della cerimonia in onore della canonizzazione di Pio V, che ebbe luogo dal 5 al 7 settembre dello stesso anno. Lo scultore eseguì una statua in stucco, raffigurante la *Verginità pietosa* (non citata nell'autobiografia), che fu collocata nel coro della chiesa. Gli apparati effimeri rimasero *in situ* fino all'11 settembre e furono poi distrutti⁵⁰.

Quando Lorenzo tornò a Roma, nel 1715, realizzò una «Medaglia da Cugno»⁵¹ con il ritratto del cardinale Ottoboni, suo fedele committente, preceduta da un modello preparatorio in terracotta. L'opera, attestata nelle memorie dell'artista, non ci è pervenuta. Dai documenti d'archivio risulta, inoltre, che nel 1719, anno in cui ottenne la patente di argentiere, Merlini eseguì un *paliotto d'altare* per la Cappella di San Giovanni da San Fecondo, nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, oggi perduto⁵².

Durante il secondo periodo di attività nella città pontificia, Lorenzo realizzò poi vari arredi sacri per alti dignitari religiosi, come attesta la sua autobiografia: «[...] nell'istesso tempo feci per Ordine dell'E.mo Sig.re Card.le Niccolò Spinola un Acqua Santa d'Oro, con tutti li Metalli di un seguito di Carrozze Nobili per detto E.mo, e feci ancora per il medesimo un gran Sortù da Tavola ricco di Cartelle, e grotteschi di Rame dorato con riporti d'argento»⁵³. Niccolò Gaetano Spinola (1659-1735) era membro della famiglia Spinola di Genova e fu

⁴⁷ Per l'intervento si veda R. SPINELLI, *Le decorazioni settecentesche*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano 1995, pp. 125-213; ID., *Il "palazzo di piazza" e le sue decorazioni: da Geri Spini ai Feroni (1607-1834)*, in *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra di Firenze, a cura di S. Ricci, R. Spinelli, Milano 2015, pp. 54-127.

⁴⁸ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁴⁹ SPINELLI, *Le decorazioni* ... cit., p. 143. I documenti relativi ai pagamenti dei lavori attestano, inoltre, che nel luglio del 1714 Merlini realizzò per la cappella affrescata dal Poccetti «tre bassorilievi di terra» e un altro «Cristo», di cui si sono perse le tracce. Cfr. ID., *Il "palazzo di piazza"* ... cit., p. 89.

⁵⁰ LANKHEIT, *Florentinische* ... cit., pp. 183-185; B. RIEDER GROHS, *Florentinische Feste des Spätbarock. Ein Beitrag zur Kunst am Hof der letzter Medici 1670-1743*, Frankfurt 1978, pp. 111-113, 208-210, 301.

⁵¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756. Il significato di «moneta da cugno» è 'moneta da coniare'. Cfr. C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze 1950-1957, II (1951), p. 1186.

⁵² PEDROCCHI, *Argenti* ... cit., p. 204.

⁵³ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

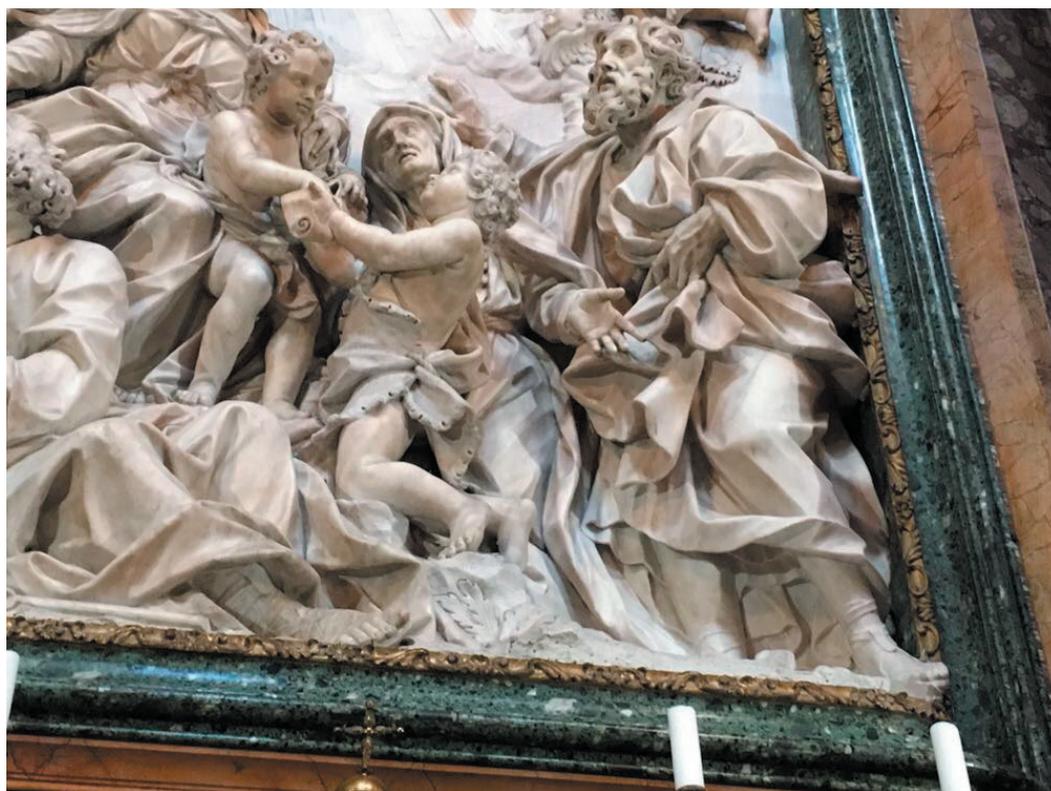


Fig. 3. Lorenzo Merlini, *Cornice*, Roma, chiesa di Sant'Agnese in Agone, pala d'altare.

eletto cardinale nel 1715 da papa Clemente XI: le numerose opere d'arte da lui commissionate a Merlini non sono state al momento identificate. Prosegue Lorenzo: «Per Ordine dell'E. mo sig.re Card.le Antonio Felice Zondadori feci l'Altare della sua Cappella di Casa cioè li Corniciami e li Candegliari [*sic*] di Rame dorato, quattro statue alte tre palmi di Argento et il Cristo pure di Argento con croce di Lapis Lazaro [*sic*] legata con Cornice di Rame dorato». Anche le statue e gli oggetti di oreficeria eseguiti per il cardinale Antonio Felice Zondadari (1665-1737), trasferito a Roma nel 1712 ma originario di una nobile famiglia senese, non sono stati ancora individuati. Opere simili, anch'esse perdute, furono realizzate dall'artista per un altro notevole ecclesiastico: «Feci doppo [*sic*] questo lavoro due gran Viticci di cartellami grottescati di rame dorati, con varii [*sic*] riporti di grotteschi festoni e Cherubini volanti sopra detti Viticci tutti di Argento per ordine del Padre Silotti Rettore e Maestro de' Novizi in S. Andrea a Monte Cavallo della Compagnia di Gesù»⁵⁴. La disamina di vari testi riguardanti la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale non ha portato alla luce un'opera di questo tipo, ma, quasi sicuramente, essa si trovava in sacrestia. Merlini eseguì, inoltre, «[...] per Ordine dell'Ecc.mo Sig.re Principe D. Camillo Panfili tutti li metalli dorati consistenti in varii [*sic*] Ornamenti [...]»⁵⁵ destinati all'altare di Sant'Agnese in Piazza Navona. È attestato che, nel

⁵⁴ *Ibidem*. Sant'Andrea a Monte Cavallo è l'antica denominazione della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Cfr. M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1982, pp. 232-233. Tommaso Silotti, gesuita, insegnò tra il 1704 e il 1708 al Collegio Romano e fu rettore del Pontificio Seminario Romano Maggiore dal 1717 al 1720.

⁵⁵ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

1724, nell'ambito dei lavori di costruzione del nuovo altar maggiore della chiesa, intrapresi da Giovanni Battista Pamphilj tra il 1720 e il 1725, fu stipulato un contratto con Lorenzo per la realizzazione della *cornice* (fig. 3) intorno alla pala d'altare marmorea di Domenico Guidi (1625-1701), raffigurante la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta, san Giovanni e san Zaccaria*⁵⁶. Nei documenti non è specificato il materiale in cui l'artista realizzò detta cornice ma, poiché la pala d'altare di Guidi presenta una cornicina metallica, non ancora attribuita, è possibile che questa sia stata eseguita da Merlini. In ogni caso, sia la cornice, sia i vari arredi sacri realizzati dall'artista per i Pamphilj, non identificati, furono terminati quasi con certezza entro il 1725, quando fu inaugurato il nuovo altare di Sant'Agnese in Agone, in occasione dell'anno santo.

Ultima iniziativa artistica nota della carriera di Lorenzo Merlini, intrapresa nel 1739, fu la produzione di una serie di opere per il re di Portogallo Giovanni V (1689-1750; sul trono dal 1707), destinate alla Cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona⁵⁷. L'incarico s'inserì nella serie d'opere artistiche promosse dal sovrano con lo scopo d'imitare l'Urbe e per le quali egli si rivolse, dunque, in gran parte ad artisti romani⁵⁸.

Al programma decorativo della Cappella di San Giovanni Battista parteciparono diversi scultori e argentieri, più o meno conosciuti, che inviarono i propri lavori a Lisbona. Questo spettacolare complesso, formato da opere di vari argentieri attivi nell'ambiente romano, per la maggior parte tuttora conservate *in loco*, costituisce un insieme davvero eccezionale per la varietà e la qualità artistica che presenta⁵⁹. La scelta di Merlini fra gli artisti che parteciparono all'impresa fu favorita, con probabilità, dal cardinale Neri Maria Corsini (1685-1770), fiorentino, che dal 1739 divenne protettore del Regno di Portogallo⁶⁰. Nell'autobiografia di Lorenzo sono descritte le opere da lui eseguite per l'occasione, nessuna al momento identificata: «sei Angeli di Argento» con gli strumenti della Passione e «suppellettili sacri d'argento e metalli dorati» da collocare sull'altare della cappella come ornamento⁶¹. Tali lavori sono da ricondurre, probabilmente, al gruppo di argenti scomparso, seppur in origine appartenente

⁵⁶ Archivio Doria Pamphilj, 94, nr. 17, int. 3. Cfr. G. SIMONETTA, L. GIGLI, G. MARCHETTI, *Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona. Bellezza, proporzione e armonia nelle fabbriche Pamphilj*, Roma 2003, p. 131 nota 15. Su Domenico Guidi si veda C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.

⁵⁷ Sull'argomento si veda *La Cappella di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona. Committenza, costruzione, collezioni*, a cura di T.L.M. Vale, London 2017.

⁵⁸ J. GARMS, *La cappella di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma 1995, pp. 113-136, in part. 113.

⁵⁹ Per un esame approfondito della collezione di argenti della cappella di Lisbona si rimanda a T.L.M. VALE, *Il carattere unico della collezione di argenteria della Cappella di San Giovanni Battista*, in *La Cappella di San Giovanni Battista ... cit.*, pp. 98-117. All'interno del testo non è citato Lorenzo Merlini tra gli argentieri che parteciparono alla commissione.

⁶⁰ T.L.M. VALE, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere, artisti e committenti*, Roma 2010, p. 134. Su Neri Maria Corsini e il suo ruolo all'interno del pontificato di Clemente XII (1652-1740; eletto al trono pontificio nel 1730) si veda E. KIEVEN, *Il mecenatismo di Clemente XII e Neri Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi di Roma (2005), a cura di E. Kieven, S.P.V. Rodinò, Roma 2013, pp. 9-11.

⁶¹ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

alla collezione della Cappella Regia di San Rocco⁶². Inoltre, sempre per il re di Portogallo, Merlini realizzò «una Statua d'Argento alta palmi due romani rappresentante San Nicola di Bari in piedi in atto di dare la Beneditione posata sopra una Base di bronzo dorato con riporti di argento» e «varie piccole opere di metalli dorati et argento», fra cui «candeglieri da altare e lampade»⁶³. Tutti i lavori commissionati da Giovanni V ad artisti romani furono descritti, attribuiti ciascuno al proprio artefice e riprodotti graficamente all'interno del *Libro degli abbozzi de disegni delle commissionne che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, redatto nel 1745 in due volumi⁶⁴: poiché le copie di entrambi i manoscritti sono tutt'oggi conservate nella Biblioteca da Ajuda di Lisbona, sarebbe interessante individuare le opere di Lorenzo Merlini e, confrontando i disegni con i lavori di argenteria originali, verificarne l'attuale collocazione. Tale ricerca, non solo apporterebbe novità all'indagine sull'artista, permettendo di avere maggiori elementi per analizzare la sua attività romana di argentiere, ancora poco conosciuta, ma aiuterebbe a far comprendere appieno quelle capacità creative che lo fecero affermare nel contesto culturale fiorentino, romano e internazionale.

⁶² VALE, *Il carattere unico* ... cit., pp. 100, 115.

⁶³ BNF, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1756.

⁶⁴ S. VASCO ROCCA, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995, pp. 132-133, 135 nota 2.

Isabella Pileio

«L'amor che mi sospinse all'arte». Raffaele Giovannetti a Lucca nella prima metà dell'Ottocento

Fra coloro che si celarono silenziosamente tra le pieghe della storia artistica lucchese della prima metà dell'Ottocento, rimanendo fino a oggi nell'ombra, vi è il pittore Raffaele Giovannetti. Giovane e intraprendente artista, assai quotato per l'epoca, ricercato a corte, sostenuto da una piena fiducia nei propri maestri e cresciuto con la convinzione di vivere d'arte.

Dopo un'esaltazione sancita da parte della critica a lui contemporanea e immediatamente successiva, testimoniata dagli scritti di Tommaso Trenta del 1822¹, dall'appassionato *Necrologio* del 1855², dal *Compendio biografico dei pittori e scultori lucchesi* di Nicolao Cerù del 1893³ e confermata da *Glorie lucchesi* di Ottorino Modugno del 1907, che lo legge come «filosofo e storico»⁴, le tracce del pittore quasi scompaiono almeno fino agli anni settanta del Novecento, periodo in cui la sua memoria si riaffaccia, seppur marginalmente.

Occorre infatti attendere il 1973 affinché Giovannetti riemerge dall'oblio per approdare sulle pagine delle riviste d'arte; in particolare, si deve a Sandra Pinto⁵ il merito di avere nuovamente focalizzato l'attenzione della critica sulla figura del pittore lucchese, analizzandone i rapporti con le committenze ufficiali e gli stili prodotti a corte nel periodo della Restaurazione, il tutto reso in parallelo con le opere di Camuccini e Benvenuti.

Nel 1981 Roberto Paolo Ciardi, sulla base di documenti fondamentali, sottolineò la stima di cui godette Giovannetti come professore di disegno e deputato della Commissione Onoraria di Incoraggiamento delle belle arti, arti e manifatture, ruoli che lo introdussero attivamente nell'ambiente artistico⁶. Tuttavia, la ricollocazione del pittore entro il suo contesto di appartenenza si deve, soprattutto, al prezioso contributo del 1984 di Roberto Giovannelli⁷, il quale lo inserisce tra i coetanei, anno più anno meno, del collega Giuseppe Bertini, ricordan-

Desidero ringraziare sentitamente i professori Cristiano Giometti e Antonio Pinelli, le dottoresse Antonia d'Aniello, Silvia Nutini, Valentina Balzarotti, Giulia Altissimo e il dottor Claudio Casini.

¹ T. TRENTA, *Notizie di pittori, scultori, e architetti lucchesi per servire alla storia delle belle arti ne' secoli XVII, e XVIII*, in *Memorie e documenti per servire all'Istoria del Ducato di Lucca*, VIII, Lucca 1822, pp. 87-194, in part. 187.

² *Necrologia. Raffaello Giovannetti pittore lucchese*, s.l. 1855, pp. 3-12.

³ Archivio di Stato di Lucca (d'ora in poi ASL), *Legato Cerù* 193, c. 53.a

⁴ O. MODUGNO, *Glorie lucchesi*, Lucca 1907, p. 111.

⁵ S. PINTO, *Quadri neoclassici a Lucca e a Racconigi*, "Arte illustrata", VI, 1973, 55-56, pp. 393-397.

⁶ R.P. CIARDI, *Il principe incostante: storia di un sovrano, di una commissione e di una collezione nella Lucca del primo Ottocento*, "Actum Luce", X, 1981, 1-2, pp. 19-45, in part. 23, 28-29, 37-38.

⁷ R. GIOVANNELLI, *Giuseppe Bertini lucchese, voce sconosciuta al Thieme-Becker*, "Labyrinthos", III, 1984, 5-6, pp. 121-141, in part. 121, 123, 136.

do di entrambi la formazione presso Tofanelli. Cinque anni dopo, Alessandro Tosi⁸ lo aggiunge all'elenco dei romantici lucchesi, legato all'accademismo e intriso di manierismi derivati da David, Camuccini, Palagi e dall'ambiente fiorentino. Nel 1994 nuovamente Ciardi propone un *corpus* inedito di opere grafiche del pittore conservato nel fondo Disegni e Stampe dei Musei Nazionali lucchesi⁹, raccolta già segnalata da Giovannelli in nota a un articolo del 1993¹⁰, e approfondita successivamente anche da Veronica Neri nel 2013¹¹.

Un'ulteriore integrazione ci è offerta nel 2000 da Maria Teresa Filieri, la quale annovera Giovannetti tra i pittori «moderni» collezionati dal duca Carlo Ludovico di Borbone¹², e, alcuni anni dopo, Alessandra Nannini¹³ di nuovo ricorda Raffaele tra gli artisti dell'entourage del sovrano.

Purtroppo tali pionieristici studi, sebbene fondamentali ai fini di questa ricerca, non sono mai confluiti in un'approfondita analisi monografica sull'autore. Vero è che l'esiguità dei dati d'archivio e la dispersione di una parte importante della produzione, disseminata tra mercati antiquari, case d'asta e collezioni private sul territorio locale, nazionale e straniero¹⁴, ha probabilmente dissuaso da ogni tentativo di ricostruzione.

Raffaele era nato a Lucca nell'ultimo decennio del Settecento da una famiglia di umili origini: il padre cuoco e la madre lavandaia vivevano a pigione tra le tortuose vie di assetto medievale del centro¹⁵. Giovannetti studiò all'Accademia lucchese con Stefano Tofanelli¹⁶, da poco rientrato da Roma su invito di Elisa Baciocchi. Nel 1813 prese la via, non facile ma necessaria, per l'Urbe¹⁷, là dove si sarebbe consumata la sua formazione, partendo alle prime

⁸ A. TOSI, *Pietro Nocchi*, in «*Recensir col tratto*». *Disegni di Bernardino e Pietro Nocchi*, catalogo della mostra, a cura di R.P. Ciardi, A. Tosi, Lucca 1989, pp. 73-105, in part. 90.

⁹ R.P. CIARDI, *Lucca, Museo di Villa Guinigi*, in *Il Disegno, le collezioni pubbliche italiane*, 2 voll., a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valentino Rodinò, G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo 1994, II, pp. 59-60, in part. 60.

¹⁰ R. GIOVANNELLI, *Spigolature al seguito di Bernardino Nocchi*, «*Labyrinthos*», XI-XII, 1992-1993, 21-24, pp. 253-304, in part. 301 nota 139.

¹¹ V. NERI, *Segni da svelare. Le collezioni di grafica a Lucca*, Pontedera 2013, pp. 65-73.

¹² M.T. FILIERI, *Progetti per un museo a Lucca: da Stefano Tofanelli a Michele Ridolfi*, «*Actum Luce*», XXVIII, 2000, 1-2, pp. 107-129, in part. 121.

¹³ A. NANNINI, *La Quadreria di Carlo di Borbone Duca di Lucca*, Lucca 2005, pp. 49, 57.

¹⁴ «In età provetta dipinse quadri storici di grande composizione che furono lodati e dipinse anche molti quadri di soggetto sacro. Le sue opere sono sparse, oltre che a Lucca e in altre parti d'Italia, anche in grandi città straniere come Vienna, Madrid, Dresda e Londra» (G. SARDINI, *L'istituto lucchese di Belle Arti dal principio del secolo fino ai di nostri. Lettura del socio ordinario conte Giacomo Sardini, 18 dicembre 1891*, «*Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*», XXVI, 1892, pp. 165-197, in part. 179).

¹⁵ Il nucleo familiare era composto dal padre Carlo, cuoco di professione, e dalla madre Maria Giuseppa Achilla, «lavandara». Dallo *Stato delle anime* del 1823 risulta che, in quella data, Giovannetti fosse coniugato con Teresa Castelletti di anni ventiquattro, e visse con i genitori, con il primogenito Achille di anni cinque e la cognata Angela di anni ventisei. Poco dopo, nel 1825, evidentemente la situazione economica si consolidò e il pittore riuscì a traslocare in via Santa Croce, alle Case Nuove, primo piano, con la famiglia, alla quale si aggiungevano il figlio Carlo Ludovico di anni due e una seconda donna di nome Caterina di Nicolao Pera di Sant'Andrea in Caprile, di anni diciannove. Cfr. Archivio Storico Diocesano di Lucca, *Atti parrocchiali di Santa Maria Forisportam, Stato delle anime*, 1823, 1825.

¹⁶ *Necrologia ... cit.*, p. 2; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53.

¹⁷ M. RIDOLFI, *Scritti d'arte e d'antichità [...]*, a cura di E. Ridolfi, Firenze 1879, p. XII; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53.



Fig. 1. Raffaele Giovannetti, *Pirro che parte per Troia*, 1822, Lucca, Palazzo Ducale.

luci dell'alba assieme all'amico Michele Ridolfi. Qui entrò in contatto con Vincenzo Camuccini¹⁸ e l'Accademia di San Luca, esercitandosi su Raffaello e sulle sculture capitoline, conversando con Canova e Minardi e soprattutto arricchendosi degli innumerevoli stimoli dei quali la città, culla della civiltà antica, pullulava. Tornato a Lucca, in ormai consolidato clima borbonico, si divise tra gli impegni ufficiali di professore di disegno al Liceo Reale, quelli di deputato della Commissione d'Incoraggiamento, e quelli di pittore. Nel 1845 fu nominato Ispettore degli oggetti di Belle Arti del Ducato¹⁹ e dieci anni dopo, poco prima di morire, Conservatore delle Belle Arti di Lucca²⁰.

Il percorso artistico di Giovannetti cavalca, come quello di molti suoi coetanei, il contesto storico in cui si materializza, adattandosi al gusto e mutando la sua poetica nel tempo: il giovanissimo Raffaele sposa il Neoclassicismo, una nuova sensibilità di gusto che imponeva si anelasse verso un mondo di armonia e di bellezza, fondato sull'esposizione di *exempla virtutis*²¹. Intorno al secondo quarto del secolo il lucchese abbraccia, seguendo l'archetipo proposto da Hayez, la temperie romantica, abbandonandosi a elucubrazioni patriottiche sulla scia del *revival* medioevale. Nell'ultima parte della sua vita, contaminato da Michele Ridolfi e sedotto dal Purismo, rivolge le proprie attenzioni verso un processo di astrazione e di semplificazione primitivista.

Nel tentativo di delinearne il percorso, occorre prendere in esame i pochi dipinti conosciuti, custoditi nella città natale. Il periodo più fecondo, che lo promuove come artista pro-

¹⁸ Biblioteca Statale di Lucca (d'ora in poi BSL), ms. 2791, *Carteggio Nocchi*, 1° giugno 1813; RIDOLFI, *Scritti* ... cit., p. XII; R. GIOVANNELLI, *Nuovi contributi per Bernardino Nocchi*, "Labyrinthos", IV, 1985, 7-8, pp. 119-199, in part. 127; TOSI, *Pietro Nocchi* ... cit., p. 99 nota 30; NERI, *Segni* ... cit., p. 66.

¹⁹ ASL, *Reale Intima Segreteria* 439, 755, cc. 27-36.

²⁰ *Necrologia* ... cit., p. 12; E. LAZZARESCHI, *L'Istituto d'Arte "Augusto Passaglia"*, Lucca 1940, p. 20.

²¹ R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 2002, p. 66.



Fig. 2. Vincenzo Camuccini, *Cornelia madre dei Gracchi*, 1810, Lucca, Palazzo Ducale.

fondamente impegnato nel dibattito sull'antico, è incentrato negli anni venti del XIX secolo, fase legata ai rapporti romani, alle stringenti amicizie con i personaggi dell'Accademia di San Luca, con Camuccini, Canova²², Minardi, agli studi nei grandi musei archeologici e dei maestri stranieri, alla scoperta di nuovi parametri, di composizioni sperimentali e cromatismi d'effetto.

La prima opera nota che Raffaele dipinse a Roma, nella sua fase neoclassica, oggi collocata nella sala dei Ministri di Palazzo Ducale a Lucca, è intitolata *Pirro che parte per Troia*²³ (fig. 1), un dipinto che ottenne notevole successo tra i contemporanei²⁴, firmato e datato sulla lettera sinistra «RAPHAEL GIOVANNETTI LUCENSIS FACIEBAT 1822». L'opera era stata commissionata da Maria Luisa di Borbone con l'intento di realizzare il *pendant* della *Cornelia madre dei Gracchi* (fig. 2) eseguita da Vincenzo Camuccini nel 1810²⁵. Infatti, entrambe le tele si richiamano per dimensione e per supporto, oltre che per l'implicito ma eloquente

²² Pietro Nocchi a Roma accoglie Ridolfi e Giovannetti giunti da Lucca e nel suo carteggio chiarisce: «li ho raccomandati a Canova» (BSL, ms. 2791, *Carteggio Nocchi*, 1° giugno 1813). Sappiamo inoltre che Canova, all'Accademia di San Luca, ebbe modo di visionare di persona i disegni di Giovannetti. Esiste infatti, sul fondo del disegno preparatorio di *Pirro che parte per Troia*, una nota autografa del pittore lucchese, nella quale egli ricorda un pentimento corretto grazie a un saggio consiglio di Canova. Cfr. Musei Nazionali lucchesi (d'ora in poi MNLu), Inv. 279, VII, 74.

²³ *Necrologia ... cit.*, p. 4; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53; MODUGNO, *Glorie ... cit.*, p. 112; LAZZARESCHI, *L'Istituto ... cit.*, p. 20; Tosi, *Pietro Nocchi ... cit.*, p. 82; G. MOROLLI, *Percorsi nel Palazzo Pubblico di Lucca. Tempi, forme, strutture*, Lucca 2002, p. 123.

²⁴ «il suo *Pirro* fu lodatissimo, per tacere di altri da Canova, da Landi, e quel che più conta dallo stesso Camuccini» e anche Bartolini, comparando i lavori di Giovannetti e Camuccini, sostiene di averlo «preferito sopra tutti i rapporti dell'arte» (*Necrologia ... cit.*, p. 5).

²⁵ *Pirro che parte per Troia* compare, assieme alla *Cornelia madre dei Gracchi*, nell'inventario del Palazzo Reale di Lucca del 1835; successivamente se ne fa menzione come *Pirro e Andromaca* nell'inventario del 1848. Cfr. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Imperiale e Reale corte lorenese, Inventario generale dei mobili di S. A. R. il Duca di Lucca, formato il dì 31 dicembre 1835*, c. 108, in PINTO, *Quadri ... cit.*, pp. 394, 396 nota 10.



Fig. 3. François-Xavier Fabre, *Odisseo e Neottolema prendono le armi di Ercole da Filottete*, 1800, Montpellier, Museo Fabre.

messaggio allegorico e politico che lasciavano intuire. Se Cornelia, dietro la cui figura si cela la sovrana, rappresenta il paradigma delle virtù morali, Pirro incarna l'eroe Carlo Ludovico, figlio di Maria Luisa, colui che avrebbe dovuto difendere la patria contro ogni avversità e rovescio della fortuna (anche se, nella realtà dei fatti, questi intenti furono poi traditi dal corso della storia, che assunse tutt'altri contorni).

Il tema è desunto dal Ciclo Troiano della *Piccola Iliade*²⁶; sono raffigurati a sinistra Pirro, figlio di Achille, istigato da Diomede e Ulisse a lasciare la casa materna per andare a combattere la guerra di Troia, e a destra la madre Deidamia che, nell'apprendere la notizia, cade in deliquio.

Il dipinto ci mostra un Giovannetti perfettamente consapevole dei propri mezzi: un'elaborazione con note spiccate di classicismo, maestosa, monumentale, con volti maschili severi e panneggi tattili, da consumato maestro. Una scenografia spoglia, dai sapori davidiani, che inserisce in chiave speculare il paravento ligneo della *Cornelia* di Camuccini, e un'azione che si sviluppa in modo semantico da destra verso sinistra, funzionale all'uscita di scena del protagonista, con uno stile deciso, conciso ed energico da una parte, e afflosciato, curvante dall'altra. Su un fondo cupo spiccano cromatismi squillanti e ben ponderati: gli accordi dei bruni, lo scintillio dei gialli, degli ocri, del vivace arancio, del verde oliva, dei blu oltremare, del lilla, e infine la scala cromatica composta dai toni argentei cangianti degli elmi fino al candido bianco della trasparente veste di Deidamia. La regina è rappresentata spossata, svenuta su di un seggio, la testa coronata reclinata sulla spalla e le braccia abbandonate lungo il corpo. Essa sostiene il soverchiante peso della sopportazione per mezzo di una sofferenza dignitosamente composta, così come il gruppo delle donne dolenti de *Il giuramento degli*

²⁶ La storia di Pirro, figlio di Achille, è narrata nel libro VI e VII della *Piccola Iliade*. Cfr. *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, VI. *L'Iliade di Omero*, t. 1, Pisa 1814, p. 91.

Orazi realizzato da David nel 1784 e la madre addolorata del *Compianto della Contessa di Haro*²⁷ di Canova, con le cui opere Giovannetti pare dialogare. Nella contrapposizione imposta dal Neoclassicismo tra amor patrio e amore familiare²⁸, le donne diventano eroine silenziose celebrate come icone di sofferenza²⁹.

In questo periodo il pittore lucchese assimila un sostrato linguistico multiforme, acquisito nel prolungato soggiorno romano, un crocevia di esperienze figurative e di fermenti provenienti dall'Accademia e di nutrimenti percepiti dai grandi francesi passati per Roma. L'iconografia del monumentale Pirro risulta di fatto debitrice della figura, riproposta in senso opposto, del Coriolano di Giovanni Silvagni, vincitore del concorso Canova a San Luca nel 1817 con appunto l'opera *Partenza di Coriolano*, tratta dalla storia romana³⁰; ma appare più diligentemente mutuata dall'immagine del Pirro/Neottolemo di *Odisseo e Neottolemo prendono le armi di Ercole da Filottete*³¹ di François-Xavier Fabre (fig. 3), allievo di David da cui il pittore lucchese recupera posa e medesimi accordi cromatici.

La corte borbonica aveva affidato a Giovannetti diversi incarichi pubblici e ritratti ufficiali³², tanto che Maria Luisa da principio e Carlo Ludovico successivamente possono essere ritenuti i più proficui mecenati dell'artista.

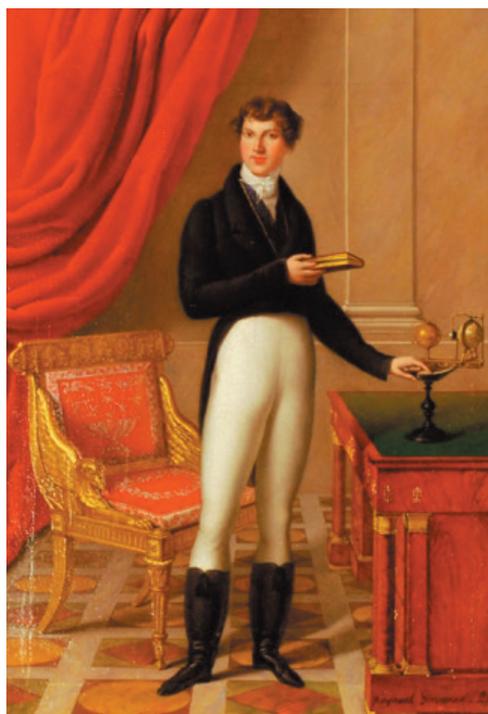


Fig. 4. Raffaele Giovannetti, *Ritratto del duca Carlo Ludovico di Borbone nel Palazzo Ducale di Lucca*, 1823, Firenze, Villa medicea La Petraia.

²⁷ La scultura de *Il Compianto della Contessa di Haro* fu commissionata a Canova dal padre della defunta, ciambellano di Giuseppe Bonaparte, e venne eseguita tra il 1806 e il 1808; una volta che la famiglia De Haro cadde in disgrazia l'opera rimase incompiuta e nello studio di Canova. Cfr. M.F. APOLLONI, *Canova*, Firenze 1992 (Art e dossier, 68), p. 24.

²⁸ A. PINELLI, *Gli "Orazi" e il "Bruto" di David: simmetrie e ribaltamenti*, "Critica d'arte", s. 6, LVI, 1991, 5-6, pp. 136-140, in part. 136.

²⁹ ROSENBLUM, *Trasformazioni ... cit.*, pp. 77-83.

³⁰ F. BELLONZI, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano 1967, p. 16; A. CESAREO, *Antonio Canova e l'Accademia di San Luca*, Perugia 2012, p. 57.

³¹ Di quest'opera esistono il bozzetto conservato al Museo Fabre a Montpellier e l'opera definitiva, custodita al Museo del Louvre di Parigi. Cfr. *François-Xavier Fabre (1766-1837) de Florence à Montpellier*, catalogo della mostra, a cura di L. Pellicer, Paris 2008, pp. 226-227.

³² Si è a conoscenza di un secondo ritratto firmato da Giovannetti, copiato da un'opera del 1806 di Pietro Benvenuti: *La Regina d'Etruria con i figli Carlo Ludovico e Luisa Carlotta tenente in mano il ritratto del padre Ludovico I*. Il dipinto venne commissionato da Maria Luisa, e poi regalato dall'Infanta Luisa Carlotta a Camilla Biancalana, dama di corte, con la mediazione di Pellegrino Baroni. Cfr. Archivio Dinucci, *Attestazione della Donazione*, 12 maggio 1857. Risulta inoltre che il pittore, in una missiva scritta di suo pugno, fosse impegnato a eseguire un Ritratto di «S.A.R. Maria Luisa» e di non poter, per questo, recarsi a visionare i quadri accolti nelle Reali stanze. Cfr. ASL, *Commissione sopra le Belle Arti (1819-1849)* 5, 21 ottobre 1823.



Fig. 5. Raffaele Giovannetti, *L'Asia*, 1822 ca, Lucca, Prefettura.

Risulta ricomparso in mostra a Roma nel 2015 il piccolo *Ritratto del duca Carlo Ludovico di Borbone nel Palazzo Ducale di Lucca*³³ (fig. 4), firmato e datato al 1823, e approdato nel 2006 a Villa medicea La Petraia come acquisizione dell'allora MiBAC³⁴. Spetta a González-Palacios averlo scovato: dopo la primitiva destinazione lucchese se n'erano perdute le tracce fino all'anno 1986, quando lo studioso ne scorge la presenza a una mostra della Chaucer Fine Arts di Londra³⁵. Non si hanno notizie della travagliata storia dell'opera sul mercato antiquario fino al 2005, anno in cui sbarca a Milano all'asta della Casa Porro & C.³⁶; la scheda inerente descrive il dipinto eseguito a olio su tela e lo qualifica come appartenente alla Collezione di Villa Fontanelle di Gianni Versace.

Il ventiquattrenne Ludovico, inserito in una corposa cornice dorata, appare in piedi, tra una monumentale scrivania in stile impero³⁷ e una sedia dai caratteri egizi³⁸. Una cortina

³³ L'opera era comparsa in *Mercanti, collezionisti e musei: le ventiquattro Biennali di Firenze* nel 2007; lo scritto ricorda inoltre che era stata esibita nel 2005 alla XXIV Biennale Mostra Mercato Internazionale Antiquariato tenutasi a Firenze a Palazzo Corsini. Cfr. *XXIV biennale mostra mercato internazionale dell'antiquariato*, Torino 2005, p. 136; *Mercanti, collezionisti e musei: le ventiquattro Biennali di Firenze*, a cura di A. Paolucci, Torino 2007, p. 57. Il ritratto figura inoltre in E. COLLE, *Traccia per una storia del mobile lucchese*, in *Le dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, atti del convegno di studi di Lucca (2005), a cura di E. Daniele, Firenze 2007, pp. 147-154, in part. 152.

³⁴ A. GRIFFO, *Raffaele Giovannetti*, in *Lo Stato dell'arte, l'Arte dello stato. Le acquisizioni del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Colmare le lacune - Ricucire la storia*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2015, p. 226 cat. 76a.

³⁵ A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio del gusto*, Milano 1986, p. 168.

³⁶ *Dipinti antichi, dipinti del XIX secolo, arredi e oggetti d'arte della collezione di Gianni Versace a Villa Fontanelle, Moltrasio: Asta 18, Cernobbio, Villa d'Este 28 maggio 2005*, p. 20.

³⁷ D. WORDALE, *Jean-Baptiste Youf, ebanista di Eloisa Baciocchi e di Maria Luisa di Borbone*, "Antichità viva", XVI, 1977, 2, pp. 45-52, in part. 47; E. COLLE, *Palazzo Pitti. Il quartiere d'inverno*, Milano 1991, p. 50; ID., *Il mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1800 al 1843*, Milano 1998, p. 116.

³⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il tempio ... cit.*, p. 169; E. COLLE, *I mobili di Palazzo Pitti, IV. Il secondo periodo lorenesse 1800-1846. I ducati di Lucca, Parma e Modena*, Firenze 2010, p. 196.

scarlatta fa da sfondo facendone spiccare l'immagine filiforme, 'modaiola', dai tratti arguti, con il naso pronunciato e i riccioli scomposti bagnati da tocchi dorati. Nelle mani figurano gli attributi della sua cultura: un piccolo libro e un peculiare planetario. Questo dipinto risponde al gusto autocelebrativo e ufficiale della classe politica e patrizia, sulla scia della ritrattistica di scuola francese e benvenutana.

Altre quattro tele, inspiegabilmente ignorate dalla letteratura coeva, si aggiungono al catalogo di Giovannetti risultando di fondamentale interesse soprattutto per la ricostruzione del periodo romano. Esse raffigurano *Le quattro parti del mondo*³⁹ e sono attualmente conservate nei salottini della residenza del prefetto, nello stesso Palazzo Ducale di Lucca. Furono commissionate dal marchese Giacomo Cittadella per la sua residenza viareggina⁴⁰.

Giovannetti, recuperando un repertorio iconografico ormai consolidato come quello dell'*I-conologia* di Cesare Ripa, mostra l'incarnazione di superbe personificazioni femminili (*L'Asia*, fig. 5), ninfe o regine languide, morbidamente distese o semi-sedute, divinamente panneggiate, inserite in paesaggi ideali, in cui ogni singolo accordo tonale è sincronizzato.

Di recente una nuova tela (fig. 6) scovata nell'ex monastero delle Benedettine in Lucca costituisce, oltre a una felicissima e inedita sorpresa, anche uno dei tasselli mancanti menzionato dalle fonti ottocentesche: «esegui un San Benedetto per Sua Maestà la Regina Maria Luisa»⁴¹. Invero, oltre la figura del monaco, avvolto nell'abito scuro dal pannello ridondante, si scorge un paesaggio delle colline lucchesi, chiuso dai monti, e, più in lontananza, una striscia di Serchio; sul lato destro un casolare su di una dolce altura, e tutt'intorno un'esube-



Fig. 6. Raffaele Giovannetti, *San Benedetto e il corvo*, 1823, Lucca, ex monastero delle Benedettine.

³⁹ TRENTA, *Notizie ... cit.*, p. 187. Nell'Inventario Regio le opere sono segnalate con la dicitura: *Le quattro parti di Europa* (ASF, *Corte borbonica di Lucca, Intendenza e Real Corte* 155, in NANNINI, *La Quadreria ... cit.*, p. 212).

⁴⁰ Il Palazzo era di proprietà della famiglia Simonetti, in seguito dei Fatinelli e infine dei Cittadella. Cfr. C. SARDI, *Viareggio dal 1740 al 1820. Studio di tradizioni e costumi*, Lucca 1899, pp. 7, 26.

⁴¹ *Necrologia ... cit.*, p. 6.



Fig. 7. Raffaele Giovannetti, *Castruccio Castracani degli Antelminelli principe di Lucca*, 1847, Casa d'Aste Semenzato.

rante vegetazione accompagna il cammino verso l'eremitaggio. L'attitudine maestosa, la posa solenne, intrisa di classiche reminiscenze ben si adatta a un santo assorto in un'atmosfera profondamente meditativa, mentre, subodorando l'inganno, indica al corvo di allontanare il pane avvelenato in un luogo lontano.

Intorno agli anni trenta e quaranta, Giovannetti muta il proprio registro pittorico inaugurando un nuovo capitolo della propria produzione, e lo fa in modo coerente con le sperimentazioni messe in atto dai suoi colleghi che affrontano tematiche patriottiche. Con l'espressione dei moti dell'animo, il movimento Romantico si apriva un varco a discapito del Bello ideale e del classicismo; si andava proponendo, grazie alla lezione esportata da Hayez, una cultura rinnovata nei soggetti, con argomenti recuperati dal mondo medievale e moderno, evoluta anche nello stile, con un cromatismo declinato in chiave sentimentale⁴². L'intonazione emotiva veniva data dalla rievocazione di un evento storico del passato, nel quale si potevano scorgere chiare allusioni a situazioni politiche e religiose contemporanee. In tale contesto Giovannetti eseguì per il noto collezionista novese Francesco Peloso⁴³ *Maria Stuarda in Hamilton* (1837). L'opera purtroppo ci è nota solo grazie a un'incisione tradotta a stampa da Gioacchino Mitterpoch su disegno di Giuseppe Bertini⁴⁴, poiché un

⁴² E. SPALLETTI, *La pittura dell'Ottocento in Toscana*, in *La pittura in Italia*, 2 voll., a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, I, pp. 288-366, in part. 304.

⁴³ G.L. MELLINI, *Francesco Peloso collezionista di contemporanei*, "Labyrinthos", III, 1984, 5-6, pp. 82-120, in part. 108 nota 57.

⁴⁴ "L'Ape Italiana delle Belle Arti", IV, 1838, 4, tav. XXVI.

aperto contenzioso giudiziario tra gli eredi⁴⁵ rende impossibile ottenere un'immagine della tela originale. Dell'opera non si può non apprezzare l'ariosità e la teatralità della composizione, ed è noto da testimonianze contemporanee che il dipinto, esposto in pubblico, riscosse vivo successo, al punto che Fornaciari lo descrisse benedicendo «la mano che si eccellentemente dipinse»⁴⁶.

Il lavoro che maggiormente si accorda con la fase romantica del pittore è, però, *Castruccio Castracani degli Antelminelli principe di Lucca* (fig. 7), risalente al 1847. Pare che la regina delle due Sicilie, Maria Isabella, dopo aver visitato lo studio del pittore e averne apprezzato il merito, avesse richiesto un dipinto⁴⁷. Di questa tela, alta 2,30 m e lunga 3,80, dove il pittore introdusse un campionario di varietà di figure, di colori, di pose, di stati d'animo e magistrali panneggi, non resta traccia tangibile, solamente un labile accenno in un catalogo di un'asta veneziana del 2000 alla quale prese parte⁴⁸.

Il dipinto commemora l'evento vittorioso della battaglia di Altopascio avvenuta il 23 settembre 1325, nella quale si erano scontrate le truppe del nobile ghibellino Castracani degli Antelminelli⁴⁹, aiutate dai milanesi, e le forze guelfe fiorentine della guardia pontificia sotto Giovanni XXII⁵⁰. Tale tema, come ricorda l'anonimo redattore nelle sue memorie, «rammentava ai presenti e futuri italiani le male augurate inimicizie de' nostri maggiori»⁵¹.

Giovannetti, in questo modo, dedicò un trionfo in stile romano fedele al dato storico, come descritto dalle fonti⁵². La composizione risulta armoniosa e variata: ben si comprende l'incedere dello sciame umano verso la porta della città, un corteo in costume che recupera la liturgia cerimoniale degli apparati di sapore antico, dai tratti addolciti. La superficie pittorica si mostra oggi opacizzata e sorda, ma ancora risultano visibili gli accurati accordi cromatici, distesi con pennellate precise, e i complessi drappaggi che terminano in morbide increspature fuse chiaroscuralmente.

⁴⁵ L'opera risulta essere fuori dalla pertinenza di vincolo istituita, invece, sull'immobile dalla Soprintendenza di Novi Ligure (decreto nr. 1 della Commissione regionale per il Patrimonio culturale del Piemonte, 13 marzo 2015). Nonostante i ripetuti tentativi, ad oggi non è stato possibile entrare in possesso neppure di un'immagine della stessa.

⁴⁶ L. FORNACIARI, *Maria Stuarda in Hamilton dipinto del prof. Raffaello Giovannetti*, Lucca 1837, p. 253.

⁴⁷ L. PACINI, *Intorno ad un quadro storico. Il Trionfo di Castruccio principe di Lucca. Lettera diretta all'illustre incisore signior Samuele Jesi cavaliere del R. Ordine della Legion d'Onore*, Lucca 1847, p. 4.

⁴⁸ *Dipinti di antichi maestri, asta in Venezia Palazzo Correr: esposizione da sabato 12 a giovedì 17 febbraio 2000, seduta d'asta domenica 20 febbraio 2000, Semenzato casa d'aste*, p. 14.

⁴⁹ I Castracani non avevano legami con gli Antelminelli; la documentazione esistente riguardante le due casate pare sostenere, infatti, che i primi esercitassero il mestiere dei cambiavalute e attività indirizzate all'estrazione del ferro, mentre i secondi erano prevalentemente uomini di legge. L'aggiunta al patronimico Castracani del termine *de Antelminellis* si verifica per la prima volta in un documento di debito del 1301. Cfr. *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, Lucca 1983, p. 15.

⁵⁰ G. LUCARELLI, *Castruccio Castracani degli Antelminelli*, Lucca 1981, pp. 147-163.

⁵¹ PACINI, *Intorno ... cit.*, p. 10.

⁵² Il primo biografo di Castruccio Castracani, Niccolò Tegrini, riporta l'imponente ingresso trionfale e il corteo in stile romano che accolse gioiosamente il signore di Lucca. Cfr. A. PINELLI, *Feste e trionfi. Continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. *I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 281-350, in part. 323.



Fig. 8. Raffaele Giovannetti, *Martirio di sant'Alessandro*, 1841, Lucca, chiesa di Sant'Alessandro.

Il tentativo di omologazione compiuto da Giovannetti nei confronti dei pittori contemporanei⁵³ sembra risolversi per il pittore, anche se felicemente, con una certa fatica. Di qui certe esibite ingenuità prospettiche, con deformazioni lineari giocate con artifici cromatici e luministici che si sciolgono in un appiattimento bidimensionale della scena. Le 'figurine' alte e smilze campeggiano in un mondo di dame e cavalieri animandosi con pose da balletto, mentre le loro emozioni sono filtrate e accolgono inflessioni arcaistiche e puriste.

Alla luce dei dichiarati interessi maturati a Lucca per il movimento purista, filtrati da Michele Ridolfi attraverso i contatti con Minardi, del quale Giovannetti fu allievo da giovane per un brevissimo periodo⁵⁴, si colloca il *Martirio di sant'Alessandro* (fig. 8), dipinto nel 1840⁵⁵. L'opera, pur inserendosi nella

fase ancora romantica del pittore, segna un'importante evoluzione verso un processo di epurazione delle forme e verso il recupero di accenti primitivisti e toni neoraffaelleschi, che si sarebbero ulteriormente perfezionati nell'ultimo periodo della sua carriera artistica. Il duca Carlo Ludovico aveva promosso una campagna di restauri architettonici nella città e affidato a Giovannetti la tela destinata alla tribuna del coro di Sant'Alessandro⁵⁶, cappella di corte, da installare sotto l'abside dipinto a encausto da Michele Ridolfi.

All'interno di una composizione centinata, la tela si struttura secondo una griglia compositiva per piani ascendenti. In essa si situano, enfatizzati, i protagonisti della scena: in un clima di devota accettazione, il raffaellesco martire attende il suo supplizio cinto da un candido panno, mentre gli aguzzini, raggelate statue di sale, segnati dall'incisività dei tratti fisiognomici, sono caratterizzati da una fredda o caricaturale ferocia. Non sfuggono esplici-

⁵³ Con *Castruccio Castracani degli Antelminelli principe di Lucca* Giovannetti si allineava al vocabolario del fiorentino Giuseppe Bezzuoli che nel 1829 aveva presentato *L'entrata di Carlo VIII a Firenze*.

⁵⁴ E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902, p. 103.

⁵⁵ A. MAZZAROSA, *Al chiarissimo signore marchese Giuseppe Melchiorri direttore del Museo Capitolino a Roma (lettera)*, Lucca 1841, p. 2; NANNINI, *La Quadreria ... cit.*, p. 72.

⁵⁶ A. MAZZAROSA, *Guida di Lucca e dei luoghi più importanti del Ducato*, Lucca 1843, p. 77; *Necrologia ... cit.*, p. 6; E. RIDOLFI, *Guida di Lucca*, Lucca 1877, p. 51; G. BARSOTTI, *Lucca sacra. Guida storico-artistico religiosa di Lucca*, Lucca 1923, p. 346; P. CAMPETTI, *Guida di Lucca con notizie storiche della città e dei suoi monumenti, vedute, pianta topografica, ecc.*, Lucca 1912, p. 65; I. BELLI BARSALI, *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988, p. 115.

te citazioni camucciniane, come le figure dei persecutori presi in prestito dalla *Morte di Cesare* (1793-1798)⁵⁷, o ancora la posizione del martire, recuperata, ma con un minore slancio destabilizzante della posa, dal *Martirio del beato Signoretto Alliata*⁵⁸ di Pietro Benvenuti⁵⁹; così come si fa fatica a non cogliere nostalgiche ascendenze classiciste nella strutturazione dei corpi. La superba sintassi compositiva degli accordi cromatici e la poetica degli studiati panneggi viene, invece, riconfermata.

Il progresso nella direzione intrapresa si svela con *Santa Giuliana Falconieri riceve l'abito dei Servi di Maria*⁶⁰ (fig. 9), dipinto eseguito per la chiesa di Sant'Andrea a Viareggio⁶¹ un anno prima della morte del pittore, nel 1854⁶²: essa di fatto costituisce l'ultima sua opera nota, con la quale egli manifesta la piena adesione a una produzione purista ed essenzializzata.



Fig. 9. Raffaele Giovannetti, *Santa Giuliana Falconieri riceve l'abito dei Servi di Maria*, 1854, Viareggio, chiesa di Sant'Andrea.

⁵⁷ Dell'opera, nonostante le varianti, esiste una seconda versione conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, la cui autografia è dibattuta tra Camuccini e Palagi. Cfr. *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra, a cura di C. Poppi, Milano 1996, p. 192; *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano 2005, p. 27.

⁵⁸ L'opera, realizzata nel 1802, fu esposta nel 1804 prima a Roma e poi all'Accademia di Firenze, ed è oggi collocata in Duomo a Pisa. Cfr. *L'Ottocento ... cit.*, pp. 45, 99.

⁵⁹ Gli anni di studio e quelli di inizio carriera di Raffaele furono costellati dall'esercizio prodotto sulle stampe di opere di Benvenuti, alcune delle quali si conservano ancora nell'Archivio dell'Istituto d'Arte lucchese. Tra queste, la stampa di *Giuditta mostra al popolo la testa di Oloferne* (inv. Archivio Istituto Superiore Artistico Passaglia, nr. 69), nella versione aretina su disegno di Pietro Ermini, incisa da Antonio Ricciani. Benvenuti aveva eseguito anche dei disegni tradotti in incisione per la *Description de la Galerie Royale de Florence* del 1791 e aveva diretto nel 1822 l'edizione a stampa per la Galleria Riccardiana. Cfr. NERI, *Segni ... cit.*, pp. 16, 20, 139.

⁶⁰ *Necrologia ... cit.*, p. 7; ASL, *Legato Cerù* 193, c. 53.

⁶¹ L'opera oggi è situata nel terzo altare di sinistra. Si trovava originariamente nel primo, venne poi sostituita con il dipinto raffigurante il *Sacro Cuore di Gesù*. Cfr. E. POLETTI, *Viareggio e il suo Santuario*, Viareggio 1920, p. 48. Su volontà di Carlo Ludovico di Borbone si incaricavano Pietro Nocchi, Michele Ridolfi e Raffaele Giovannetti di eseguire le tele per gli altari minori. Pietro Nocchi eseguì nel 1847 il *Beato Pellegrino Laziosi ridona la vista a un cieco* e Michele Ridolfi nel 1852 la *Madonna con i Sette Santi Fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria*. Cfr. Tosi, *Pietro Nocchi ... cit.*, pp. 94, 96.

⁶² L'opera è firmata e datata al 1854, ma in realtà dovette essere commissionata molto prima, come risulta «per decisione sovrana del 9 ottobre 1842». Tra i prospetti di passività gravanti sul Real Tesoro del Ducato di Lucca dell'anno 1846 si trascrive il debito «nei confronti di Giovannetti Raffaele pittore, per il quadro rappresentante la Beata Giuliana Falconieri, da collocarsi nella nuova chiesa di Viareggio» (*Verificatore del credito di S. A. R.*, Lucca 1847, p. 10).



Fig. 10. Raffaele Giovannetti, *Il compianto di Priamo sul corpo di Ettore*, 1820-1822 ca., Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, GDS.

Non si può comprendere a fondo la figura di Giovannetti senza immedesimarsi nel suo peculiare interesse per il disegno, studiato fin da bambino. L'indagine del *corpus* di opere grafiche del pittore custodite presso i depositi del Museo Nazionale di Villa Guinigi, nel Gabinetto Disegni e Stampe, ci permette di valutarne il merito⁶³. Un insieme di pensieri razionalizzati espressi attraverso la matita, il carboncino, la biacca che costituiscono il lascito grafico della collezione di Carlo Dal Poggetto: un nucleo di 84 fogli, dei quali dieci soltanto appartenenti al pittore e mai esposti al pubblico⁶⁴. Sono studi per composizioni e di particolari conformati ai precetti accademici, delineati con *ductus* solitamente a puro contorno, alle volte coadiuvati da tocchi di acquarellature color seppia o bagnati da lumeggiature di biacca o da corvine ombreggiature sfumate. Fogli rappresentanti temi desunti dal *Ciclo Troiano*⁶⁵, dall'*Eneide*⁶⁶, dall'*Inferno* dantesco che si alternano a studi di teste, di arti inferiori o a esercizi grafici tratti da calchi antichi, tutti fortemente caricati da indubbie intonazioni di verità poetica.

In quest'ottica va considerato *Il compianto di Priamo sul corpo di Ettore*⁶⁷ (fig. 10) che dovrebbe risalire agli anni venti. Giovannetti in questo piccolo bozzetto, dal segno preciso e

⁶³ Per un approfondimento sui disegni di Raffaele Giovannetti conservati al Museo Nazionale di Villa Guinigi si veda I. PILEIO, *Miti, eroi e personaggi. Visioni grafiche ottocentesche dell'artista lucchese Raffaele Giovannetti*, "Luk", n.s. 25, 2019, pp. 87-100.

⁶⁴ Il necrologio del pittore lucchese ricorda inoltre una serie di cartoni conservati nel suo studio: *Tobia che risana la vista del vecchio padre*, *Giuditta presentata a Oloferne*, *Achille*, *Erminia e Tancredi*, *Il ritorno di Colombo dall'America*. Cfr. *Necrologia ... cit.*, p. 7.

⁶⁵ Modugno riporta che il pittore amava «figurazioni colossali che hanno immortalato gli antichi: gli eroi della Storia! Egli si compiaceva di riprodurre gli atti e le gesta di quegli eroi» (MODUGNO, *Glorie ... cit.*, p. 112).

⁶⁶ A. ROMITI, *Una poetessa lucchese del XIX secolo*, "Rassegna Storica Toscana", XV, 1969, 1 (gennaio-giugno 1969), pp. 53-67, in part. 65.

⁶⁷ MNLu, Inv. 279, VII, 82.



Fig. 11. Raffaele Giovannetti, *Achille vittorioso su Ettore*, 1820-1822 ca, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, GDS.

ben definito, con forme integre e saldamente costruite nelle graduate partiture chiaroscurali, ricerca e sperimenta soluzioni da sottoporre al vaglio della sovrana borbonica. La linea svetta sui corpi velocemente, soffermandosi con estrema accuratezza nei dettagli. Al centro, racchiusi all'interno di una piramide visiva, i protagonisti: Priamo, intimamente straziato, allunga le braccia sul corpo esanime del figlio e Andromaca, vero fulcro scenico, grida il suo muto dolore. La scelta del 'momento pregnante'⁶⁸, rivolta a disegnare un fotogramma che lasci intuire l'evento appena accaduto, acuisce la drammaticità senza intaccare l'estetica, come stabilito dai principi neoclassici. Risulta fin troppo evidente il debito verso Luigi Sabatelli, dal quale dipende la posa melodrammatica di Priamo e quella riversa del figlio Ettore, recuperate da *Ugolino ormai cieco che brancola sui cadaveri dei figli*⁶⁹; così come pare chiaro che la delirante, afona, dilaniata Andromaca rievochi l'afflitta madre della *Strage degli Innocenti* di Nicolas Poussin del Museo Condé.

⁶⁸ Nel Settecento si andò diffondendo l'idea dell'unità dell'azione pittorica da rivolgersi al momento più adatto, il quale non coincideva con l'evento più significativo, ma con quello precedente o quello successivo. Precursore di tale pensiero fu il filosofo inglese Anthony Ashley-Cooper, III conte di Shaftesbury, nell'*Opinione sul disegno storico o rappresentazione grafica del Giudizio di Ercole* (1713). Lo scritto fu ripreso anche da Lessing nel suo *Laocoonte* (1766), fautore nell'arte figurativa della scelta precisa del 'momento pregnante'. Stando a questa filosofia, il pittore non doveva rappresentare l'acme di un'azione ma alludervi, innescare nello spettatore soltanto un fotogramma immaginativo. Potendo rappresentare un solo momento bloccato nello spazio, doveva optare per quello meno potentemente drammatico, al fine di preservarne la bellezza, vero fine del progetto artistico. Cfr. A. PINELLI, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma 2000, pp. 192-193; C. SAVETTIERI, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, Roma 2006, pp. 81-82.

⁶⁹ L'incisione appartiene alla raccolta *Pensieri Diversi* pubblicata a Roma nel 1795 ed eseguita in collaborazione con Damiano Pernati, pittore e incisore neoclassico. Cfr. *Luigi Sabatelli 1772-1850. Disegni e incisioni*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, C. Del Bravo, Firenze 1978, p. 30.

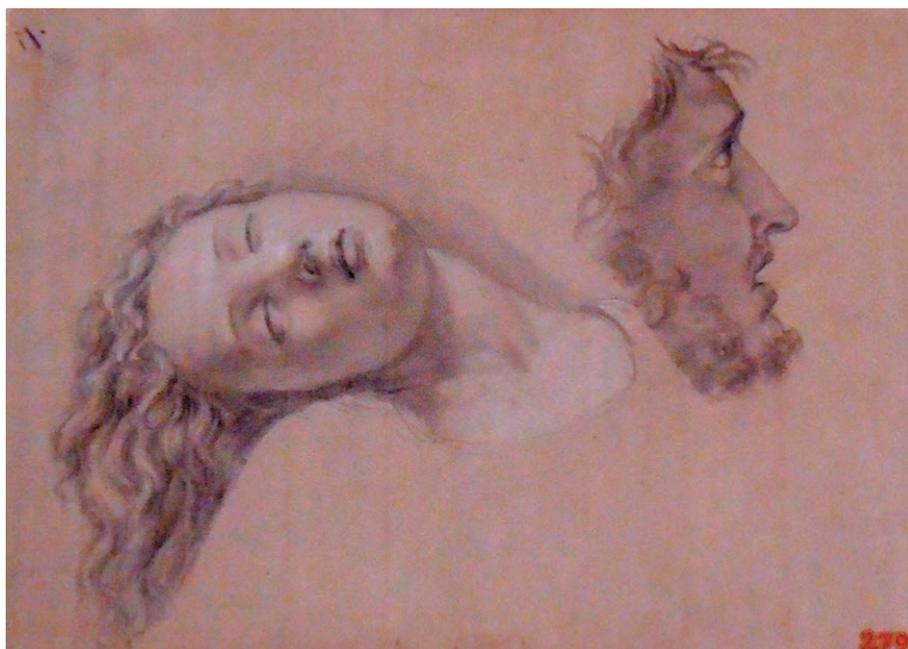


Fig. 12. Raffaele Giovannetti, *Studio di due teste*, 1820-1822 ca, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, GDS.

Un altro foglio di grandi dimensioni, *Achille vittorioso su Ettore*⁷⁰ (fig. 11), si fa largo nel fondo Dal Poggetto. L'impiego di un formato identico a quello del *Pirro che parte per Troia*, del quale esiste il disegno preparatorio, ci porta a credere che si tratti di una prima redazione del tema omerico. La traccia grafica è risolta con un *ductus* a volte affaticato ed esitante anche se veloce, il segno della matita ritorna più volte sui profili, intrecciandosi; esso è poi coadiuvato da tocchi di acquerello sui toni del seppia che celermente balzano sui corpi proiettando le ombre e affondando i profili. Con poche linee tracciate semplicemente, marcando gli occhi e le aperture delle bocche, si colgono gli stati d'animo dei personaggi: la fierezza, lo sbigottimento, la desolazione e la rabbia.

La composizione, costruita prospetticamente, scorre su piani lineari paralleli: sul fondo giganteggiano, possenti, le mura di Troia con i due torrioni circolari, mentre l'eroe vittorioso poggia il piede impudente sul corpo di Ettore e dietro di lui Andromaca in deliquio, trafitta dal dolore, si adagia su un cavallo perito, ricalcando nella testa inclinata, nel braccio arcuato, e nella posa scivolata, l'immagine di Camilla della *Morte di Camilla*⁷¹ di Anne-Louis Girodet⁷².

⁷⁰ MNLu, Inv. 279, VII, 84.

⁷¹ L'allora diciottenne pittore aveva eseguito la *Morte di Camilla* per il Prix de Rome nel 1785. Cfr. ROSENBLUM, *Trasformazioni ... cit.*, p. 99.

⁷² L'incontro tra la cultura francese e quella italiana era avvenuto grazie al trasferimento in Toscana di molti pittori che dalla Francia avevano condotto con sé poetiche e tematiche nuove, soprattutto di scuola davidiana, influenzando giovani artisti contemporanei e anche quelli delle generazioni successive. Dopo il trattato di Basilea stilato nell'aprile del 1795, il Granducato di Toscana entrò a far parte degli stati neutrali e l'atmosfera di serenità e tolleranza convinse numerosi artisti francesi, appartenenti ai più diversi orientamenti politici – dal giacobino Wicar al realista Fabre, a Corneille, a Gros, a Girodet –, a risiedere in questo territorio, nel quale poter lavorare e studiare in assoluta serenità. Cfr. P. ROSENBERG, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano 2005, p. 272.

Questo artista in particolare era penetrato profondamente nella cultura di Raffaele, il quale spesso si fermerà a riflettere sulle sue creazioni, sia pittoriche che grafiche.

Impossibile non citare, infine, un magistrale *Studio di due teste*⁷³ (fig. 12), una femminile e una maschile, costruite con una potente evocazione emotiva. L'intensità stilistica prodotta dalle sfumature a matita e a carboncino fanno vibrare liricamente le espressioni. Nonostante qualche strascico di accademica meticolosità neoclassica, la linea accarezza morbidamente il volto femminile riverso sulla spalla destra e alcuni deboli tocchi di biacca definiscono la consistenza plastica del collo e della veste, con palpiti di luce sulla fronte e sui capelli. Il capo dolcemente reclinato della donna è plasmato con elevato grado di finitezza ed esprime una singolare nobiltà delle forme. Dell'uomo appare unicamente un mezzo profilo, sul quale l'artista insiste graficamente ponendo in risalto la peluria del viso, intonando un personaggio dai caratteri raffaelleschi, fermato nell'atto di volgere il capo e aprire la bocca per apprestarsi a parlare.

Nonostante risulti ancora aperta l'indagine filologica e iconografica su Raffaele Giovannetti e indubbiamente appaia ancora lacunosa la ricerca delle opere, alcune delle quali tuttora senza identità nei luoghi che le custodiscono, credo si possa ragionevolmente affermare che l'esame dei documenti noti e inediti fin qui raccolti da chi scrive possa contribuire a fare un po' di luce sull'evanescente immagine del pittore lucchese, a partire da alcune sue opere certe e suoi disegni. Un artista che ha saputo cogliere appieno gli stimoli circostanti, inventando una pittura costruita sulle mediazioni, ricca di citazioni classiche e raffaellesche. Un'arte che non supera indenne neppure le suggestioni di Nicolas Poussin, ma soprattutto debitrice dei riferimenti derivati da Vincenzo Camuccini, dall'Accademia di San Luca, da Jacques-Louis David e della sua scuola, con particolare riguardo verso François-Xavier Fabre e Anne-Louis Girodet. Un'arte che non dimentica gli altri contemporanei, ma guarda, attraverso l'emulazione, a Pietro Benvenuti, a Antonio Canova, a Luigi Sabatelli e Bartolomeo Pinelli, a Francesco Hayez e a Giuseppe Bezzuoli.

⁷³ MNLu, Inv. 279, VII, 78.

Caterina Caputo

Gli strumenti ottici come ausilio all'immaginazione nell'opera grafica di Grandville

Le iconografie che caratterizzano l'opera grafica dell'illustratore e caricaturista francese Jean-Ignace-Isidore Gérard, detto Grandville¹ (1803-1847), rimandano in modo inequivocabile al mondo dell'irrazionale, del fantastico, del sogno e del non-senso². Scriveva John Grand-Carteret a proposito dell'artista nel suo volume dedicato alla caricatura francese: «Cerveau plein de pensées, imagination plein de rêves, esprit méditatif porté naturellement à la songerie, aux choses vagues et nuageuses, qui, à cette définition, ne reconnaîtrait Grandville»³.

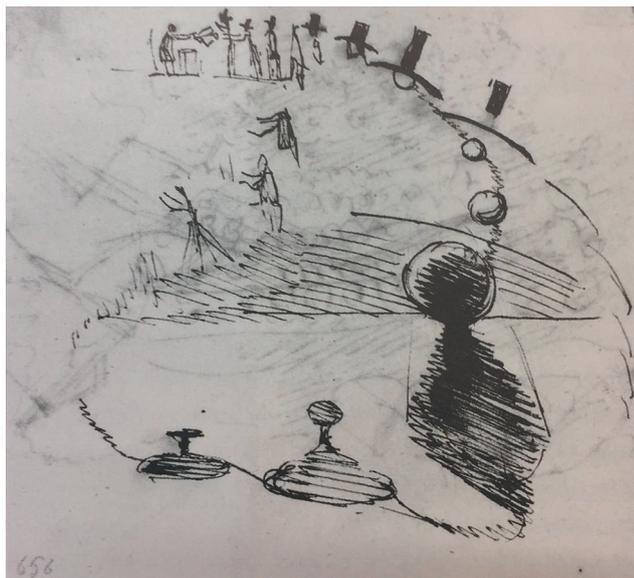


Fig. 1. J.J. Grandville, *Metamorphoses: ronde céleste des chapeaux*, penna su carta, Nancy, Musée des Beaux-Arts.

La rappresentazione del bizzarro, in Grandville, avveniva dapprima con la modifica della normale percezione degli oggetti, per giungere infine all'ideazione di nuovi significati e forme deformate (fig. 1). Secondo la lettura di Charles Baudelaire⁴, da sempre attento osservatore della realtà a lui contemporanea, tali irreali iconografie provocavano una vera e propria vertigine:

¹ Il tema trattato nel presente articolo è stato oggetto della mia tesi di laurea, intitolata *La funzione degli strumenti ottici nella poetica visionaria di Grandville* (relatore prof. Alessandro Nigro, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2007-2008). I risultati di tale elaborato, rivisti e aggiornati, sono stati successivamente presentati in occasione della XV École de Printemps (Università di Ginevra, 2017), la cui tematica verteva su 'Art et imagination'.

² Per maggiori informazioni biografiche su J.J. Grandville, si veda A. RENONCIAT, *La vie et l'oeuvre de J. J. Grandville*, Paris 1985; *Grandville. Dessins Originaux*, catalogo della mostra di Nancy, a cura di C.F. Getty, S. Guillaume, Paris 1986. Una prima disamina dell'opera di Grandville in chiave onirico-visionaria è fornita in P. KAENEL, *Les rêves illustrés de J. J. Grandville (1803-1847)*, "Revue de l'Art", 1991, 92, pp. 51-63. La produzione grafica di Grandville è stata raccolta e pubblicata nei volumi, G. SELLO, *Grandville. Das gesamte Werk*, 2 voll., München 1969.

³ J. GRAND-CARTERET, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris 1888, pp. 272-273.

⁴ La logica visionaria del non-senso, o contro-senso, delle illustrazioni di Grandville era stata colta già dai suoi contemporanei, in particolare, appunto, da Charles Baudelaire. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), in *Œuvres complètes*, 2 voll., [a cura di] C. Pichois, Paris 1975-1976, I (1975), pp. 558-559.

Quand j'entre dans l'œuvre de Grandville, j'éprouve un certain malaise, comme dans un appartement où le désordre serait systématiquement organisé, où des corniches saugrenues s'appuieraient sur le plancher, où les tableaux se présenteraient *déformés par des procédés d'opticien*, où les objets se blesseraient obliquement par les angles, où les meubles se tiendraient en l'air, et où les tiroirs s'enfonceraient au lieu de sortir⁵.

L'acuta analisi attuata dal poeta francese evidenzia il duplice aspetto del discorso artistico di Grandville: la novità iconografica da un lato e il perturbante dall'altro. I mezzi utilizzati per dare graficamente vita a quelle che Grand-Carteret aveva definito «fantaisies parlantes et vibrantes»⁶ erano molteplici e, come rimarcato da Baudelaire, provenivano in gran parte da strumenti e giochi ottici che a partire già dal Settecento venivano utilizzati come forme di intrattenimento e divertimento popolare, oltre che per ragioni didattiche.

Il presente studio intende indagare i disegni satirico-caricaturali e narrativo-letterari di Grandville attraverso l'analisi degli apparecchi ottici utilizzati dall'illustratore e, dunque, rintracciare i nuovi modelli visivi che condussero l'artista verso visionarie rappresentazioni e nuove forme del reale.

1.

Nella prima metà dell'Ottocento le scoperte scientifiche avevano portato a un repentino sviluppo e perfezionamento di molti rudimentali apparecchi ottici che, per i loro incredibili effetti visivi, in pochi decenni divennero protagonisti di numerose manifestazioni d'intrattenimento popolare per un pubblico sempre più sedotto dalle nuove esperienze legate alla visione. La fama che i giocattoli ottici avevano raggiunto è testimoniata da Baudelaire, che nel 1853 scriveva a proposito del «joujou scientifique»:

Il est une espèce de joujou qui tend à se multiplier depuis quelque temps, et dont je n'ai à dire ni bien ni mal. Je veux parler du joujou scientifique. Le principal défaut de ces joujoux est d'être chers. Mais ils peuvent amuser longtemps, et développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants. Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années. Le phénakistiscope, plus ancien, est moins connu⁷.

L'interesse che Grandville aveva maturato verso gli apparecchi ottici come strumenti di ausilio all'immaginazione si forgiava su una precisa concezione artistica: l'oggetto, nell'atto creativo, restava l'elemento di partenza del fenomeno immaginativo. Una metodologia, questa, che seguiva quella tradizione di derivazione aristotelica, significativamente richiamata

⁵ Baudelaire significativamente aggiunge: «Or c'est par le côté fou de son talent que Grandville est important. Avant de mourir, il appliquait sa volonté, toujours opiniâtre, à noter sous une forme plastique la succession des rêves et des cauchemars, avec la précision d'un sténographe qui écrit le discours d'un orateur. L'artiste Grandville voulait, oui, il voulait que le crayon expliquât la loi d'association des idées» (ivi, p. 559).

⁶ GRAND-CARTERET, *Les mœurs ...* cit., p. 280.

⁷ C. BAUDELAIRE, *Morale du joujou* (1853), in *Œuvres ...* cit., p. 585. Lo stereoscopio venne divulgato su vasta scala a partire dal 1849, ossia dopo che lo scienziato scozzese David Brewster apportò alcune modifiche che resero il visore a lenti molto più maneggevole rispetto ai primi prototipi realizzati da Charles Wheatstone, di poco precedenti.

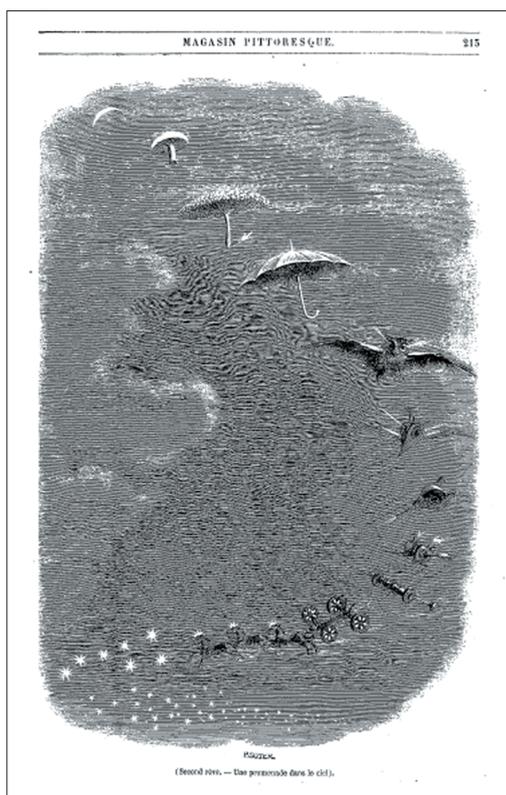


Fig. 2. J.J. Grandville, *Second rêve: une promenade dans le ciel*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 27, p. 213.

dallo stesso Grandville in un testo che accompagnava il disegno *Second rêve: une promenade dans le ciel* (fig. 2), pubblicato nella rivista popolare francese "Le Magasin pittoresque", con la quale l'artista collaborava come illustratore:

A mon avis, on ne rêve aucun objet dont on ait eu la vue ou la pensée lorsque l'on était éveillé, et c'est l'amalgame de ces objets divers entrevus ou pensés, à des distances de temps souvent considérables, qui forme ces ensembles si étranges, si hétéroclites des songes, au gré d'ailleurs de l'activité plus ou moins grande de la circulation du sang⁸.

Stando a tale assunto è evidente che Grandville identificava nella vista l'organo sensibile *analogum* al pensiero e, di conseguenza, il mondo fenomenico era la categoria imprescindibile attraverso la quale il sogno e l'immaginazione si generavano. All'interno di questa definizione, l'ottica, con le sue connotazioni di artificio e inganno, si prestava quale campo prediletto per inscrivere ciò che l'im-

maginario trasfigurava del reale⁹. Una branca, quella degli studi ottici, che ha radici antiche e che nel corso del XIX secolo venne fortemente potenziata dagli sviluppi scientifici¹⁰.

Tra i vari stratagemmi deformanti utilizzati dall'artista si annoveravano le forme osservate in specchi o in particolari lenti, le ombre proiettate su un muro o su un foglio di carta, le immagini ingrandite con l'ausilio del microscopio o le figure in movimento generate da certi strumenti come la lanterna magica, lo zootropio, lo stroboscopio e il fenachistoscopio, ossia tutti apparecchi che venivano adoperati negli spettacoli popolari allestiti nell'Ottocento per le principali vie parigine e che Grandville utilizzò per realizzare i propri lavori grafici, fintanto da rendere tali strumenti i protagonisti di numerose illustrazioni (fig. 3). Attraverso l'ausilio

⁸ J.-J. GRANDVILLE, *Deux rêves*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 27, pp. 210-214, in part. 211. La lettera è citata anche in KAENEL, *Les rêves illustrés ... cit.*, p. 53.

⁹ Per una storia della visione analizzata da un punto di vista filosofico e culturale, si veda M. MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris 1982; J. CRARY, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (Mass.) 1991; C. HAVELANGE, *De l'œil et du monde. Un histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris 1998; J. CRARY, *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge (Mass.) 1999; K. JACOBS, *The eye's mind. Literary modernism and visual culture*, Ithaca (N.Y.)-London 2001; A. MAILLET, *Prothèses lunatiques. Les lunettes, de la science aux fantasmes*, Amsterdam 2007.

¹⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla storia dell'ottica, si veda F. BEVILACQUA, M.G. IANNIELLO, *L'ottica dalle origini all'inizio del '700*, Torino 1982.



Fig. 3. J.J. Grandville, copertina del libro illustrato di Id., *Les métamorphoses du jour*, Paris 1829.

di questi dispositivi, o giocattoli ottici, come venivano chiamati all'epoca¹¹, l'artista otteneva non solo deformazioni grottesche di notevole impatto visivo, ma anche poetiche immagini visionarie, le quali furono in gran parte pubblicate in riviste caricaturali francesi dell'epoca, tra cui spiccano le note testate "La Caricature", "Le Charivari" e la già citata "Le Magasin pittoresque"¹²: un dato rilevante, poiché specchi e lenti, nella tradizione caricaturista, rappresentavano un mezzo estremamente utile per accentuare, e talvolta esasperare, i lineamenti dei personaggi ritratti. Tale pratica fu emblematicamente ripresa anche negli autoritratti (fig. 4), grazie ai quali Grandville aveva potuto sperimentare in modo diretto i potenziali deformanti dell'ottica sulla propria fisionomia per poi riproporli sui personaggi delle sue illustrazioni¹³.



Fig. 4. J.J. Grandville, *Effet de glace*; in John Grand-Carteret, *Les moeurs et la caricature en France*, Paris 1888.

¹¹ Nel XIX secolo i dispositivi ottici per la loro ambivalente finalità venivano chiamati «giocattoli filosofici» o «giocattoli scientifici». Cfr. BAUDELAIRE, *Morale du joujou* ... cit., p. 585.

¹² Per maggiori approfondimenti sulla collaborazione di Grandville al "Magasin pittoresque", si veda P. KAENEL, *J. J. Grandville et le Magasin pittoresque d'Édouard Charton*, "Gazette des Beaux-Arts", s. 6, 1990, 115, pp. 77-98.

¹³ L'attitudine di Grandville di ritrarsi con aspetto deforme si situa, secondo Philippe Kaenel, in quel processo che in pochi decenni avrebbe portato alcuni artisti a fare uso della fotografia per ottenere quelle stesse deformazioni

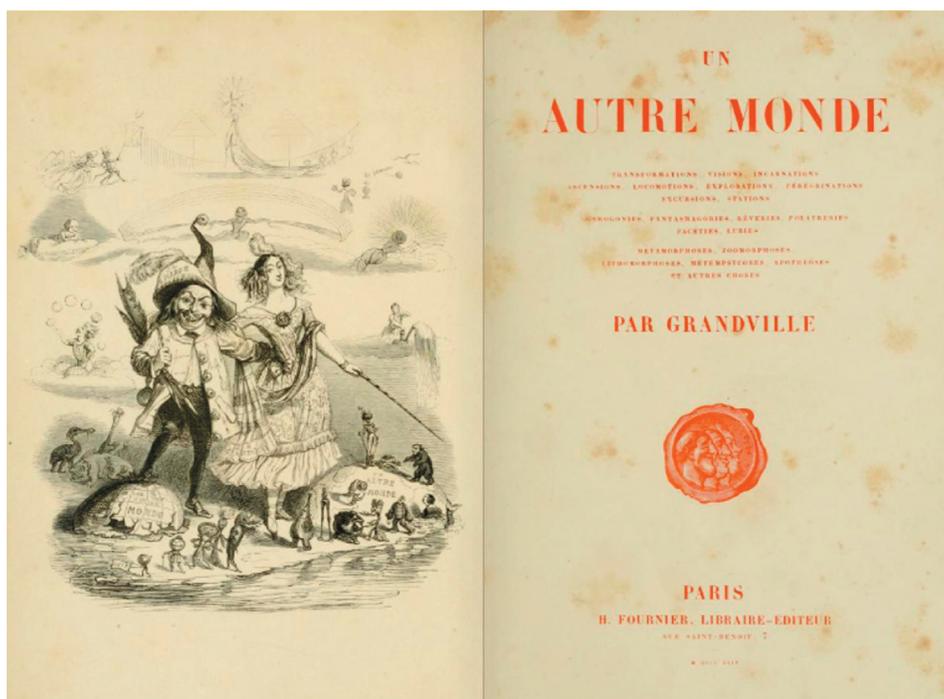


Fig. 5. J.J. Grandville, frontespizio del libro illustrato di J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

2.

Gli interessi che Grandville aveva maturato verso l'ambiguità della visione sono esplicitamente dichiarati nel libro illustrato *Un autre monde*¹⁴, pubblicato nel 1844, appena tre anni prima della morte dell'artista (fig. 5). Nel volume – forse il più rappresentativo della poetica grandvilliana – l'influsso dei giochi ottici è palesato sia negli intenti che nei risultati, come chiarisce il sottotitolo basato sul principio dell'enumerazione umoristica e del gioco dei suffissi: «Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, metempsychoses, apothéoses et autres choses»¹⁵; appare dunque evidente la volontà di riconfigurare i vecchi artifici con i nuovi, gli specchi con gli ultimi dispositivi tecnologici visuali.

che gli artisti, nel passato, avevano realizzato con più rudimentali dispositivi. Cfr. P. KAENEL, *L'artiste se montre: narcissisme et tératologie*, in *Rire avec les monstres. Caricature, étrangeté et fantasmagorie*, atti del convegno di studi di Nancy (2009), a cura di S. Harent, M. Guédron, Nancy 2009, pp. 63-74, in part. 67.

¹⁴ *Un autre monde* fu pubblicato nel 1844 in una serie di fascicoli editi in 36 numeri nell'edizione Henri Fournier. L'opera si componeva in tutto di 164 tavole incise accompagnate da testi di Taxile Delord, giornalista, politico e capo redattore della rivista "Le Charivari". Un'interessante analisi del libro è fornita in T.W. GAEHTGENS, *Imaginaire absurde et critique sociale dans Un autre monde de J.J. Grandville*, in ID., *L'art, l'histoire, l'histoire de l'art*, Paris 2011, pp. 149-175.

¹⁵ Haejeong Hazel Hahn considera *Un autre monde*, per via dei suoi tratti visionari, un'opera manifesto che fu successivamente ripresa e approfondita da una precisa tendenza artistica che dai simbolisti giunge fino ai surrealisti. Cfr. H. HAZEL HAHN, *Puff marries advertising: commercialization of culture in Jean-Jacques Grandville's Un autre monde (1844)*, in *Visions of the industrial age, 1830-1914. Modernity and the anxiety of representation in Europe*, a cura di M. Kang, A. Woodson-Boulton, Aldershot 2008, pp. 295-316, in part. 296.

Le illustrazioni di *Un autre monde*, di fatto, sono la *summa* degli interessi verso gli espedienti ottici che Grandville aveva maturato nei disegni degli anni trenta, nei quali già si evinceva una spiccata attrazione per le possibili deformazioni che specchi e lenti generavano. Lo specchio, come ha osservato Jurgis Baltrušaitis, era un oggetto intrinsecamente ambiguo, da un lato in grado di riflettere la realtà fedelmente, dall'altro, se manipolato, produttore di una falsa verità e rivelatore di spazi o forme altrimenti inesistenti e



Fig. 6. J.J. Grandville, *Miroir courant*; in J.J. Grandville, *Petites misères de la vie humaine*, Paris 1843.

spesso percepite come spettrali¹⁶; tale dicotomica visione si ripresentava in certe illustrazioni in cui Grandville tratteggiava lo specchio secondo un'accezione che si muoveva tra il fantastico e il demoniaco (fig. 6). In effetti, lanterne magiche, spettacoli di ombre cinesi e fantasmagorie, seppur basati su precise leggi scientifiche, erano dispositivi che venivano percepiti dal pubblico dell'epoca come oggetti potenzialmente in grado di far vivere esperienze che apparivano soprannaturali¹⁷. Tuttavia, sebbene l'immaginario visionario ottocentesco fosse ancora in gran parte ancorato al mondo dell'occulto e del magico, fu soprattutto l'aspetto ludico di questi oggetti a concludarne la fortuna divulgativa. I giochi d'ombra, ad esempio, erano uno dei principali metodi di ibridazione delle forme e una prassi assai diffusa all'epoca, tant'è che nel 1847 "Le Magasin pittoresque" aveva pubblicato un articolo esplicativo con disegni di Grandville per diffondere, presso i lettori, i metodi per realizzare *Découpures, ou ombres éclairées*¹⁸ (fig. 7). Il gioco, si precisava nel testo, aveva il duplice scopo di intrattenere

¹⁶ Cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio. Rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano 1981, pp. 215-232 (ed. or. *Le miroir. Révélations, science-fiction et fallacies*, Paris 1979). Già nel XVII secolo Jean-François Nicéron citava nel suo volume *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1638, la straordinaria capacità dello specchio di capovolgere gli oggetti posti al di là del suo fuoco al contempo ingrossando in maniera irregolare tutto ciò che era posizionato entro la sua superficie. Numerosi erano i trattati del XVII secolo che descrivevano dettagliatamente i meccanismi ottici e catottrici: tra i più noti si ricorda il testo del gesuita Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbrae* (Roma 1646). Per ulteriori approfondimenti su questa tematica, si veda M.M. MAZZOCUT-MIS, *Deformazioni fantastiche*, Milano 1999; A. DE ROSA, G. D'ACUNTO, *La vertigine dello sguardo. Tre saggi sulla rappresentazione anamorfica*, Venezia 2002, pp. 29-32.

¹⁷ Cfr. A. CASTOLDI, *La rivolta degli oggetti*, in *L'immaginario degli oggetti*, a cura di F. Franchi, numero monografico di "Locus Solus", 2007, 5, pp. 71-78, in part. 72.

¹⁸ Tra il 1834 e il 1857 "Le Magasin pittoresque" pubblicava regolarmente illustrazioni di Grandville. Charton

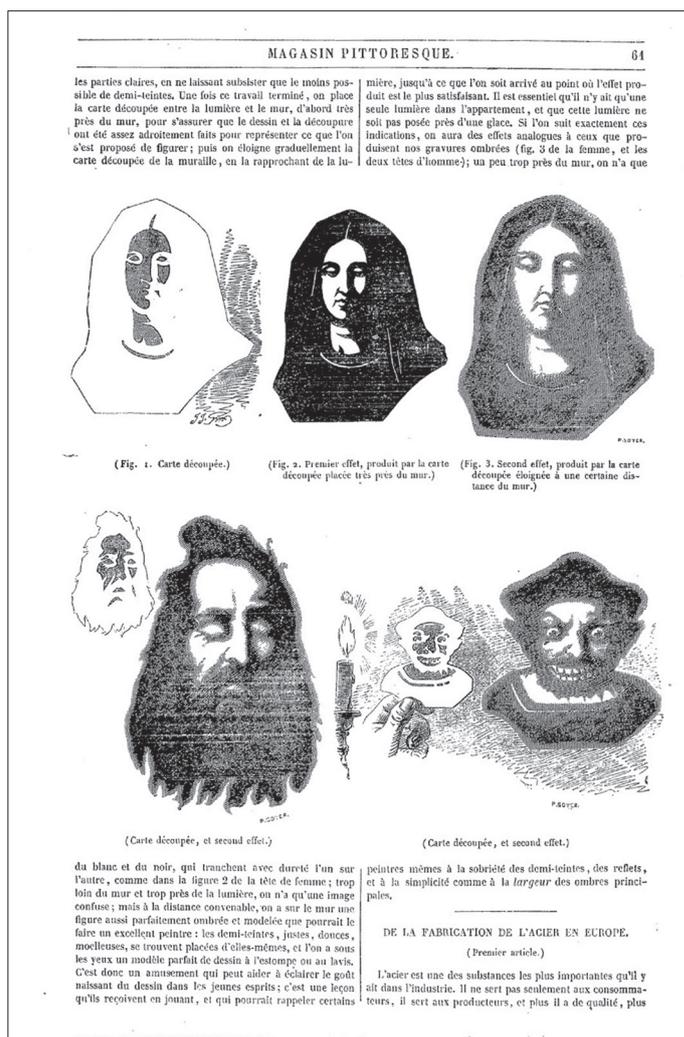


Fig. 7. *Découpures, ou ombres éclairées*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 8, p. 61. Disegni di J.J. Grandville.

sfere luminose che rimandano inevitabilmente alle traforature con cui le stampe di queste vedute venivano lavorate ai fini di ottenere l'effetto notturno attraverso la retroilluminazione²⁰.

Negli anni trenta dell'Ottocento, la sempre più massiccia diffusione di dispositivi quali il fenachistoscopio, taumatropio e zootropio – tutti caratterizzati da una ripetizione paratattica delle immagini con lo scopo di ricreare l'illusione di movimento attraverso una rapida successione di figure – permise a Grandville di allargare la gamma di espedienti deformanti. L'illusione prodotta da tali nuovi stratagemmi ottici conferiva alle immagini non solo un apparente dina-

e insegnare; presupposto che evidenzia la caratteristica insita in tali pratiche nate per ragioni scientifiche e poi ampliate al campo ludico-educativo, oltre che artistico:

C'est donc un amusement qui peut aider à éclairer le goût naissant du dessin dans les jeunes esprits; c'est une leçon qu'ils reçoivent jouant, et qui pourrait rappeler certains peintres mêmes à la sobriété des demi-teintes, des reflets, et à la simplicité comme à la largeur des ombres principales¹⁹.

Tra i giochi ottici a maggiore impatto visivo vi erano le vedute e dissolvenze a effetto giorno-notte, concepite per produrre l'illusione di profondità e movimento, un'ulteriore fonte viva che certamente ispirò Grandville in *La promenade d'une comète* (figg. 8-9): un disegno costellato di piccole

voleva fare della sua rivista una vera enciclopedia di curiosità e, attraverso l'uso di immagini, un mezzo per educare il pubblico popolare. "Le Magasin pittoresque" divenne per Grandville la piattaforma ideale in cui pubblicare esperimenti grafici e bizzarri soggetti.

¹⁹ *Découpures, ou ombres éclairées*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 8, p. 61.

²⁰ Cfr. H.J. NEYER, *Un autre monde - Eine andere Welt*, in J.J. Grandville, *Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik*, catalogo della mostra di Karlsruhe e Hannover, a cura di K. Schrenk, H.J. Neyer, Ostfildern-Ruit 2000, pp. 42-64, in part. 59.

mismo, ma introduceva anche la dimensione del tempo²¹. L'artista, infatti, superò presto le prime metamorfosi, basate su analogie puramente formali, per giungere alla produzione di sequenze nelle quali la forma si sviluppava seguendo movimenti perpetui e sequenziali di carattere principalmente narrativo-concettuale, come nei fogli *Premier rêve: crime et expiation* (fig. 10) e *Les Métamorphoses du sommeil* (fig. 11). Il fascino delle immagini in movimento generate dai più recenti strumenti di ottica trovò nella fruizione editoriale divulgativa uno dei principali canali di diffusione, attraverso illustrazioni e articoli informativi. Così, dall'essere mezzi di mero intrattenimento popolare e ispirazione artistica, questi dispositivi raggiunsero presto l'ambito domestico: "Le Figaro", ad esempio, decise di offrire ai suoi abbonati lo zootropio al prezzo scontato di 25 franchi; l'apparecchio era stato introdotto nella prima pagina del quotidiano con grandi aspettative:

Cette année, au moment des étrennes, tous les marchands de jouets de Paris et des grandes villes ont mis en vente un appareil nouveau, destiné à remplacer avantageusement toutes les *fantasmagories de salon*. Ce jouet se nomme le zootrope²².



Fig. 8. Veduta ottica a effetto notte, Torino, Museo Nazionale del Cinema.

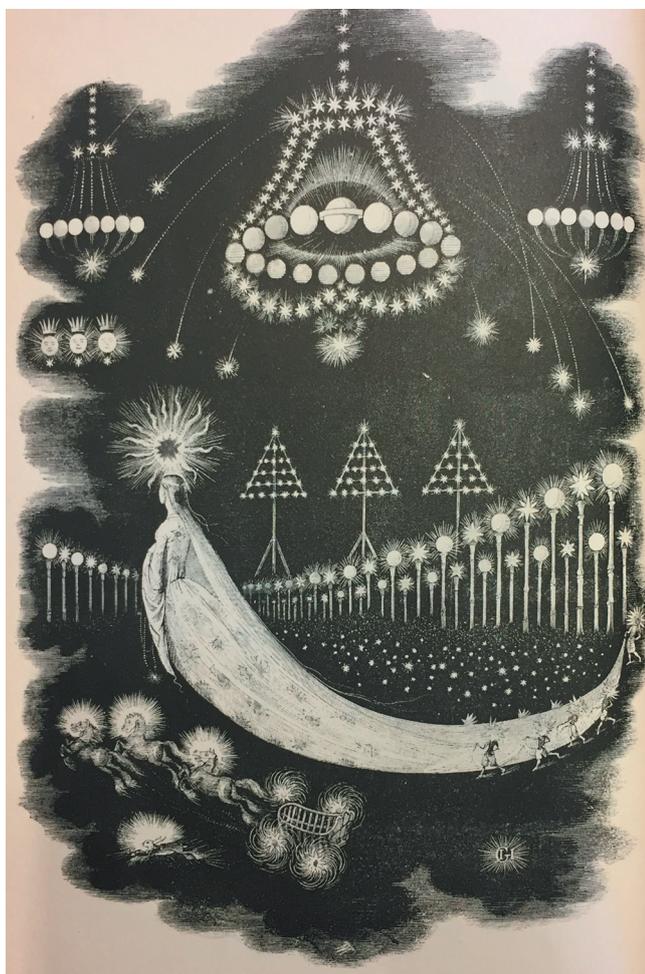


Fig. 9. J.J. Grandville, *La promenade d'une comète*; in J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

²¹ Cfr. L. GARCIN, *Grandville visionnaire, surréaliste, expressionniste*, "Gazette des Beaux-Arts", VI, 1948, 34, pp. 435-448, in part. 442.

²² *Le zootrope*, "Le Figaro", 27 aprile 1868, p. 1. Il corsivo è dell'autrice.

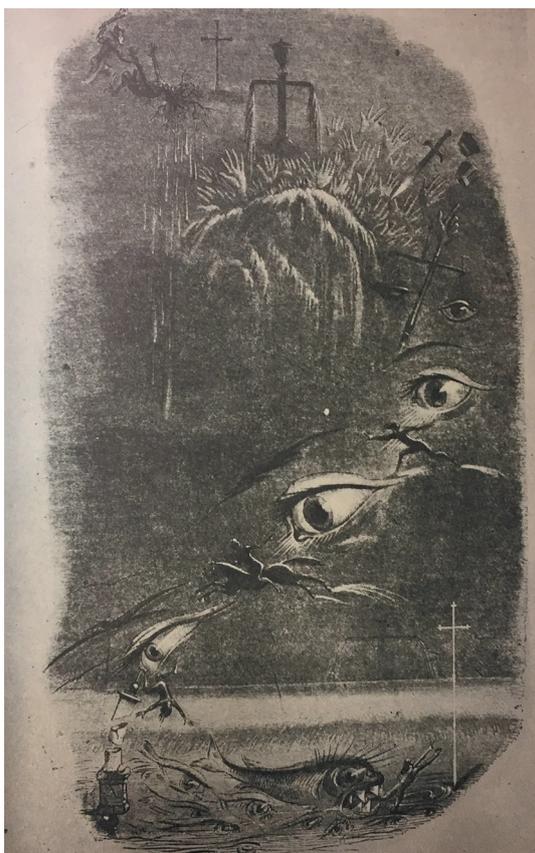


Fig. 10. J.J. Grandville, *Premier rêve: crime et expiation*, "Le Magasin pittoresque", XV, 1847, 27, p. 212.

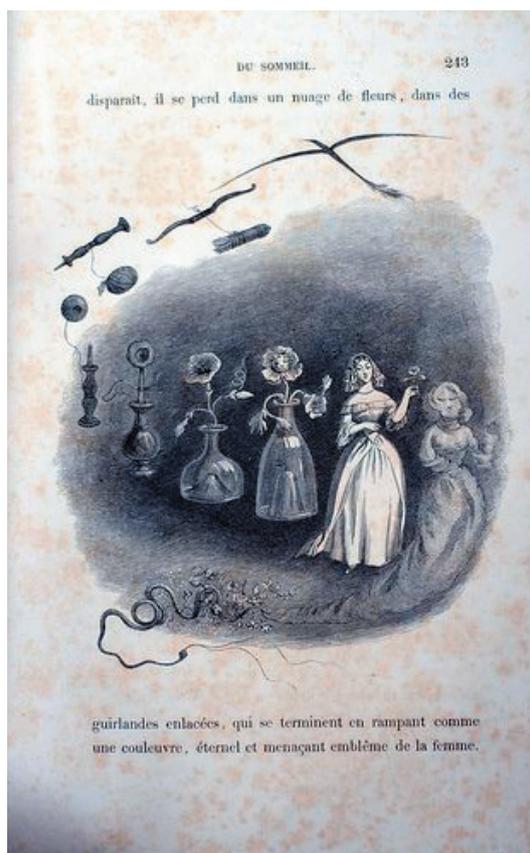


Fig. 11. J.J. Grandville, *Les Métamorphoses du sommeil*; in J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

Le «fantasmagories de salon» citate nell'articolo erano spettacoli estremamente popolari nell'Ottocento, tesi a lasciare strabiliati gli animi di chi vi assisteva. Il termine si riferiva all'arte di far comparire spettri o fantasmi mediante illusioni di ottica: una vera e propria messa in scena teatrale che ricreava, attraverso l'uso della luce, dell'ombra e dei riflessi, degli spazi visionari comparabili a quelli dei sogni²³. Queste esibizioni erano manifestazioni di forte impatto emotivo, durante le quali figure di gusto spettrale comparivano e scomparivano conferendo una nebulosità magico-spiritica all'evento. Tali apparizioni fantastiche e fantasmatiche influenzarono fortemente l'immaginario degli artisti dell'epoca, incluso Grandville (fig. 12).

Come aveva intuito Baudelaire, fu proprio questo mondo dominato dalle fantasmagorie a rappresentare la modernità²⁴. Tale concetto sarà successivamente ripreso e ampliato da Walter Benjamin in relazione alla mercificazione in atto nel mondo post-industrializzato²⁵. Benjamin aveva infatti rintracciato nei *passages* parigini l'emblema della concentrazione di merci e desideri e identificato nello shock che ne derivava una reazione analoga a quella inne-

²³ Cf. M. MILNER, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna 1989 (ed. or. *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris 1982).

²⁴ Cf. C. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in *Œuvres ... cit.*, pp. 683-724.

²⁵ Cf. M. HANNOOSH, *The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire*, "Word & Image", X, 1994, 1, pp. 38-54, in part. 51.

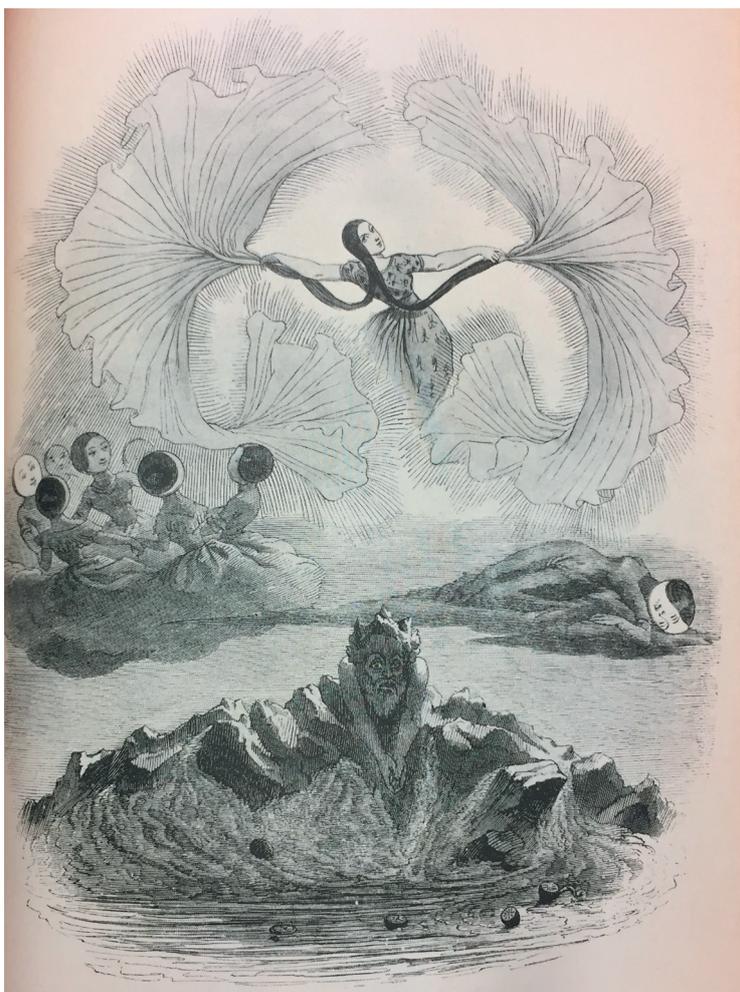


Fig. 12. J.J. Grandville, *Le système de Fourier*; in J.J. Grandville e Taxile Delord, *Un autre monde*, Paris 1844.

3.

In conclusione, le visionarie illustrazioni di Grandville emergono come rappresentative di un'epoca in cui l'ottica, con il suo connubio di scienza e magia, era stata certamente lo strumento più consono per rappresentare l'irreale attraverso pratiche popolari che permettevano di accedere a un immaginario condiviso e percepito come sovranaturale. In questo contesto, la nozione di 'immaginario collettivo' che gli spettacoli di meraviglia avevano contribuito a plasmare – sia con l'ausilio dei nuovi dispositivi ottici basati su un'esperienza percettiva

scata dalla fantasmagoria: «[La merce] una volta sfuggita dalle mani del suo produttore, liberatasi ormai della sua particolarità reale, ha cessato di essere prodotto e dominio dell'uomo. Ha acquistato una "oggettività spettrale" e conduce vita propria»²⁶. In linea con tale riflessione, lo studioso identificò nella spettacolare mercificazione del XIX secolo una delle primarie fonti d'ispirazione della grafica grandvilliana, e ritrovò nel linguaggio formale, rapido e laconico dell'artista una corrispondenza con la pubblicità commerciale, la quale, presto, sarebbe diventata l'emblema della moderna cultura popolare²⁷.

²⁶ «Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; [...] inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre» (W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, 2 voll., a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino 2010, II, pp. 1003-1004, ed. or. *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 7 voll. (14 tomi), Frankfurt am Main 1972-1999. *Das Passagen-Werk* si trova nel V volume, Frankfurt am Main 1982).

²⁷ «L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema segreto dell'arte di Grandville» (ivi, p. 1003). Per maggiori approfondimenti sulle nozioni di cultura e consumo di massa nella Parigi ottocentesca, si veda H. HAHN, *Scenes of Parisian modernity: culture and consumption in the nineteenth century*, New York 2009.

collettiva, sia attraverso le fonti visive che iniziavano a essere divulgate su ampia scala con il proliferare delle riviste – diviene un elemento chiave della grafica visionaria grandvilliana e di quella che sarà la moderna cultura novecentesca. L'artista, non a caso, fu annoverato tra i precursori dell'avanguardia surrealista²⁸: eletto nel 1923 da André Breton e Robert Desnos come uno degli antesignani del movimento²⁹, le sue opere affascinarono a lungo i membri del gruppo, sia per la peculiare satira dissidente che le caratterizzava, sia per le poetiche narrazioni visive, definite dai surrealisti 'traduzioni plastiche di metafore letterarie'³⁰. Grandville, in sintesi, contribuì ad attivare quel moderno processo di decostruzione delle tradizionali regole sintattiche di rappresentazione, forgiando la propria poetica del sogno e del visionario sui nuovi dispositivi di visione, ossia sul reale; una pratica, questa, che a inizio Novecento verrà ripresa e radicalizzata dalle avanguardie, anche se con diverse prospettive di ricerca e nuove sperimentazioni plastiche.

²⁸ Cfr. GARCIN, *Grandville visionnaire ...* cit.; S. HERAEUS, D.L. COHEN, *Artists and dreams in nineteenth-century Paris: towards a prehistory of surrealism*, "History Workshop Journal", 1999, 48, pp. 151-168, in part. 156-157; A. NIGRO, *L'anima, l'occhio e la mano: il Simbolismo e le ragioni della grafica tra Francia e Germania*, in *Scritti in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma 2007, pp. 155-178, in part. 163; G. SEBBAG, *Grandville philosophe du déguisement*, in ID., *Foucault Deleuze. Nouvelles Impressions du Surréalisme*, Paris 2015, pp. 131-150; ID., *The animated painting of the surrealist dreamer*, in *Surrealism and the dream*, catalogo della mostra, a cura di J. Jiménez, Madrid 2013, pp. 55-74.

²⁹ Pochi mesi prima della redazione del Primo Manifesto Surrealista (1924), André Breton e Robert Desnos citano Grandville tra i precursori del movimento insieme ai nomi di altri poeti dell'Ottocento, tra cui Charles Baudelaire, Victor Hugo, Lautréamont, Gérard de Nerval e Arthur Rimbaud. Cfr. R. DESNOS, A. BRETON, *Errutarretil*, "Littérature", V, 15 ottobre 1923, 11-12, pp. 24-25. Le iconografie grandvilliane furono riprese dai surrealisti anche nella loro produzione visuale, come nel caso del disegno di Breton *Cerisesmanégetourellelangoustepiège* (cfr. A. BRETON, *Je vois, j'imagine. Poèmes-objets*, a cura di J.-M. Goutier, prefazione di O. Paz, Paris 1991, p. 161), o da Max Ernst, che per la tela *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins* (conservata al Museum Ludwig di Colonia) e una tavola del volume *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (cfr. *Max Ernst. A retrospective*, catalogo della mostra di Londra e Düsseldorf, a cura di W. Spies, Munich 1991, p. 313) sembra guardare al disegno di Grandville, *Écartez-vous un peu, pour laisser passer Mesdames les Furies*, pubblicato in *Un autre monde* (cfr. *Grandville ...* cit., p. 232), libro che Ernst, da sempre grande appassionato di grafica ottocentesca, aveva avuto certamente modo di sfogliare a Parigi.

³⁰ R. VITRAC, *L'enlèvement des Sabines*, "Documents", II, 1930, 6, pp. 359-363, in part. p. 359. A corollario dell'articolo era stato pubblicato il disegno di Grandville *Le fadeurs*.

Federica Franci

L'arte spirituale di Carlo Adolfo Schlatter: pittore dimenticato e teosofo

Il pensiero di Heidegger nell'arte di Schlatter

«Ormai solo un Dio ci può salvare». È quanto affermava l'ormai anziano Martin Heidegger nel 1966 in un'intervista rilasciata a "Der Spiegel"¹. Sebbene questa asserzione risuoni, con tutta la sua laconicità, come un grido disperato alle soglie dell'era post-moderna, il bisogno di spiritualità che essa esprime trova origine nelle poetiche antipositivistiche del tardo Ottocento ed è, tutt'oggi, potentemente efficace e viva. L'affermazione sembra particolarmente pertinente in relazione all'attività del pittore svizzero Carlo Adolfo Schlatter (Roma, 1873 - Firenze, 1958), anima eclettica del panorama fiorentino di fine secolo, la cui figura artistica, inghiottita dal tempo a causa di una personalità particolarmente schiva e poco integrata nelle dinamiche di mercato, merita di essere finalmente messa in evidenza.

Schlatter, figlio di un console svizzero trasferitosi da Roma a Firenze negli anni settanta dell'Ottocento, in vita aveva stimato profondamente il pensiero del filosofo tedesco: aveva conservato una copia di *Che cosa è la metafisica?*² – ricca di note a margine e sottolineature dei passaggi per lui più importanti – e aveva realizzato un'opera manoscritta e incisa³ dove Heidegger veniva descritto nella veste di ambasciatore del pensiero filosofico occidentale in contrapposizione a quello di Jiddu Krishnamurti⁴, mistico e pensatore indiano, nonché figura di assoluta preminenza nella Società Teosofica, della quale il pittore era seguace e cultore.

Heidegger svelava nelle battute successive dell'intervista la volontà del tutto programmatica di quell'espressione-manifesto, in cui la constatazione di una crisi evidente del pen-

¹ M. HEIDEGGER, *Ormai solo un dio ci può salvare. Intervista con lo Spiegel*, Parma 1987, pp. 136-137. L'antefatto di questa intervista, pubblicata dal settimanale "Der Spiegel" nel numero del 31 maggio 1976, è una lettera al giornale, pubblicata nel numero 7 del 1966, in cui Martin Heidegger aveva replicato all'articolo, apparso sul medesimo settimanale, *Heidegger, Mitternacht einer Weltnacht*, nel quale il filosofo veniva accusato di nazifascismo. Alla fine di febbraio del 1966, Erhart Kästner, che era in contatto con i redattori di "Der Spiegel", suggerì loro di organizzare un'intervista con Martin Heidegger, che ebbe luogo nella sua casa a Friburgo-Zähringen sul Rötbeck il 23 settembre 1966 con la richiesta da parte del filosofo di pubblicarne i contenuti solo dopo la sua morte.

² M. HEIDEGGER, *Che cosa è la metafisica?*, a cura di E. Paci, Milano 1942 (ed. or. *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt am Main 1929). La copia è nell'archivio privato degli eredi Schlatter.

³ L'opera in questione è C.A. SCHLATTER, *Krishnaji philosophe malgré lui*, ms., s.d.

⁴ Cfr. E. FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze: il caso di Carlo Adolfo Schlatter*, in *Un impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, atti del convegno di studi di Napoli (2011), a cura di L. Sestan, L. Tonini, Napoli 2013, pp. 155-161, in part. 160-161. Grazie a questo contributo la nostra ricerca ha potuto muovere i primi passi verso un approfondimento dell'opera del pittore e della sua concezione artistica: è stata proprio Fadda a mettere in luce per prima gli aspetti teosofici della sua arte, soffermandosi sul rapporto con Jiddu Krishnamurti e sulla produzione pittorica che risente maggiormente dell'influenza del simbolismo e del tardo realismo.



Fig. 1. C.A. Schlatter, *Idillio*, olio su tela, 1897 ca, 152x233 cm.

siero filosofico portava con sé anche la ricetta di una verosimile risoluzione: «Ci resta, come unica possibilità, quella di preparare nel pensare e nel poetare, una disponibilità nell'apparizione di Dio nel tramonto»⁵.

Questa 'preparazione' all'accoglienza del divino sembra essere la stessa che caratterizzava il *modus operandi* con il quale Schlatter faceva arte: «a risvegliare l'eterno che dorme in te preparati»⁶, suggeriva il pittore e in questo modo tendeva ad articolare la sua stessa esistenza; un'esistenza segnata dalla volontà di conoscere e alimentare la propria individualità spirituale, più che di affermare la propria personalità d'artista. Motivo per cui la sua figura è rimasta quasi completamente in ombra fino all'uscita, nel 2013, del fondamentale contributo di Elisabetta Fadda⁷, da cui questa ricerca ha preso avvio articolandosi essenzialmente sulla documentazione confluita nel fondo donato dagli eredi del pittore all'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux⁸ di Firenze.

La sua vita, trascorsa prevalentemente a Firenze vicino ai suoi più intimi affetti, acquisisce nell'ottica storica un legame indissolubile con la sua attività artistica, che appare segnata da una costante ricerca spirituale. Della incontrovertibilità del valore spirituale dell'arte, era infatti persuaso fin dalle sue primissime espressioni; la carica simbolica, nelle sue opere, si fa poi sempre più densa con l'intensificarsi degli studi filosofici.

⁵ HEIDEGGER, *Ormai solo un dio ci può salvare ...* cit., pp. 136-137.

⁶ C.A. SCHLATTER, *Gocce di rugiada*, Firenze s.d., p. 10.

⁷ FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze ...* cit. Si fa riferimento al pittore Carlo Adolfo Schlatter anche in D. TARALLO, *Storia degli studi sugli svizzeri a Firenze: fonti e metodologie di ricerca*, in *La comunità svizzera a Firenze: ieri e oggi*, atti del convegno di studi di Firenze (2016), a cura di D. Tarallo, Firenze 2017, pp. 65-76, in part. 73-74. Sui pittori svizzeri di genere visionario si veda anche *Visionäre Schweiz*, catalogo della mostra di Zurigo, a cura di H. Szeemann, Arau 1991.

⁸ Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, d'ora in avanti ACGV.



Fig. 2. C.A. Schlatter, *Autunno*, olio su tela, ante 1896, 71x83 cm.

L'arte di Schlatter

All'interno della sua variegata produzione artistica il pittore conferiva pari dignità alle tecniche della lavorazione del ferro e a quelle pittoriche, così come al disegno e all'incisione, sperimentata fino allo stremo; si è avvicinato, inoltre, senza riserve a diverse correnti. La vasta produzione artistica, composta da più di trecento opere tra dipinti, incisioni, manoscritti e sculture, è stata catalogata da chi scrive quasi per intero grazie a una consistente campagna fotografica, svolta nel 2016 dall'Università degli Studi di Firenze, che ha permesso di delineare i criteri di datazione dei manufatti e metterne in luce divergenze e discontinuità⁹. Se da una parte, infatti, la produzione incisoria di Schlatter, ispirata ai principi teosofici, appare come la parte più meritevole di considerazione, più interessante e artisticamente più rilevante, quella pittorica appare segnata, invece, da numerose involuzioni e incoerenze: il pittore sembra infatti aver alternato a uno stile compiuto e raffinato – espresso, in particolar modo, nelle tele di ispirazione simbolista e post-impressionista degli anni giovanili come *Idillio* (fig. 1) – un linguaggio pittorico in molti casi eccessivamente naïf e semplificato.

Posta la disomogeneità del materiale pittorico venuto alla luce, il fascino della figura di Schlatter spinge a considerare l'artista per i suoi aspetti più enigmatici, che lo pongono nell'eterogeneo scenario culturale della Firenze *fin de siècle* come uno spirito particolare e acuto.

Sebbene non si possedano ancora riscontri documentali in grado di certificare il periodo e le modalità di affiliazione alla Società Teosofica Fiorentina, Schlatter seguiva questa dottrina probabilmente dagli anni venti del Novecento, dopo aver da giovanissimo abbracciato le po-

⁹ Si ringrazia il fotografo, dottor Giovanni Martellucci dell'Università degli Studi di Firenze.



Fig. 3. S. Lega, *Educazione al lavoro*, olio su tela, 1863, 91,5x67 cm.

etiche del tardo realismo, poi quelle simboliste, primi contatti con un mondo pittorico di natura mistica e spirituale.

Nel 1896 prendeva parte alla Festa dell'Arte e dei Fiori con l'opera *Autunno* (fig. 2), in cui il legame con il tardo verismo toscano e con la pittura tardo macchiaiola è ancora fortemente esibito. Il dipinto, in cui una vecchia contadina e una bambina siedono, dedite a un lavoro manuale, sotto un portico in rovina, sembra evocare, con toni più cupi e un cromatismo poco insistito nel gioco dei contrasti, l'*Educazione al lavoro*¹⁰ di Silvestro Lega del 1863 (fig. 3). L'ambientazione dei due dipinti è differente (un esterno per Schlatter, un interno per Lega), come pure la composizione: ma la tematica, così centrale per Lega fin dalla scelta del titolo e ben incarna-

ta dalla simbiosi tra le due figure, veniva riproposta da Schlatter in una versione che sembrava aver ancora un profondissimo debito, dopo oltre un trentennio, nei confronti delle atmosfere dei macchiaioli. Nella scena del pittore svizzero, l'incorniciatura del portico sembra assumere la stessa valenza della finestra sull'angolo sinistro che Lega aveva tratto probabilmente dal realismo luminoso delle stanze dipinte dai pittori fiamminghi della seconda metà del Seicento: il pilastro e il tetto separano lo spazio in luce da quello in ombra, leggermente rischiarato dalle pennellate più chiare sul viso e sulle mani dell'anziana donna. La luce di Schlatter, però, lungi dall'essere tagliente e vibrante come quella di Lega, emerge in maniera impercettibile nel grigiore diffuso del paesaggio.

Con quest'opera del 1896 si realizza l'esordio di Carlo Adolfo Schlatter. Un esordio che si consumava in un contesto di grande internazionalità quale era la Festa dell'Arte e dei Fiori, luogo in cui si esprimevano, con eclettismo, tutte le tendenze dell'arte di quegli anni¹¹.

¹⁰ Su quest'opera di Lega si veda I. CISERI, L. LOMBARDI, *Catalogo*, in *Silvestro Lega 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, catalogo della mostra di Modigliana, a cura di G. Matteucci, C. Sisi, Bologna 1995, pp. 31-115, in part. 48, nrr. 9 e 91, nr. 28; L. LOMBARDI, *Scene di vita quotidiana*, in *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, catalogo della mostra di Padova, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2003, pp. 197-255, in part. 244-245, nr. 83.

¹¹ Cfr. M. PRATESI, *Firenze 1896: Festa dell'Arte e dei Fiori*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, numero



Fig. 4. C.A. Schlatter, *C'est ainsi qu'innocents...*, olio su tela, 1898 ca, 124x216 cm.

Se da una parte, però, la mostra dava particolare risalto «alla reazione anti-realistica in campo figurativo»¹² – reazione contraddistinta dall'apertura verso il mondo simbolico e idealistico –, dall'altra la grande tradizione realista della pittura di genere si faceva ancora spazio tra i dipinti concorrenti.

Tra gli spiriti della nuova generazione che accomunava cronologicamente Schlatter e Ardengo Soffici, prendeva forma un'avversione inquieta verso la cosiddetta 'arte ufficiale' rappresentata da pittori come Stefano Ussi, un'arte indifferente ai nuovi fermenti artistici e ancorata a una visione di stampo accademico, nonché legata a soggetti prevalentemente storici¹³. Schlatter, in questo contesto, era un ventenne insolito: sedotto in parte dall'innovazione simbolista, che proprio in quella mostra sembrava essere di grande tendenza, proponeva una pittura ancora legata al passato, poco vibrante e a tratti compendiaria.

È con l'ambientazione delicata e rarefatta di *Idillio*, invece, che Schlatter si avvicina prepotentemente alla pittura simbolista e soprattutto al versante 'ideista' del Divisionismo italiano, senza allontanarsi comunque dall'alveo della pittura naturalista, tardo macchiaiolo e rurale. La fusione tra l'uomo e la natura e il senso decadente della caducità dei sentimenti appaiono esemplificati nella morbidezza dei passaggi dalle tonalità più tenui a quelle più scure, nelle luci frammentate sulla distesa d'erba e sui fogliami degli alberi a ridosso della piccola abitazione posta sul fondo, che è chiaramente punto d'arrivo delle linee di fuga e allo stesso tempo

monografico di "Prospettiva", 1989-1990(1990), 57-60, pp. 401-408, in part. 404.

¹² G. DE LORENZI, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999 (Storia delle arti in Toscana, 7), pp. 223-269, in part. 227.

¹³ Cfr. V. GAVIOLI, *Stefano Ussi*, in *Ragione e sentimento. Sguardi sull'Ottocento in Toscana*, catalogo della mostra, a cura di C. Sisi, G. Giusti, Firenze 2007, pp. 84-85. Si veda anche *Momenti della pittura toscana dal neoclassicismo ai postmacchiaioli*, catalogo della mostra, presentazione di A. Parronchi, introduzione critica di A. Marabottini, schede di V. Quercioli, Firenze 1977.

luogo accogliente dove ogni timore per il futuro può essere dissipato. Appare plausibile, infatti, che nel dipinto siano ritratti il pittore e la futura moglie Emma Moni, ai tempi ancora fidanzati e ripresi in uno scorcio dei pressi del Mugnone. Amore osteggiato e fermamente voluto, quello di Carlo Adolfo Schlatter e Emma sembra la metafora perfetta, l'allegoria più vera e tangibile e facilmente accostabile al grande tema dell'idillio pastorale che, sul finire degli anni novanta, affascinava quei pittori del filone rurale più sensibili alla poetica del riverbero dei sentimenti nella rappresentazione del vero e che intendevano la pittura di paesaggio come espressione vivida dell'«anima dei luoghi»¹⁴, ossia capace di rispecchiare la serenità di una visione contemplativa dell'esistenza.

Qui, rispetto ad *Autunno*, Schlatter eseguiva una partitura cromatica più vibrante e divisionista; mostrava una maggiore consapevolezza della tecnica pittorica e dei dispositivi disegnativi, in particolar modo nella scansione spaziale e nella costruzione prospettica che, secondo uno stilema tipico di Giovanni Fattori, è giocata sull'abbassamento del punto di vista e la conseguente riduzione del cielo a piccola sezione orizzontale, quasi a voler accentuare l'idea di infinitezza della natura, tramite la distanza apparentemente incolmabile tra il punto di fuga e quello dell'osservatore. La deformazione sentimentale si coglie soprattutto nella delicatezza quasi manieristica delle masse di colore, che caricano l'ambientazione di una vena nostalgica.

Il côté malinconico dell'arte di Schlatter è messo in primo piano nel dipinto *C'est ainsi qu'innocents...* (fig. 4), opera mostrata per la prima volta all'Esposizione Nazionale di Torino nel 1898¹⁵ che prende il titolo da un passo del componimento del 1840 di Victor Hugo *Les Rayons et les Ombres*.

Di madre francese e cultura prevalentemente francofona, Schlatter riprendeva in questo dipinto la tematica sociale della povertà dell'opera di Hugo in un momento storico in cui le poetiche naturalistiche stavano cedendo il passo a quelle più squisitamente idealistiche ed estetizzanti. Il tema dominante degli ultimi caratterizzava l'opera di molti artisti che univano l'ispirazione verista all'approccio divisionista¹⁶: il recupero di un'arte a sfondo sociale, di grande interesse negli anni cinquanta e sessanta del secolo, segnava anche l'opera di molti artisti come Giuseppe Pellizza da Volpedo e Angelo Morbelli, interpreti, come altri, delle teorie scientifiche di Michel Eugène Chevreul, Charles Blanc e Nicholas Ogden Rood¹⁷. Se però i pittori divisionisti accentuavano l'atmosfera simbolica, attraverso la frammentazione di punti e linee di colore puro, Schlatter tendeva a utilizzare stesure pastose alternate a pen-

¹⁴ La celebre espressione enunciata dal romantico Henri-Frédéric Amiel nel suo *Diario intimo* (1839-1881), «un paesaggio è uno stato d'animo», viene ripresa riguardo a Jean Charles Cazin da Léonce Bénédite (L. BÉNÉDITE, *Jean-Charles Cazin*, Paris 1901, pp. 88-89). La stessa espressione è ripresa anche in A.M. DAMIGELLA, *Roma 1883-89: il paesaggio stato d'animo*, in EAD., *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, pp. 21-83.

¹⁵ *Esposizione Nazionale, 1898. Catalogo delle Belle Arti, maggio-ottobre 1898*, Torino 1898, p. 76, nr. 940.

¹⁶ Cfr. DAMIGELLA, *La pittura simbolista ... cit.*, pp. 139 e ss.

¹⁷ I testi di riferimento, che Seurat aveva studiato per primo ma che si sarebbero diffusi successivamente anche in Italia, erano: M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris 1839; C. BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867; O. ROOD, *Modern chromatics. Student textbook of color*, New York 1879, cit. in F. TEDESCHI, *Il futuro nelle arti figurative. Dalle origini divisioniste al 1916*, Milano 1995, p. 13.

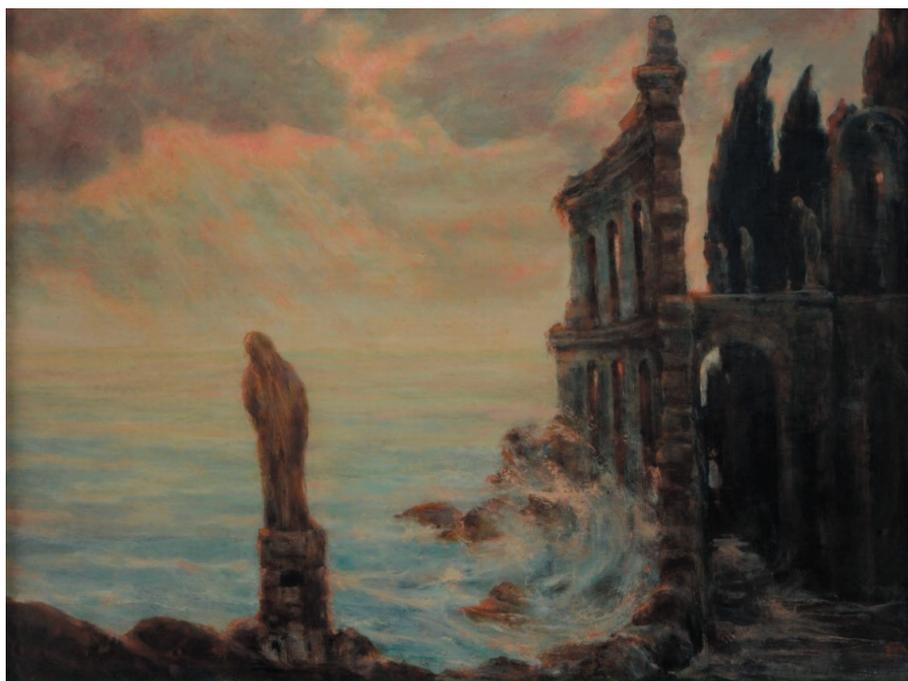


Fig. 5. C.A. Schlatter, *La casa del fantasma*, olio su tavola, 1909, 54x69,5 cm.

nellate più filamentose e una gamma cromatica ridotta a poche variazioni di toni, che esaltava la pregnanza meditativa che il soggetto imponeva.

Con una pittura che somiglia molto a quella di Adolfo Tommasi, lo scorcio toscano di Schlatter appare come il contraltare dimesso della Parigi sontuosa di Giuseppe De Nittis, pittore che nel 1867 a Firenze, con *La traversata degli Appennini*¹⁸, aveva influenzato molte opere della fine del secolo. Da De Nittis, infatti, Schlatter sembra riprendere la composizione organizzata interamente sul controluce delle tre figure che incedono, cupe, verso chi guarda.

Quest'opera appartiene al periodo in cui il pittore seguiva i corsi della Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (1897-1901), lezioni aperte e non cattedratiche alle quali i vari Stefano Ussi, Giovanni Fattori, Giuseppe Ciaranfi e Augusto Rivalta erano chiamati a presenziare, alternandosi, come figure di riferimento dei laboratori, dove si esercitavano nella pittura dal vero giovani pittori come Galileo Chini e Ardengo Soffici, ma anche artisti ormai di fama consolidata, come l'anziano Arnold Böcklin¹⁹. Quest'ultimo, che fino al 1885 aveva lavorato presso la casa-*atelier* di Wladimir Swertschkoff in via Lungo il Mugnone²⁰ – la stessa via dove il nostro pittore risiedette sicuramente fino al 1896 –, doveva essere

¹⁸ In quell'anno De Nittis aveva presentato *La traversata degli Appennini*, insieme ad alcuni paesaggi, alla Società Promotrice fiorentina.

¹⁹ Nel Registro della Scuola Libera del Nudo Schlatter risulta iscritto nel 1897, con nuova iscrizione nel 1901: «Schlatter Adolfo. Iscrizione n. 122 – Marzo, 6 1897. Rassegna n. 55 – Novembre, 13 1897 – n. 119 – Gennaio, 21 1901» (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Registro della Scuola Libera del Nudo, 1891/92, nr. 385, nr. di iscrizione 122). Nello stesso registro compaiono iscritti Böcklin, Galileo Chini e Ardengo Soffici rispettivamente nel 1894, nel 1895 e nel 1900 (ivi, numeri di iscrizione 246, 317 e 558).

²⁰ Lo studio era al civico 7bis, poi viale Giovanni Milton nr. 49. Böcklin abitava invece (dal 1878 al 1885) in via Cherubini nr. 10. Cfr. H. HOLENWEIG, *Arnold Böcklin. Il suo intimo rapporto con Firenze*, in *Svizzeri a Firenze nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, coordinamento scientifico a cura di G.



Fig. 6. C.A. Schlatter, *Il fantasma*, acquaforte, 1917 ca, 540x715 mm.

un artista di grande interesse per Schlatter, il quale ripropone, in alcune sue opere dei primi anni del Novecento, il clima visionario del dipinto böckliniano più illustre, *l'Isola dei Morti* (1880-1886).

Incline in questo periodo a un romanticismo spesso pittoresco e baroccheggiante, Schlatter passava, in alcuni casi, a uno stile più ermetico, dalla forte accezione visionaria, come quello dell'opera *La casa del fantasma* del 1909 (fig. 5). L'oscurità del rude-

re acuisce l'ambiguità del titolo, che non chiarisce se lo spettro dimori nella casa o sia, invece, l'anima della statua di pietra, poco distante dall'abitazione in rovina, o, ancora, una presenza da rintracciare all'interno dello scenario complessivo, percepibile nell'atmosfera tetra e minacciosa, nell'incresparsi delle onde, nelle tinte violacee del cielo, nel senso di grande inquietudine che l'opera esprime: il parallelo più stringente è quello, di nuovo, con un dipinto di Böcklin, *Rovina sul mare* (1880)²¹.

La prima attività di incisore

Dello stesso periodo e di analogo stile, una serie di incisioni del pittore ripropone il tema dell'antropomorfismo delle rocce: la serie, intitolata *I Misteri*, contiene versioni a stampa di alcuni dipinti ai quali è stato possibile, per comparazione, assegnare il titolo. Le opere sono tutte ad acquaforte, *medium* espressivo di una certa valenza spirituale, della cui capacità di esaltare l'individualità dell'esecutore aveva parlato anche Max Klinger nel trattato *Malerei und Zeichnung* (1891)²², in cui col termine '*Griffelkunst*' si mettevano assieme disegno e

Mollisi, numero monografico di "Arte & Storia", XI, 2010, 48, pp. 392-403, in part. 392, 397.

²¹ Il motivo della *Ruine am Meer* era un ulteriore sviluppo del tema precedentemente trattato nelle opere *Villa am Meer* (1864-1878) e *Toteninsel* (1880), che avrebbe trovato conclusione nel dipinto *Die Kapell* (1898). Cfr. Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana. Hans von Marées, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Karl Stauffer-Bern, Albert Welti, catalogo della mostra di Fiesole, a cura di C. Nuzzi, A. De Palma, Roma 1980, ill. p. 104.

²² M. KLINGER, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig 1891 (ed. it. *Pittura e disegno*, Segrate 1998); si veda anche Max Klinger, catalogo della mostra, a cura di B. Buscaroli Fabbri, Ferrara 1996, p. 179. Si veda poi M.G. MESSINA, *Il Filosofo, dal ciclo Vom Tode II di Klinger*, in *Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura*, a cura di F. Biasutti, Ancona 1996, pp. 101-121, e A. NIGRO, *L'anima, l'occhio e la mano: il Simbolismo e le ragioni della grafica tra Francia e Germania*, in *Scritti in onore di Gianna Piantoni*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris,

incisione, le due arti che avevano ampiamente praticato i maggiori artisti mitteleuropei del tempo. Sebbene Klinger sia uno spirito molto affine a quello di Schlatter, sperimentatore del potere immaginifico ed espressivo dell'incisione e dei paesaggi antropomorfici, non esistono comunque evidenze che documentino un interesse diretto e programmatico di Schlatter per l'artista tedesco.



Fig. 7. C.A. Schlatter, *Gli spettri*, acquaforte, 1924-1925, 540x705 mm.

Schlatter partecipò nel 1917 all'Esposizione del Soldato con le stampe *Tomba d'eroi* e *La roccia fantasma* ossia, con molta probabilità, l'acquaforte che conosciamo con il nome *Il fantasma* (fig. 6), quest'ultima acquistata dal re d'Italia, Vittorio Emanuele III²³; e poi all'Esposizione di Torino del 1925, con l'acquaforte *Gli spettri* (fig. 7).

Queste incisioni rappresentavano l'ultimo baluardo di quelle idee simboliste afferenti al mondo dell'onirico e del fantastico che restavano tardivamente vive nell'arte di un pittore così legato alla tradizione, e che si rinnovavano in un prodotto artistico in cui il *revival* e la citazione spesso sapevano fondersi con la capacità di affrontare temi complessi come quello dell'incomunicabilità, espresso nell'assimilazione della figura umana a qualcosa di inanimato.

Ciò che emerge maggiormente in queste acqueforti è, però, la grande abilità di Schlatter nella tecnica incisoria: il tratto impresso sulla lastra – ottenuto rigando delicatamente il bitume o la cera per scoprire il metallo da indirizzare alla morsura, o intagliando la matrice per inchiostrarne il rilievo residuo – risultava profondo e netto e, allo stesso tempo, sinuoso e delicato. Anche nella pittura su tela non mancavano quasi mai rifiniture con piccoli tratti di pennello, elementi di una tendenza al grafismo che è debitrice della conoscenza profonda delle tecniche di stampa, utilizzate poi da Schlatter prevalentemente per veicolare il messaggio teosofico dalla fine degli anni venti.

Roma 2007, pp. 155-178.

²³ Cfr. *Società delle belle arti in Firenze. Catalogo dell'Esposizione del Soldato*, [Firenze 1917], p. 68 e p. 76. Schlatter espone al terzo piano in Sala A *Tomba d'eroi* nr. 15 e in Sala B (Sala bianco e nero) *La roccia fantasma* nr. 25. Nel catalogo in possesso del pittore sulla pagina 76, in corrispondenza della dicitura *La roccia fantasma*, è annotato a penna: «acq. S. M. Re d'Italia» (ACGV, Fondo Schlatter, faldone 2, cartella E, f. 1).

Le pubblicazioni, i manoscritti e gli studi teosofici

L'ispirazione ai dettami della teosofia è dichiarata in maniera inequivocabile, infatti, in alcune sue opere prevalentemente a carattere librario – la cui importanza è ribadita anche nel saggio di Elisabetta Fadda²⁴ – ossia sei volumi pubblicati dal 1929 al 1935, *Ride la morte*, *Viaggio sentimentale*, *I Fiori della vita*, *Mater Purissima*. *Cinque leggende sulla Via dell'Amore*, *Gocce di rugiada*, *Base unica*, e ventisei manoscritti inediti e decorati con xilografie e mono-litotipie, probabilmente collocabili tra gli anni trenta e gli anni quaranta²⁵. In essi la derivazione teosofica dei contenuti appare come il frutto di una conoscenza sedimentata della dottrina e dei suoi insegnamenti, come se l'adesione profonda alla teosofia fosse già maturata da tempo e solo a quel punto programmaticamente analizzata, discussa ed esternata.

Sebbene infatti anche le sue opere giovanili fossero segnate da un marcato anelito spiritualista, dagli anni venti la sua arte sembra segnata da una tensione maggiormente drammatica e mistica. Probabilmente la cesura tra lo Schlatter legato alla tradizione ottocentesca e quello profondamente mutato da una nuova visione trascendente delle cose è sovrapponibile alla data della scomparsa prematura della moglie Emma, avvenuta l'8 aprile 1923, a causa di un'infezione contratta nelle acque dell'Arno.

Risale, infatti, al 1929 il suo primo opuscolo a tematica teosofica, *Ride la morte*²⁶, stampato *in folio* dalla Stamperia Belforte di Livorno in cinquanta esemplari numerati: la prima delle sei pubblicazioni che, in maniera diversa, riflettevano sul significato della vita, sul ruolo dell'arte nell'elevazione dello spirito, sulla comprensione delle cose ultime, nascoste dietro lo schiacciante «peso del corpo materiale»²⁷. Non a caso questo primo contributo è una raccolta di poesie che prende il via dalla considerazione della morte come «alba di vita nuova»²⁸.

La teosofia, assieme ai numerosi indirizzi spiritualistici degli ultimi decenni dell'Ottocento, aveva contribuito a determinare un fermento diffusosi poi nei primi anni del Novecento in tutta Europa, come reazione all'ideologia predominante di impronta materialistica. L'alternativa religiosa che essa proponeva come oppositiva alla fede nella sola ragione strumentale era la riscoperta di valori spirituali provenienti da una tradizione ancestrale: quella della Scuola eclettica neoplatonica di Alessandria d'Egitto.

L'*Iside svelata*²⁹ di Helena Petrovna Blavatsky, fondatrice della Società Teosofica, era il manifesto indiscutibile di queste concezioni che si basavano sulla sapienza dei concetti universali di Platone: dietro il mondo materiale e in trasformazione si nasconde il mondo immutabile delle 'Idee' esistenti nella 'Mente Divina'. La Blavatsky e i suoi sostenitori erano convinti

²⁴ FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze* ... cit., p. 159.

²⁵ Tra questi *I Quaderni dello Scorpione* sono gli unici datati 1937: per analogia stilistica e di contenuti è opportuno far risalire la maggior parte dei manoscritti a questi anni, vale a dire qualche anno dopo le pubblicazioni.

²⁶ C.A. SCHLATTER, *Ride la morte*, Livorno 1929.

²⁷ Ivi, p. 15.

²⁸ Ivi, p. 22.

²⁹ H.P. BLAVATSKY, *Iside Svelata. Chiave dei Misteri antichi e moderni della Scienza e della Teologia*, 2 voll., trad. it. di E. Bratina, nuova ed. a cura di P. Moschin, E. Sempì, Vicenza 2015, riproduzione facsimilare dell'ed. Trieste 1958 (ed. or. *Isis unveiled. A master-key to the mysteries of ancient and modern science and theology*, 2 voll., New York 1877).

che la teosofia potesse conciliare le divergenze tra scienza e religione, ammettendo la realtà del principio di evoluzione, la presenza di un'intelligenza ordinatrice operante nella natura, molto vicina a quella teorizzata dai matematici, l'idea di una legge universale di equilibrio (*karma*) che produce una costante purificazione e trasformazione dell'esistente.

La teosofia si legava, infatti, anche alle ricerche matematiche e scientifiche, come attestato dagli studi sulla quarta dimensione portati avanti a partire dal 1904 in articoli e in pubbliche conferenze romane dal presidente della Loggia Teosofica Indipendente di Roma, Carlo Ballatore, il quale riuscì a coinvolgere nella sua orbita molti artisti, intorno agli anni 1910-1920: in particolar modo Giacomo Balla, ma anche Julius Evola e Ardengo Soffici. Di qui la tendenza delle avanguardie sensibili alla teosofia³⁰ a predisporre configurazioni quasi prevalentemente geometriche (di cui un esempio sono le prime opere di Piet Mondrian, dichiaratamente teosofiche) perché intese come manifestazioni dell'aura del principio universale, secondo il famoso aforisma di Platone *Aèi ho theòs geōmetréi*, ossia «Dio geometrizza sempre»³¹.

Amico del teosofista e giornalista di origini svizzere Roberto Hack – che si impegnò a ricostituire nel 1944 il gruppo fiorentino dopo lo scioglimento della Società Teosofica avvenuto in seguito alle leggi razziali –, Carlo Adolfo Schlatter si era avvicinato al movimento forse grazie alle numerose personalità gravitanti intorno alla Biblioteca Teosofica di Firenze nei primi anni del Novecento, ambiente perfettamente descritto da Giovanni Papini nel romanzo *Passato remoto*³².

La perdita del padre quando ancora era un bambino, quella di sua moglie e infine quella di sua madre; le difficoltà economiche che lo avevano spinto a perdere di vista la sua affer-

³⁰ La rivalutazione dell'importanza della visione teosofica nella storia e soprattutto nella storia dell'arte – di cui il saggio di Sixten Ringbom del 1966 rappresenta il primo esaustivo contributo – si può ritrovare in opere di numerosi studiosi contemporanei che sottolineano la necessità di questa particolare angolazione storico-critica soprattutto nell'analisi delle avanguardie (un esempio è costituito da R. LIPSEY, *An art of our own. The spiritual in twentieth century art*, Boston-London 1997. Fondamentali sono anche i seguenti cataloghi di mostre: *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, catalogo della mostra di Los Angeles, Chicago e L'Aja, a cura di M. Tuchman, New York-London-Paris 1986; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, catalogo della mostra di Francoforte, a cura di V. Loers, Ostfildern 1995; *Traces du sacré*, catalogo della mostra, Paris 2008), che subiscono più di altri movimenti artistici l'influenza teosofica: questa è ravvisabile in primo luogo nella pittura astratta dei fondatori di *De Stijl*, Theo van Doesburg e Piet Mondrian (quest'ultimo avvicinosi alla teosofia tra il 1899 e il 1900), poi nell'opera di Kandinskij precedente al 1914. La particolare risonanza di queste conoscenze e degli aspetti esoterici nell'arte dei futuristi è messa in luce dalla critica sin dalla fine degli anni sessanta (si veda M. CALVESI, *Penetrazione e magia nell'arte di Giacomo Balla*, in *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, Milano 1967, pp. 121-160) ed è dimostrata *in primis* dalle *Compenetrazioni iridescenti* (1912-1913) di Giacomo Balla, di cui ha parlato Flavia Matitti in F. MATITTI, *Balla e la teosofia*, in *Giacomo Balla. 1895-1911. Verso il Futurismo*, catalogo della mostra di Padova, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1998, p. 41. Balla, assieme a Julius Evola, rappresenta una delle personalità più importanti dell'astrattismo italiano di ispirazione teosofica. Vi è poi il caso peculiare di Nikolaj Roerich, pittore e fondatore della Società Agni-Yoga o dell'Etica Vivente che, venuto a contatto con le idee blavatskyane nei primi anni del Novecento tramite sua moglie Elena, produsse durante tutta la prima metà del secolo opere impregnate di misticismo con uno stile espressionistico e simbolico senza abbandonare, al pari di Schlatter, il linguaggio figurativo (cfr. G. DE LUCA, *Arte e Teosofia in Roerich*, in *Arte e Teosofia*, atti del Seminario Teosofico di Grado (2012), Vicenza 2014, pp. 12-21, in part. 14).

³¹ S. RINGBOM, *Art in 'the epoch of the great spiritual'. Occult elements in the early theory of abstract painting*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIX, 1966, pp. 386-418, in part. 395.

³² Cfr. G. PAPINI, *La Biblioteca Teosofica*, in ID., *Passato remoto 1885-1914*, Firenze 1948, pp. 124-129.



Fig. 8. C.A. Schlatter, *Sic itur ad astra* (dal volume *Viaggio sentimentale*), xilografia, 1935, 90x210 mm.

mazione professionale: queste alcune delle ragioni che avrebbero allontanato Schlatter dalla vita materiale conducendolo sempre di più alla ricerca di una vita aperta ad altre realtà oltre il contingente.

Nella pubblicazione stampata nel maggio del 1933 conosciuta con il titolo *Viaggio sentimentale*³³, il pittore svizzero narrava il passaggio dalla materialità del corpo che, disincarnandosi, accede alla dimensione spirituale dell'anima, la quale diventa un tutt'uno con l'anima del mondo: questo passaggio è pur sempre veicolato dalla morte che sancisce la fine del «Viaggio terrestre»³⁴. È la dedica d'apertura del volume «da Lei a Lei»³⁵ a chiarire, infatti, la natura e il significato complessivo di questo viaggio, ossia il percorso evolutivo dello spirito umano, descritto nella sua estrinsecazione all'interno della vita, che parte dall'amore e finisce nell'amore stesso. 'Lei' – ossia il femminile sacro, ma anche la vita stessa e, nella sua forma più alta, l'amore, che diventa amore per la sua stessa esistenza – è l'origine di tutte le cose, che ritornano, alla fine della vita umana, a questo immenso e primordiale principio: un 'lei' tetraedrico, sorgivo e inesauribile.

Sul frontespizio dell'opuscolo, il pittore pubblicava l'incisione xilografica *Sic itur ad astra* (fig. 8), utilizzata come *ex libris* di molte sue altre pubblicazioni. La massima «così si sale alle stelle»³⁶, tratta dall'*Eneide* di Virgilio, era pronunciata da Apollo allo scopo di incitare il figlio di Enea, Iulo, ad affrontare con valore e coraggio qualsiasi prova cui la vita lo avrebbe sottoposto e a conquistare, così, l'immortalità; immagine ricorrente nelle opere cartacee di Schlatter, doveva essere un motto imprescindibile per il teosofo, che solo attraverso il raggiun-

³³ C.A. SCHLATTER, *Viaggio sentimentale*, Firenze 1933.

³⁴ Ivi, p. 11.

³⁵ Ivi, p. 5.

³⁶ Aen. IX, 641.

gimento del Nirvāna – il più elevato stato di beatitudine spirituale – avrebbe potuto acquisire l'immortalità assoluta.

Nel dicembre del 1935 usciva la sua quarta opera a stampa, *Mater purissima. Cinque leggende sulla Via dell'Amore*, pubblicata in 123 copie dalla stamperia polacca di Samuel F. Tyszkiewicz a Firenze: si tratta, con molta probabilità, dell'edizione più diffusa di Schlatter, della quale ha fatto menzione anche Emanuele Bardazzi³⁷ a proposito di due opere letterarie di analogo contenuto religioso-esoterico dell'artista Raoul Dal Molin Ferenzona. Bardazzi ha rilevato come *Mater purissima* di Schlatter possa essere una derivazione delle opere letterarie *Vita di Maria* e *Ave Maria* di Ferenzona, affermando che «anche Schlatter era immerso nella dimensione cristiano-esoterica e soleva comporre edizioni artistiche per eletti, manoscritte, miniate e rilegate *ad personam* alla maniera di Ferenzona»³⁸.

Anch'egli cresciuto a Firenze e sedotto dalla dottrina teosofica, Ferenzona aveva probabilmente conosciuto Schlatter durante le lezioni alla Scuola di Nudo, che aveva frequentato nel 1901³⁹. Quarant'anni dopo, nel 1941, Carlo Adolfo riceveva in dono dal suo amico il volume *"Asha". Decade Aurea*⁴⁰, con la dedica: «A Carlo Adolfo Schlatter, nella prenascita, nella Vita terrena, nel dopo morte fratello. Queste tenui poesie e argentee incisioni come un'oasi di pace e di gioia. Ferenzona 1941»⁴¹. Negli auspici di Ferenzona il rapporto fraterno tra i due si sarebbe conservato, in una dimensione atemporale, nella vita ultraterrena, quella in cui lo spirito divino, spogliatosi della materialità del corpo, avrebbe finalmente raggiunto l'elevazione.

Nella seconda metà degli anni trenta, il pittore iniziava a stringere rapporti epistolari con gli esponenti più in vista del mondo teosofico e contemporaneamente affrontava la redazione dei volumi manoscritti⁴²: queste opere 'spirituali', prevalentemente corredate di xilografie e linotipie, erano il frutto di un tipo di rapporto con l'arte che pone Schlatter in quell'universo di pittori affascinati dalla possibilità di vivere l'esperienza artistica come un'attività sacralizzante, in cui la realizzazione espressiva sembra dipendere da una coscienza superiore all'indi-

³⁷ Cfr. E. BARDAZZI, *Sacro e profano nel simbolismo multiforme di un dandy di casa nostra*, in *Raoul Dal Molin Ferenzona. "Secretum Meum"*, catalogo della mostra, a cura di E. Bardazzi, Firenze 2002, pp. 11-23.

³⁸ Ivi, p. 22.

³⁹ M. QUESADA, *Indagare il mistero*, in *Raoul Dal Molin Ferenzona. Oli, acquarelli, pastelli, tempere, disegni, punte d'oro, punte d'argento, collages, puntesecche, acqueforti, acquetinte, bulini, punte di diamante, xilografie, berceaux, gipsografie, litografie e volumi illustrati*, catalogo della mostra, a cura di M. Quesada, Roma 1978, pp. 3-26, in part. 9-10.

⁴⁰ R. DAL MOLIN FERENZONA, *"Asha". Decade aurea*, Milano 1941, cit. in FADDA, *Arte e Teosofia a Firenze ...* cit., p. 160.

⁴¹ Copia conservata presso l'archivio privato degli eredi Schlatter.

⁴² Ai manoscritti la scrivente ha attribuito una datazione collocabile nella seconda metà degli anni trenta in quanto, tra questi, i *Quaderni dello Scorpione* sono gli unici datati dall'artista al 1937 e possiedono uno stile assolutamente omogeneo a quello degli altri. Non ci sono matrici autografe o altre informazioni che facciano pensare che questi siano stati prodotti in precedenza ma è altamente plausibile che gli altri venticinque manoscritti siano stati eseguiti da Schlatter all'incirca a partire dagli anni trenta fino ai primi anni quaranta, in un periodo di forte interesse per le attività della Società Teosofica, durante il quale il pittore frequentava sicuramente il salotto della contessa Maria Luisa Gamberini (filantropa e scrittrice, nonché segretaria generale della sezione italiana della Società Teosofica Italiana dal 1929 al 1934) e in cui comunicava attraverso missive con le maggiori personalità del mondo teosofico. Un periodo, insomma, in cui la divulgazione dei principi teosofici era ritenuta per l'artista importante.

viduo, del tutto 'agente' nei confronti dell'artista il quale, in maniera extra-referenziale, può solo abbandonarsi alla creazione.

Le incisioni in cavo erano spesso trasformate dal pittore in monotipi mediante il ritocco a pennello dopo la stampa, e rese, quindi, veri e propri *unica*. Al ritocco a mano, Schlatter combinava un procedimento che gli consentiva di stampare un'immagine finale policromatica, ottenuta mediante sovrainpressioni progressive di inchiostro sulla carta. Le stampe, in tal modo, non

erano suscettibili di riproduzione: l'unicità del manufatto ottenuto si confaceva al valore spirituale e rituale che l'artista desiderava imprimere sulla carta. Alle immagini erano affiancati i testi redatti rigorosamente a mano.

Tra questi volumi, il più emblematico è forse *Krishnaji philosophe malgré lui*: Jiddu Krishnamurti, personalità ascetica e mistica proveniente dall'India meridionale, è forse la figura più influente sul pensiero dello Schlatter dell'ultimo periodo. Visto come il nuovo Cristo sceso sulla terra da alcuni soci e simpatizzanti della Società, e invisibile ad altri, Krishnamurti avrebbe generato una vera e propria crisi all'interno del movimento, culminata nell'abbandono di Rudolf Steiner e nella conseguente istituzione della Società Antroposofica nel 1913⁴³.

Secondo una tradizione familiare, Schlatter aveva avuto modo di conoscere Krishnamurti, un uomo profondamente carismatico che, sebbene privo di autorità speculativa e filosofica, riusciva a mettere sempre in discussione tutte le conclusioni cui erano esistenzialmente e conoscitivamente arrivati i suoi interlocutori⁴⁴. Nel manoscritto *Krishnaji philosophe malgré lui* è esposta la concezione dell'asceta a partire da alcuni principi del pensiero heideggeriano: la verità non può essere raggiunta sino a quando la coscienza del sé non è completamente distrutta per fare posto al 'Nulla'; 'Nulla' che in Heidegger «è l'irrazionale dell'esistenza»⁴⁵, il

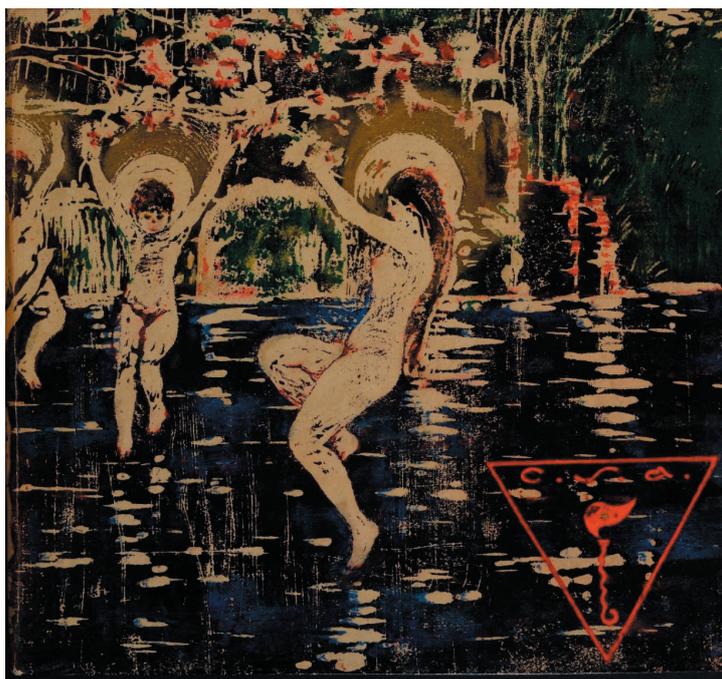


Fig. 9. C.A. Schlatter, *Esistenzialismo* (piatto anteriore della copertina del manoscritto omonimo), mono-linotipia, s.d. (1930 ca), stampa lungo tutta la superficie della copertina distesa 280x520 mm (il piatto è 280x260 mm)

⁴³ Cfr. E. BRATINA, *J. Krishnamurti a confronto con la psicoanalisi. La Via alla Liberazione dell'Uomo*, a cura di W. Esposito, Vicenza 2016, p. 26.

⁴⁴ Cfr. *La Società Teosofica. Storia, valori e realtà attuale*, a cura di A. Girardi, Vicenza 2014, p. 175.

⁴⁵ SCHLATTER, *Krishnaji philosophe ... cit.*, p. 7.



Fig. 10. C.A. Schlatter, senza titolo (dal manoscritto *Esistenzialismo*), xilografia *retouché*, s.d. (1930 ca), stampa 200x182 mm; misure pagina intera 280x260 mm.



Fig. 11. L. Viani, *Il naufrago* (dalla raccolta *Il martirio*), xilografia, 1916 ca, 350x500 mm.

principio che, costringendo l'uomo tra i due poli della nascita e della morte, genera un'angoscia la cui accettazione conduce l'uomo all'eroismo: la consapevolezza della morte e della limitazione della personalità, che dalla morte stessa deriva, fa in modo che egli possa rivelarsi come espressione della vita universale. Il 'Nulla' diventa così fondamento necessario dell'esistenza, reperibile solo nella proiezione dell'uomo al di fuori dell'essere. La condizione di quiete, generata dalla scomparsa totale dell'essere e delle sue leggi, secondo Schlatter è una condizione mistica che, in Krishnamurti come in Heidegger, attraverso il vuoto assoluto portava comunque alla rivelazione dell'esistenza.

Anche nel manoscritto *Esistenzialismo. Una filosofia ermetica* il nodo focale è ancora il Nulla come rappresentazione della negazione totale dell'esistenza. Schlatter eseguiva a stampa xilografica finanche la copertina di cartone (fig. 9), con un

motivo che sembra una festa danzante di creature angeliche apparentemente sospese su uno specchio d'acqua e aggrappate a dei rami fioriti, un tripudio di colori e forme morbide, di chiara derivazione *Nabis*.

La xilografia principale dell'opera mostra una figura allungata e senza volto (fig. 10) che regge tra le mani una maschera con un atteggiamento corruciato. Il segno di Schlatter,

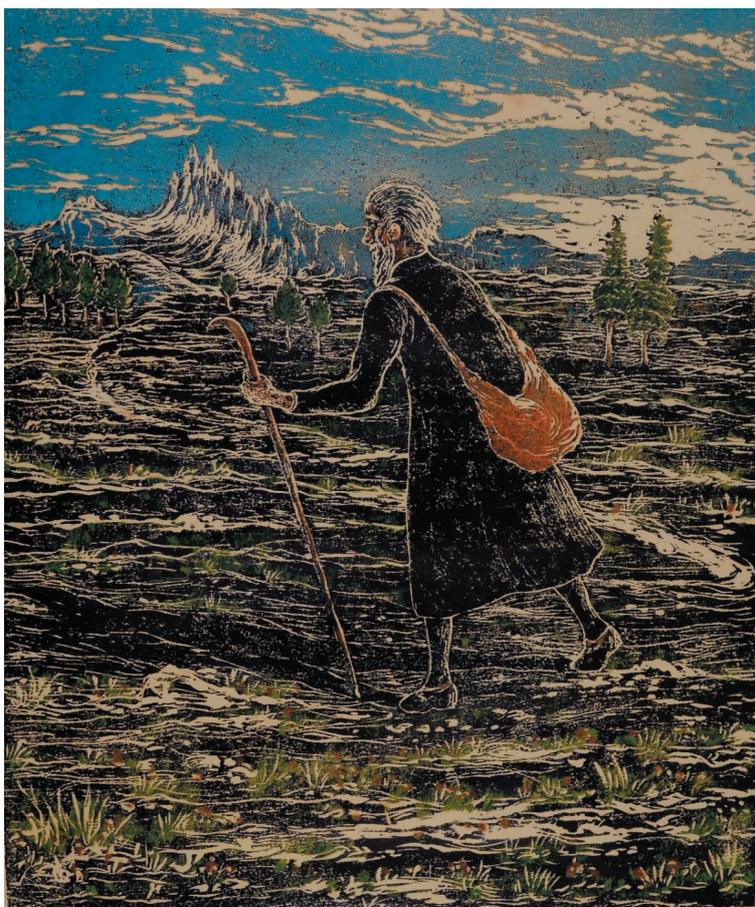


Fig. 12. C.A. Schlatter, *Arabuntha. L'eterno pellegrino*, mono-linotipia, s.d. (1930 ca), 318x148 mm; misure foglio 515x360 mm.

nella sua estrema semplificazione che accentua i contrasti, ricorda certi grafismi dell'espressionismo nordico e sembra accogliere la lezione di sintetismo del conterraneo Félix Vallotton, così come le «sintesi amare»⁴⁶ elaborate da Lorenzo Viani, interprete della rinascita della tecnica xilografica assieme a Adolfo De Carolis negli anni del primo conflitto mondiale. Di Viani segnaliamo un'incisione del 1914 a cui quella di Schlatter sembra avvicinarsi per analogia intensità, data dal nero che «divora i corpi ma al tempo stesso li forma»⁴⁷, *Il naufrago* (fig. 11), appartenente alla serie *Il martirio*⁴⁸.

È in *Arabuntha. L'eterno pellegrino* che viene descritto, infine, il cammino verso la verità: un viaggio che scoraggia e fa incorrere in errore finché il pellegrino non si accorge di esservi già immerso, nella verità. Il viandante altro non è, quindi, che la figura allegorica dell'«Eterno Iniziato», il Pellegrino, il *Christos* degli gnostici. *Chréstos*, la forma scritta originale, significava, infatti, 'discepolo in probazione': questi, dopo lunghe prove e sofferenze, poteva essere 'unto' e definito *Christos*, il 'purificato'⁴⁹.

Nella linotipia (fig. 12) che illustra il volume, l'utilizzo di più sovrapposizioni consente all'au-

⁴⁶ R. CAMPANA, 1914: con le Gallerie fiorentine all'Esposizione Internazionale del Bianco e Nero, in *Il colore dell'ombra. Dalla mostra internazionale del Bianco e nero. Acquisti per le Gallerie. Firenze 1914*, catalogo della mostra, a cura di R. Campana, Firenze 2014, pp. 22-61, in part. 50.

⁴⁷ R. MOROZZI, *Opere grafiche per la Galleria d'arte moderna. Le proposte della Commissione*, in *Il colore dell'ombra* ... cit., pp. 86-101, in part. 93 fig. 4.

⁴⁸ La tiratura è di circa cento esemplari. Cfr. *Lorenzo Viani xilografo*, catalogo della mostra, [a cura di] R. Fini, prefazione di F. Bellonzi, Siena 1975, nrr. 126-140, pp. 149 e ss.

⁴⁹ Cfr. C.W. LEADBEATER, *Corpus Christi*, "Gnosi. Rivista bimestrale di teosofia", IV, 1923, 3, pp. 89-95. L'articolo è la traduzione italiana di un capitolo del libro *The hidden side of christian festivals* (Los Angeles-London-Sydney 1920) di Charles W. Leadbeater.

tore di utilizzare diversi colori e di stemperare, con essi, la durezza espressiva dell'incisione in cavo. Con questo stratagemma Schlatter riusciva anche a trovare un perfetto corrispettivo visivo alla fusione tra l'individuo e il tutto circostante: nella rappresentazione, infatti, ogni cosa viene trattata nella stessa maniera e con la stessa importanza. L'erba, gli alberi, il cielo e la figura scura del viandante sono parti di un tutto perfettamente armonico in cui non vige alcuna gerarchia.

Ma ciò che colpisce è che le sembianze di Arabuntha, in abiti dimessi, con i calzari, la barba lunga e il bastone, siano le stesse che il pittore doveva avere intorno alla metà degli anni trenta, quando viveva ormai in maniera quasi anacoretica, lontano dai bisogni consumistici e dai condizionamenti sociali, ossia senza cinture né alcun tipo di indumento che potesse risultare opprimente.

Interessato al recupero di una spiritualità integrale, Schlatter ci ha lasciato una sterminata raccolta di opere la cui portata simbolica è spesso offuscata da un fare artistico che stentava a trovare una coerenza, sebbene egli riuscisse a produrre anche opere degne di grande considerazione, soprattutto quando si dedicava a una pittura di realtà tendente a una dimensione ideale e simbolica.

Nella sua produzione, le diverse tipologie stilistiche e tecniche in un primo tempo hanno messo in evidenza solo le discordanze. Ciò è accaduto perché non si è potuto cogliere da subito con chiarezza il *fil rouge* che percorre tutte le sue opere: lo spiritualismo individuale come espressione di una religiosità universale. La vastità di riferimenti sottesi costituisce un complesso di straordinario fascino, pieno di assonanze e influenze; non è necessario che il collegamento fra questi elementi sia oggettivo; ciò che conta è che si riferisca, con onestà, a una sensibilità soggettiva. La sensibilità di un uomo che, lottando per riaffermare una forma possibile di rituale, si sforzava di mostrare, attraverso l'arte, la verità come se fosse davvero inerente al mondo.

Lisa Masolini

Attilio Selva fra Trieste e Roma: tracce di un percorso artistico

Il percorso artistico dello scultore Attilio Selva (1888-1970) si snoda per oltre cinquant'anni di attività e attraversa, storicamente e geograficamente, molte stagioni artistiche. La parte più nota del suo lavoro, di cui è possibile riscontrare notizie più immediate, è senz'altro quella che appartiene alla grande stagione monumentale degli anni trenta, che lo vide partecipare, al pari di altri suoi coetanei, delle imprese artistiche variamente legate alle committenze del regime fascista. A partire dalla metà degli anni venti, Selva è coinvolto nella realizzazione dei principali monumenti per Capodistria e Trieste, la sua città natale, che a quel tempo stava conoscendo una rinnovata attività urbanistica, atta a dare definizione, rinsaldare e celebrare la propria raggiunta italianità. Le opere dello scultore, che avrebbero celebrato le figure-chiave dell'irredentismo, come Guglielmo Oberdan e Nazario Sauro, o commemorato i volontari caduti in guerra, eredi dei loro insegnamenti, segneranno la nuova fisionomia della città in alcuni dei suoi luoghi più rappresentativi e significativi, come il Colle di San Giusto, il quartiere Oberdan e Piazza dell'Unità. Allo stesso tempo, intorno al 1930, altre importanti collaborazioni accrescono la sua notorietà (definitivamente riconosciuta con la nomina ad Accademico d'Italia, nel marzo del 1932), come quelle per il Mausoleo Cadorna di Piacentini a Pallanza e per lo Stadio dei Marmi al Foro Mussolini, progettato da Del Debbio¹.

Il presente saggio, tratto da un ampio lavoro di studio e di ricerca su fonti inedite², volto a ricostruire il complesso e poco indagato lavoro dello scultore, desidera invece rendere conto dei primi anni della sua formazione e della sua attività svolta fra Trieste, Torino e Roma, che saranno fondamentali nel delineare il quadro del suo percorso artistico, nel tentativo di contestualizzare e comprendere più a fondo lo spessore della sua opera.

Per un giovane come Attilio Selva che ai primi del Novecento avesse voluto intraprendere la carriera artistica, Trieste, porto franco e cosmopolita dell'impero austroungarico, città commerciale per vocazione, offriva rare e occasionali possibilità di formazione e di confronto. Se

¹ Per la trattazione approfondita dell'attività monumentale degli anni trenta dello scultore, con la relativa bibliografia, si rimanda al mio articolo *Irredentismo a Trieste, irredentisti a Roma. Il caso dello scultore Attilio Selva*, "Qualestoria", XLVI, 2018, 1, pp. 23-46, e a L. MASOLINI, *Attilio Selva. L'enigma e il ritmo della forma*, in *Attilio Selva 1888-1970, Sergio Selva 1919-1980. Dentro lo studio*, catalogo della mostra, a cura di M. Carrera, L. Masolini, Roma 2018, pp. 21-95, in part. 51-62.

² Lo studio dell'attività dello scultore, argomento della mia tesi di laurea (*Attilio Selva scultore. Opere fino al 1939*, relatrice prof.ssa Giovanna De Lorenzi, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014), qui in un parziale estratto, ha trovato pubblicazione nel catalogo edito in occasione della mostra *Attilio Selva 1888-1970, Sergio Selva 1919-1980. Dentro lo studio* presso la Galleria Berardi di Roma, nel marzo 2018 (MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*). Essenziale, per questo lavoro, è stato il materiale dell'Archivio Attilio Selva conservato a Roma presso gli eredi dello scultore, che nel corso degli anni ho potuto consultare grazie alla generosità e disponibilità di Fabiana Selva, che con cura e dedizione custodisce le carte dell'artista; a lei vanno i miei più sentiti ringraziamenti per il suo prezioso aiuto.

la sua particolare fisionomia – geografica, politica ed economica insieme – l’aveva resa un’isola felice per quello che riguardava la prosperità dei traffici commerciali, la vita culturale della città non era caratterizzata da una pari ricchezza e vivacità, tanto meno all’interno della comunità italiana, che ne improntava il carattere non solo economico, ma anche politico e culturale³. Oltre ad alcune forme di aggregazione promosse da quest’ultima nel corso dell’Ottocento, come le società e i circoli a scopo ricreativo, assistenziale o letterario, nel campo delle belle arti l’inaugurazione nel 1872 della Galleria d’Arte Moderna della città, uno dei primi musei su scala europea di arte contemporanea accessibili al pubblico, segnò un momento di significativa apertura culturale⁴. Nel corso del tempo, l’istituzione divenne un vero e proprio punto di riferimento per l’ambiente artistico triestino: amministrata da un Curatorio formato dai rappresentanti dell’alta borghesia⁵, l’incremento delle collezioni veniva effettuato con precise e talvolta significative scelte d’acquisto tramite il canale privilegiato delle Esposizioni biennali di Venezia⁶, favorendo così un continuo aggiornamento sulle tendenze artistiche più recenti, in campo italiano e internazionale. Il Museo costituiva inoltre un valido supporto alla valorizzazione e alla promozione dell’attività artistica locale, sia per le iniziative promosse dal Circolo Artistico sia per l’istituzione del Premio Rittmeyer, una borsa di studio biennale per il soggiorno dei giovani artisti triestini a Roma, capitale del Regno d’Italia e, più universalmente, della storia e della cultura latina, alla cui eredità la comunità italiana di Trieste si rifaceva idealmente. L’unica proposta formativa in ambito artistico accessibile in città era la *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule*, istituto tecnico caratterizzato da un costante e funzionale aggiornamento sugli esiti dell’arte decorativa austriaca, in cui gli insegnamenti della scuola a indirizzo artistico privilegiavano l’aspetto pratico e artigianale del mestiere⁷. Pur nella limitatezza della sua dimensione municipale, Trieste però offriva al giovane Attilio la possibilità di entrare in contatto con il panorama artistico italiano e internazionale⁸ attraverso le Biennali di Venezia, sia in maniera diretta, data la vicinanza delle due città, sia tramite gli incrementi della collezione del Museo Revoltella, particolarmente attenti ai nuovi esiti della scultura italiana⁹.

³ Per l’inquadramento storico e culturale della città, si faccia riferimento al sintetico ma fondamentale saggio di A. ARA, C. MAGRIS, *Trieste. Un’identità di frontiera*, Torino 1982, in part. pp. 10-30. Si vedano inoltre gli interventi degli stessi e di G. NEGRELLI in *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, 2 voll., atti del convegno di studi di Firenze (1983), a cura di R. Pertici, Firenze 1985, I, rispettivamente alle pp. 9-30, 31-38, 251-292.

⁴ Cfr. M. MASAU DAN, “Un Istituto di Belle Arti” per “abilitarsi al bello”. *Il Museo Revoltella dalla fondazione ad oggi*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vicenza-Trieste 2004, pp. 11-29; P. FASOLATO, *1884-1914: notizie e note sull’arte a Trieste*, in *Arte d’Europa fra due secoli 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di M. Masau Dan, G. Pavanello, Milano 1995, pp. 54-71.

⁵ B. CUDERI, *Il Curatorio del Museo Revoltella dal 1872 al 1914*, in *Arte d’Europa ... cit.*, pp. 83-90.

⁶ M. MASAU DAN, *La politica delle acquisizioni del Museo Revoltella dalla fondazione al 1914. Formazione e crescita di una galleria d’arte moderna tra esposizioni internazionali e vita di provincia*, in *Arte d’Europa ... cit.*, pp. 9-18.

⁷ A. CAROLI, *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule in Triest. Arte e tecnica a Trieste 1850-1916*, Monfalcone 1995.

⁸ Per un quadro critico dell’arte triestina del primo Novecento, si veda L. NUOVO, *Identità dell’arte triestina nel primo Novecento*, in *Il mondo è là. Arte moderna a Trieste 1910-1941*, catalogo della mostra, a cura di P. Fasolato, E. Lucchese, L. Nuovo, Trieste 2015, pp. 35-51.

⁹ Nell’ultimo decennio dell’Ottocento entrano a far parte della collezione *La derelitta* di Domenico Trentacoste

Il 1905 fu infatti un anno decisivo per le scelte dello scultore, che frequentava già la Scuola per Capi d'Arte dell'istituto professionale della città: la sala personale dedicata dalla Biennale a Leonardo Bistolfi rivelerà al giovane colui che da lì a poco sarebbe diventato il suo maestro. In particolar modo, *La Croce* li esposta (il cui gesso fu donato per l'occasione dallo stesso Bistolfi al Museo Revoltella¹⁰) era stata indicata dalla critica del tempo come una svolta significativa nella produzione dell'artista, che aveva abbandonato i raffinati passaggi dei bassorilievi precedenti a favore di una conduzione a tuttotondo e più serrata nei nudi¹¹. Lo scultore torinese sembrava infatti farsi interprete del rinnovamento della scultura italiana, orientata a una plastica meditata e articolata secondo un equilibrio che accoglieva la lezione formale dei classici alla luce però di una nuova sensibilità moderna, secondo quanto aveva già suggerito l'opera di Rodin (che aveva trovato in Italia una certa diffusione in seguito alla sala personale a lui dedicata nel 1901 alla Biennale di Venezia¹²): Ojetti vi intravedeva già «il principio di una scultura più architettonica, più composta»¹³, e una coraggiosa affermazione, dopo lo sfaldamento formale impressionista, di un percorso che trovava nuove possibilità nella «via della scultura modellata e della tradizione classica»¹⁴. Su tali basi si mossero probabilmente le prime suggestioni del giovane Selva, che furono determinanti nella scelta di seguire le orme di Bistolfi fino al trasferimento a Torino presso il suo studio l'anno successivo, una volta terminati gli studi e dopo aver partecipato al concorso per il Premio Rittmeyer, che non ebbe però esito positivo.

Nel viaggio verso Torino, Selva probabilmente ebbe modo di confermare le proprie convinzioni in occasione dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906, dove nella mostra di belle arti, all'interno del padiglione Grubicy, veniva presentata *La bellezza liberata dalla materia* di Bistolfi¹⁵. Seguendo idealmente le parole di Ojetti, che commentava l'opera lì esposta, anche il giovane Selva avrà potuto leggersi la conferma di quella via già tracciata dallo scultore torinese con *La Croce* l'anno precedente, dove la rielaborazione della lezione dei clas-

(1895) e *Sogno di primavera* di Pietro Canonica (1899), opere rappresentative del tentativo di superamento degli indirizzi realista e impressionista della scultura italiana del tempo. Cfr. *Il Museo Revoltella ... cit.*, nr. 13, pp. 126-128, e nr. 15, pp. 136-138.

¹⁰ Concepita come monumento funebre del senatore Tito Orsini per il cimitero di Staglieno a Genova, la versione in marmo fu commissionata e acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nello stesso anno. Cfr. *Il Museo Revoltella ... cit.*, p. 116, nr. 53, e *Leonardo Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato 1984, pp. 84-85, 228.

¹¹ G. CENA, *Leonardo Bistolfi*, "Nuova Antologia", XL, 1905, 801, pp. 1-20; E. THOVEZ, *La scultura a Venezia. Leonardo Bistolfi*, "La Stampa", 11 luglio 1905.

¹² Per la fortuna critica e la conoscenza dell'opera di Auguste Rodin in Italia tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo del Novecento, si veda F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912)*. 1, "Prospettiva", XXIV, 1998, 89-90, pp. 40-73; ID., *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1912)*. 2, "Prospettiva", XXV, 1999, 95-96, pp. 24-50; *Rodin et l'Italie*, catalogo della mostra, a cura di A. Le Normand-Romain, Roma 2001.

¹³ U. OJETTI, *Nello studio di Leonardo Bistolfi*, "L'Illustrazione Italiana", 25 dicembre 1904, pp. 532-533.

¹⁴ ID., *L'Arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano 1906, p. 57.

¹⁵ Conosciuta come *Monumento a Segantini*, la scultura era stata concepita per essere collocata sulla tomba del pittore nel piccolo cimitero di Maloja, in Alta Engadina. Cfr. *Leonardo Bistolfi 1859-1933 ... cit.*, pp. 79-82, 227, e *Leonardo Bistolfi. I monumenti per Giovanni Segantini*, catalogo della mostra, a cura di G. Mazza, G. Nicoletti, Arco 2009.

sici nella conduzione plastica di volumi netti e solidi del nudo femminile, dai riferimenti michelangioleschi, andava a unirsi a una sensibilità moderna con una forte valenza simbolica¹⁶.

Gli anni dell'apprendistato presso Bistolfi, tra il 1906 e il 1909, permisero a Selva di entrare in contatto con un vivace ambiente artistico e intellettuale¹⁷: insieme alla pratica artistica, lo studio dello scultore torinese offriva infatti numerose e varie occasioni di confronto con intellettuali e critici che condividevano col maestro principi e ideali, come Giovanni Cena ed Enrico Thovez. Accanto al dibattito sull'arte moderna, rinnovata nelle forme e nei contenuti¹⁸, essi promuovevano, insieme ai più recenti risultati della scultura europea contemporanea, come quella di Rodin e di Meunier (di cui erano stati divulgatori in Italia in prima persona¹⁹), un progressivo recupero della classicità, intesa come riferimento ed eredità spirituale, i cui insegnamenti sarebbero stati di aiuto e sostegno agli artisti contemporanei per una maggior efficacia espressiva e formale²⁰: concetti che trovavano una felice interpretazione nelle forme tornite del gruppo del *Sacrificio* per il Vittoriano, in elaborazione in quegli anni presso lo studio dello scultore²¹. Tali suggestioni incisero senza dubbio sul giovane Selva, come mostrano alcuni suoi primi lavori eseguiti probabilmente nello stesso periodo, che trovano nella conduzione plastica e nelle tematiche affrontate una stretta corrispondenza con gli esiti ultimi dell'opera del maestro²²: allo svolgimento della scultura moderna verso i caratteri di una classicità di spirito e di forme sembra infatti ispirato un medaglione in gesso, in cui un giovane e vigoroso ignudo sta percorrendo un cammino segnato da due erme antiche dalle fattezze greche e orientalescenti, a indicare la necessità di quegli ideali riferimenti nel proseguimento della vita artistica²³.

¹⁶ OJETTI, *L'Arte ... cit.*, pp. 57-58. Della stessa opinione anche il critico Enrico Thovez, appassionato sostenitore dello scultore che notava in questo lavoro un cambiamento formale e ideale dell'opera bistolfiana, sempre più orientata verso un'ispirazione classica. Cfr. E. THOVEZ, *La scultura a Milano. Il monumento a Segantini di Leonardo Bistolfi*, "La Stampa", 16 ottobre 1906.

¹⁷ Per un quadro dell'ambiente culturale torinese del tempo, che aveva uno dei suoi più vivaci punti di incontro nel salotto dello scienziato Cesare Lombroso, di cui lo stesso Bistolfi fu assiduo frequentatore, si veda A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, pp. 169-171, e B. MUNETTI, *L'opera di Auguste Rodin nell'interpretazione critica di Giovanni Cena*, "Annali di Critica d'Arte", II, 2006, pp. 241-269, in part. 241-246.

¹⁸ Sul dibattito intorno all'aggiornamento e ai nuovi sviluppi dell'arte moderna italiana che iniziò ad animarsi all'interno dei gruppi di artisti e critici tra Milano e Torino sin dagli anni novanta dell'Ottocento, si veda DAMIGELLA, *La pittura simbolista ... cit.*, pp. 169-209.

¹⁹ G. CENA, *Auguste Rodin*, "Nuova Antologia", XXXV, 1901, 702, pp. 284-302; E. THOVEZ, *Artisti contemporanei. Constantin Meunier*, "Emporium", VIII, 1898, 45, pp. 163-178.

²⁰ Giovanni Cena, nel descrivere la *Sfinge* di Bistolfi, prestava infatti particolare attenzione al «carattere architettonico» del monumento, costruito secondo «quella legge di frontalità» suggerita dalla plastica egizia, che lo scultore dovette senz'altro considerare nelle collezioni del Museo Egizio di Torino. Cfr. CENA, *Leonardo Bistolfi ... cit.*, p. 13. Anche Thovez negli stessi anni andava dichiarando l'importanza dell'esempio dell'arte antica, verso cui si erano rivolti anche i contemporanei Rodin e Meunier, la cui opera «mostrava uno sforzo continuo di raggiungere l'armonia antica nell'estrinsecazione del sentimento nuovo», nel tentativo di «riuscire ad essere classici» (E. THOVEZ, *La scultura a Milano. Alla ricerca dello stile*, «La Stampa», 6 ottobre 1906).

²¹ Un primo bozzetto dell'opera fu presentato da Bistolfi e accettato dalla Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele II nel novembre del 1908; nel 1909 il lavoro era in avanzato stato di esecuzione, mentre la definitiva traduzione in marmo fu terminata nel 1910. Cfr. *Leonardo Bistolfi 1859-1933 ... cit.*, pp. 109-110.

²² Riprodotti in MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, pp. 22-23.

²³ Ivi, p. 23 fig. 3.

Il periodo torinese rappresentò per lo scultore un importante momento di formazione e un fecondo banco di prova delle proprie capacità: la pratica del mestiere gli permise una certa maturità di esecuzione, grazie alla quale poté aggiudicarsi il Premio Rittmeyer e recarsi a Roma nel 1909²⁴; dall'altra parte, i fermenti culturali dell'ambiente intorno allo studio di Bistolfi, che ne avevano ispirato una plastica orientata al recupero della classicità in senso lato nei lavori più recenti, saranno decisivi per le convinzioni artistiche del giovane che a Roma troveranno una definitiva maturazione.

Nel fervido clima culturale e artistico della capitale, che si stava preparando alle grandiose celebrazioni per il cinquantenario del Regno d'Italia del 1911, Selva trovò molteplici occasioni di crescita e di confronto, umano quanto artistico. Roma, infatti, fu l'occasione per rafforzare alcune amicizie intraprese a Torino, frequentarne di nuove e, al tempo stesso, per riallacciare i rapporti con la sua città natale; la grande Esposizione d'arte internazionale e il rinnovamento urbanistico della città, inoltre, lo misero a contatto con varie esperienze artistiche, da cui trasse spunti e suggestioni che avranno una notevole importanza nella sua opera.

La stretta amicizia con Felice Carena, giunto a Roma nel 1906 per il pensionato artistico, gli permise, oltre che di mantenere i contatti con l'ambiente torinese, di entrare in rapporto con Angelo Signorelli, che insieme alla moglie Olga Resnevič ospitava nel suo salotto, uno dei più vivaci e cosmopoliti della città, alcune delle maggiori personalità del mondo artistico e intellettuale del tempo²⁵. Angelo Signorelli, appassionato e raffinato collezionista di antichità, fu per Selva e per gli artisti più giovani un importante punto di riferimento e di sostegno, in termini morali ed economici: nelle vetrine del suo salotto, egli mostrava orgoglioso la propria collezione di reperti archeologici romani ed etruschi, arricchita nel corso degli anni dalle opere di quel nutrito gruppo di giovani artisti che erano giunti in città per studio, per lavoro o in cerca di fortuna (oltre a Felice Carena, frequentatori dei Signorelli erano Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, e gli scultori Angelo Zanelli e Ivan Meštrovič²⁶). In un clima quindi di apertura internazionale e di scoperta della classicità saranno da immaginare i primi contatti di Selva con gli artisti della capitale, così come le discussioni e le intese umane e artistiche coltivate poi nel suo personale percorso, supportate dalla passione e dall'entusiasmo trasmesso dal padrone di casa verso quei giovani.

Simili interessi nei confronti di un passato classico, inoltre, erano condivisi da Selva assieme a un nutrito gruppo di giovani triestini, studenti presso l'ateneo romano, che si

²⁴ Le prove inviate da Selva per il Premio del 1909 suscitavano infatti grandi consensi, confermati del resto dal verbale della commissione esaminatrice del 25 ottobre, che ne riconosceva le «qualità eccezionali» tali da «doversi attribuire piuttosto ad un grande artista che ad un giovane alunno di poco più di 21 anni» (Trieste, Archivio del Civico Museo Revoltella, Fondazione Rittmeyer, 1909, fol. 2242).

²⁵ Cfr. D. RIZZI, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Archivio italiano russo-italiano*, VI, *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, 2 voll., a cura di E. Garetto, D. Rizzi, Salerno 2010, II, pp. 9-110, in part. 16-44 (con bibliografia precedente).

²⁶ Per le numerose presenze degli artisti in casa Signorelli, si veda M. SIGNORELLI, *Vita di Angelo Signorelli*, "Strenna dei Romanisti", XLVIII, 1987, p. 653; EAD., *Prefazione*, in *Carteggio Papini-Signorelli*, Milano 1979, pp. 8-10. Per gli stretti rapporti tra i Signorelli e Meštrovič, si veda V. BARBIĆ, *Meštrovič a Roma. Collezione Signorelli*, Zagreb 1985.

riunivano intorno a Giulio Quirino Giglioli, che diventerà una delle figure più importanti per la storia dell'archeologia italiana. L'origine triestina e la formazione politica ricevuta accomunavano quei giovani capeggiati da Ruggero Timeus, di cui lo scultore fu caro amico, e con cui condivise esperienze estetiche e forti idealità politiche²⁷, tra le gite fuori porta alla scoperta dei ruderi e dei recenti scavi romani al seguito di Giglioli, e le animate discussioni nella Terza saletta del Caffè Aragno, ritrovo di alcune delle più importanti personalità del gruppo nazionalista romano, come Enrico Corradini e Luigi Federzoni. A tale temperie culturale sono da riferire alcune opere dello scultore, eseguite nei primi tempi del soggiorno romano, destinate al ricordo di personaggi significativi per Trieste e per la storia dell'irredentismo (come il *Busto di Giorgio Galatti* per la stessa Trieste, quelli di *Felice Venezian* e, più tardi, di *Francesco Rismondo* per Roma²⁸), di uno svolgimento più sciolto e sicuro rispetto alle opere torinesi, ancora influenzate dalla plastica bistolfiana, che sembrano aver risentito degli esempi francesi di Rodin o di Bartholomé, sicuramente considerati dallo scultore in occasione dell'Esposizione internazionale di Belle Arti nel 1911.

Il clima di rinnovamento che attraversava la città in vista dei festeggiamenti del cinquantenario del Regno d'Italia del 1911, che prevedevano, oltre a un rinnovamento edilizio, una serie di manifestazioni a carattere internazionale²⁹, offrì a Selva delle concrete opportunità di confronto e di crescita artistica. Nel cantiere del Vittoriano, le soluzioni di Bistolfi e di Zanelli mostravano due differenti risposte da parte della scultura italiana verso il recupero di un'ispirazione classica rielaborata in chiave moderna: l'una, nella solida volumetria delle masse compatte e tornite, ispirate alle forme michelangiolesche, del gruppo del *Sacrificio*; l'altra, nella plastica poderosa dai toni ellenizzanti delle figure ad altorilievo del grande *Fregio* del basamento. Nel laboratorio di Zanelli, inoltre, lavorava a quel tempo come aiuto e apprendista Antonio Maraini, con cui Selva instaurerà rapporti di amicizia e di reciproco scambio artistico, nonché di riflessione critica riguardo al proprio lavoro, di lì a qualche anno³⁰.

L'Esposizione internazionale di Belle Arti fu l'occasione per il giovane scultore di entrare a diretto contatto con gli esiti più recenti della scultura internazionale, come i lavori di Rodin e Meštrović – massimi rappresentanti, come noterà lo stesso Maraini, delle ricerche contemporanee nell'ambito della scultura³¹. Se l'interpretazione di Rodin fu mediata per Selva dalla lettura del maestro Bistolfi, l'incontro con la scultura di Meštrović fu più diretto e incisivo, tanto da dichiararne l'evidente debito formale non solo nelle opere esposte negli anni di poco successivi, ma anche in quelle più mature. Sull'esempio della scultura arcaica

²⁷ Cfr. G. Q. GIGLIOLI, *Biografia*, in R. TIMEUS (R. FAURO), *Scritti politici (1911-1915)*, Trieste 1929, pp. I-LXX, in part. IV, X-XII.

²⁸ Per l'approfondimento di tali opere, si veda MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, p. 25; EAD., *Irredentismo ... cit.*, p. 30.

²⁹ Per uno sguardo esaustivo sulle manifestazioni, si veda *Roma 1911*, catalogo della mostra, a cura di G. Pian-toni, Roma 1980 e *Dalla mostra al museo. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, catalogo della mostra di Roma, [a cura di] G. Pisani Sartorio, D. Manciole, Venezia 1983.

³⁰ Per il percorso artistico e critico di Maraini, si veda F. BARDAZZI, *Antonio Maraini scultore*, Firenze 1984; EAD., *Introduzione*, in A. MARAINI, *Scultori d'oggi 1930*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986, pp. VII-XXXV; M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

³¹ A. MARAINI, *L'esposizione della Secessione. Rodin e Mestrovich*, "La Tribuna", 10 aprile 1913.



Fig. 1. Attilio Selva, *Augusta*, 1914, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

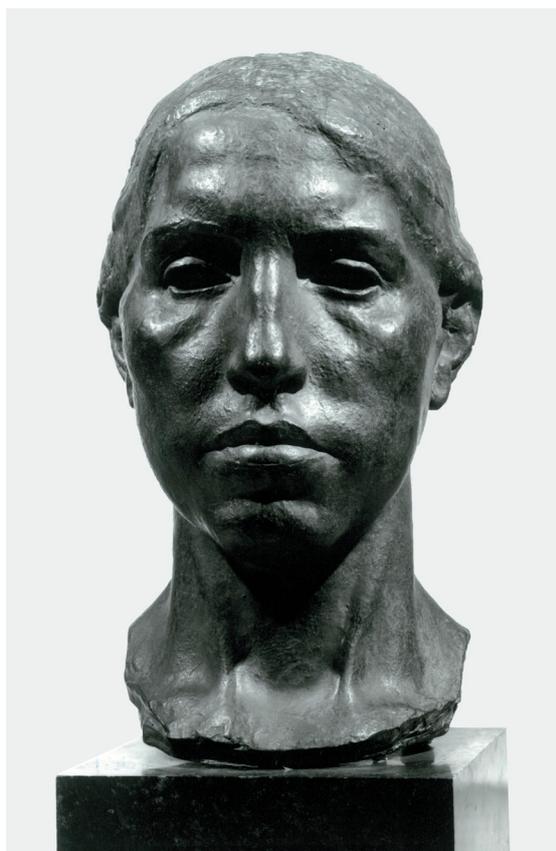


Fig. 2. Attilio Selva, *Camilla*, 1914, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

delle grandi civiltà antiche, le figure massicce, possenti, dalle forme fortemente stilizzate del grandioso *Ciclo del Kossovo* rappresentavano l'esempio di un nuovo modo di procedere nella scultura, scandita secondo qualità formali che, attraverso un processo astrattivo sul vero, richiamavano criteri compositivi architettonici che ne esaltavano la monumentalità³². Tali caratteristiche porteranno qualche anno dopo Maraini, già critico d'arte su "La Tribuna" e vicino a Selva nel condividere esperienze artistiche e di riflessione sul proprio lavoro³³, a individuare nelle invenzioni dell'amico una simile concezione della scultura, intesa come «sviluppo dei temi architettonici insiti nel corpo umano»³⁴ e slegata da significati ulteriori; ma, al tempo stesso, ravvisava nelle sue ricerche formali una particolare aderenza e interesse nei confronti del vero – orientamento verso il quale egli avrebbe nutrito in seguito un certo riserbo, privilegiando invece un procedimento astrattivo e decorativo suggeritogli da una cultura purovisibilista³⁵.

³² *Ibidem*.

³³ BARDAZZI, *Antonio Maraini ... cit.*, pp. 4-5.

³⁴ A. MARAINI, *Alcune opere di Attilio Selva*, "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", VI, 1919, 5-6, pp. 95-98, in part. 95.

³⁵ ID., *Scultori ... cit.*, p. 23. Per i riferimenti culturali e purovisibilisti di Maraini, si veda F. BARDAZZI, *Introduzione*, ivi, pp. XX-XXV.



Fig. 3. Attilio Selva, *Ritmi*, 1914-1915 ca, collezione privata.

Insieme ad alcuni gruppi di giovani artisti, amici e colleghi frequentati tra gli studi di via di Ripetta³⁶ e quelli di Villa Strohl-Fern³⁷, a partire dagli anni dieci Selva inizia a partecipare a manifestazioni espositive più o meno indipendenti, la cui espressione più significativa, anche in termini di risultati, fu la Secessione Romana³⁸, animata dalle forze più giovani del mondo artistico della capitale. I ritratti e i nudi femminili esposti a partire dal 1912-1913 rivelavano già quelle caratteristiche che contraddistingueranno i suoi lavori anche negli anni successivi: una raffinata ed epidermica superficie, raggiunta con il costante esercizio sul vero naturale, e una salda costruzione formale. Specialmente nei ritratti, Selva mostrava una particolare sensibilità e finezza nell'esecuzione, dalle delicate teste di *Velia* e *Cecilia*, sino ai volumi più solidi, dalla conduzione più decisa, di *Augusta* (fig. 1) e *Camilla* (fig. 2) del 1914, elaborate su suggestioni della plastica antica che lo scultore dovette senz'altro considerare, nelle frequentazioni con archeologi e appassionati della materia come Giglioli, il medico Signorelli e altri amici artisti.

³⁶ In quella zona, destinata ad accogliere studenti e pensionanti nell'orbita dell'Accademia di Belle Arti, risiedevano intorno al 1911-1914 Armando Spadini, Alfredo Biagini, Ercole Drei, Ferruccio Ferrazzi ed Enrico Del Debbio in qualità di pensionanti; frequentatori dell'Accademia erano invece Cipriano Efisio Oppo, Orazio Amato, Francesco Trombadori, Amerigo Bartoli e Renato Brozzi. Si vedano le note 37 e 38.

³⁷ Cfr. *Gli artisti di Villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Stefanelli Torossi, Roma 1983; *Artisti a Villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, catalogo della mostra, a cura di G.C. De Feo, G. Raimondi, Roma 2012.

³⁸ Cfr. *Secessione Romana 1913-1916*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, Roma 1987; *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, a cura di M. Carrera, J. Nigro Covre, Roma 2013; *Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900-1935*, catalogo della mostra di Viareggio, a cura di N. Colombo, A. Masoero, S. Ragionieri, s.l. 2013; *Secessioni europee. Monaco Vienna Praga Roma*, catalogo della mostra di Rovigo, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo 2017.



Fig. 4. Attilio Selva, *Idolo*, 1914-1915 ca, collezione privata.

Insieme ai ritratti, in quegli anni l'attenzione dello scultore andava concentrandosi sulle qualità compositive e formali dei nudi femminili, mostrando di aver raggiunto una certa maturità se *Ritmi* (fig. 3) e *Idolo* (fig. 4), con cui raggiungeva per la prima volta il gruppo della Secessione alla sua terza esposizione nel 1915, dopo la *Sfinge* esposta a Venezia l'anno precedente, confermavano a Maraini che l'opera dell'amico, dopo anni di tenace lavoro sul modello, era giunta «a uno stile personale... sodo e conclusivo»³⁹. Nell'equilibrio di una plastica condotta assecondando le morbidezze della carne, ma distribuita con una salda costruzione, egli aveva raggiunto «nella composizione un serrato senso architettonico»⁴⁰, grazie al «rigore...

... continuo e profondo nel controllare e organizzare la propria sensibilità»⁴¹. Le indagini compositive sulle torsioni del corpo e delle membra sembrano infatti essere state elaborate dallo scultore variando progressivamente le posizioni della modella, attraverso un continuo e controllato lavoro, fino a raggiungere una «esatta visione di profili»⁴²: dapprima secondo un andamento chiuso e raccolto, come indica un gruppo di nudi che preludono a quelli del 1915, poi disteso e cadenzato, come in *Ritmi*. Qui le ricerche di Selva sembrano infatti concentrarsi su un'attenta disposizione delle linee e dei piani tracciati dalle membra della modella, che conferiscono all'opera un'equilibrata ieraticità, energica e tesa, accompagnata però da una conduzione plastica estremamente sensibile alle particolarità fisiche del corpo. Tali caratteristiche sono parimenti riscontrabili in *Idolo* (fig. 4), la cui impostazione sembra seguire quella «legge di frontalità»⁴³ cara all'amico Maraini, che ne esalta il senso arcaico e insieme monumentale, nel gioco di rievocazioni che attingono variamente alla plastica egi-

³⁹ A. MARAINI, *Il Re inaugura la mostra d'arte della Secessione. I Giovani*, "La Tribuna", 4 aprile 1915.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

zia e orientale, come a quelle delle più recenti *Cariatidi* e *Sfingi* di Meštrović. Anche nell'affrontare le indagini sul movimento, come nella *Danzatrice* (fig. 5) esposta alla quarta manifestazione della Secessione nel 1916-1917, Selva mostrava una sostanziale continuità nella propria visione plastica, «basata su una definizione esatta delle masse e dei profili»⁴⁴, serrando i volumi «nella sagoma di una snella massa compatta»⁴⁵, secondo una costruzione architettonica e una poderosità che ancora guardava al *Miloš Obilić* dello scultore croato, ma con un senso della superficie estremamente raffinato e ingentilito: a dimostrazione ormai di come lo scultore avesse fatto proprio quel processo di sintesi e dominio sul vero che Maraini andrà caldeggiando sulle pagine della “Tribuna” di lì a qualche anno, descrivendolo come caratteristica essenziale per il ritorno da parte dell'arte attuale a un classicismo di spirito, e non solamente di forme⁴⁶.

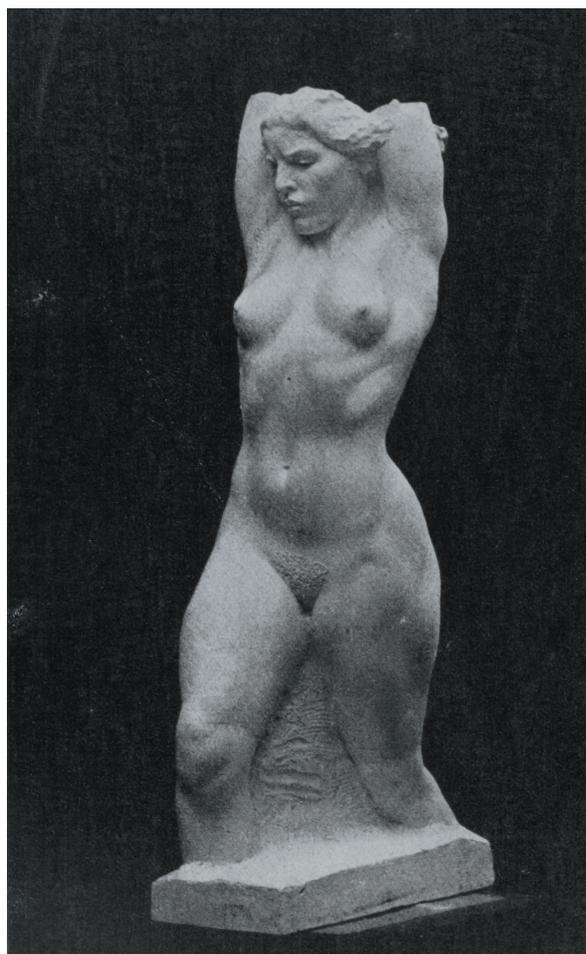


Fig. 5. Attilio Selva, *Danzatrice*, 1915 ca, collezione privata.

La rinnovata attenzione nei confronti della composizione, unita a quella per il valore comunicativo dell'opera d'arte, erano inoltre condivise da quei giovani del gruppo romano che, già partecipi delle esperienze della Secessione, esponevano nel giugno del 1918 alla Casina del Pincio⁴⁷: le loro opere, che manifestavano adesso «coi colori e con i volumi una propria umanità»⁴⁸, fecero parlare gran parte della critica di un rinnovato classicismo⁴⁹, «inteso secondo spirito e non secondo accademia»⁵⁰, che induceva gli artisti a esprimere il loro essere uomini nel mondo riappropriandosi, attraverso i mezzi formali della pittura e della scul-

⁴⁴ A. MARAINI, *Una visita alla Secessione. La scultura*, “La Tribuna”, 19 gennaio 1917.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ ID., *Questioni d'arte. Il ritorno al classicismo*, “La Tribuna”, 18 gennaio 1921.

⁴⁷ C. TRIDENTI, *La mostra d'arte nella Casina del Pincio a Roma*, “Pagine d'Arte”, VI, 1918, 7, pp. 81-86.

⁴⁸ G. BELLONCI, *Alla mostra del Pincio. Artisti di spiriti e forme italiane*, “Il Giornale d'Italia”, 6 giugno 1918.

⁴⁹ P. SCARPA, *La mostra d'arte al Pincio. Un significativo ritorno alla tradizione*, “Il Messaggero”, 5 giugno 1918; A. MARAINI, *Cronache d'arte. Un'Esposizione di B. A. al Pincio*, “La Tribuna”, 27 maggio 1918.

⁵⁰ BELLONCI, *Alla mostra del Pincio ... cit.*



Fig. 6. Attilio Selva, *La signora Carena*, 1919, collezione privata.

tura, «delle prospettive dei volumi degli uomini delle cose»⁵¹. Le qualità di equilibrio formale, saldezza architettonica e, perciò, monumentale delle opere di Selva raccolte nella sala personale a lui dedicata, sintesi della sua produzione sino a quel momento (li erano esposte le opere già conosciute del 1914-1915, come *Sfinge*, *Ritmi*, *Idolo*, *Danzatrice*, oltre a un nutrito gruppo di disegni e ad alcuni ritratti⁵²), diventavano particolarmente significative di tale orientamento, tanto da suggerire a Oppo il paragone con «grandissime cose antiche»⁵³, secondo un percorso ideale che dalla scultura egizia giungeva sino a Donatello e Michelangelo, quest'ultimo invocato adesso a nume tutelare del carattere italiano dello scultore, di contro ai passati esempi secessionisti.

Il 1918 segnò per Selva un importante momento di riconoscimento del proprio lavoro, che favorì un crescente interesse da parte della critica, non solo nelle figure di Oppo e Maraini, già suoi compagni ai tempi delle Secessioni, ma anche del più autorevole Ugo Ojetti. Egli condivideva con loro la necessità di un rinnovamento dell'attuale arte italiana secondo l'esempio di quella tradizione artistica nazionale che insegnava e riconosceva un valore fondamentale al dominio delle facoltà intellettive dell'artista sul vero – nelle qualità di ordine, costruzione e sintesi formale, insieme a quelle liriche e sentimentali – nel nome di un'arte che potesse tornare a comunicare e a far parte della vita degli uomini⁵⁴. Tali posizioni, che trovarono attuazione a partire dal 1920 sulle pagine di “Dedalo” (in cui furono variamen-

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² In assenza di un catalogo della manifestazione, una ricostruzione parziale delle opere esposte è desumibile dalle descrizioni dei numerosi articoli dedicati all'esposizione. Si veda, ad esempio, C.E. OPPO, *Mostra del Pincio. Attilio Selva*, “L'Idea Nazionale”, 30 giugno 1918; G. WENTER MARINI, *Un artista trentino all'esposizione del Pincio a Roma (Attilio Selva)*, “Alba trentina”, II, 1918, 11-12, pp. 415-418.

⁵³ OPPO, *Mostra del Pincio* ... cit.

⁵⁴ Per la complessa figura di Ugo Ojetti e del suo percorso critico, si veda G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004, in part. 184 e ss. Si veda inoltre M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza 2003.

te coinvolti sia Oppo che Maraini), ben si accostavano all'opera di Selva degli stessi anni, che risultava particolarmente rappresentativa – per le sue caratteristiche di saldezza ed equilibrio formale, unite a una grande capacità tecnica – di quella strada che l'arte italiana avrebbe dovuto percorrere per trovare risposte nuove e originali, in vista di una propria affermazione.

Nelle opere con cui Selva partecipò alle principali attività espositive del dopoguerra, dal 1919 al 1923⁵⁵, il critico andava infatti sempre più apprezzando nello scultore una raggiunta maturità di stile e una piena coscienza dei propri mezzi – al pari di Maraini, che dedicò all'amico un articolo monografico nel 1919⁵⁶ –, che nei ritratti e nelle indagini sulla figura trovavano un felice raggiungimento di quell'equilibrio e di quella logica costruttiva che egli indicava appartenere alla più autentica tradizione italiana⁵⁷. Il «ritorno all'umanità, alla certezza sensibile e alla tradizione»⁵⁸ contraddistingueva per Ogetti gli esiti delle ricerche delle nuove generazioni dopo la tragica esperienza della guerra, sempre più incentrate sulla figura umana: alla luce di tali pensieri, su cui probabilmente Selva ebbe modo di riflettere insieme ad amici e artisti a lui vicini, nei frequenti soggiorni ad Anticoli Corrado all'indomani del conflitto⁵⁹, risultano maggiormente

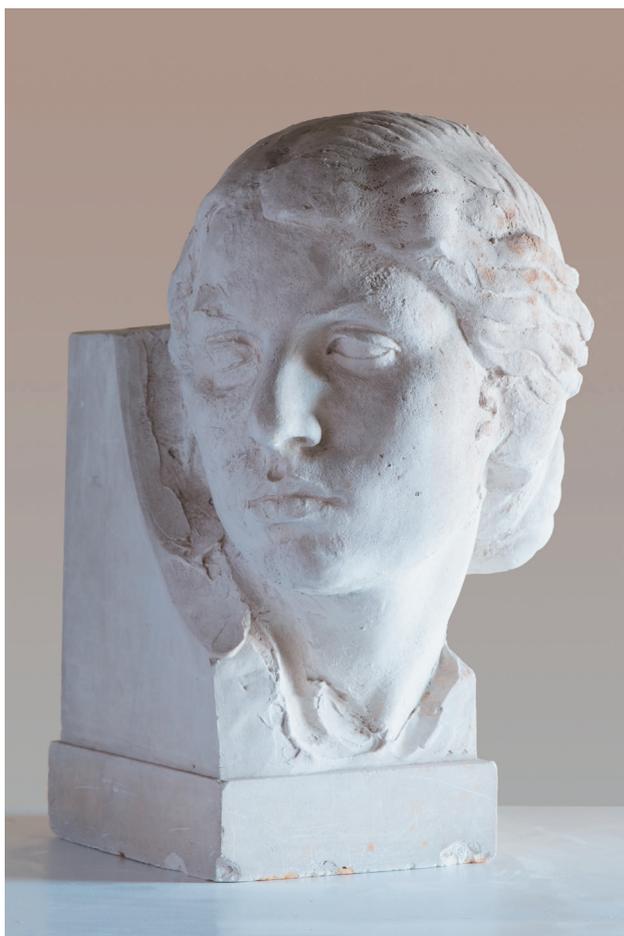


Fig. 7. Attilio Selva, *Natalina (Mia moglie)*, 1921, collezione privata.

⁵⁵ Si fa qui riferimento alle esposizioni della Promotrice di Torino del 1919 e del 1923, della Biennale di Venezia del 1920 e del 1922, e delle Biennali di Roma e di Napoli del 1921. Per una più approfondita trattazione delle opere esposte in tali occasioni, si veda MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, pp. 33-44.

⁵⁶ MARAINI, *Alcune opere ... cit.*

⁵⁷ U. OJETTI, *L'esposizione d'arte di Torino*, "Corriere della Sera", 10 ottobre 1919.

⁵⁸ ID., *L'Esposizione di Roma*, "Corriere della Sera", 5 aprile 1921.

⁵⁹ Famoso sin dall'Ottocento per essere frequentato da numerosi artisti per le particolari caratteristiche del paesaggio e dei suoi abitanti, il pittoresco borgo a nord di Roma rimarrà sempre un punto di riferimento per lo scultore come luogo di raccoglimento creativo, in cui stabilì la propria dimora a partire dagli anni cinquanta. Per le presenze dei vari artisti nel tempo, si veda U. PARRICCHI, *Un paese immaginario: Anticoli Corrado*, Roma 1984; *Le Muse di Anticoli Corrado. Ritratti e storie di modelle anticoline da De Carolis a Pirandello*, catalogo della mostra di Anticoli Corrado, a cura di M. Carrera, Roma 2017.



Fig. 8. Attilio Selva, *Francesca (La signora Sebastia)*, 1921, collezione privata.



Fig. 9. Attilio Selva, *L'ingegner Clerici*, 1926-1927 ca, collezione privata.

comprensibili gli indirizzi del suo lavoro nei primi anni venti. Nella pace della famiglia che stava costruendo con la moglie Natalina, lo scultore sembrava infatti, come molti della sua generazione, trovare nuova ispirazione dal mondo degli affetti familiari, arricchendo la sua opera di una dimensione più intima, umana e calda, sia nelle continue ricerche sul nudo che nella ritrattistica, per cui nutrirà sempre un'intima predilezione. In quest'ultima, infatti, la saldezza e la conduzione raffinata trovavano piena rispondenza nella particolare sensibilità dello scultore, che accarezza il carattere del modello riuscendo a coniugare aderenza al vero, espressione, eleganza formale e sapienza di conduzione in risultati estremamente naturali e convincenti, che gli saranno sempre riconosciuti dalla critica come una delle sue più riuscite affermazioni⁶⁰. In particolar modo nella freschezza delle teste di *Marcellina*, *Adolescente*, di *Mariella* o della più sofisticata *Signora Carena* (fig. 6); nei riferimenti donatelliani di *Claudio* come in quelli più moderni di Meštrović nel ritratto della moglie *Natalina* (fig. 7). E ancora, anche in quei ritratti dove sembra prevalere l'aspetto sintetico su quello descrittivo, Selva mostra una disposizione sempre più attenta nell'aderire alla fisicità e al carattere particolare del modello, come per *Francesca* (fig. 8), *Enrico*, *Augusta* o *Nannina*, dove la finezza di alcuni dettagli conferisce all'opera un'espressione più sentita e partecipe dell'umanità dei soggetti, animando i solidi volumi con una resa materica estremamente accurata. Orientamento che trova poi piena attuazione in alcuni ritratti della seconda metà degli anni venti, quali *Raniero Nicolai*, *l'Ingegnere Clerici* (fig. 9), *il Dottor Pastega*, dove un linguaggio plastico ormai maturo sa farsi assai variato e composito, nel modellato così come nei riferimenti figurativi, attinti dalla plastica antica a

⁶⁰ OJETTI, *L'esposizione d'arte di Torino ... cit.*; C.E. OPPO, *La Biennale Napoletana*, "L'Idea Nazionale", 31 maggio 1921; ID., *Alla Prima Biennale Romana. La Scultura*, "L'Idea Nazionale", 16 luglio 1921.

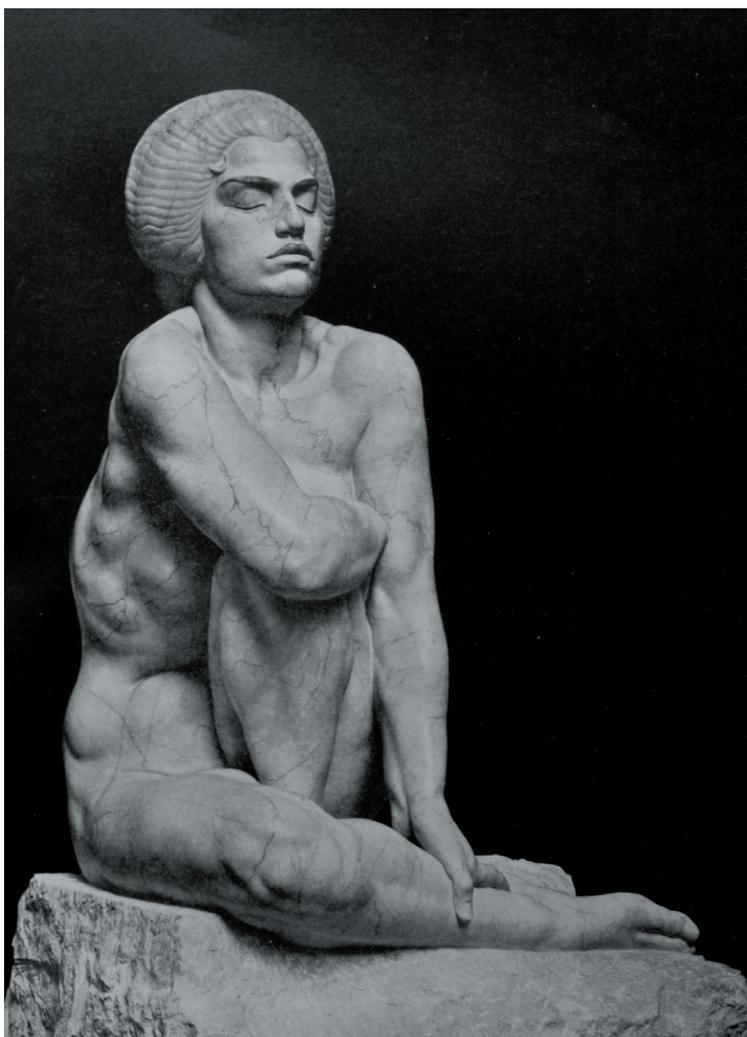


Fig. 10. Attilio Selva, *Enigma*, 1921, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

1921 (fig. 10), l'ultimo e forse il più compiuto esito delle sue ricerche formali, pur nello «stupendo vigore plastico»⁶², dagli aspetti volutamente sintetici e simbolici (rafforzati forse dal soggiorno egiziano nel 1920⁶³), suggeriva «piuttosto l'idea della realtà... e dell'evidenza della vita»⁶⁴, quasi a voler dichiarare la forte attenzione da parte dello scultore per gli aspetti sensibili del vero, oltre le soluzioni di una plastica energica e tesa. Similmente, nella seconda versione di *Ritmi* esposta a Venezia nel 1922 (fig. 11), il gesto da orante, dall'aura misteriosa, si schiude in una riposata naturalezza, di pari passo a un modellato carezzevole, che segue le morbidezze della carne – così come in *Sogno di Maternità* elaborato negli

quella quattrocentesca, e variamente accostati alla modernità delle capigliature o dell'abbigliamento.

Di pari passo, anche le continue ricerche sulla figura tra il 1919 e il 1923 offrono allo scultore nuove possibilità, che spaziano dai contrappuntati serrati di *Enigma* alle linee più morbide di *Susanna* o della *Donna che si sveglia*, ancora memori degli esempi di Meštrović; dove però «le qualità immanenti di peso di volume di saldezza»⁶¹ dei corpi nudi sembrano mitigare entro di sé le precedenti linee fortemente geometriche, quasi a far prevalere l'umanità del modello sull'impianto rigoroso della costruzione. Anche la versione in marmo di *Enigma* del

⁶¹ MARAINI, *Alcune opere ... cit.*, p. 95.

⁶² ID., *La mostra contemporanea alla Cinquantennale. Le arti figurative*, "La Tribuna", 10 giugno 1921.

⁶³ A quell'anno sembra infatti risalire il viaggio in Egitto presso il Sultano Fuad I, così come si desume da alcuni documenti presenti nell'Archivio Attilio Selva (cfr. MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, p. 51).

⁶⁴ M. DE BENEDETTI, *La prima biennale romana. II*, "Nuova Antologia", LVI, 1921, 1184, pp. 152-162, in part. 160.

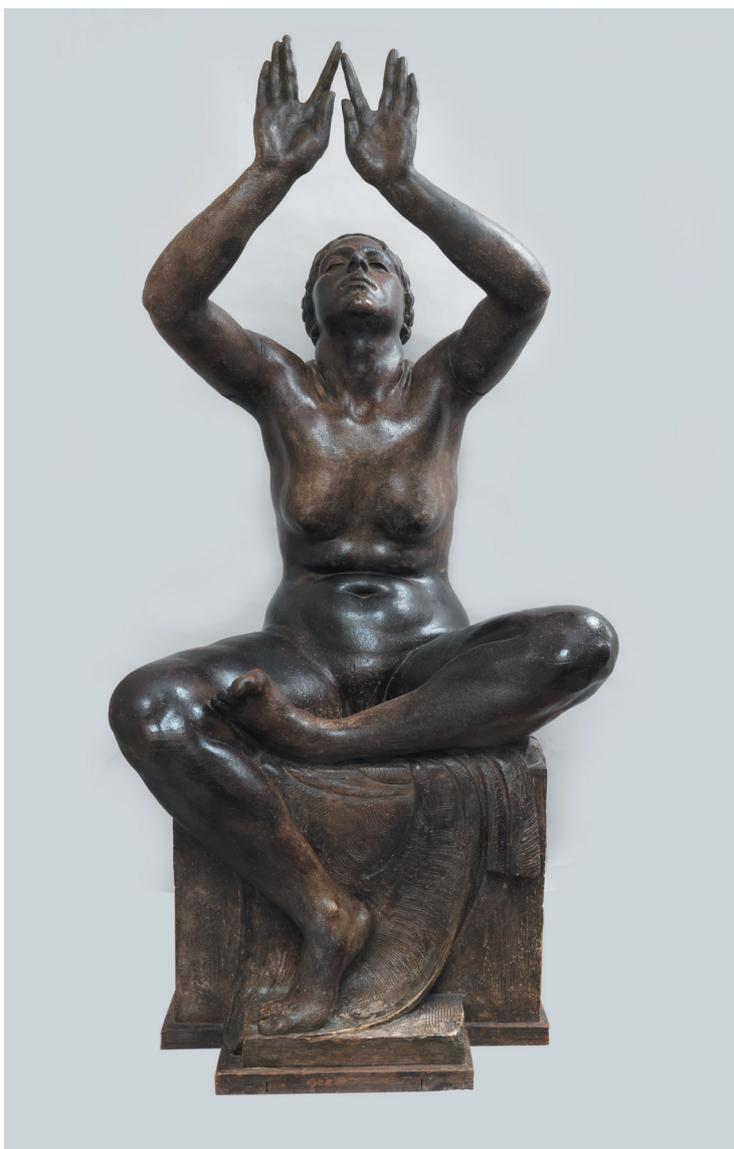


Fig. 11. Attilio Selva, *Ritmi*, 1921 ca, collezione privata.

stessi anni⁶⁵ (fig. 12), dove le forzature compositive cedono definitivamente a una maggior scioltezza nella posa, in cui il lirico abbandono della futura madre si accorda alla porosità diffusa e assai modulata delle superfici.

Tale svolgimento deve quindi aver parlato a Ojetti non solo delle qualità tecniche dello scultore già ammirate nel corso degli anni, ma anche della particolare inclinazione di una ricerca che andava sempre più iscrivendosi nell'orizzonte umano: a partire dal 1922 infatti, anno in cui il critico eleggeva *Ritmi* a modello della nuova scultura⁶⁶, i rapporti fra i due si fanno più intensi, e vedono lo scultore coinvolto in varie iniziative capeggiate da Ojetti per la promozione della giovane arte italiana⁶⁷. Tuttavia,

al pari di Maraini, nonostante la forte stima reciproca e la vicinanza di intenti e valori, col passare del tempo i loro rapporti non troveranno un ulteriore approfondimento, quasi a suggerire un atteggiamento di riserva da parte del critico nei confronti dell'opera dello scultore (ormai evidente alla soglia delle prove monumentali degli anni trenta), atteggiamento dettato forse da diversità di cultura, disposizioni e scelte personali. Significative, in tal

⁶⁵ Nell'opera, esposta alla Promotrice di Torino del 1923, era infatti ritratta la moglie dello scultore in attesa della loro figlia, Lucilla, nata nel 1922.

⁶⁶ U. OJETTI, *La XIII Biennale veneziana. Il re che torna*, "Il Corriere della Sera", 27 maggio 1922.

⁶⁷ Quali l'istituzione del Museo d'Arte Italiana di Lima nel 1922, l'*Esposizione di venti artisti italiani* alla Galleria Pesaro a Milano tra il 1924 e il 1925, nonché il concorso per il Monumento alla Madre italiana in Santa Croce del 1923; e, ancora, l'inchiesta dedicata all'insegnamento artistico sulle pagine di "Dedalo" tra aprile e agosto dello stesso anno. Per una trattazione più approfondita, si veda MASOLINI, *Attilio Selva ... cit.*, p. 47.



Fig. 12. Attilio Selva, *Sogno di maternità*, 1921 ca, collezione privata.

senso, le parole velate di rammarico che Maraini dedicherà a Selva alla fine del decennio in *Scultori d'oggi*: «Attilio Selva, triestino, ma romano d'adozione... parve in un momento tutti superare. [...] Ne è rimasto alle sue opere un prestigio di tecnica, tanto alto, che formalmente non si oserebbe possa alcun batterlo, od anche eguagliarlo. Il pezzo, in lui, preso a sé, è sempre d'un maestro che sa modulare e modellare la carne, indurirvi sotto le ossa, snodare le articolazioni in modo mirabile. Forse è per l'appunto troppo vero, anche se non realistico. Che un soffio di spiritualità, entri in quei corpi che una rivoluzione architettonica li purifichi e saliranno definitivamente nelle sfere superiori dell'arte»⁶⁸.

⁶⁸ MARAINI, *Scultori ... cit.*, pp. 22-23.

Paola Giuntoli

Anita Pittoni e la rivista d'arte e moda "lil" (1933-1934)

Nell'ottobre del 1933, durante la Seconda Mostra della Moda di Torino, venne presentata al pubblico la nuova rivista di 'lavori femminili', "lil"¹. La direzione del periodico, promosso dalla Manifattura Lane di Borgosesia per pubblicizzare i propri filati, fu affidata ad Anita Pittoni, artista triestina già nota ai frequentatori delle Mostre della Moda di Torino. Pittoni aveva infatti intrapreso la sua carriera artistica attorno al 1928, in proficuo contatto con il gruppo di giovani artisti gravitanti nell'orbita del futurismo e con gli intraprendenti seguaci del costruttivismo di matrice russo-tedesca, attivi nella città di Trieste. Nelle soffitte dello studio fotografico delle sorelle Wanda e Marion Wulz, Anita aveva installato il suo primo laboratorio e aveva iniziato a confezionare per le eleganti avventrici dell'atelier abiti e tessuti d'arredo dalla decorazione di ascendenza futur-costruttivista, ma ripensati e addolciti per una committenza borghese che amava abbigliarsi e arredare la casa con audacia, rinunciando però alla carica dirompente e rivoluzionaria delle produzioni dichiaratamente avanguardistiche. Il suo lavoro ben presto aveva varcato i confini cittadini e nel dicembre del 1929 Anton Giulio Bragaglia le aveva organizzato la sua prima personale nella capitale. Qui la giovane triestina era emersa per le sue capacità tecniche e artistiche e nel 1930 era stata invitata da Giò Ponti a partecipare alla Quarta Triennale di Monza. Da questo momento la sua presenza alle principali rassegne d'arte applicata fu costante e quando, nell'aprile del 1933, sull'onda dell'acceso dibattito sulla moda nazionale, venne allestita la Prima Mostra della Moda di Torino, Anita Pittoni ebbe il suo posto d'onore².

In questo ambiente saturo di propaganda, animato dall'aspirazione al raggiungimento di uno stile nazionale nella moda, confluivano le energie di tutti quei settori legati all'abbigliamento, che ogni sei mesi si riunivano nella città piemontese per presentare al pubblico i risultati di enormi sforzi creativi e tecnici: sulle passerelle sfilavano abiti ideati, tessuti e confezionati da mani italiane; nei vari stand le industrie tessili drappeggiavano i propri prodotti per metterne in luce le innovazioni tecniche, e le piccole aziende regionali esponevano le proprie lavorazioni artigianali³. Ma per pubblicizzare e diffondere capillarmente i frutti di tali ricerche non erano sufficienti semestrali raduni, servivano strumenti costanti e persuasivi. Si diffusero

¹ Cfr. "lil – Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. III.

² Per la biografia di Anita Pittoni, al momento della stesura del presente articolo, si è fatto riferimento, oltre che ai materiali di archivio del Fondo Pittoni, conservati presso la Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste (FP BCT), al saggio di L. VASSELLI, *Anita Pittoni: per una biografia*, in *Anita Pittoni. Straccetti d'arte. Stoffe d'arredamento e moda d'eccezione*, catalogo della mostra, a cura di M. Cammarata, Trieste 1999, pp. 17-47. Si segnala che negli ultimi giorni del mese di dicembre 2022 è stata pubblicata una nuova monografia sull'artista: R. CUFFARO, *Anita Pittoni: un'artista tra futurismo, avanguardie e modernità*, Trieste 2022.

³ Cfr. S. GNOLI, *La donna, l'eleganza, il fascismo. Moda italiana dalle origini all'Ente Nazionale della Moda*, Catania 2000.

così, capillarmente, i periodici femminili, da quelli lussuosi e indirizzati alle signore dell'alta borghesia, a quelli più popolari e accessibili, dedicati al 'fai da te'. Aziende e case editrici compresero il potenziale di tali pubblicazioni, e vi investirono: nacquero, ad esempio, testate come "Mani di Fata" e "Rakam", dedicate interamente al 'fai da te' e promosse da aziende operanti nel settore della moda e della confezione domestica di indumenti e complementi d'arredo⁴.

La rivista diretta da Anita Pittoni si inseriva quindi in un *mare magnum* di pubblicazioni indirizzate al pubblico femminile e, forse proprio a causa dell'enorme concorrenza, ebbe vita breve: fu stampata in soli cinque numeri, dall'ottobre del 1933 al marzo del 1934, e risulta oggi praticamente introvabile⁵. Nata, come già accennato, nell'ambito delle Mostre della Moda torinesi, la rivista ruotava in realtà attorno a due poli: Torino e Trieste. La sua funzione era sostanzialmente pubblicitaria, infatti per la realizzazione dei modelli di abbigliamento e dei tessuti proposti da Anita Pittoni era suggerito l'impiego esclusivo dei filati prodotti dall'azienda di Borgosesia; ed era indirizzata principalmente al pubblico della città piemontese, come dimostrano le inserzioni pubblicitarie pubblicate all'interno di ogni fascicolo, riferite nella quasi totalità ad aziende torinesi. A Torino, poi, venne prodotta e stampata. A occuparsi di quest'ultimo aspetto fu lo Stabilimento Grafico Foà, per conto delle Edizioni La Valentina dello Studio CEN, ingaggiate dalla Manifattura Lane di Borgosesia⁶. Da Trieste, invece, la rivista venne interamente diretta: da qui Anita Pittoni inviava tutto il materiale che confluiva poi in ogni fascicolo, dalle fotografie dei modelli alle istruzioni per realizzarli, dagli editoriali nei quali l'artista dava indicazioni estetiche alle lettrici, fino ai figurini disegnati dalla stessa Pittoni per illustrare ogni modello. Da un lato vi era quindi la promozione della moda italianamente concepita, dall'altro il carattere tipico e peculiare della direttrice della rivista, che con le sue scelte stilistiche e formali contribuiva allo sviluppo dello stile nazionale.

Dal punto di vista contenutistico, "lil" non si discosta particolarmente da altri esempi coevi di riviste di moda e 'fai da te'. L'abbigliamento è anche in questo caso il fulcro su cui ruota l'intera pubblicazione, con proposte di modelli realizzabili attraverso le direttive tecniche fornite in ogni fascicolo, o ordinabili allo Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni tramite il servizio di commissioni⁷. Alla moda si affiancava poi l'arredamento, con proposte di tessuti

⁴ Cfr. R. CARRARINI, *La stampa di moda dall'Unità ad oggi*, in *La Moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Torino 2003 (Storia d'Italia. Annali, 19), pp. 797-834.

⁵ L'unica raccolta completa, individuata da chi scrive al momento della stesura dell'articolo, è quella in copie anastatiche conservata presso la Biblioteca Civica Attilio Hortis di Trieste, realizzata nel 1999 grazie al contributo di alcuni collezionisti privati.

⁶ Purtroppo, nel momento della stesura dell'articolo, non è stato possibile reperire documenti relativi a questa committenza: presso la Manifattura Lane di Borgosesia, oggi Zegna Baruffa, pare non essersi conservato alcun documento, o almeno così è stato comunicato per le vie brevi a chi scrive. Anche le ricerche condotte presso l'Archivio di Stato, l'Archivio Storico e la Camera di Commercio di Torino non hanno portato a esiti positivi per quanto riguarda il reperimento di documentazione relativa alla rivista, e l'unica notizia nota riguarda il bombardamento della sede tipografica dove la rivista venne stampata. Cfr. G. GUIDI, *Le industrie torinesi danneggiate da eventi bellici*, "Torino. Rivista mensile municipale", XXV, 1949, 10, pp. 25-34, in part. p. 32.

⁷ Lo Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni venne aperto attorno alla fine degli anni venti e rimase in attività fino al 1948. Cfr. R. CUFFARO, *Anita Pittoni e lo Studio d'Arte Decorativa*, in *Anita Pittoni. Straccetti d'arte ...* cit., pp. 73-89. Cfr. anche S. VATTA, *I tessuti d'avanguardia di Anita Pittoni. Gli esordi triestini, la personale romana del 1929 e le prime importanti affermazioni personali*, "Ceramiche e arti decorative del Novecento", III,



Fig. 1. Copertina del primo numero della rivista "lil", ottobre 1933.

da realizzare a maglia o all'uncinetto e con articoli dedicati alla presentazione di soluzioni d'arredo realizzate da importanti architetti come Gino Pollini, Luigi Figini, Franco Albini, Renato Camus, illustrate da Carla e Maria Albini, collaboratrici della rivista "Edilizia Moderna"⁸.

All'interno di ogni fascicolo era poi presente un editoriale redatto dalla stessa Pittoni, nel quale l'artista illustrava di volta in volta le sue idee in merito al colore, all'uso della materia prima come fonte di ispirazione estetica, al ruolo delle arti applicate e della sensibilità estetica nella vita moderna⁹; e diversamente da quanto veniva proposto nella presentazione della rivista¹⁰, in questi scritti la donna non era indicata solo come custode della casa, frivola realizzatrice di modelli pensati da altri, ma era spinta a creare

secondo direttive non solo tecniche, ma propriamente estetiche. L'occasione di dirigere una rivista venne quindi colta da Anita come opportunità per fornire alle lettrici spunti estetici che le rendessero autonome creatrici, come d'altronde aveva già tentato di fare nel 1930, dalle pagine della rivista "Domus"¹¹, e come in quegli stessi anni faceva la torinese Lidia Morelli, pubblicando il suo *La casa che vorrei avere*, un manuale per l'arredo domestico, dove le lettrici venivano invitate a coltivare le proprie capacità progettuali e organizzative seguendo esempi di stampo modernista, come quelli pensati da Ponti, Camus, Albini, o le audaci invenzioni di Gropius e del Bauhaus¹².

L'analisi delle copertine della rivista "lil" offre poi ulteriori spunti di riflessione in merito all'indirizzo critico che la pubblicazione perseguiva. Le copertine dei primi tre numeri, infatti, più che caratterizzanti di una rivista per lettrici interessate alle frivolezze della moda e

2020, 5, pp. 29-45.

⁸ Cfr. M. ALBINI, *La casa d'oggi: la sala da soggiorno*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 4, pp. 5-7; C. ALBINI, *La casa d'oggi: tavole imbandite*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 5, p. 6.

⁹ Cfr. A. PITTONI, *I lavori a mano e la sensibilità moderna*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 1; EAD., *Chiacchierata sul colore*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 2, p. 10; EAD., *Saper guardare*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 3, p. 9; EAD., *Rinnovamento*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 4, p. 10; EAD., *Il senso della materia*, "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 5, p. 14. L'analisi di tali articoli, condotta attraverso una serie di confronti critici, sarà illustrata in altra sede.

¹⁰ Cfr. GLI EDITORI, *Licenza*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p.n.n.

¹¹ Cfr. A. PITTONI, *La donna moderna. La casa e il lavoro femminile*, "Domus", IV, 1931, 38, pp. 66-67.

¹² Cfr. L. MORELLI, *La casa che vorrei avere. Come ideare, disporre, arredare, rimodernare la mia casa*, Milano 1931. La quinta edizione del testo, del 1933, è pubblicata anche sulle pagine della rivista "lil".

a qualche suggerimento per creare oggettini per la casa, paiono voler insistere sul valore della rivista come ausilio tecnico ed estetico per l'arte dei lavori a mano in lana, come recita d'altronde anche il sottotitolo. Il primo numero presenta in copertina un ingrandimento fotografico di un tessuto a maglia, su cui campeggia in caratteri modernisti il palindromo "lil", sotto al quale è riportato il titolo per esteso (fig.1). Nessun accenno alla femminilità è presente. Il modernismo e l'aspetto tecnicistico della copertina sono lampanti, soprattutto se confrontati, ad esempio, con le copertine di "Mani di Fata", o di "Lidel", le prime caratterizzate da un'immagine dal sapore ancora Art Nouveau, con la figura della 'fata-madre' intenta a lavorare sulle sponde di un fiume; le seconde affidate di volta in volta a importanti disegnatori e artisti come Bruno Munari, René Gruau, Francesco Dal Pozzo, perfetti interpreti di un'eleganza femminile misteriosa ed enigmatica.

Nel secondo e nel terzo numero, la riflessione sulla copertina sembra giungere a una soluzione formale più studiata, ed emerge il caso a cui "lil", ipoteticamente, fece riferimento: la rivista "Edilizia Moderna", fra i cui collaboratori vi era, oltre alle già citate Carla e Maria Albinì, l'architetto Agnoldomenico Pica, di cui Anita Pittoni fu compagna tra il 1937 e il 1942, ma che probabilmente aveva già conosciuto nei primi anni trenta, frequentando l'ambiente delle Triennali milanesi¹³. Infatti, se si confrontano le copertine del secondo e del terzo numero di "lil" con quelle della rivista appena citata, si può notare come l'impaginazione sia pressoché identica: l'ingrandimento,

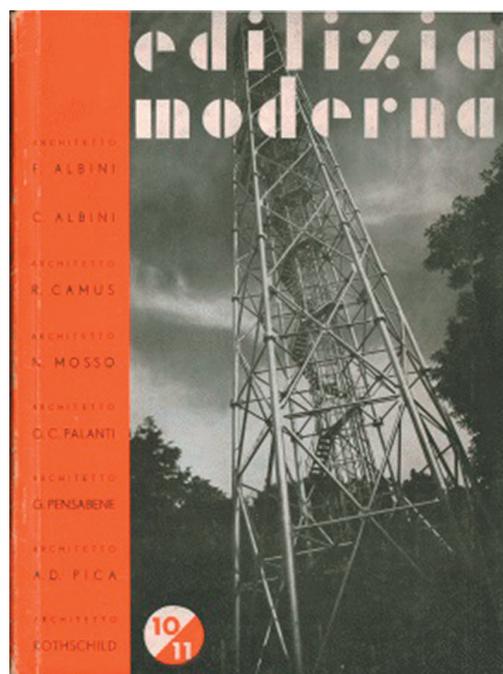


Fig. 2. Copertina della rivista "Edilizia Moderna", agosto-dicembre 1933.

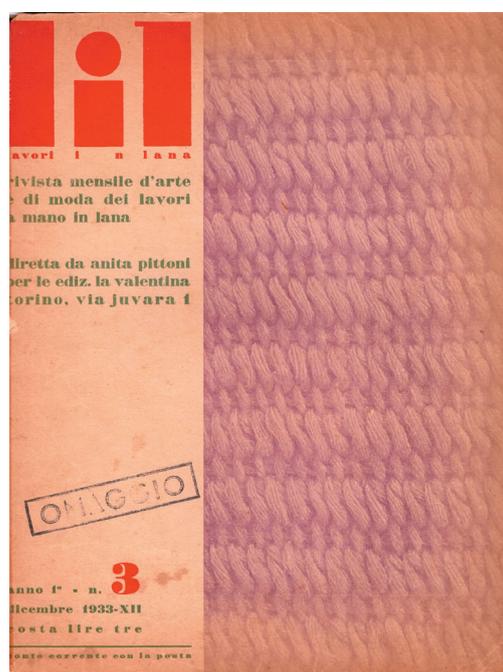


Fig. 3. Copertina del terzo numero della rivista "lil", dicembre 1933.

¹³ Si segnala che l'articolo di Maria Albinì presentato in "lil" nel gennaio del 1934 e precedentemente citato ALBINI, *La casa ... cit.*, pp. 5-7 è un riadattamento di un articolo pubblicato su "Edilizia Moderna" da Agnoldomenico Pica. Cfr. A. PICA, *Esperienza di una dimora elegante: stanza da soggiorno e studio degli arch. Albinì, Palanti, Camus, Maserà*, "Edilizia Moderna", 1933, 10-11, pp. 84-86.

che nel primo numero era impiegato a tutta pagina, viene tagliato e occupa solo la porzione destra della pagina, mentre a sinistra vengono incolonnate, su un fondo monocromo, le informazioni relative al fascicolo in questione (titolo, sottotitolo, annata, ecc.) (figg. 2-3).

Questi aspetti di chiarezza compositiva, così come l'impiego nel titolo dei soli caratteri minuscoli (utili, in "lil", anche per mettere in evidenza il carattere palindromo dell'acronimo), erano perfettamente in linea con quanto veniva proposto dalla 'nuova tipografia' tedesca, elaborata nell'ambito del Bauhaus a partire dagli anni venti. Infatti, secondo quanto affermava, ad esempio, Jan Tschichold, l'adozione di soluzioni semplici e chiare, l'esclusione dei caratteri maiuscoli e altri accorgimenti compositivi e di impaginazione erano funzionali alla maggiore leggibilità e comunicatività del testo tipografico¹⁴. Ed è molto probabile che Anita Pittoni, quando si trovò a dover dirigere la pubblicazione, fosse a conoscenza, seppur in maniera indiretta, di questo dibattito acceso nella fucina del Bauhaus a opera di grafici e artisti impegnati nella ricerca di nuove soluzioni tipografiche che si allontanassero drasticamente dalle soluzioni ottocentesche, considerate lontane dalle necessità della vita moderna, perché poco immediate e quindi poco comunicative. Infatti, tra gli articoli conservati da Anita Pittoni, sono presenti due versioni del medesimo contributo pubblicato dall'amico e mentore Anton Giulio Bragaglia, tra il 1931 e il 1932, il primo intitolato *Neue Sachlichkeit e l'impaginazione geometrica*, il secondo semplicemente *L'impaginazione geometrica*¹⁵. In questi articoli il critico romano discuteva della necessità di ammodernamento delle pratiche tipografiche, difendendo strenuamente le sperimentazioni futuriste e costruttiviste in questo ambito. Fondamentale, per Bragaglia, come per i nuovi tipografi tedeschi, era l'abbandono dell'orpello decorativo tipico della grafica e della tipografia di stampo Jugendstil e Liberty, ovvero di tutto ciò che distraesse il lettore dal testo. Compito principale della tipografia era infatti la comunicazione, immediata, simultanea, efficace, ottenuta attraverso caratteri semplici, sintetici e moderni, e amplificata nelle sue potenzialità da un'impaginazione chiara, ma al contempo creativa.

Considerando che la rivista fu diretta interamente da Anita Pittoni, a distanza dalla sua Trieste, dove continuava a condurre il suo Studio d'Arte Decorativa¹⁶, è ipotizzabile che tali scelte stilistiche furono da lei suggerite ai tipografi torinesi, che tentarono di riportare su carta quanto era stato indicato e fornito dall'artista. Innanzitutto, sfogliando i cinque fascicoli della rivista è evidente come l'interesse per la chiarezza compositiva sia alla base della pubblicazione: nessun orpello decorativo interferisce nella lettura dei modelli e degli articoli, i caratteri impiegati sono quelli di stampo modernista che si andavano sempre più diffondendo anche nella tipografia italiana di consumo. Ad esempio, per le parti testuali vengono impiegati, anche se senza un vero e proprio criterio distintivo, due tipi di caratteri: uno classico, di tipo romano, e uno propriamente modernista, senza grazie. In ogni trafiletto o articolo, poi, la rivi-

¹⁴ R. KINROSS, *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*, Viterbo 2005, pp. 115-127.

¹⁵ Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Neue Sachlichkeit e l'impaginazione geometrica*, "Il Lavoro Poligrafico", novembre 1931; ID., *L'impaginazione geometrica*, "Bibliografia Fascista", febbraio-marzo 1932, pp. 96-99 (ritagli conservati in FP BCT R.P. MS Misc. 212/122/123.1).

¹⁶ Cfr. *Una rivista di Anita Pittoni a Torino*, "Il Piccolo", 12 novembre 1933.

sta è sempre indicata con una sorta di logo che, fra caporali, riporta i caratteri tipici impiegati nel titolo di copertina; e secondo la direttiva modernista dell'immediatezza comunicativa, alcune pagine interne sono caratterizzate di modo da rendere facile e immediata la lettura: ad esempio, quelle in cui sono pubblicati gli editoriali di Anita Pittoni sono di grana più spessa e lucida e il testo è pubblicato a colori, di modo da renderle più facilmente individuabili all'interno del fascicolo.

Per quanto riguarda gli altri aspetti dell'impaginazione, i caratteri tipici della tipografia modernista sono ancora presenti, ma le varie sezioni paiono elaborate in chiave autarchica e *hand made*. In particolare quelle dedicate all'illustrazione dei modelli presentano alcune fotografie che, affiancate al testo e ai tracciati tecnici, contribuiscono alla lettura simultanea del modello presentato.

Queste immagini sono talvolta impaginate in modo confuso, apparentemente in maniera manuale, e con delle notevoli incertezze compositive (fig. 4). Sfogliando la rivista, gli scarti fra la parte creativa, totalmente gestita a distanza da Anita Pittoni, e la parte tipografica, realizzata a Torino con i materiali forniti dall'artista, sono quindi evidenti: ad esempio, alcuni figurini sono tagliati in fase di montaggio stampa e la numerazione dei fogli non sempre rispetta criteri d'impaginazione precisi¹⁷. Tutti questi elementi, oltre che confermare il fatto che la rivista fu diretta a distanza, fanno supporre che, nell'arco dei sei mesi in cui "lil" venne pubblicata, la ricerca di uno stile tipico e peculiare non fu mai abbandonata, e anzi, fu perseguita strenuamente¹⁸.

Come si è detto, Pittoni si occupò della direzione sia tecnica sia artistica della rivista, offrendo i suoi modelli, le istruzioni e i tracciati tecnici per realizzarli, i figurini e le fotografie per illustrarli, nonché articoli e trafiletti che mettessero in luce e trasmettessero alle lettrici il suo particolare *modus operandi* e le sue idee estetiche. Per quanto riguarda le fotografie, queste furono affidate al fotografo triestino Aurelio Stiebel. Del giovane, nato nel 1903, non si hanno ad oggi molte notizie e per ricostruirne la biografia è stato necessario consultare le memo-

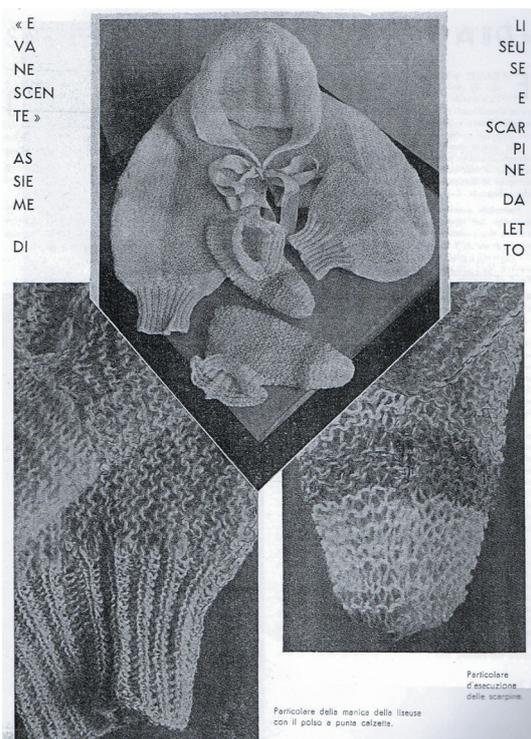


Fig. 4. Esempio di impaginazione all'interno della rivista "lil".

¹⁷ È il caso del figurino per i cuscini *Pesce*, *Composizione*, *Diagonali*, *Fondino*, tagliato in fase di montaggio stampa (cfr. "lil - Lavori In Lana", 1, 1933, 2, p. 23); e della numerazione delle pagine dell'ultimo fascicolo, dove è evidente, fra una pagina e l'altra, una certa confusione nell'uso di diversi caratteri tipografici.

¹⁸ Si veda, ad esempio, il cambiamento stilistico delle copertine degli ultimi due numeri, dove, forse per rendere più appetibile la rivista al pubblico femminile, viene abbandonata la soluzione dell'ingrandimento fotografico, in favore dell'illustrazione di alcuni modelli presentati poi all'interno del fascicolo.

rie della pittrice Norma Aquilani, moglie del pittore Dyalma Stultus e, fin dal 1933, modella per la rivista "lil"¹⁹. Da queste memorie, integrate da chi scrive con il prezioso aiuto di Selma Stultus, figlia dei due artisti, è emerso che il giovane fotografo aveva inaugurato il suo studio proprio nel 1933²⁰, collaborando fin da subito con Pittoni, Stultus e Aquilani; la sua carriera fu però tragicamente interrotta dalla morte precoce, nel 1937, a causa di una peritonite²¹, tanto che, a documentare l'attività del fotografo, morto celibe e senza eredi, concorrono, ad oggi, quasi esclusivamente i suoi lavori pubblicati in "lil" e alcune ristampe conservate dagli stessi eredi Stultus²².

A partire dall'analisi delle immagini pubblicate in "lil" si possono individuare due diverse tipologie: un primo gruppo consta di alcune fotografie scattate da Stiebel a personalità in vista della Trieste del periodo, scelte come *testimonial* probabilmente fra le clienti altolocate dello Studio d'Arte Decorativa di Anita Pittoni; mentre il secondo gruppo vede come unica indossatrice e modella Norma Aquilani. A posare come *testimonial* sono Gioconda Doria, figlia della poetessa Nella Cambon, frequentatrice della vita culturale triestina, di cui la madre era un'importante animatrice²³; Maria Pospisilova, pittrice e ceramista appartenente al gruppo dei surrealisti praguesi, moglie di un console cecoslovacco, trasferitasi a Trieste per motivi politici e qui diventata amica di Maria Lupieri²⁴ e frequentatrice dell'élite culturale della città²⁵. E ancora Anna Orell Hell de Heldenwerth, ultima discendente di una nobile famiglia, l'attrice Elsa Merlini, la sorella Miranda e la poetessa Maria Oliani Milcovich.

La scelta di ritrarre queste donne può essere letta come volontà di caratterizzare i modelli – che portano infatti i nomi delle indossatrici – accostandoli a un'élite cittadina di artiste, attrici, donne colte ed eleganti, immortalate in immagini capaci di trasmettere alle lettrici un desiderio di omologazione. In queste immagini quello che traspare è la volontà di indicare l'abito come portatore di eleganza e fascino, caratteristiche incarnate perfettamente dalle pose delle modelle, ancora memori delle rigidità del decennio precedente. Ad esempio, confrontando la fotografia del modello *Malibran*, indossato da Maria Oliani

¹⁹ Queste memorie sono in parte raccolte in M. PETRONIO, *Il mondo di Norma. Vita di donna e di artista fra Firenze e Trieste di Norma Aquilani Stultus*, Trieste 2012.

²⁰ Secondo le notizie fornite a chi scrive dall'Anagrafe del Comune di Trieste, nel censimento del 1925 Stiebel risulta già di professione fotografo.

²¹ La notizia della morte di Stiebel è annotata nei ricordi di Norma Aquilani ed è stata fornita a chi scrive dalla figlia Selma, rivelandosi essenziale per reperire i pochi dati biografici sul fotografo, tramite la collaborazione con l'Anagrafe del Comune di Trieste.

²² L'Archivio Stultus è in parte conservato presso l'Archivio di Stato di Trieste e in parte presso l'abitazione privata degli eredi, in provincia di Pistoia.

²³ R. CURCI, G. ZIANI, *Bianco, rosa e verde. Scrittrici a Trieste tra '800 e '900*, Trieste 1993, pp. 35-52.

²⁴ Maria Lupieri fu una pittrice e decoratrice triestina, vicina agli ambienti milanesi e per un periodo collaboratrice di Rosa Menni Giolli. Attorno al 1932, nel medesimo periodo in cui Anita Pittoni insegnava i suoi metodi di lavorazione a maglia e all'uncinetto alle allieve delle botteghe-scuola dell'E.N.A.P.I. di Trieste, la Lupieri insegnò decorazione tessile a batik e lavorazione del cuoio. Cfr. M. MESSINA, *Anita Pittoni e Maria Lupieri: creazioni tessili tra le due guerre*, in *Ricordando Anita Pittoni*, atti della giornata di studi di Trieste (2012), a cura di W. Chierighin, Trieste 2012, pp. 93-106.

²⁵ Cfr. V. STRUKELJ, *Intervista a Gillo Dorfles*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, Trieste 2009, pp. 278-281, in part. 280.



Fig. 5. A. Stiebel, Maria Oliani Milcovich posa per "lil" indossando il modello Malibran, marzo 1934.



Fig. 6. A. Stiebel/Foto E. Mioni, ritratto di Maria Milcovich Oliani, Trieste, 1934, positivo: gelatina ai sali d'argento. Fondo Finazer Milcovich, Fototeca Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (Inventario CM-SA_F_198905)

Milcovich (fig. 5), con un'altra fotografia, scattata sempre da Stiebel alla poetessa triestina²⁶ (fig. 6), si può notare come la tipologia scelta in entrambi i casi sia quella del ritratto in studio, capace di caricare il soggetto, tramite l'uso sapiente della luce e dello sfumato, di un'aura di mistero ed eleganza, ribadita, per quanto riguarda "lil", anche dalle descrizioni e dalle didascalie che accompagnano l'immagine²⁷. D'altro canto, considerando il carattere quasi *hand made* della rivista e l'abitudine di Anita Pittoni a far documentare fotograficamente i suoi lavori²⁸, si può ipotizzare anche che queste fotografie fossero state scattate in precedenza, ovvero nel momento in cui l'artista confezionò i modelli per le sue eleganti clienti, che vennero quindi prontamente documentati per attestare, anche a distanza di tempo, il successo delle creazioni uscite dallo Studio d'Arte Decorativa.

²⁶ L'immagine è conservata presso la Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste.

²⁷ Il modello *Malibran* è una camicetta da sera quasi trasparente per la quale viene suggerito l'uso a teatro, e di cui viene messo in luce il carattere elegante, in un gioco di rimandi tra l'immagine fotografica e la rappresentazione testuale del modello. Cfr. "lil - Lavori In Lana", II, 1934, 5, p. 18.

²⁸ Si vedano le fotografie risalenti al 1928-1929 scattate dalle sorelle Wulz ai capi creati da Anita, conservate oggi presso gli Archivi Alinari di Firenze.



Fig. 7. A. Stiebel, Norma Aquilani posa per "lil" indossando il modello *Meridionale*, ottobre 1933.



Fig. 8. A. Stiebel, Anna Orell Hell de Heldenwerth posa per "lil" indossando una *parure* di collare e guanti, novembre 1933.

Di differente impostazione stilistica sono invece le fotografie dove a posare è Norma Aquilani. Queste, rispetto a quelle del primo gruppo, sembrano essere studiate e pensate proprio in relazione alla pubblicazione in "lil". Innanzitutto, in queste immagini ciò che conta è l'abito e la sua rappresentazione, e per questo vengono abbandonate quasi del tutto le sfocature e le forzature stilistiche caratteristiche della tipologia del ritratto in studio, optando piuttosto per immagini plasticamente costruite. In queste fotografie Norma si presta a interpretare il potere quasi taumaturgico del modello che indossa, e di volta in volta si fa sbarazzina, dolce o seducente, tanto che le immagini si configurano come delle rappresentazioni interrotte, attimi di un discorso colti e bloccati sulla superficie fotosensibile e poi chiarificati e rafforzati dalle descrizioni e dalle didascalie. Ad esempio, per il modello *Meridionale*, un golfino indicato come adatto alle giornate autunnali del Sud, Norma posa nell'atto di mordere una mela che ha tratto da una cesta posta di fronte a lei e, come spiega la breve descrizione che accompagna l'immagine, è stato proprio l'indumento a darle il coraggio di rubare quei frutti a un contadino²⁹ (fig. 7). Dal punto di vista stilistico, poi, a queste immagini, scattate sicuramente tra il 1933 e il 1934, non è estraneo un certo senso no-

²⁹ Cfr. "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 8.

vecentista della composizione che, plastica e quasi scultorea, in alcuni casi è carica di una sospensione narrativa, vicina ai realismi magici tipici della pittura dell'epoca. Questo riferimento artistico, che è ben evidente nel ritratto di Anna Orell Hell de Heldenwerth, unica immagine fra quelle del primo gruppo a discostarsi vistosamente dalla tipologia del ritratto in studio (fig. 8), potrebbe essere stato suggerito al fotografo dalla frequentazione con il pittore Dyalma Stultus, anch'egli ritratto nelle pagine di "lil" mentre indossa il maglione modello *Dolomiti*.

Di tutt'altro indirizzo è invece l'unica fotografia scattata da Lucio Ridenti per "lil", pubblicata nel marzo del 1934, sull'ultimo fascicolo della rivista. In questa immagine la modella (forse la moglie dello stesso Ridenti) è ritratta di spalle, seduta su di una sedia in tubolare metallico, intenta ad allungare le mani verso una maschera tribale appesa alla parete, espediente che consente di mettere in luce le particolari maniche a sbuffo dell'abito (fig. 9). Il taglio della fotografia mostra sveltezza di esecuzione, con uno scatto preso dall'alto che dona all'immagine un'atmosfera astratta

e surreale e, anche se Lucio Ridenti collaborò a "lil" principalmente in veste di articolista e commentatore³⁰, questa unica immagine restituisce appieno la sua visione della fotografia di moda. Infatti Ridenti era ben lontano dalla pratica della fotografia in studio e preferì sviluppare la propria estetica in relazione alla nuova strumentazione pratica e leggera (in particolare le macchine Laica) scattando immagini durante le sfilate e i raduni mondani, cogliendo attimi e particolari drammaticamente costruiti, capaci di trasmettere tutto il fascino della moda³¹.



Fig. 9. L. Ridenti, modella posa per "lil" indossando una tunica in lana con maniche a sbuffo, marzo 1934.

³⁰ Cfr. L. RIDENTI, "Lil" in "lal", "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 3; ID., *La lana e lo sport*, "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 2, p. 11.

³¹ Quando Ridenti, al secolo Ernesto Scialpi, si trovò a collaborare con Anita Pittoni, vantava già importanti contributi. Era attore, critico teatrale, giornalista per varie testate e dal 1925 direttore della rivista "Il Dramma"; fortemente appassionato e interessato alla moda e alle sue rappresentazioni fotografiche, anche e soprattutto in

Dato che la rivista doveva svolgere presso le lettrici una funzione prevalentemente didattica, fornendo consigli di gusto e istruzioni dettagliate per confezionare in proprio i vari modelli, in ogni fascicolo sono presenti anche tracciati tecnici, realizzati dalla stessa Pittoni su carta quadrettata, e fotografie tecniche, quali ingrandimenti del tessuto o della decorazione e fotografie che ritraggono i particolari di alcuni passaggi della lavorazione, scattate dalla Fotodiottica di Trieste; apparati che sopperiscono a una necessità pratica, rendendo chiara la lettura del motivo decorativo e del tipo di punto da impiegare nella confezione del modello e che, con il loro aspetto altamente tecnico, conferiscono al periodico un'aria quasi scientifica³².

Più problematico, sia dal punto di vista attributivo sia estetico, risulta un altro gruppo di fotografie presente in "lil", dove i modelli sono ritratti in composizioni, collocati su piani di lavoro, drappeggiati, indossati da manichini. Per queste immagini, che non riportano nessuna didascalia, e risultano nella maggior parte dei casi non pienamente risolte dal punto di vista compositivo, si è ipotizzata un'origine di recupero. Infatti, confrontandole con una riproduzione comparsa su "Il Tevere", in occasione della Triennale di Monza del 1930³³, si possono notare alcune similitudini, dall'uso del medesimo manichino stilizzato, a una certa approssimazione nell'inquadratura. Inoltre, nell'aprile del 1933 su "Il Resto del Carlino"³⁴ venne pubblicata un'immagine, raffigurante i modelli *Sport* e *Semplice*, che ricomparirà poi nel secondo fascicolo della rivista "lil"³⁵. Si è quindi ipotizzato che tali fotografie fossero state scattate ben prima della pubblicazione della rivista, dato che molte di esse paiono adottare le medesime soluzioni compositive. Forse vennero scattate durante alcune delle esposizioni a cui Anita Pittoni partecipò, o forse all'interno del suo Studio, per documentare di volta in volta i modelli da lei realizzati³⁶. Attraverso tale pratica, avviata probabilmente già a partire dal 1928, come dimostra la collaborazione con le sorelle Wulz³⁷, Anita avrebbe avuto a disposizione un vasto repertorio fotografico da utilizzare in vario modo: come campionario di modelli, come apparato illustrativo per articoli e pubblicazioni, come ma-

relazione al teatro, collaborò a importanti riviste come "Natura", e negli anni quaranta fu tra i fondatori, assieme a Ponti, della rivista di moda "Bellezza". Cfr. M. LUPANO, *Lucio Ridenti fotografo*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A. Vaccari, Bologna 2009, p. 151.

³² La pratica dell'inserimento degli ingrandimenti fotografici all'interno delle riviste di moda e soprattutto di quelle dedicate al 'fai da te' era in questo periodo ricorrente, poiché assicurava una visione completa del modello, anche nelle sue caratteristiche materiche e di decorazione, in linea con una visione obiettiva e scientificamente impostata che, legata anche agli sviluppi tecnici nel campo del tessile, mirava a mettere in luce le qualità intrinseche del materiale.

³³ Cfr. "Il Tevere", 16 maggio 1930. Il ritaglio del trafiletto è conservato nel FP BCT, R.P. MS Misc. 212/118.7.

³⁴ Cfr. A. SPAINI, *Come muore e rinasce un artigianato. Alabastro di Volterra. Mobili di Cascina. Ricami di Trieste*, "Il Resto del Carlino", 5 aprile 1933.

³⁵ Un'altra immagine, raffigurante il modello *Motivi rustici*, compare invece in L. GALLI, *Anita Pittoni, Aracne moderna*, "La Panarie", X, settembre-ottobre 1933, pp. 328-332, e in "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 22.

³⁶ In una di queste immagini, raffigurante un tendaggio drappeggiato in un interno, è individuabile, incorniciato alla parete, uno dei bozzetti realizzati da Anita per i costumi de *La veglia dei lestofanti*, commedia jazz diretta da Anton Giulio Bragaglia nel 1930. Cfr. "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 2, p. 25.

³⁷ In "lil" è presente un'immagine scattata dallo Studio Wulz raffigurante i cuscini *Pesce*, *Diagonali*, *Composizione*, *Fondino*, esposti per la prima volta a Roma nel 1929. Cfr. "lil - Lavori In Lana", I, 1933, 1, p. 16; l'immagine è pubblicata anche in GALLI, *Anita Pittoni ... cit.*, p. 329.

teriale da inviare all'Ente Nazionale della Moda³⁸. Inoltre, ad avvalorare l'ipotesi che questi apparati, come la gran parte dei materiali presenti in "lil" (fotografie, modelli, articoli, ecc.), furono realizzati in precedenza e quindi reimpiegati all'interno della rivista, concorre anche l'acuta osservazione di Michela Messina, che ha notato come il gilet sportivo *Colombe* e la *Sciarpa del nonno* fossero stati realizzati ed esposti da Pittoni già nel 1931, nell'ambito della bottega-scuola di tessitura da lei diretta a Trieste, e quindi riproposti alle lettrici di "lil" nei fascicoli del dicembre 1933 e del marzo 1934³⁹.

Fra gli elementi probabilmente creati per la pubblicazione in "lil" vi sono pure i figurini, che, come nella maggior parte delle riviste di moda del periodo, erano un utile strumento per la descrizione dell'abito e per la sua rappresentazione, poiché erano capaci di integrare quanto la fotografia dell'epoca non riusciva a trasmettere. Questi saggi grafici, realizzati dalla stessa Pittoni e declinati in tre tipologie – *à plat*, rappresentativo e *fotocollage* – parlano la lingua di Anita. Gli esempi della tipologia del disegno *à plat* sopperiscono principalmente a una funzione pratica: mettere in evidenza la decorazione del modello (fig. 10), e probabilmente servivano, in fase progettuale, anche a saggiare gli accostamenti cromatici e l'andamento della decorazione sul tessuto⁴⁰, e notevoli sono le assonanze stilistiche con l'album di disegni realizzato attorno al 1929 e oggi conservato presso la Wolfsoniana

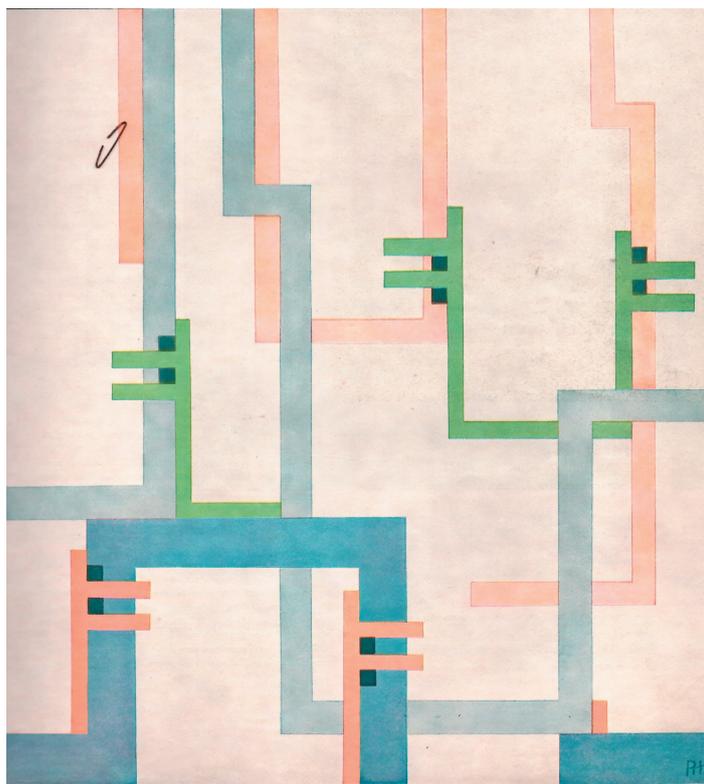


Fig. 10. A. Pittoni, figurino *à plat* per il modello *Tre nastri*, "lil", ottobre 1933.

³⁸ In questo periodo, i creatori di modelli, sarti, artigiani, stilisti, per ottenere la 'marca di garanzia' dall'Ente, dovevano inviare delle documentazioni fotografiche. L'Ente, fondato nel 1932, all'epoca non era ancora dotato di una propria rete di fotografi professionisti, erano quindi gli stessi creatori a scegliere il proprio fotografo di fiducia e incaricarlo di documentare le proprie creazioni. Cfr. F. MUZZARELLI, *La fotografia e l'Ente Nazionale della Moda*, in *Una giornata moderna ... cit.*, p. 281.

³⁹ MESSINA, *Anita Pittoni ... cit.*, p. 102.

⁴⁰ Nel caso, ad esempio, del figurino per i cuscini *Pesce*, *Diagonali*, *Composizione*, *Fondino*, realizzati nel 1929, è ipotizzabile una funzione progettuale, e la stessa Pittoni suggeriva alle sue lettrici, dalle pagine della rivista "Eva", di saggiare la composizione attraverso disegni preparatori. Cfr. CHIARA, *Sviluppo di un lavoro*, "Eva. Settimanale per la donna italiana", II, 8 giugno 1934, p. 10.

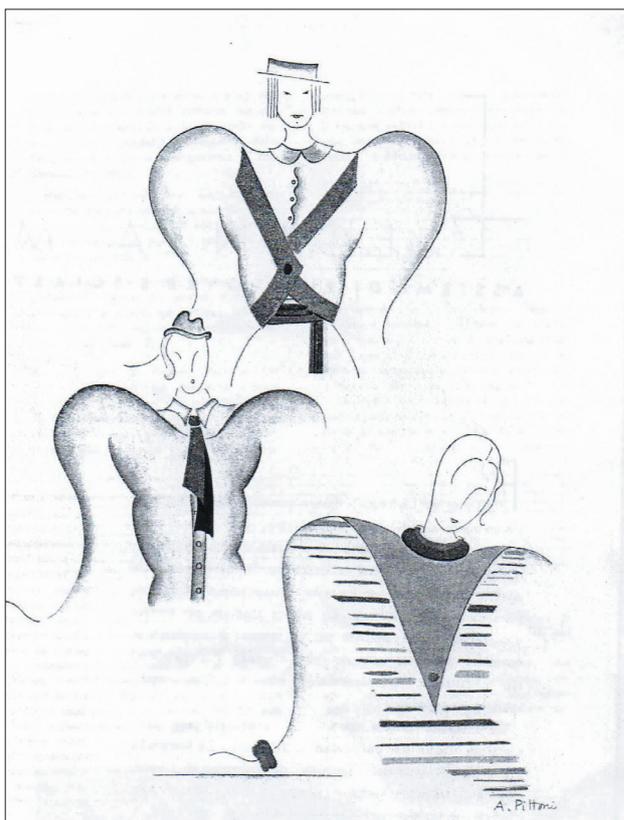


Fig. 11. A. Pittoni, figurino rappresentativo per il modello *Tre temperamenti*, "lil", marzo 1934.

o sia indicato a una ragazza dal temperamento dolce, mentre, variandone i colori e la foggia, si faccia perfetto per una donna mascolina e sportiva, dal temperamento forte (fig. 11).

Il *fotocollage* è sicuramente la variante più originale di questi saggi grafici, poiché condensa in un'unica immagine sia l'aspetto rappresentativo sia quello illustrativo, mettendo in luce non solo il contesto e il modo di utilizzo dell'abito, ma illustrandone anche le caratteristiche materiche, attraverso l'inserimento di alcuni ritagli da ingrandimenti fotografici che illustrano la grammatura che il tessuto avrà alla fine della lavorazione⁴³. Esempiare è lo stilizzato sciatore che indossa il modello *Gennaio*, pronto a lanciarsi in una folle discesa sopra una spumosa montagna fatta di lana lavorata ai ferri (fig. 12).

⁴¹ Per notizie sull'album si veda R. CUFFARO, L. VASSELLI, S. VATTA, *La sensibilità futurista di Anita Pittoni*, in *Futurismo, moda, design. La ricostruzione futurista dell'universo quotidiano*, catalogo della mostra, a cura di C. Cerutti, R. Sgubin, Gorizia 2009, pp. 66-71.

⁴² L'analisi della peculiare cifra stilistica di Anita Pittoni, condotta attraverso una serie di confronti figurativi e formali, è stata affrontata in P. GIUNTOLI, *Modelli "implosivi" ed "esplosivi": per un'analisi dell'opera di Anita Pittoni*. Prima parte. *I modelli "implosivi"*, "Jacquard. Pagine di cultura tessile", XXIX, 2018, 81, pp. 50-61; EAD., *Modelli "implosivi" ed "esplosivi": per un'analisi dell'opera di Anita Pittoni*. Seconda parte. *I modelli "esplosivi"*, una rilettura delle influenze futuriste e costruttiviste in Anita Pittoni, "Jacquard. Pagine di cultura tessile", XXIX, 2018, 82, pp. 3-17.

⁴³ In "Rakam", ad esempio, l'uso della pratica dell'ingrandimento fotografico era ancora limitato a un intento eminentemente didascalico: riquadri con i particolari fotografici del tessuto venivano collocati al di sotto del ritratto del modello. Cfr. annate 1932, 1933, 1934.

L'adozione del *fotocollage* nella rivista diretta da Anita Pittoni è un ulteriore indice di quanto l'artista triestina fosse interessata al contesto visivo, artistico e culturale del suo tempo. Infatti, in questo giro di anni, gli espedienti del *fotocollage*, del fotomontaggio e delle fotocomposizioni erano tecniche largamente impiegate sia dagli artisti sia dai grafici, e anche dal regime, a scopi sia estetici sia pubblicitari e propagandistici. Esempi di queste applicazioni erano stati esposti nel 1932 alla Mostra della

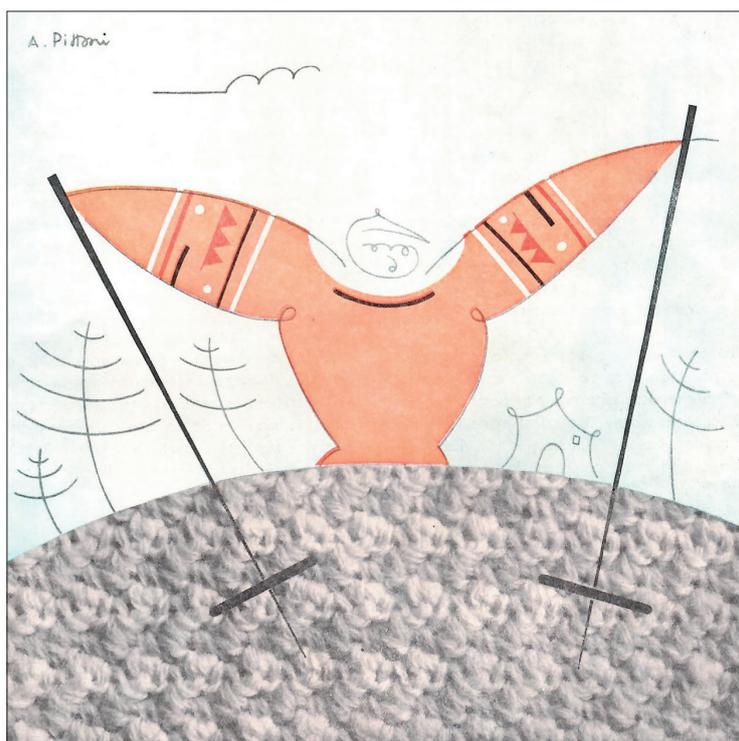


Fig. 12. A. Pittoni, figurino per il modello *Gennaio*, "lil", dicembre 1933.

Rivoluzione Fascista di Roma; nello stesso giro di anni Edoardo Persico aveva illustrato su "La Casa Bella" le sperimentazioni tedesche in questo ambito, soffermandosi sull'importanza della fotografia e del suo uso non esclusivamente 'puro' nella tipografia e nella pubblicità, insistendo anche sul valore narrativo e simultaneo del fotomontaggio. Anche i futuristi si erano interessati all'argomento, con articoli comparsi sui principali organi del movimento o con gli esempi di Bruno Munari pubblicati sulle pagine de "L'Ufficio Moderno", della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", della rivista "Natura" e dell'"Almanacco Bompiani"⁴⁴.

La *querelle* sull'utilizzo di queste tecniche nella stampa illustrata era quindi accesa e il dibattito era unito a quello più generale sullo svecchiamento degli stili tipografici, in cui la fotografia giocava appunto un ruolo determinante nelle sue diverse declinazioni. La 'nuova tipografia', secondo la visione di Guido Modiano, ad esempio, avrebbe dovuto essere caratterizzata da sintesi formale, chiarezza compositiva e immediatezza comunicativa, per assecondare le necessità di un pubblico sempre più coinvolto nei ritmi della vita moderna. Queste nuove qualità tipografiche, secondo Modiano, sarebbero state perfettamente incarnate da una «visione rapida e suggestiva, chiarezza di espressione figurativa, semplicità nella disposizione, invenzioni spiritose di *photomontages* [...]»⁴⁵, che con i loro caratteri simultanei, nella com-

⁴⁴ Cfr. G. PATTI, L. SACCONI, G. ZILIANI, *Fotomontaggio: storia, tecnica ed estetica*, Milano 1979, pp. 93-97; S. BIGNAMI, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta, tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in *Gli anni Trenta a Milano: tra architetture, immagini e opere d'arte*, a cura di S. Bignami, P. Rusconi, Milano 2014, pp. 199-212.

⁴⁵ PATTI, SACCONI, ZILIANI, *Fotomontaggio ... cit.*, p. 93.

presenza di grafica, pittura, fotografia e testo, sarebbero state capaci di condensare in una sola pagina più visioni, momenti ed elementi di un discorso più ampio.

In conclusione, l'intento di Anita Pittoni sembra essere stato quello di creare una rivista che fornisse alle lettrici sia istruzioni pratiche sia suggerimenti creativi, affinché queste si cimentassero non solo nella resa pedissequa di modelli elaborati da altri, ma divenissero capaci di creare autonomamente. Per questo progetto scelse una veste tipografica modernista, asciutta e sintetica, che attraverso l'uso sapiente degli apparati illustrativi riuscisse a rappresentare in maniera immediata i propri contenuti. Per modelli scelse i suoi capi, comodi e pratici, ma al contempo eleganti, e per illustrarli decise di trasferire sulla carta una realtà *naïf*, fatta di astrazione, ironia e magia, dove i tendaggi si trasformano in sipari per commedie jazz e calligrafiche signorine si lanciano in folli discese su montagne di morbida lana. Queste scelte fanno di "lil" un caso peculiare, poiché, oltre a testimoniare apertamente lo stile proprio dell'artista triestina, sono sintomo della sua apertura culturale e della sua capacità di recepire e rielaborare questi stimoli in chiave personale, e persino *hand made*, recuperando anche quanto era già a sua disposizione, in un singolarissimo e del tutto personale esempio di rivista di moda.

Per le immagini tratte dalla rivista "lil" (figg. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12) la didascalia indicata dalla Biblioteca Civica di Trieste, che ne possiede i diritti, è: lil : *lavori in lana : rivista d'arte e di moda dei lavori a mano in lana, Biblioteca Civica A. Hortis-Trieste R.P. Misc. 4-7064.

Caterina Zaru

L'Affare Ventura: antiquari e collaborazionisti intorno alla seconda guerra mondiale. Una ricerca ispirata ai documenti dell'Archivio Siviero

Tra i commerci, spesso illegali, di opere d'arte, che gli antiquari italiani portavano avanti con gli emissari di Hitler e del maresciallo Hermann Göring, negli anni precedenti e durante la seconda guerra mondiale, rientra lo scambio Göring-Ventura. I quadri di autori francesi, che il maresciallo Göring cedette all'antiquario Eugenio Ventura, erano stati illegalmente prelevati dall'ERR Rosenberg¹ nel territorio della Francia occupata dai nazisti, dalle collezioni di famiglie di origine israelita, quali i Rosenberg, i Rothschild, i Kann (Kahn) e i Lindon (Lindenbaum). Le opere di Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Sisley e van Gogh entrate così a far parte della collezione Göring tra il 1941 e il 1942 furono poi utilizzate dallo stesso Göring come merce di scambio: l'8 marzo 1943 Walter Hofer sottoscrisse, per conto del maresciallo, il contratto di scambio con l'antiquario Ventura. Quest'ultimo cedeva circa sedici opere d'arte italiana. I quadri francesi vennero scoperti il 10 agosto 1945 presso il convento di San Marco a Firenze, dove Ventura li aveva nascosti, dall'Ufficio Recupero Opere d'Arte, al cui comando era Rodolfo Siviero. Una volta accertata la provenienza dalla Francia e dopo essere state esposte alla mostra sull'arte francese che si tenne nel 1946 a Palazzo Venezia a Roma, le opere furono riconsegnate alla Commission Récupération Artistique e da questa ai legittimi proprietari. Le opere italiane, invece, raccolte presso il Collecting Point di Monaco, furono individuate dalla missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania tra il 1946 e il 1947. Alcune poi vennero restituite allo Stato italiano nel 1954, quindi ricollocate in alcuni musei fiorentini; altre, consegnate alla ex Jugoslavia; delle restanti, rimaste in custodia agli Alleati, se ne sono perse le tracce.

L'Affare Ventura, quindi, si presenta come un caso emblematico di collaborazionismo, tra antiquari italiani e gerarchi tedeschi, nell'esportazione di opere d'arte dall'Italia verso la Germania. Un caso che svela tristi retroscena, che vedono coinvolti nei traffici con i nazisti, non solo gli antiquari, ma anche funzionari delle Belle Arti e noti studiosi, e quanto fossero delicate e fondamentali le fasi di trattativa con i Servizi Alleati, americani e inglesi, nell'economia delle restituzioni delle opere d'arte trafugate in Italia.

¹ A partire dal luglio 1940 l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) fu l'organismo designato alla confisca dei beni culturali di proprietà di ebrei su tutti i territori occupati dal Reich. Inizialmente furono messi a disposizione per lo stoccaggio di tutte le opere alcuni locali del Louvre. Qui, il 6 ottobre 1940, arrivarono le prime casse contenenti opere di proprietà della famiglia Rothschild. I successivi arrivi portarono il 18, 19, 21 e 22 ottobre casse di oggetti appartenenti al collezionista Alphonse Kann. Molto rapidamente i locali del Louvre apparvero insufficienti, così fu messo a disposizione dell'ERR il Jeu de Paume. Per ulteriori approfondimenti visitare il sito <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/AH/fr-pillage.htm>> (ottobre 2022).

Ce ne dà un'idea lo stesso Rodolfo Siviero nel suo *Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane asportate durante la Seconda Guerra Mondiale. Storie note e meno note*:

... il problema più difficile restava sempre quello degli illeciti acquisti di Hitler e di Göring che essi, fin dal 1937, avevano commesso con la complicità di antiquari italiani. Göring arrivò al punto [...] di realizzare uno scambio di dipinti sequestrati dalla Gestapo a ebrei francesi con opere d'arte in possesso di un antiquario fiorentino. Rintracciati a Firenze i nove impressionisti (opere di Van Gogh, Cézanne, Degas, Utrillo, Renoir²), li consegnai all'ambasciatore di Francia a Roma tra un nugolo di proteste di pseudo giuristi che pretendevano che prima fossero restituite le opere italiane che aveva ricevuto Göring in cambio. Invece di queste opere ottenni, per l'Italia, che i francesi non portassero l'antiquario a Parigi per processarlo. Per fortuna, in questi frangenti insorsero indignati molti amici; tra i ministri e le personalità della cultura ricordo, ancora, Benedetto Croce, Alcide De Gasperi, Enrico Molé, Carlo Sforza, Ranuccio Bianchi Bandinelli e l'ambasciatore Luigi Cortese, che si rifiutò di prendere il mio posto. Questa volta, invece di sciogliere la Missione in Germania cercarono di sostituirmi. Al Collecting Point un gruppo di quadri di questo "scambio", tra cui figurava un bellissimo Domenico Veneziano, era stato consegnato al Capo della missione jugoslava. La giustificazione per il Collecting Point fu che quelle opere, invece che da Firenze, provenivano da Belgrado. Il servizio informazioni inglese, intanto, aveva scoperto tra le carte di Göring l'originale del "gentlemen's agreement" tra il Feld-maresciallo e l'antiquario fiorentino dove si spiegava che, scambiando quadri requisiti, la spesa sarebbe stata minore per i contraenti!³

Per chiarire e contestualizzare le parole di Siviero occorre, però, fare una precisazione: negli anni precedenti e durante la seconda guerra mondiale, Hitler e il suo maresciallo Hermann Göring, il 'Numero due' del regime nazista, perpetuarono, oltre agli altri, terribili e ben più noti, crimini all'umanità, una massiccia spoliazione di opere d'arte in tutta Europa, e soprattutto in Italia e in Francia⁴. Lo scopo primo di Hitler era quello di creare a Linz, in Austria, il più grande Museo di Belle Arti esistente al mondo, che raccogliesse i preziosi manufatti razzati a scapito dei grandi musei e delle più importanti collezioni private, soprattutto se i proprietari di queste ultime erano ebrei. Ovviamente in questo museo ci sarebbe stato posto solo per opere di artisti cosiddetti classici (dai Primitivi agli artisti del Rinascimento italiano, dal Seicento all'Ottocento), escludendo l'arte considerata 'degenerata', non in linea, cioè, con gli ideali estetici imposti dal regime. Le opere requisite e facenti parte di quest'ultima cate-

² In realtà non vennero ritrovate opere di Utrillo, ma di Monet e Sisley, insieme a quelle degli altri correttamente citati da Siviero.

³ Cit. in *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1984, pp. 15-27, in part. p. 24.

⁴ Sull'argomento è stato scritto moltissimo in seguito allo studio di Hector Feliciano, *Le musée disparu*, edito per la prima volta nel 1995 dopo anni di ricerca volta a ricostruire il patrimonio artistico francese disperso durante il secondo conflitto mondiale. La vasta bibliografia, redatta soprattutto in lingua inglese, francese e tedesca, è sia di carattere specialistico che più divulgativo. Molti sono anche i film e i documentari che trattano l'argomento. Si rimanda perciò a questi per ulteriori approfondimenti a riguardo. In questa sede si farà riferimento agli studi, saggi e articoli pubblicati più di recente.

goria servivano come moneta di scambio⁵, in particolare nei traffici con gli antiquari italiani, soprattutto fiorentini⁶. In questa pratica il vero specialista era, appunto, Hermann Göring. Il maresciallo del Reich utilizzò, oltre agli scambi, anche molto denaro pubblico dello Stato tedesco per la creazione della sua personale e privata collezione, dal 1939 al 1944. I 'bersagli preferiti' da colpire erano gli ebrei in fuga dalla persecuzione nazista. La collezione era una sorta di tempo, godibile da Göring in solitudine e chiamato Carinhall, dal nome della prima moglie dello stesso maresciallo, Carin. Era situato nei pressi del lago Dollnsee, 65 chilometri a nord di Berlino⁷.

Per acquistare le opere che gli interessavano, spesso Göring utilizzava degli emissari. Primo fra tutti Walter Andreas Hofer, dal 1937 suo personale consulente in materia di arte. Altre volte si recava personalmente presso i luoghi di commercio/scambio. Fu a Parigi spesso volte per mettere le mani sulle collezioni sequestrate agli ebrei e depositate dall'ERR al Jeu de Paume in Place de la Concorde. In questo museo, ormai deputato a punto di raccolta delle razzie tedesche, le opere rimanevano in attesa di essere personalmente scelte da Hermann Göring. Su

Fig. 1. *Goering il collezionista. Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze*, "La Nazione del Popolo", 12-13 agosto 1945, p. 2, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

GOERING IL COLLEZIONISTA

Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze

Sensazionale ritrovamento di opere d'arte, sottratte dai tedeschi alla Francia e migrate dalla collezione privata del Maresciallo nazista alla nostra città

Ricordate la vastissima eco di curiosità che avvenne quando, nel 1911, la « Monna Lisa » del sommo Leonardo, sparita misteriosamente dal Louvre, riapparve sulle rive dell'Arno?

La notizia che stiamo per darvi, è un caso simile: da tre giorni sono state scoperte in Firenze (scoperte perché tutti ne ignoravano l'identità, tranne, naturalmente il proprietario) alcune preziosissime tele, tutte firmate, dei più grandi impressionisti francesi, come Henri Degas, Paul Cézanne, Alfredo Sisley, Renoir, Manet, oltre ad un quadro di Vincent Van Gogh.

Il complesso di queste tele rappresenta a prima stima, un valore di circa 100 milioni di lire.

Per ora viene mantenuto un rigoroso e comprensibile riserbo sulle circostanze che hanno portato alla scoperta di questi quadri, sia perché non è avvenuta la ricognizione ufficiale, sia perché tale ritrovamento fa sorgere le più delicate responsabilità di legge e di fatto per quanto riguarda il problema diplomatico che sorgerà fra i Governi interessati alla questione, in vista di una restituzione alla Francia, e nel medesimo tempo, delle riparazioni e restituzioni che il Governo italiano potrà esigere dalla Germania.

Secondo quello che ci è riuscito di sapere, la vicenda di queste opere d'arte asportate alla Francia ed acquistate dal « collezionista » Hermann Goering, definito dagli esperti come uno dei più fini intenditori d'arte pittorica, per quanto riguarda la migrazione a Firenze, potrebbe ricostruirsi così: nel 1943 il grasso maresciallo, mentre i connazionali stavano combattendo per la perdizione loro e dei capi, sentì vieppiù esasperata la sua mania collezionistica.

Voleva arte italiana, grandi maestri dal '300 al '600. Mandò in un primo tempo il prof. Hofer, fatto prigioniero dagli Alleati a Campo Tures, presso i tesori di arte fiorentini « deportati » in Alto Adige, con l'incarico di mettersi in contatto con grandi commercianti antiquari; in un secondo tempo, Goering arrivò all'indomani di tutti nella nostra città, e si presentò personalmente alla abitazione di un collezionista privato, scegliendo un grande insieme di pitture per un valore ingentissimo.

Tutto andò bene finché, a termine delle contrattazioni, si giunse al « conquisito »: il maresciallo del Reich offriva carta moneta con grande larghezza, ma niente ora. Allora il collezionista fiorentino, oppostosi a lungo con una serie di missive ad uno scambio in questi termini, ottenne infine un corrispettivo in opere di arte. Infatti « Herr » Goering offrì una collezione di impressionisti francesi: voleva disfarne, non desiderava vederli più nel suo museo di maniacò.

Via, dunque, i francesi dalla collezione: e Goering autorizzò la firma del contratto al suo intermediario. Un mese dopo il collezionista fiorentino riceveva in scambio i capolavori degli ottocentisti francesi: ai primi del 1944, egli cercò un rifugio per il proprio patrimonio artistico, compresi naturalmente i quadri avuti da Goering, e lo trovò in Firenze, in una grande e forte cantina ove le casse ben chiuse hanno celato fino ad ieri l'altro il loro mistero.

Oltre i quadri celeberrimi degli autori che abbiamo citato, sono state rinvenute nel sotterraneo altre opere artistiche di gran pregio, e cioè due storielle del Duecento in stile pisano lucchese su pasticcina d'argento, un bassorilievo di stile veneziano rappresentante San Gerolamo ed i Leoni, un altorilievo in stile lombardo con due angeli, una Madonna col Bambino di stile fiorentino del Duecento; due quadri del '600, il diritto di possesso di questi ultimi sembrerebbe irrefragabile, mentre i quadri francesi, come diremo, sono ora reclamati in restituzione.

Come è avvenuta la scoperta? Il riserbo, da questo punto, è stato impenetrabile. Crediamo però che si possa attribuire al fatto che da tempo le commissioni alleate per il recupero del patrimonio artistico sottratti dai nazisti, e varie Nazioni europee cercavano le opere celeberrime degli impressionisti francesi, asportate da grandi raccolte private. Le ricerche abilmente condotte hanno condotto al recupero nella nostra città di una parte dei quadri elencati come mancanti dalla speciale commissione francese.

Ora le casse contenenti i preziosi capolavori sono state rimosse e portate in luogo sicuro, dove avverranno le constatazioni ufficiali.

Marito e moglie investiti da un camion

Alle 20.45 di ieri sera, certo Nello Puzosi di Egisto, di anni 45, abitante in via Ponte alle Mosse 32, insieme alla moglie Landina, di anni 38, camminava mano un triciclo, quando ad un tratto sono stati investiti alle spalle da un camion militare alleato. Il Puzosi, giustamente a S. Giovanni di Dio guaribile in 20 giorni, ha riportato ampia ferita al braccio connessa alla mano destra; la moglie, fratture costali e ferite all'emitorace, guaribili in 40 giorni.

**OGGI AL
TEATRO IMPERIALE**

⁵ C. CAUSSE, *Le musée disparu*, in *Libération Camicaos, Création Archivistiques Originales*, blog di "Libération", 11 maggio 2015, <<http://caos.blogs.liberation.fr>> (gennaio 2023).

⁶ P. VAGHEGGI, *Gli antiquari di Hitler*, "La Repubblica", 24 novembre 1998, Archivio online, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/11/24/gli-antiquari-di-hitler.html>> (gennaio 2023).

⁷ Per maggiori informazioni relative alla costituzione della collezione Göring e a quelle che analizzeremo più avanti a proposito delle opere che giunsero a far parte della collezione in seguito allo scambio con Ventura, si rimanda a LES ARCHIVES DIPLOMATIQUES, J.-M. DREYFUS, *Le catalogue Goering. Un document exceptionnel inédit. L'histoire insensée de la plus grande collection d'art jamais volée*, prefazione di L. Fabius, Paris 2015.

La vicenda dei quadri francesi

Il fermo del comm. Ventura - I capolavori trasportati alla Soprintendenza - E annunciata una visita dell'Ambasciatore di Francia

Da ieri il comm. Eugenio Ventura, messosi fin dal principio a completa disposizione dell'autorità giudiziaria per gli accertamenti sulle opere d'arte da lui possedute, e conservate fino al momento della scoperta nel convento di San Marco, è stato fermato per accertamenti. Date le sue precarie condizioni di salute, derivanti da conseguenze post-operatorie, egli è stato ricoverato in luogo di cura.

Così ha avuto inizio la procedura di legge, che avrà per scopo di mettere in chiaro la provenienza di ciascuna delle opere ora sotto sequestro conservativo, di cui denno ieri l'elenco. Come è stato spiegato, il rintraccio dei quadri è avvenuto in seguito alla denuncia della Casa Rosenberg di Parigi, ed il Governo francese, per mezzo delle Commissioni alleate per il recupero dei tesori artistici, aveva fatto diramare le ricerche solo per tre dei quadri rinvenuti, e cioè Monet: Paesaggio sulla Senna; Sisley: La Senna ad Argenteuil; Renoir: Signora alla toilette. Gli altri quadri, fra cui il bellissimo Van Gogh, hanno varie provenienze, in corso di accertamento e di controllo.

Ognuno di questi quadri ha una storia di interessanti peregrinazioni; soprattutto il «Paesaggio» di Vincent Van Gogh, il quale — secondo quanto ci è stato detto — nel 1928 era nella sede del Governatorato in Nigeria. Esposto nel 1929 a Parigi, fu acquistato dal Van Bick di New York, e da questi ultimi fu venduto alla casa tedesca Libenbau. Sembra che il comm. Ventura acquistasse il quadro nel 1939 a Bruxelles.

Riguardo ai tre quadri della Collezione Rosenberg, essi — secondo quanto ci disse il comm. Ventura — sono come gli altri diretta provenienza della raccolta Goering. Ma circa il precedente possesso, hanno una poco chiara provenienza in quanto, all'epoca in cui sarebbe avvenuta la loro partenza da Parigi, i Rosenberg erano già da tempo fuggiti in America per evitare le persecuzioni razziali.

In quali circostanze avvenne il passaggio in mani tedesche? Questo è quanto andrà accertato.

Intanto le casse contenenti i capolavori dell'impressionismo francese, il Van Gogh ed i quadri antichi sequestrati al comm. Ventura si apprestano a lasciare l'attuale deposito per esser portati nei locali della Soprintendenza.

Comunque sia la loro sorte, noi vogliamo vivamente augurarci che possano essere esposti in una mostra, perchè il pubblico fiorentino si interessa già vivamente delle vicende dei preziosi lavori e gradirà molto di poterli conoscere. Soprattutto il van

Gogh susciterebbe, ne siamo certi, la più grande impressione.

Siamo informati che sarebbe prossima una visita dell'Ambasciatore di Francia per prendere visione dell'eccezionale ritrovamento.

Il dott. Roberto Siviero ci prega di precisare che egli è capo dell'ufficio recupero opere d'arte, e che quindi la direzione delle operazioni giudiziarie in corso non è di sua competenza.

LEGGETE

La Nazione del Popolo

edizione del pomeriggio

Un ufficiale repubblicano
rinviato al tribunale militare

Dopo l'8 settembre 1943 a Firenze si arruolò volontario nell'aeronautica repubblicana il tenente dell'Arma aeronautica ruolo servizi in s. p. e. Giovanni Poma di Antonio, nato a Trapani nel 1916, domiciliato a Roma in via Sandro Botticelli 1, che venne presto promosso capitano e aiutante maggiore al comando dell'Aeronautica di Firenze, al Centro affluenza e riordinamento della terza zona aerea territoriale.

Egli, alle dipendenze del ten. col. Simini, noto collaboratore di Carità, si occupò per tutto il periodo dell'occupazione tedesca di fare arruolare il personale, che poi trasferiva nel nord. Per giungere al suo scopo adottò mezzi coercitivi, e trascese anche a vie di fatto fino al punto di fare svenire colle sue percosse un sergente che si era rifiutato di arruolarsi.

Partito per il nord il Poma tornò a Firenze prima della liberazione della nostra città, e quindi ritornò a Roma a fare vita civile. Senonchè alcuni mesi fa si presentò alla caserma «Cavour» di Roma per riprendere servizio, ma dopo alcuni giorni, fatti gli accertamenti, venne arrestato ed è stato rinviato al giudizio del tribunale militare di Firenze.

richiesta dell'allora direttore dei Musei Nazionali Francesi, Jacques Jaujard, lavorava al museo la giovane Rose Valland, che, testimone oculare di tutto ciò che accadeva all'interno del museo, raccoglieva quante più informazioni possibili sui traffici e gli spostamenti delle opere d'arte. Informazioni che poi comunicava alla Resistenza, che a sua volta cercava di intercettare i mezzi su cui viaggiavano le opere dirette in Germania. Valland, inoltre, fece un puntiglioso lavoro di raccolta di informazioni quanto più dettagliate su tutte le opere raccolte al Jeu de Paume. Un lavoro che poi si è rivelato utilissimo nelle operazioni di recupero al termine della guerra⁸. Parallelamente e analogamente a Valland, lavorava in Italia Rodolfo Siviero, che, proprio grazie alle informazioni raccolte dalla studiosa francese, poi passate agli Alleati, nell'estate del 1945 venne incaricato di indagare affinché fosse possibile recuperare i «quadri di Monet *La Senna* e *Argenteuil* di Sisley e un

Fig. 2. *La vicenda dei quadri francesi*, «La Nazione del Popolo», 15 agosto 1945, p. 2, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

⁸ A proposito di questa importante studiosa, che possiamo definire il corrispettivo francese di Rodolfo Siviero, si rimanda al recente libro C. BOUCHOUX, *Rose Valland. Resistance at the museum*, s.l. 2013 e alla recente edizione dei diari della stessa Valland: E. POLACK, P. DAGEN, *Les carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Lyon 2011. A completare il quadro si consiglia la consultazione del sito internet: <www.rosevalland.com> (gennaio 2023). Infine, la figura di Rose Valland è stata portata sul grande schermo per la prima volta da Susanne Flon nel film *Il Treno* del 1964 di John Frankenheimer, tratto del libro della stessa Valland *Le front de l'art*, pubblicato la prima volta nel 1961, e di recente da Cate Blanchett nel film *Monuments men* di George Clooney del 2013.

disegno di Renoir»⁹. Erano, questi, tre dei quadri dello scambio Göring-Ventura: un caso intricato, non molto conosciuto ai giorni nostri, ma di cui tanto si era scritto sulla stampa quotidiana dell'epoca. Risulta particolarmente interessante, quindi, ricostruirne le principali tappe e i complicati risvolti, non solo attraverso l'abbondante documentazione d'archivio prodotta in materia¹⁰, ma soprattutto tramite i numerosi articoli che, tra l'estate del 1945 e l'inverno del 1946, vennero pubblicati sulle principali testate giornalistiche nazionali, come "Il Corriere della Sera" e "La Nazione del Popolo".

Il 10 agosto 1945, su richiesta dell'Ufficio Recupero Opere d'Arte, al cui comando era Siviero, e della sottocommissione Alleata per le Arti in Italia, il Comando della Compagnia Interna dei Carabinieri di Firenze disponeva il fermo dell'antiquario fiorentino Eugenio Ventura, il quale dovette rendere noto il nascondiglio, il convento di San Marco, di un nucleo di opere di sua proprietà, ma su cui si stava indagando per accertarne la provenienza. In seguito a vari interrogatori a Ventura e ad altri personaggi coinvolti, si ricostruirono le vicende che avevano portato l'antiquario ad appropriarsi, tramite scambio col maresciallo Göring, di nove opere di autori francesi, rapinate da agenti tedeschi in gallerie d'arte di proprietà israelita, in cambio di opere d'arte italiana.

Ventura dichiarò di aver ricevuto una prima visita da parte di Hofer, direttore delle gallerie d'arte del maresciallo Göring, nell'autunno del 1941. L'offerta che ricevette fu di scambiare delle opere di sua proprietà, fra le più preziose della sua collezione, con degli «impressionisti francesi»¹¹ di cui era effettivamente sprovvisto. L'antiquario proseguiva affermando che «nel settembre o nell'ottobre del 1942 giunse improvvisamente alla sua villa di Marignolle, accompagnato dal prof. Hofer, il maresciallo Göring, chiedendo di visitare la raccolta»¹². Ventura chiese a Göring di ottenere l'autorizzazione all'esportazione delle opere fuori dal territorio italiano. Il maresciallo rispose di essere già d'accordo con il governo italiano e precisamente con Mussolini. Göring ripartì portando con sé le opere italiane della collezione Ventura, senza rilasciare a questi alcuna ricevuta. Ventura, di contro, «non ritenne utile, o necessario, informare della cosa la Soprintendenza alle Belle Arti di Firenze»¹³. Göring, rientrato in Germania, non fece avere più notizie di sé a Ventura. Questi solo «verso la metà del gennaio 1943

⁹ Archivio Siviero, lettere dell'Ufficio Recupero Opere d'Arte al ministro della Pubblica Istruzione e per conoscenza al colonnello Ward Perkins - Sottocommissione per le Arti presso la Commissione di Controllo Alleata e al comandante dell'ufficio "I" dello Stato Maggiore Generale R. Esercito, busta 35, pratica 3/427, fasc. 2, 3-1.

¹⁰ Dalla consultazione dei documenti d'archivio, in particolare l'Archivio Siviero, conservato in quello che fu il suo studio in via degli Astalli a Roma, è stato possibile ricostruire la vicenda come segue. Le informazioni qui raccolte sono state confermate da copie dei documenti che andremo a citare, conservate presso l'archivio della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti a Lucca e presso l'Archivio Centrale di Stato a Roma, oltre che dall'ampia documentazione conservata nell'Archivio degli Affari Esteri Francesi di Parigi.

¹¹ Archivio Siviero, *Rapporto giudiziario della Legione Territoriale dei Carabinieri Reali di Firenze*, Compagnia Interna di Firenze, (Squadra Investigativa), nr. 181/1 di rapporto, trascritto il 12 settembre 1945, busta 35, pratica 3/427, copia.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

di sua proprietà, il restante della quale si trovava nei magazzini dello spedizioniere Ciolli in Piazza Goldoni, Ventura «ammetteva anche di avere, in un recente passato, trattato altre vendite di opere destinate in Germania e fra queste, un quadro attribuito a Rubens, acquistato dal Principe d'Assia per conto di Hitler»¹⁹. In seguito alle dichiarazioni di Ventura, si decise di dichiararne lo stato di fermo.

Il 12 agosto Giovanni Poggi, allora soprintendente alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia, dichiarava di aver visto in un locale della caserma dei Carabinieri di Borgo Ognissanti i dipinti contenuti in cinque casse appartenenti a Ventura. Non poteva dare informazioni sui nove dipinti francesi, ma era in grado di «dichiarare che le due sculture, le due storiette del Sec. XIII°, il ritratto di uomo del Rosso fiorentino, il ritratto di giovinetto attribuito a G. Maria Crespi [appartenevano] da tempo al Prof. Ventura ed io li ho veduti più volte negli anni passati nella sua abitazione di Marignolle.

Il ritratto del Rosso è stato importato temporaneamente presso il R. Ufficio di esportazione di Firenze in data 2 luglio 1940»²⁰.

Il soprintendente Poggi, infatti, fu chiamato dalla Squadra Investigativa «a chiarire il comportamento assunto dal Ventura, nei confronti della Soprintendenza, in occasio-

Fig. 4. *Lo scandalo Goering-Ventura*, "L'Epoca", 21 agosto 1945, p. 9, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.



¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Archivio Siviero, trascrizione delle dichiarazioni fatte in data 12 agosto 1945 da Giovanni Poggi, busta 35, pratica 3/427, copia.

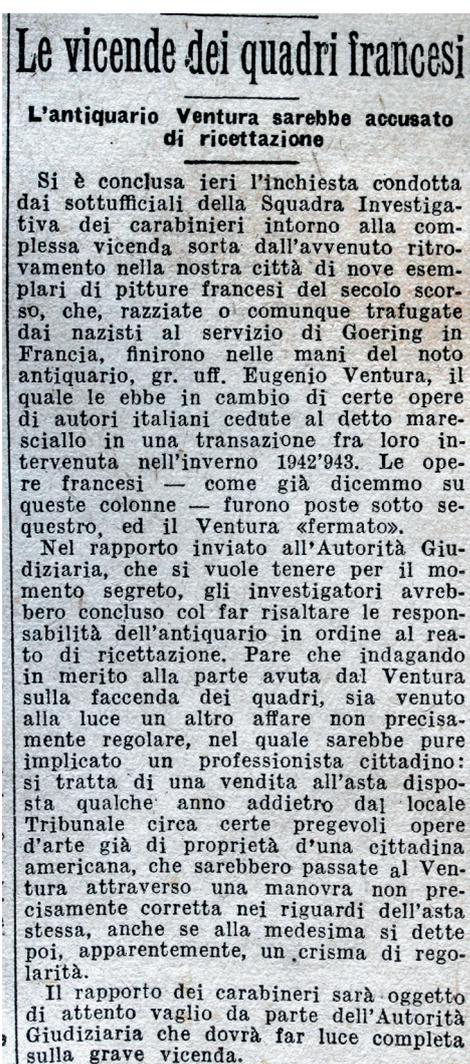


Fig. 5. *Le vicende dei quadri francesi*, "Il Nuovo Corriere", 4 settembre 1945, p. 6, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

ne del cambio di opere effettuato col maresciallo Goering»²¹. Egli dichiarò di esser venuto a conoscenza della presenza delle opere a Firenze solo al momento del loro ritrovamento in San Marco. Infatti la «dichiarazione d'importazione temporanea fu ricevuta dalla dottoressa Ciaranfi, preposta a tale incarico e che, per ragioni non ancora potute accertare, non comunicò al proprio Soprintendente, una notizia di tale importanza, pur conoscendo, in ragione stessa della sua qualità, l'occasionale importanza delle opere giunte in Italia»²². Aggiunge Poggi che, in occasione della Mostra d'Arte Francese organizzata a Palazzo Pitti, la Soprintendenza favorì le autorità francesi nel far pervenire il maggior numero di opere a Firenze e in tale occasione Ventura espose alcuni suoi quadri ma non i nove impressionisti scambiati con Göring, «benché il soprintendente gli esprimesse il proprio rammarico per non aver potuto raccogliere un più notevole numero di opere dovute proprio al pennello di quegli autori in possesso del Ventura»²³. Fattagli notare la contraddizione con quanto affermato poco prima, Poggi concluse dichiarando di essere stato in parte a conoscenza delle opere italiane cedute da Ventura a Göring ma che «nessuna richiesta di esportazione era stata presentata alla Soprintendenza di Firenze»²⁴.

Analoghe dichiarazioni vennero rilasciate dal direttore della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia, Ugo Procacci. Dalle parole di quest'ultimo emerse un ulteriore dettaglio: risultò che anche Roberto Longhi aveva avuto una parte nella vicenda.

Sottoposto a regolare interrogatorio, il Longhi ammetteva che, verso la fine del 1942, il Ventura lo pregò di esaminare alcune riproduzioni fotografiche di impressionisti francesi e precisamente quelle che gli venivano mostrate dai sottufficiali inquirenti, chiedendogli se avrebbe realizzato un interessante affare cambiandoli con opere italia-

²¹ Archivio Siviero, *Rapporto giudiziario...* cit.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

ne d'arte antica; il Longhi gli confermò che trattavasi di opere di notevole importanza artistica, di cui il nostro Paese molto difettava. Dopo alcuni mesi il Ventura lo invitò nella sua villa di Marignolle ove gli mostrò i quadri francesi di cui, mesi prima aveva esaminato le riproduzioni fotografiche.

[...]

Longhi afferma, in netta contraddizione con quanto dichiarato dal Ventura, "che alla fine del 1942 le riproduzioni fotografiche delle opere francesi erano già in possesso del Ventura, e nella villa di Marignolle riposavano ancora le opere italiane prescelte per il cambio"²⁵.

Alla domanda sulla provenienza delle opere d'arte antica italiana rinvenute, Longhi rispose che in parte «provenivano dalla collezione Gentner acquistata dal Ventura; in occasione di tale acquisto il Longhi, su incarico dello stesso Ventura e dell'antiquario Bruscoli Riccardo, aveva provveduto, con la collaborazione del prof. Rossi, direttore delle Gallerie di Firenze, alla spartizione in 3 lotti della collezione»²⁶. Roberto Longhi fu a lungo in contatto con Siviero. Ma ebbe effettivamente un legame privilegiato con il ministro Bottai e fu in stretto contatto con

Fig. 6. *L'elenco delle opere d'arte scambiate fra il comm. Ventura e Goering*, "La Nazione del Popolo", 14 agosto 1945, p. 2, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

LA DICENDA DEGLI "IMPRESSIONISTI, FRANCESI"

L'elenco delle opere d'arte scambiate fra il comm. Ventura e Goering

La fortuna qualche volta predilige le persone in gamba; ed i carabinieri, quattro giorni fa, hanno avuto fortuna quando, cercando tre rarità, ne hanno trovate sei di più.

Infatti, venerdì scorso alle 17, in seguito ad un telegramma riservatissimo, un gruppo di carabinieri, scelti per il servizio di eccezionale delicatezza, iniziava un'inchiesta per accertare se veramente come il messaggio diceva, fossero esistiti nella nostra città i seguenti quadri: Monet: «Paesaggio sulla Senna con birche» (non finito); Sisley: «La Senna ad Argenteuil»; Renoir: «Signora alla toilette» indicati in base alla denuncia di un precedente proprietario, il famoso collezionista parigino Rosenberg, come a lui rubati dai nazisti.

In seguito a una precisa segnalazione raccolta, essi si recavano ad interpellare in comm. Eugenio Ventura, il quale, dopo alcune reticenze, non aveva difficoltà ad ammettere che erano in suo possesso non solo i tre impressionisti francesi ricercati, ma altri sei quadri di grandi autori moderni, fornendo l'indicazione che tali opere d'arte erano state provvisoriamente rifugiate in una stanza del primo piano del Convento di S. Marco. Rispettando il principio di territorialità del luogo annesso ad edificio sacro, i carabinieri, egregiamente diretti dal dott. Rodolfo Siviero, ottennero che lo stesso comm. Ventura facesse ritirare dal convento quella parte del suo patrimonio artistico, mettendola a disposizione dell'autorità governativa italiana, rappresentata nell'operazione dal dott. Siviero medesimo.

Il primo accertamento, oltre a portare al rintraccio dei tre quadri richiesti dal Rosenberg, tramite le commissioni alleate di ricupero e controllo, portava alla scoperta di altre sei opere, che poi citeremo, importate in Italia con un permesso di «ingresso» provvisorio.

In base a questi particolari, che ci sono stati precisati, possiamo prospettare con maggiore esattezza il problema giuridico presentato dal ritrovamento: una agenzia giornalistica ha detto, con eccessiva precipitazione e senza attendere il responso delle nostre autorità, ora occupate nella complessa inchiesta, che i quadri rubati erano stati «rubati» dai tedeschi a commercianti parigini. Ora, per non lasciarsi prendere la mano da valutazione erronea, occorre dire che la questione che attualmente il Governo francese potrà sollevare, quando gli verrà fornita ufficialmente notizia della «scoperta», verte attualmente solo sui tre quadri da noi menzionati.

Per questi, e per gli altri, durante i numerosi interrogatori, il comm. Ventura avrebbe precisato la sua posizione come quella di «terzo possessore»; ma a questo punto, come appare naturale, la sua situazione potrebbe risultare complicata qualora — e forse su questo particolare l'autorità francese fornirà ogni chiarimento possibile al nostro Governo — non apparisse perfettamente cristallina la prima trasferta del gruppo degli impressionisti da Parigi a Berlino.

Naturalmente, a questo riguardo, il proprietario attuale fa questione di legittimità di consenso da parte dell'allora Governo francese, Governo di Vichy: ecco quindi spiegato perché la questione potrà assumere grandissimo interesse dal punto di vista del diritto internazionale e dei principi fondamentali sulla proprietà privata.

Ed ora vorrete scusarci della parentesi di considerazioni. Ri-prendiamo la cronaca, completando l'elenco delle opere d'arte sottoposte a sequestro provvisorio:

Claudio Monet: «Paesaggio campestre»; dello stesso autore: «Le Parc Monceau»; Degas: «Donna seduta che si pettina»; Sisley: «Paesaggio sulla Senna»; Van Gogh: «Paesaggio a Saint Remy»; Cézanne: «La montagna Victoire» (acquerello non finto di finissima fattura. Dominano il blu, il verde ed il giallo).

Inoltre, si trovano sotto sequestro provvisorio i seguenti «pezzi»: Giovanni Maria Crespi: «Ritratto con bambino»; Scuola Fiorentina del '200: splendida Madonna fondo oro; Rosso Fiorentino: bellissimo ritratto virile a fondo verde; Scuola Lucchese: due storielle del '200; Scultura veneziana di marmo: S. Gerolamo col leone; Gruppo di angeli, di Scuola Lombarda.

Del pari ha vivo interesse la nota delle opere d'arte scambiate dal comm. Ventura con Goering, e precisamente: Maestro di Fucecchio: Ritratto; Un trittico portatile del Maestro da Rimini con la Crocifissione; Paolo di Giovanni: piccolo trittico; Guido Reni: Atalanta; pittura antica tirolese con angelo; Giovanni Della Robbia: cornice a frutta con busto; idem: corona con frutta; Piero D'Agnoles: scultura in legno; Paolo Veneziano: Madonna con bambino; Spinello Aretino: Madonna con bambino.

Un particolare interessante; il comm. Ventura ci ha indicato come di singolare pregio la scultura di legno di Piero d'Agnoles, che egli acquistò durante un suo viaggio a New York, e ci ha detto che, durante quel soggiorno, egli ebbe l'offerta di una splendida «Maternità» del Van Gogh, per la quale il collezionista americano chiedeva ventiduemila dollari. Questo avveniva otto anni fa; ed informa a sufficienza sul valore del «Paesaggio» che fa parte dell'attuale ritrovamento fiorentino.

La temperatura d'ieri
 MASSIMA 26,8 — MINIMA 15

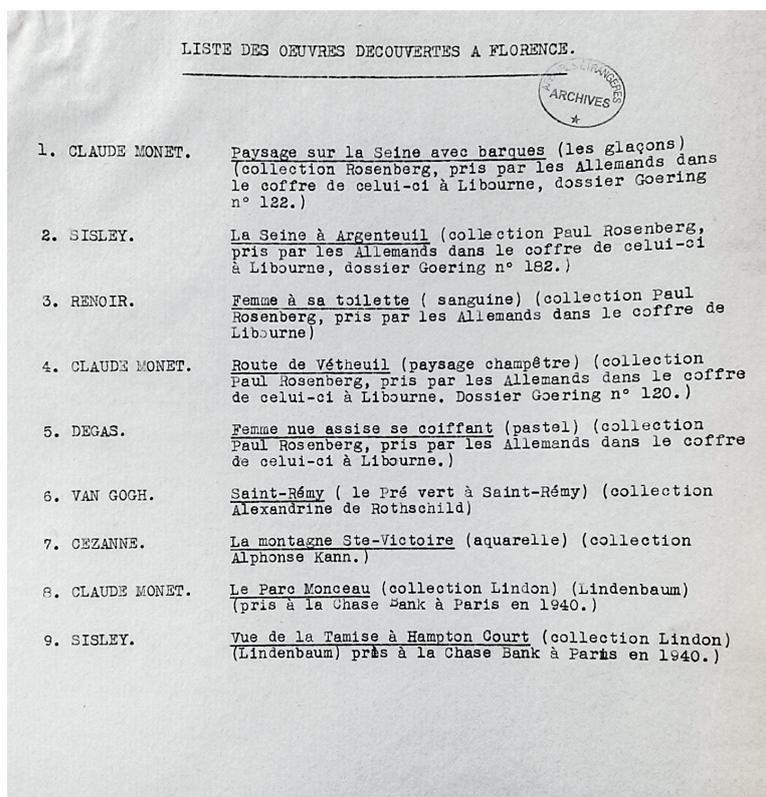


Fig. 7. Copia dell'elenco allegato alla lettera datata 29 agosto 1945 inviata dal presidente della Commission Récupération Artistique a M. Chargue-raud, direttore Accords Techniques del Ministero degli Affari Esteri, conservata presso l'Archivio degli Affari Esteri Francesi.

Alessandro Contini Bonacossi, per il cui tramite era stato in rapporti anche con l'antiquario Ventura²⁷.

A proposito dell'acquisto della collezione Gentner, d'altra parte, emergevano vari sospetti, in particolare «che la vendita fosse stata effettuata in condizioni del tutto dolose ed ai danni dello Stato, cui erano momentaneamente devoluti i beni dei sudditi, considerati di Stati nemici, fra i quali erano da annoverarsi il prof. Filippo Gentner, nella sua qualità di cittadino americano»²⁸.

Essendo, poi, la moglie ereditaria di tutti i beni del Gentner ricoverata presso San Salvi e dichiarato lo stato di guerra fra Italia e Stati Uniti il 24 gennaio 1942, il ragioniere Porzio, affiliato allo studio Bosi, legale del professor Gentner, venne incaricato di presentare denuncia di detenzione di beni appartenenti alla cittadina americana Vuillerme Maria, vedova del defunto Gentner, e successivamente fu nominato sequestratario dei beni con decreto del prefetto di Firenze in data 20 marzo 1942. Successivamente a una stima del valore dei beni che furono del Gentner da parte della Soprintendenza, l'Intendenza di Finanza il 1° dicembre 1942 autorizzava Porzio a procedere alla vendita di tali beni. Il prezzo che se ne sarebbe ricavato non doveva essere infe-

²⁷ L. SCARLINI, *Siviero contro Hitler. La battaglia per l'arte*, Milano 2014, p. 76. Per approfondire l'argomento, interessante è la testimonianza di Federico Zeri (F. ZERI, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, con la collaborazione di P. Mauriès, Milano 1995, pp. 29-54, 63-76). Egli racconta, dal proprio punto di vista personale, la storia di Longhi, della sua controversa personalità, dei suoi rapporti con Bottai e con Contini. Accenna anche, ma solo brevemente, a Rodolfo Siviero: «il famoso "ministro" incaricato dopo la guerra di recuperare le opere d'arte rubate dai nazisti e di perseguire falsari e ricettatori, mi mostrò un grande dossier riguardante le attività di Contini, ma su questo punto non posso dir nulla, non avendo potuto consultarlo» (ivi, p. 64). Del senatore Alessandro Contini Bonacossi scrive di avere «il ricordo di un uomo eccezionale dal quale ho appreso una quantità di cose, prima fra tutte la straordinaria capacità degli italiani di farsi corrompere» (ivi, p. 75). Si rimanda, inoltre, all'importantissimo libro di E. DE' GIORGI, *L'eredità Contini Bonacossi. L'ambiguo rigore del vero*, Milano 1988.

²⁸ Archivio Siviero, *Rapporto giudiziario ... cit.*

riore al milione di lire (valore attribuito dalla Soprintendenza). «Con atto in data 15 dicembre 1942, rogato dal notaio Raffaele De Lucia dello studio Bosi, veniva aggiudicata al Ventura, la consistenza dei beni mobili del Gentner per la somma complessiva di £. 1.450.000. [...] Il Ventura, successivamente suddivise in 3 lotti gli oggetti acquistati, rivendendo due di essi all'antiquario Bruscoli Riccardo [...] trattenendo per sé un solo lotto composto, in prevalenza, di dipinti»²⁹.

Sembrava, quindi, che la vendita fosse avvenuta regolarmente secondo legge, ma ulteriori indagini hanno rivelato che così non fu: interrogato, Porzio «riconosceva che offerte di gran lunga superiori a quella corrispondente al prezzo di vendita praticata al Ventura, gli erano state regolarmente inviate per iscritto da altri concorrenti. [...] richiesto di giustificare il modo di agire inammissibile tenuto in proposito, dichiarava che fu indotto a procedere come sopra dalle pressioni del Ventura, che continuamente, protestava la sua conoscenza col Senatore Morelli e con Mussolini, affermando che avrebbe in qualsiasi modo e con qualsiasi mezzo, ottenuto di esse l'aggiudicatario della gara alle condizioni che voleva e quando voleva»³⁰.

Ventura venne nuovamente interrogato e confermò che quelle rinvenute nel convento di San Marco erano le sole opere rimaste in suo possesso dall'acquisto della raccolta Gentner. Le ammissioni più gravi, comunque, fatte nel secondo interrogatorio, erano quelle relative alla continuità dei suoi rapporti con i rappresentanti del maresciallo Göring e, primo fra essi, il noto Hofer, che già da vari anni frequentava, sia pure per ragioni artistiche, la dimora di Ventura.

Dopo il cambio dei quadri, avvenuto nel 1942, non vi furono soluzioni di continuità nei rapporti tra il Ventura e gli emissari di Göring; con essi intrattenne rapporti fino a qualche mese prima dell'emergenza e non escludeva che tali rapporti si protrassero fino al maggio o giugno 1944. Il Ventura ha escluso che in occasione di tali contatti egli abbia venduto o comunque trattato la vendita di opere d'arte, limitandosi a dichiarare che le visite degli emissari di Goering tendevano ad indurlo a vendere loro opere facenti parte della sua raccolta senza distinzione alcuna fra dipinti e sculture, indirizzando le loro richieste verso opere d'arte di notevole valore³¹.

Inoltre, Ventura fu accusato di aver trattato non solo con Göring, ma anche con lo Stato tedesco, poiché il «quadro di Van Gogh, oggi in possesso del Ventura, [...] al momento del cambio fu prelevato dalla galleria nazionale d'arte tedesca di Dresda a cura del Göring, nella

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.* Il fatto che Ventura tenesse rapporti con gli emissari di Göring è confermato dalle informazioni reperite sulle opere che entrarono a far parte della sua collezione, grazie, appunto, agli scambi avvenuti con lo stesso Ventura o con altri antiquari fiorentini, a cui il Nostro fece da tramite nei rapporti col maresciallo del Reich e i suoi emissari. Al contrario di quanto scritto nel rapporto dei Carabinieri, sembra che i suddetti rapporti siano iniziati nel 1941, stando alle informazioni riportate in LES ARCHIVES DIPLOMATIQUES, DREYFUS ... cit., p. 482, a proposito di una delle opere di provenienza Ventura, *Ritratto Virile* da Sandro Botticelli, che sarebbe stata acquisita da Göring il 2 dicembre 1941.



Fig. 8. Degas, *Donna che si pettina*, fotografia pubblicata in *Gli "impressionisti" francesi scoperti a Firenze*, "La Nazione del Popolo", 17 agosto 1945, p. 2, digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero.

sua qualità di Soprintendente generale dei musei e delle gallerie d'arte del Reich»³².

Ad aggravare la situazione di Ventura fu un ulteriore dettaglio: la dichiarazione delle Nazioni Unite siglata in data 5 gennaio 1943, notificata radiofonicamente anche a tutti i Paesi, compresi quelli occupati dalle truppe germaniche, con ordinanze del 12 novembre 1943, 14 novembre 1944, 21 aprile 1945 e 10 giugno 1945, non lasciava dubbi di sorta sul modo di regolarsi di coloro che, in buona fede o in malafede, erano venuti in possesso, a qualsiasi titolo, dei proventi delle spoliazioni operate dai tedeschi in Francia. In breve, chi si fosse ritrovato in questa situazione avrebbe dovuto segnalare il fatto alle autorità immediatamente. Ventura, invece, su consiglio del suo stesso avvocato, decise di aspettare a rendere regolare il possesso dei quadri

francesi. Emersi questi dettagli, venne fermato il 13 agosto 1945. La notizia si diffuse velocemente con grande risonanza sulla stampa quotidiana³³.

Dopo il sequestro delle opere di proprietà di Ventura, i nove quadri di pittori francesi furono presi in carico dalle autorità ministeriali, portati a Roma e custoditi a Villa Borghese per essere poi mostrati al pubblico proprio nella capitale³⁴, nonostante i pareri contrari dei più che li volevano esposti a Firenze³⁵ e delle autorità francesi, concordi con i legittimi pro-

³² *Ibidem*.

³³ *Goering il collezionista. Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze*, "La Nazione del Popolo", 12-13 agosto 1945, p. 2; *I particolari della scoperta dei celebri quadri francesi*, "La Nazione del Popolo", 13 agosto 1945; *L'elenco delle opere d'arte scambiate fra il comm. Ventura e Goering*, "La Nazione del Popolo", 14 agosto 1945, p. 2; *La vicenda del sequestro delle pitture francesi dell'800*, "Il Nuovo Corriere", 15 agosto 1945; *La vicenda dei quadri francesi*, "La Nazione del Popolo", 15 agosto 1945, p. 2; *Gli "impressionisti" francesi scoperti a Firenze*, "La Nazione del Popolo", 17 agosto 1945, p. 2; *Lo scandalo Goering-Ventura*, "L'Epoca", 21 agosto 1945, p. 9; *La vicenda dei quadri francesi*, "Il Nuovo Corriere", 30 agosto 1945; *Le vicende dei quadri francesi*, "Il Nuovo Corriere", 4 settembre 1945, p. 6.

³⁴ I quadri vennero esposti in occasione della mostra *Tableaux français en Italie. Peintres italiens en France* che si tenne a Palazzo Venezia a Roma dal 5 giugno al 4 agosto 1946.

³⁵ *Gli Impressionisti vanno a Roma. Non ne vedo la necessità dice il professor Giovanni Poggi*, "La Nazione del Popo-

prietari delle opere, che avrebbero preferito non fossero proprio esposte³⁶. In realtà, furono le stesse autorità francesi a richiedere che le opere fossero portate a Roma, sotto la custodia di Ranuccio Bianchi Bandinelli, che si fece carico di coordinare le operazioni di restituzione. Lo Stato francese, su richiesta dello stesso Bandinelli³⁷, presentò la documentazione che garantisce la provenienza francese delle nove opere sequestrate a Ventura, *conditio sine*

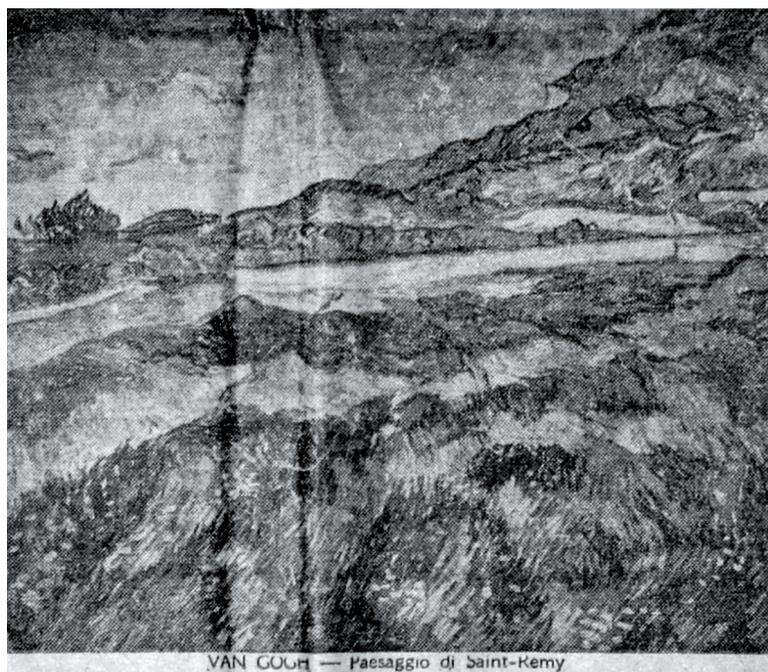


Fig. 9. Vincent van Gogh, Paysage à Saint-Rémy, fotografia pubblicata in *Gli "impressionisti" francesi scoperti a Firenze*, "La Nazione del Popolo", 17 agosto 1945, p. 2, digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero.

qua non la restituzione alla Francia non si sarebbe potuta verificare.

Nonostante i proprietari dei quadri in questione non risultassero tutti di nazionalità francese (ad esempio, i Kann e Lindon), il governo francese si impegnava a restituirli alle famiglie di provenienza, in virtù della Convenzione delle Nazioni Unite relativa alla restituzione delle opere d'arte rubate, le cui disposizioni sono state esplicitamente precisate per quanto riguarda l'affare in questione dalla nota nr. 20909/25/A/MFAA del 15 dicembre 1945 della Commissione Alleata³⁸. Come la Francia, anche l'Italia ha aderito alla Convenzione attraverso la dichiarazione del Consiglio dei Ministri datata 14 novembre 1945. Inoltre, dal momento che i legittimi proprietari dei quadri, loro eredi o loro rappresentanti depositarono regolari

lo", 5 settembre 1945, p. 2; *Giustizia in pantofole (Ancora sull'affare Goering-Ventura)*, "L'Epoca", 11 settembre 1945, p. 2.

³⁶ Archivio del Ministero degli Affari Esteri Francesi, fasc. 377.98, *Italie. Exposition à Rome 9 tableaux impressionnistes Ventura. 1946-1947*, docc. 1977 e ss.

³⁷ Ivi, *Base Spoliations, Carton 377.98, Cote P8 Italie, recherche d'œuvres d'art d'origine française, 1940-1950*, fasc. "Italie - Affaire Ventura. Correspondance" 1945-1948, lettera di Ranuccio Bianchi Bandinelli, direttore generale Antichità e Belle Arti a M. Jacques Heurgon, 19 settembre 1945.

³⁸ Archivio Centrale dello Stato, lettera del ministro Bianchi Bandinelli al direttore della Sottocommissione Alleata per i Monumenti e le Belle Arti e gli Archivi: «ove opere d'arte siano state disperse o asportate da una regione occupata, spetta al Governo di questa regione ad avanzare reclamo, non al Governo della regione nella quale i proprietari hanno cittadinanza. / Perciò, per quanto riguarda i quadri di proprietà Kann e Linden, trovati nel gruppo degli impressionisti francesi, anche se i proprietari sono inglesi, il diritto e la responsabilità del reclamo spetta al Governo francese» (AA BB AA, Div. III, 1929-60, busta 147, 1938/55, Classifica 4 Firenze, mostre e recuperi: Firenze, quadri francesi recuperati presso l'antiquario Eugenio Ventura, 18 gennaio 1946).

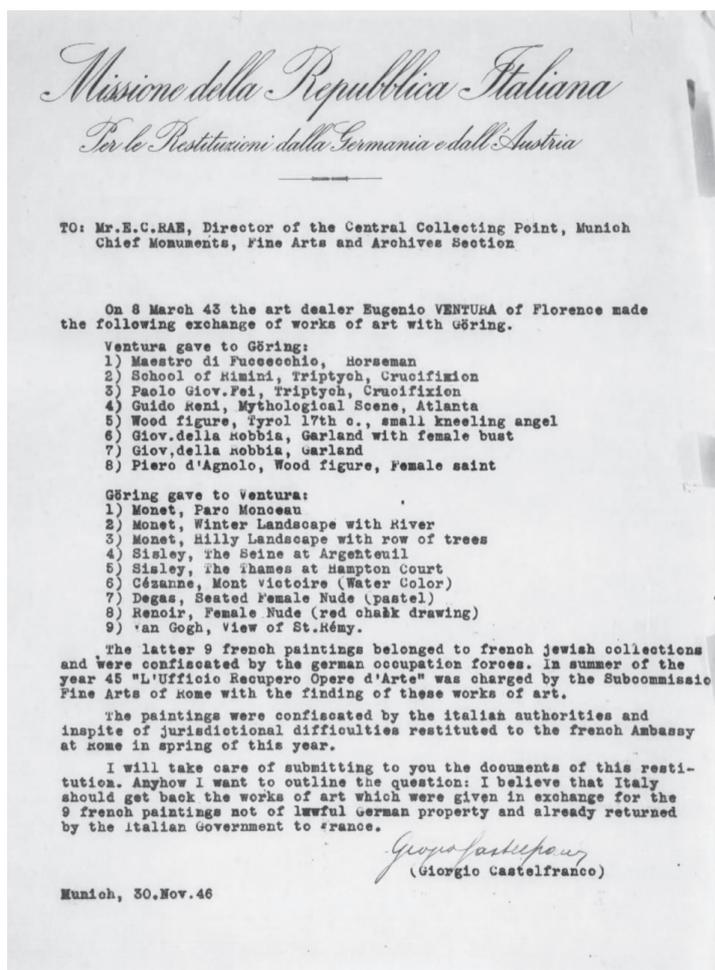


Fig. 10. Elenco delle opere scambiate tra Göring e Ventura, sottoscritto il 30 novembre 1946 da Giorgio Castelfranco, *Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection")*: Munich, Central Collecting Point, 1945-1951, *Art Exchange With Eugenio Ventura (Italy)*, <https://www.fold3.com/image/270006161>.

denunce di furto e, una volta scoperte le opere in Italia, esplicita richiesta di restituzione alla Commission Récupération Artistique, la richiesta di restituzione allo Stato francese non poteva che essere accolta³⁹.

Concluse le lunghe procedure di restituzione delle opere, anche la mostra a Palazzo Venezia chiuse i battenti e i nove quadri sequestrati a Ventura dovevano essere portati all'Ambasciata di Francia per il rimpatrio. Il 5 agosto 1946, nel trasporto, il pastello di Degas subì un incidente: la struttura della cornice non sostenne il peso del quadro e del vetro di protezione, il quale, cadendo, si ruppe lacerando il foglio molto fragile su cui l'artista aveva eseguito il disegno. Il taglio percorse il foglio in diagonale dall'alto a sinistra in basso a destra.

In seguito il signor Paul Rosenberg, proprietario dell'opera, opera, fece richiesta di indennizzo allo Stato italiano che la rigettò.⁴⁰

Dopo l'incidente al Degas, ricevuta l'autorizzazione ufficiale alla restituzione⁴¹, imballate le opere e pronte, queste, a essere inviate in Francia, si verificarono ancora delle difficoltà tecniche, dovute alla fragilità dei quadri. Scartata la prima opzione che prevedeva di trasportare

³⁹ Archivio del Ministero degli Affari Esteri Francesi, fasc. 377.98, *Tableaux découverts à Florence chez Ventura*, doc. del 5 ottobre 1945.

⁴⁰ Ivi, busta 377.98, doc. 243, 6 agosto 1946. Lo stesso archivio custodisce nella medesima busta il fascicolo *Rapport Ambassade de France à Rome sur accident du pastel de Degas à M. Paul Rosenberg. 1946-1948*.

⁴¹ Ivi, lettera del presidente del Governo Provvisorio della Repubblica Francese, Ministero degli Affari Esteri, Chargeraud, al ministro dell'Educazione Nazionale, 2 settembre 1946, busta 377.98, fasc. *Italie. Exposition à Rome 9 tableaux impressionnistes nascosti da Ventura. 1946-1947*.

le opere in Francia tramite corriere, si scelse di farle viaggiare in aereo⁴². Il 28 novembre arrivarono finalmente in Francia e, in attesa di essere restituite ai legittimi proprietari, furono custodite presso i locali della Commission Récupération Artistique⁴³.

Le opere italiane cedute da Ventura a Göring, invece, furono identificate presso il Collecting Point di Monaco dalla Delegazione Italiana per il recupero delle opere d'arte, partita alla volta della Germania il 27 settembre 1946⁴⁴. Alla delegazione prese parte Giorgio Castelfranco, che, come per tutti i beni rinvenuti, stilò precisi elenchi e dettagliati rapporti. Grazie al lavoro di Castelfranco e del resto della Delegazione, fu possibile identificare le opere ritrovate e, confrontandole con quanto invece era rimasto nei depositi e nei musei italiani, indicare quelle ancora da recuperare. Una volta restituiti i nove quadri di pittori impressionisti al governo francese, e proprio alla luce di quanto fatto dal governo italiano perché questo avvenisse, fu fortemente sollecitata da parte delle autorità la restituzione delle opere d'arte ancora in Germania (10 aprile 1948, Direzione Generale Antichità e Belle Arti alla Missione Italiana presso il Collecting Point di Monaco)⁴⁵. Ma fu solo grazie all'accordo De Gasperi-Adenauer del 1953 che la restituzione fu accordata e le opere rientrarono fisicamente in Italia nel mese



Fig. 11. Ritorno in Italia delle opere esportate abusivamente da Goering, "Il Giornale d'Italia", 7 giugno 1954, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

⁴² Ivi, doc. 2619, 16 novembre 1946.

⁴³ Ivi, doc. 3872, 3 dicembre 1946.

⁴⁴ *La prima missione italiana partirà oggi per la Germania*, "La Nazione del Popolo", 27 settembre 1945, p. 2.

⁴⁵ Archivio Centrale dello Stato, AA BB AA, Div. III, 1929-60: busta 147, 1938/55, Classifica 4 Firenze, *Mostre e Recupero: Firenze, Quadri Francesi recuperati presso l'antiquario Eugenio Ventura*.



di giugno del 1954.

Mentre la Delegazione Italiana operava affinché la restituzione avvenisse, gli eredi Ventura tentarono una causa allo Stato italiano. La causa si protrasse a lungo e solamente il 27 febbraio 1959 l'Avvocatura Generale dello Stato presso il Tribunale di Roma ne decretò la conclusione.

Gli eredi del Ventura tentarono una causa contro il Ministero della Pubblica Istruzione per illegittima detenzione dei quadri che erano stati di proprietà Ventura, che egli aveva ceduto a Göring e che il governo tedesco aveva restituito all'Italia. La richiesta fu respinta poiché, secondo gli artt. 1 e 2 della legge 14 gennaio 1950 n. 77, per le « opere d'interesse artistico... che nel periodo dal 1 gennaio 1936 all'8 maggio 1945 furono trasferite in proprietà e A QUALSIASI TITOLO allo Stato germanico, A PERSONALITÀ POLITICHE DEL REGIME NAZISTA o a sudditi germanici NON È AMMESSA AZIONE PER LA RIVENDICA o per conseguire EVENTUALI INDENNIZZI da parte... dei privati che avevano effettuato, A QUALSIASI TITOLO la cessione delle opere stesse ».

Questa norma attribuisce allo Stato le opere recuperate, qualunque ne sia stata l'originaria appartenenza⁴⁶.

Infine, le opere, una volta tornate in Italia, furono restituite alla città di Firenze, da cui provenivano prima di essere portate in Germania. Dal 1953 al 1988 fecero parte di quel deposito detto Recupero Siviero, che fisicamente si trovava in Palazzo Vecchio. Poi, ma solo tra il 1989 e il 1990, destinate alle loro attuali collocazioni: la Galleria degli Uffizi e il Museo di Palazzo Davanzati.

Doveroso è, a questo punto, aprire una parentesi su di una vicenda collaterale all'Affare Ventura, ma di non minore importanza: se per Siviero l'Affare Ventura rappresentò un 'successo' nel bilancio della propria carriera e nell'operato del suo Ufficio Recupero, per Carlo Ludovico Ragghianti

Fig. 12. *Lo scandalo Ventura e compagni*, «La Nazione del Popolo», 16 gennaio 1946, annotato a mano «Nazionale», digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

⁴⁶ Archivio Siviero, Avvocatura Generale dello Stato, Tribunale di Roma, copia dell'atto di conclusione della Causa Ventura, 27 febbraio 1959, busta 35, pratica 3/427.

rischiò di essere un grande smacco, che poteva infangarne la reputazione e oscurarne le qualità, oltre che di grande studioso, anche di uomo attivo nella liberazione e ricostruzione del nostro Paese.

Il tutto si svolse tra l'estate del 1945 e la primavera del 1946. Nel giugno 1945 veniva pubblicato l'articolo *Antiquariato e collaborazionismo* in "La Nazione del Popolo". In esso si portava alla luce la rete di relazioni che l'altro grande antiquario fiorentino, Contini Bonacossi, aveva intessuto con Göring e i suoi emissari, tanto da godere della protezione della Gestapo e delle S.S. E secondo l'autore dell'articolo era stato proprio Raghianti ad averlo coperto e protetto. Pochi giorni dopo sarebbe scoppiato il caso Ventura. Ma solo alla seconda metà di settembre 1945 risale la prima lettera di Raghianti inviata a Leonida Repaci, direttore del quotidiano "L'Epoca", per smentire le accuse di aver tentato di fermare le indagini sullo scandalo Ventura rivoltegli in un altro articolo, pubblicato in data 11 settembre, *Giustizia in pantofole (Ancora sull'affare Goering-Ventura)*⁴⁷. Si tenga presente che Raghianti, in virtù del ruolo di punta svolto nella Resistenza in qualità di comandante del Comitato Toscano di Liberazione e della sua attiva partecipazione alla nascita del Partito d'Azione, era stato chiamato a ricoprire nel governo Parri il ruolo di sottosegretario del Ministero della Pubblica Istruzione, con delega alle Belle Arti e Spettacolo. Portato in causa da Raghianti nella lettera a Repaci, Siviero dichiarò di aver fatto condurre l'indagine sull'Affare Ventura ai Carabinieri, i quali avevano poi interrogato lo stesso Ventura e altri testimoni, ma di non essere in alcun modo responsabile di quello che i giornali scrivevano (in *Giustizia in pantofole* si legge che Raghianti si recò a Firenze in gran segreto per incontrare Vannini Parenti e tramite questi avvicinare Ventura); Raghianti accusò Siviero di malafede. Da qui lo scontro aperto fra i due, che sfociò in un'inchiesta parlamentare, conclusasi, come vedremo, con la temporanea sospensione di Siviero dall'incarico di Capo Ufficio Recuperi.

L'inchiesta parlamentare fu pretesa da Raghianti stesso per verificare la veridicità delle accuse mossegli, alla condizione che, una volta conclusasi, venissero tratte tutte le conseguenze dell'inchiesta stessa, comprese quelle che avrebbero colpito i responsabili delle accuse. Essa fu affidata al ministro Manlio Brosio, vicepresidente del Partito Liberale e vicepresidente del Consiglio dei Ministri, che la condusse scrupolosamente, raccogliendo il maggior numero di informazioni. Conclusa il 7 novembre 1945, Brosio ne dette immediato resoconto in una lettera al presidente del Consiglio Ferruccio Parri: Raghianti veniva sollevato da ogni accusa e, dunque, pienamente scagionato. Con grande orgoglio il presidente Parri comunicò la notizia al ministro della Pubblica Istruzione Vincenzo Arangio-Ruiz in data 21 novembre⁴⁸. In risposta il ministro dovette ammettere che effettivamente le accuse di Siviero erano andate oltre il limite tollerabile ed era, quindi, necessario rimuoverlo dal suo incarico⁴⁹. Ma l'ancora

⁴⁷ *Giustizia in pantofole* ... cit., p. 2.

⁴⁸ Archivio Centrale dello Stato, Archivio Parri, busta 25, fasc. 134, *Caso Ventura-Raghianti*, lettera di Ferruccio Parri a Vincenzo Arangio-Ruiz, Roma, 21 novembre 1945, copia.

⁴⁹ Ivi, lettera di Vincenzo Arangio-Ruiz a Ferruccio Parri, Roma, 28 novembre 1945. Ancora in proposito, si segnala un altro comunicato stampa rilasciato da Raghianti del 10 dicembre 1945: «In relazione al seguito dell'articolo *Antiquari e opere d'arte* comparso sul quotidiano *Risorgimento Liberale* del 9 dicembre 1945, il

mancata consegna delle opere impressioniste al governo francese e la sospensione di Siviero rischiavano di bloccare quel delicato gioco di rivalse su cui marciava l'intero meccanismo delle restituzioni. A proposito dei rapporti con le autorità militari alleate, infatti, Siviero collaborò sempre attivamente sia con gli americani che, come abbiamo visto, con i francesi, guadagnandosi la fiducia e la stima dei suoi interlocutori. Fu perciò senza dubbio la lettera, inaspettata, datata 2 ottobre 1945 dell'ammiraglio Ellery W. Stone a Parri⁵⁰, non solo a dimostrare che Siviero nei rapporti con le autorità alleate aveva compiuto un eccellente lavoro, ma soprattutto a 'salvarlo' dalla brutta situazione in cui si trovava in quel momento, essendo stato sollevato dal proprio incarico di Capo dell'Ufficio Recuperi. D'altro canto, l'opinione pubblica continuava a interessarsi alla vicenda, e così fu pubblicato un altro articolo di giornale, *Antiquari all'assalto delle opere d'arte*, comparso il 6 dicembre 1945 su "Risorgimento Liberale". Il fatto che Ragghianti avesse come segretario particolare Sandrino, il nipote del noto antiquario marchigiano, dette adito al giornalista di "Risorgimento Liberale" ad affermare che, oltre a Ventura, Ragghianti proteggesse anche Contini. Ragghianti, inoltre, veniva deliberatamente e pubblicamente accusato di aver chiesto la soppressione dell'Ufficio Recuperi dopo lo scoppio dello scandalo Ventura. In realtà egli ne aveva fatto richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione già il 6 agosto 1945, cioè quattro giorni prima che i Carabinieri di Firenze disponessero il fermo dell'antiquario su istanza dell'Ufficio di Siviero. La soppressione richiesta da Ragghianti era «motivata dalla scarsa efficienza del medesimo [l'Ufficio Recuperi di Siviero] e dalla ingerenza del S.I.M. nel funzionamento degli uffici dipendenti da questo Ministero»⁵¹. Nel momento in cui scoppiò il caso Ventura, però, alla luce del ruolo decisivo che Siviero e il suo Ufficio ebbero nello svolgimento delle indagini, il ministro Arangio-Ruiz non deliberò la soppressione dell'Ufficio Recuperi, risolvendosi a procedere alla sospensione di Siviero dall'incarico solo il 28 novembre 1945, una settimana dopo aver appreso da Parri le conclusioni cui era giunta la commissione guidata da Brosio. Ma la breve parabola del governo Parri stava ormai per concludersi. L'8 dicembre 1945, infatti, Parri fu costretto a rassegnare le dimissioni e anche Ragghianti dovette abbandonare il suo incarico di sottosegretario. Nonostante ciò, al volgere del nuovo anno, seguirono ancora duri scontri verbali tra

sottosegretario alle Belle Arti e Spettacolo comunica: come già mostrato nella conferenza stampa tenuta il 7 scorso, con decisione del Ministro per la Pubblica Istruzione, di concerto con il Ministro per la Guerra, in data 28/11/1945, il Sig. Rodolfo Siviero è stato esonerato dall'incarico di Direzione dell'Ufficio Recuperi Opere d'Arte», Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, *Sottosegretariato, Reparto calunnie, 1945-1965 (Siviero)*. lettera di Ragghianti a Enrico Molè (ministro della Pubblica Istruzione sotto il nuovo governo di De Gasperi) del 19 gennaio 1946: contesta l'espressione usata da Siviero nella sua lettera pubblicata su "La Nazione del Popolo" del 16 gennaio 1946: «l'Ufficio Recuperi Opere d'Arte da me tuttora diretto»; Ragghianti dichiara di essere in possesso della lettera di Ruiz a Parri del 28 novembre 1945 dove il mittente scrive che «in seguito ai risultati dell'inchiesta Brosio [...] la sua [di Siviero] permanenza a Capo del detto Ufficio potrebbe avere conseguenze dannose per il servizio» Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, *Sottosegretariato, Reparto calunnie, 1945-1965 (Siviero)*.

⁵⁰ Il testo della lettera si trova in *Antiquari all'assalto delle opere d'arte*, "Risorgimento Liberale", 6 dicembre 1945, p. 2: cita "La Nazione del Popolo" del 5 e 7 settembre 1945.

⁵¹ Relazione della Conferenza Stampa tenuta dal sottosegretario di Stato per le Belle Arti e Spettacolo, Carlo Ludovico Ragghianti, del 7 dicembre 1945, Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, *Sottosegretariato, Reparto calunnie, 1945-1965 (Siviero)*.

lui e Siviero, pubblicati sulla stampa quotidiana, in particolare su "La Nazione del Popolo".

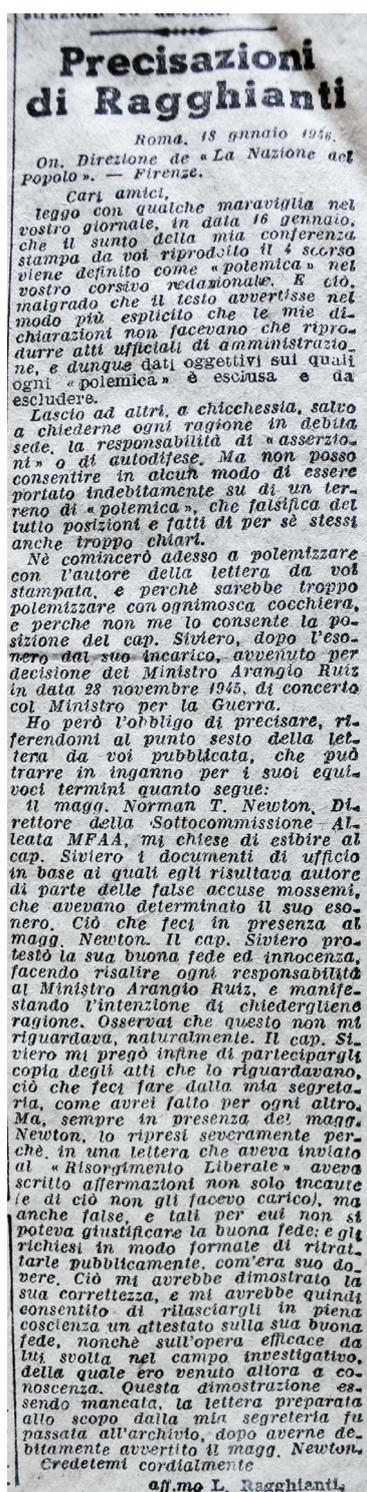
Nella primavera del 1946, però, Siviero, grazie al vento a lui favorevole che tirava dopo l'insediamento del nuovo governo De Gasperi e con Enrico Molè al Ministero dell'Istruzione, venne ufficialmente designato quale capo dell'Ufficio Recuperi⁵². Fu così che cadde il silenzio sull'intera vicenda. Silenzio che pare esser stato voluto dai suoi stessi protagonisti. Siviero, come a voler compiere una sorta di *damnatio memoriae*, non fece il minimo cenno esplicito a Raghianti. Così, anche quando molto tempo dopo scrisse dello scambio Göring-Ventura, sia in *L'Arte e il Nazismo* che in *Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane asportate durante la Seconda Guerra Mondiale*, non fece mai il nome del proprio 'rivale'. Da parte sua, Raghianti fece lo stesso, alludendo alla vicenda e ai personaggi, senza nominare Siviero, quasi a sottolineare l'inadeguatezza del ruolo che, nonostante tutto, questi si trovava a ricoprire. Non esistono documenti che attestino il raggiungimento di un titolo accademico da parte di Siviero⁵³. Il fatto, quindi, di non essere uno storico dell'arte qualificato e di aver avuto un trascorso nelle fila del S.I.M. ha fatto sorgere nel tempo numerosi dubbi riguardo alla sua assoluta 'probità'. Resta il fatto che, comunque, Siviero rimase a capo dell'Ufficio Recuperi, nonostante i numerosi tentativi che, abbiamo visto, si fecero per chiuderlo, fino alla sua morte. Questo anche se, per Raghianti, Siviero, non rispondendo ai requisiti necessari, non era probabilmente l'uomo adatto a svolgere tale delicato compito. L'Affare Ventura, infatti, come abbiamo visto, aveva interessato moltissimo l'opinione pubblica, soprattutto fiorentina, ma proprio sulla stampa quotidiana ha avuto i suoi risvolti meno edificanti, con un «dibattito rusticano»⁵⁴ tra Carlo Ludovico Raghianti e Rodolfo Siviero che non ha reso giustizia ai due protagonisti. Un dibattito che sembra alimentato più da un'antipatia reciproca che da una reale volontà, da entrambe le parti, di collaborare per raggiungere lo stesso scopo: la restituzione delle opere scambiate tra Göring e Ventura e non solo quelle. Un dibattito che ha deviato il discorso verso problematiche non proprio attinenti a quella principale che, invece, il caso Ventura aveva realmente sollevato: come ottenere la restituzione di quelle opere che, sì i nazisti, in particolare il maresciallo Göring, avevano illecitamente esportato dall'Italia per portarle in Germania, ma con la collaborazione e la compiacenza di quegli antiquari italiani, specialmente fiorentini, che, dalle trattative con i nazisti e dagli scambi o compravendite di preziosi oggetti d'arte, avevano tratto un proficuo vantaggio. Un problema che si trovava a prendere sempre più campo in un'Italia dove le leggi di tutela del patrimonio culturale esistevano (pensiamo alle leggi Bottai del 1939 e alle precedenti norme emesse a inizio secolo⁵⁵), ma

⁵² F. ROVATI, *Italia 1945: il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi*, «Acme», LVIII, 2005, 3, pp. 265-292, in part. 292. Molè, d'accordo con De Gasperi e di concerto con i ministri degli Affari Esteri, della Giustizia, della Difesa e del Tesoro, costituì l'Ufficio. In questo modo, non essendo dipendente da un solo dicastero, per decretarne lo scioglimento, sarebbe stato necessario l'assenso di tutti gli altri.

⁵³ Per un approfondimento sulle vicende biografiche di Siviero si veda A. SANNA, *I diari di Rodolfo Siviero*, in *Atti della Accademia delle Arti del Disegno 2005-2006*, Firenze 2006, pp. 19-32, e F. BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma 2013.

⁵⁴ BOTTARI, *Rodolfo Siviero ... cit.*, pp. 148 e ss.

⁵⁵ Nello specifico si guardi alla legge 12 giugno 1902, nr. 185, c.d. legge Nasi, al regio decreto 17 luglio 1904, nr. 431, alla legge 27 giugno 1907, nr. 386, e alla legge 20 giugno 1909, nr. 364, c.d. legge Rava-Rosadi.



dove il regime fascista e la sua corrotta macchina burocratica avevano permesso di raggiarle (si veda in proposito il caso, eclatante, del *Discobolo Lancillotti*, recuperato proprio da Siviero nel 1948⁵⁶). Dinamiche, queste, che hanno permesso, negli anni intorno al secondo conflitto mondiale, un esodo di opere dal nostro Paese. Molte di esse, grazie anche al lavoro di persone come Siviero, sono fortunatamente tornate a far parte del nostro patrimonio, ma molte altre hanno subito un destino ben diverso.

Si vuol quindi concludere col presentare *L'opera da ritrovare*, catalogo di quelle opere che ancora risultano da recuperare⁵⁷: uno strumento utile al fine di portare a termine quel paziente lavoro che Siviero e il suo Ufficio Recupero avevano iniziato. In questa sede, ci limiteremo a riportarne le informazioni riguardanti quelle opere che lo stesso Siviero indicava come di «provenienza Ventura», nell'*Elenco*⁵⁸ da lui redatto probabilmente nel 1954, una volta ottenuta la restituzione delle opere italiane. Quelle stesse opere che già Giorgio Castelfranco aveva elencato nel rapporto da lui stesso stilato in occasione del lavoro di censimento, che svolse tra il 1946 e il 1947 presso il Collecting Point di Monaco, in qualità di membro della Delegazione Italiana in Germania, con a capo Siviero, che ebbe il compito di occuparsi delle restituzioni delle opere trafugate o illecitamente esportate dal nostro Paese.

Alla luce di quanto riportato a proposito delle opere di provenienza Ventura, e considerando il fatto che queste non sono che un piccolo nucleo rispetto a tutte le opere catalogate come da recuperare, *L'opera da ritrovare* risulta essere l'emblema e la dimostrazione di quanto lavoro ancora ci sia da fare per ricostituire il nostro patrimonio culturale, in larga parte mutilato in tempo di guerra,

Fig. 13. *Precisazioni di Ragghianti*, «La Nazione del Popolo», 28 gennaio 1946, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

⁵⁶ Per questo e ulteriori approfondimenti sui recuperi e la figura di Siviero si veda sempre BOTTARI, *Rodolfo Siviero ... cit.*

⁵⁷ *L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*, catalogo a cura di L. Morozzi, R. Paris, Roma 1995.

⁵⁸ Archivio Siviero, Elenco delle opere d'arte sequestrate all'antiquario Eugenio Ventura fu Luigi, e depositate provvisoriamente nel magazzino della Squadra investigativa dei Carabinieri di Firenze, busta 35, pratica 3/427.

anche grazie alla collaborazione, purtroppo, di antiquari italiani, come Eugenio Ventura e altri. Lavoro che, dove è stato possibile portarlo a buon fine, come nel caso opposto de *L'opera ritrovata*, ci permette di ammirare opere tornate a far parte di quel tessuto culturale che le ha prodotte, di cui esse sono testimonianza e dove è giusto, da un punto di vista storico-artistico e documentario, che esse siano custodite e opportunamente tutelate.

Chiarimenti di Siviero

Signor Direttore,

Il dottor Raghianti insiste nel voler far credere all'opinione pubblica che io non sia più il capo dell'Ufficio Recupero Opere d'Arte, come egli con tanta disinvoltura si era affrettato a comunicare alla stampa. Evidentemente egli confonde la mia posizione con la sua, perchè chi effettivamente è rimasto al suo posto sono io.

Mi fa piacere che il Raghianti confermi la verità di quanto ebbi a dire, cioè che egli dopo avermi più volte attaccato mi offrì una lettera laudativa in cambio di mie ritrattazioni che, naturalmente, non feci. Solo mi duole, per sacrosanta carità di patria, che egli così pubblicamente descriva il modo inusitato e disinvolto con cui faceva il Sottosegretario di Stato.

Lascio apprezzare ad altri il valore delle sue dichiarazioni che egli solo sub limine mortis fosse venuto a conoscenza dell'opera efficace da me svolta nel campo investigativo; non era davvero questa una cosa che egli dovesse trascurare così altezzosamente da occuparsene solo in piena crisi, dopo circa cinque mesi dalla sua nomina a Sottosegretario, non tanto per la mia persona quanto per i compiti gravi ed importanti che erano affidati all'ufficio da me diretto.

Il Raghianti definisce chiari, anche troppo chiari, tutti i rapporti che egli ha avuto col mio ufficio; io, chiaramente, vedo soltanto che egli, Sottosegretario alle Arti, fece più volte pressione per sciogliere un ufficio la cui opera efficace, come egli stesso riconosce, era, ed è volta, a scoprire sottrazioni di opere d'arte pubbliche e malefatte di antiquari collaborazionisti.

E' questa la terza volta che io debbo perder tempo per rispondere agli attacchi inconcludenti che il Raghianti mi muove col tono suo abituale di stizzosa superiorità, e poiché egli afferma di non voler polemizzare con ogni mosca cocchiera in quanto non glielo consente quella che egli chiama la mia posizione di "esonerato", accolgo la prassi del Raghianti e dato che egli non è più Sottosegretario alle Arti, mentre io dirigo ancora l'Ufficio Recupero Opere d'Arte, chiudo con la presente la serie delle polemiche.

Cordialmente.
Rodolfo Siviero.

Fig. 14. *Chiarimenti di Siviero*, "La Nazione del Popolo", 7 febbraio 1946, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.