

STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- DANIELE GIORGI  
La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni p. 1
- MARCO SCANSANI  
L'attività scultorea di Sperandio Savelli:  
marmi, terrecotte e committenze francescane p. 54
- GIANLUCA FORGIONE  
«L'avete fatto a me».  
Per una nuova lettura delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio p. 114
- GIOVANNI GIURA  
Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione,  
Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per  
San Francesco a Lucignano p. 168
- OLIVIER BONFAIT  
Dalle *Memorie pittoriche* alla *Felsina pittrice*.  
L'«indice delle cose notabili» di Malvasia p. 199
- DANIELE LAURI  
La *Morte di San Giuseppe* e gli altri rilievi in bronzo di  
Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee:  
precisazioni documentarie p. 230
- ANDREA RAGAZZINI  
Vita e opere di un'imperatrice le *Storie di Maria Teresa*  
di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale p. 255
- GIULIA COCO  
«Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco  
sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia p. 274
- FLORIANA CONTE  
Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi,  
da Boccioni ai Pisani (1914-1966) p. 293
- ELISA FRANCESCONI  
Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano.  
Piero Dorazio: *Rilievi*, *Cartografie* e l'orizzonte visivo de  
*La Fantasia dell'arte nella vita moderna* (1951-1955) p. 322



## LA COLOMBA DI GIOTTO: FORMA E FUNZIONE DELLA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

### 1. «*Nobilis ara Deo [...] multo numine plena*»<sup>1</sup>

Nella ricorrenza dell'Annunciazione della Nascita di Cristo (25 marzo) dell'anno 1303 la cappella palatina, che era innalzata per volontà di Enrico degli Scrovegni nell'area dell'anfiteatro romano di Padova, fu dedicata alla Vergine. Di questo avvenimento solenne dava notizia una perduta epigrafe, composta nel *milieu* preumanistico patavino, che doveva essere verosimilmente esposta presso la porta principale del tempio. È probabile che, a quel tempo, la struttura architettonica della cappella fosse stata completata almeno nel suo involucro principale. La costruzione della fabbrica dovette essere avviata poco dopo la vendita – perfezionata il 6 febbraio del 1300 – della proprietà dell'Arena – costituita da un palazzo, una loggia, stalle, edifici di servizio, due torri e terreni e ubicata all'esterno della cinta muraria cittadina – da parte di Manfredo di Guecillo Dalesmanini in favore di Enrico<sup>2</sup>. Infatti, nel lasso di tempo compreso tra il 6 febbraio 1300 e il 29 aprile 1302 – e forse assai a ridosso del primo *terminus* – il secondo aveva chiesto e ottenuto dal vescovo Ottobono de' Razzi la licenza di costruire una chiesa di modeste dimensioni<sup>3</sup>.

C'è da credere che alla dedicazione della cappella presenziasse anche il cardinale Niccolò di Boccasio, che consacrò poi la locale chiesa dei frati domenicani l'11 aprile 1303<sup>4</sup>. Questo prelado, eletto papa nell'ottobre dello stesso anno con il nome di Benedetto XI, concesse il 1<sup>o</sup> marzo del 1304 l'indulgenza di un anno e quaranta giorni a quanti avessero visitato la chiesa di Santa Maria della Carità nell'Arena in occasione delle principali festività mariane – Natività, Annunciazione, Purificazione e Assunzione – e di cento giorni a coloro che vi si fossero recati entro una settimana dopo queste ricorrenze<sup>5</sup>. La concessione dell'indulgenza a un edificio privato costituiva una consuetudine piuttosto rara: tale occorrenza può essere certamente spiegata alla luce degli stretti rapporti, forse anche di natura finanziaria, intercorsi tra il pontefice trevigiano ed Enrico degli Scrovegni, che ripetutamente chiese al prelado – e ottenne – diversi benefici ecclesiastici per alcuni suoi familiari<sup>6</sup>. Tuttavia, la bolla dell'indulgenza deve

---

La letteratura sulla cappella degli Scrovegni è ingente. Nell'economia dell'articolo i riferimenti bibliografici sono stati selezionati seguendo un criterio di maggiore pertinenza e rilevanza tematica. Ringrazio per la consulenza scientifica e/o per le agevolazioni pratiche Francesco Busti, Francesco Caglioti, Marcello Calogero, Eliana Carrara, Marco Collareta, Rita Deiana, Andrea De Marchi, Luca D'Onghia, Massimo Ferretti, Chiara Frugoni, Marco M. Mascolo, Antonino Mastruzzo, Alessio Monciatti, Ilaria Morresi, Cristiana Pasqualetti, Salvatore Settis, Guido Tigler, Paola Ventrone, Veronica Vestri e Francesco Zimei. Alessandra Freddi ha messo gentilmente a mia disposizione la fig. 4. A Giulia Ammannati, interlocutrice privilegiata durante lo svolgimento di questo lavoro, devo un ringraziamento speciale. A Monia Manescalchi e a Martina Nastasi esprimo la mia più viva gratitudine.

<sup>1</sup> La citazione è tratta dal secondo esametro dell'epigrafe di dedicazione della cappella, per la quale si rimanda all'appendice documentaria del presente saggio, d'ora in avanti indicata come *Appendice documentaria*, 1.

<sup>2</sup> L'atto è pervenuto in copia autentica pergamenea del 1321 (ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 247, fasc. *Documenti e carte A usque Y*), pubblicata parzialmente in TOLOMEI 1880, pp. 29-31, e integralmente in SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 167-171. Il testo dell'atto riporta l'elenco preciso degli immobili e la loro destinazione d'uso al momento della vendita e non cita edifici di culto.

<sup>3</sup> Il *terminus* del 29 aprile 1302 coincide con la nomina di Ottobono a patriarca di Aquileia e si ricava da un documento (9 gennaio 1305) che riporta le lamentele del *sindicus* del vicino convento degli Eremitani nei confronti delle iniziative intraprese da Enrico, il quale aveva ottenuto la concessione di erigere una chiesa dal vescovo «qui tunc erat», ossia da Ottobono de' Razzi, predecessore di Pagano della Torre: RONCHI 1935-1936.

<sup>4</sup> BELLINATI 1967, p. 14.

<sup>5</sup> GRANDJEAN 1883-1905, documento 435, colonne 294-295. La bolla è stata segnalata per la prima volta negli studi sulla cappella in SUPINO 1920, I, p. 118.

<sup>6</sup> NAPIONE-GALLO 2007, pp. 97-98.

essere considerata un documento di primaria importanza anche perché formalizzava per la prima volta il titolo dell'oratorio; comportava che la fabbrica fosse accessibile al culto, compreso lo spazio destinato alla liturgia<sup>7</sup>; e sanciva la trasformazione di una cappella di palazzo in chiesa aperta al pubblico. Quest'ultima implicazione creava i presupposti per una concorrenza nella cura d'anime con la vicina chiesa dei Santi Giacomo e Filippo dei frati eremitani. Di conseguenza, agli inizi di gennaio del 1305 il *sindicus* dei frati, Giovanni *a Soleis*, rinnovava al vicario del vescovo patavino le lamentele, già espresse in precedenza dal priore del medesimo convento, sul conto di Enrico degli Scrovegni, che – proseguendo i lavori della cappella – aveva oltrepassato i vincoli prescritti dalla licenza accordata dal vescovo Razzi. Infatti, secondo i patti Enrico avrebbe dovuto innalzare una piccola chiesa con un solo altare, priva di campane e di campanile «in modum quasi cuiusdam oratorii, pro se, uxore, matre et familia tantum, ad quam concursus non fieret populi»<sup>8</sup>. Al contrario, era stata realizzata una grande chiesa con più altari, assieme a un «novum campanile in Arena [...] ad ponendas campanas magnas ac novas campanas, in grave scandalum, damnum, praeiudicium et iniuriam fratrum et monachorum inhabitantium in loco seu monasterio praedicto et eius ordinis, loci, capituli, conventus et ecclesiae Romanae ac iurium eorundem»<sup>9</sup>: tutto questo «et alia multa quae ibi facta sunt, potius ad pompam et ad vanam gloriam et quaestum quam ad Dei laudem, gloriam et honorem»<sup>10</sup>. È lecito pensare che questa perifrasi sia un'allusione alla decorazione pittorica *in fieri* della cappella.

La cerimonia di consacrazione della fabbrica avvenne a distanza di qualche mese. Infatti il 16 marzo 1305 Enrico, che intendeva «facere consecrari quandam suam capellam Paduae»<sup>11</sup>, chiese al Maggior Consiglio di Venezia che gli fossero concessi i *panni Sancti Marci*. Questi ultimi possono essere identificati – com'è stato argomentato, a mio avviso convincentemente – con i paramenti d'altare della basilica marciana<sup>12</sup>. Il prestito fu accordato, e con ogni probabilità il 25 marzo, festa dell'Annunciazione, la cappella, ormai presumibilmente completata nella compagine architettonica dell'aula rettangolare, decorata dalle pitture di Giotto, e dello spazio presbiteriale, fu consacrata<sup>13</sup>.

Gli ultimi studi hanno dimostrato che Enrico non avrebbe fondato il tempio come *ex-voto*, affinché fossero espiati i peccati commessi dal padre Rainaldo nell'esercizio dell'attività feneratizia<sup>14</sup>. Questa interpretazione, condizionata tanto dalla condanna di Rainaldo all'Inferno nella *Commedia* dantesca<sup>15</sup> quanto dal giudizio severo e parziale espresso nei suoi confronti dal

---

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 95-96.

<sup>8</sup> RONCHI 1935-1936, p. 211.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>11</sup> ASVe, Maggior Consiglio, Deliberazioni. Registri, 8 *Magnus et Capricornus*, c. 79v: cfr. SELVATICO 1859, p. 284, nota 6; SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 176-177.

<sup>12</sup> MOSCHETTI 1920-1921, pp. 184-185; FRUGONI 2008, pp. 48-53; BALDISSIN MOLLI 2018, p. 88. Invece, in JACOBUS 2008, p. 39, e TIGLER 2017(2019), p. 25, si identificano i panni con stoffe che sarebbero state usate per coprire le pareti del coro. Per un riepilogo bibliografico e critico sull'interpretazione dei *panni* si rimanda sempre a TIGLER 2017(2019), p. 11, nota 15.

<sup>13</sup> L'analisi dei documenti permette di concludere che il prestito dei *panni* ebbe seguito: MOSCHETTI 1920-1921, pp. 194-198. Sebbene l'elevazione dei diversi corpi di fabbrica non sia avvenuta in modo omogeneo – come dimostra il caso dell'abside, la cui struttura muraria non è ammorsata con il coro quadrato a essa contiguo – sembra verosimile ritenere, a mio avviso, che la chiesa fosse compiuta al momento della sua consacrazione, nel 1305. Sulla posteriorità dell'abside rispetto al coro e all'aula si veda da ultimo TIGLER 2017(2019), pp. 14-15, nota 28, con riepilogo bibliografico e critico, pp. 32-34; sulla sua anteriorità si veda GUARNIERI 2018, pp. 149-150. Sugli aspetti architettonici della cappella si rimanda specialmente a VERDI 2000; BORSELLA 2003a; DAL PIAZ 2005; VALENZANO 2018. Sui tempi dell'intervento di Giotto nella cappella si veda essenzialmente PREVITALI 1993, p. 82.

<sup>14</sup> SCHWARZ 2010, pp. 50-53.

<sup>15</sup> *Inferno* XVII, 64-75.

giudice Giovanni da Nono<sup>16</sup>, fu veicolata *in primis* da un'anonima cronachetta d'argomento prosopografico padovano, compilata nel 1335<sup>17</sup>. In realtà, l'acquisto di un luogo altamente simbolico della città, che era stato appannaggio dei vescovi per concessione imperiale prima di giungere nelle mani di una delle più eminenti casate padovane, fu concepito *ab origine* per creare un nuovo polo devozionale dedicato alla Vergine a beneficio dei padovani e della parentela degli Scrovegni e capace di legittimare e di consolidare la posizione sociale e l'immagine di Enrico<sup>18</sup>. Questo rapporto sinergico tra strategia di propaganda personale, salvezza spirituale e investimento promosso nell'interesse della città emerge apertamente nell'atto di dotazione patrimoniale della prepositura della cappella del 1317, nel quale Enrico avrebbe affermato che la costruzione della chiesa fu intrapresa «in honorem et reverentiam [...] virginis genitricis Dei et domini nostri Jesu Christi, honorem et bonum statum civitatis et Communis Paduae, et animae sue suorumque praedecessorum remedium et salutem»<sup>19</sup>.

## 2. La solennità dell'Annunciazione

L'attendibilità della data del rito di consacrazione riposa sulla notizia dello svolgimento di una processione e dell'ufficio drammatico dell'Annunciazione nel 1305 entro il circuito dell'Arena, nel quale i Dalesmanini avevano consentito in precedenza il passeggio pubblico ai padovani<sup>20</sup>. Un ben noto registro di spese della sacrestia della Cattedrale di Padova elenca – il 24 marzo di quell'anno – esborsi «pro hastis XII emptis pro paliis portandis in festo Anunciacionis beate Marie, quando factum fuit officium Angeli et Marie ad Arenam», e «causa faciendi depingi duas de predictis hastis pro portandis crucibus quando necesse est». Altre spese furono effettuate «pro brocetis et cordonibus ad ornandum castedras [sic] Angeli et Marie pro predicto festo Anunciacionis», per coloro «qui portaverunt cruces nostras et reportaverunt ab ecclesia nostra cum processione ad Arenam et e converso pro dicto festo

<sup>16</sup> Nel *De generatione aliquorum civium urbis Paduae tam nobilium quam ignobilium* (1318-1325 ca.), un'opera cronachistica sulle maggiori casate nobiliari locali: CIOLA 1984-1985, p. 142, cit. in FRUGONI 2008, p. 24, nota 10.

<sup>17</sup> Nell'estratto della cronaca dedicato alla famiglia Scrovegni si legge che Enrico intraprese questa iniziativa «pro salute suorum, et maxime pro anima eius patris Raynaldi, qui, cum esset plebane condicionis, fenoribus infinitis est fructus [da emendare con *functus*, come mi suggerisce Giulia Ammannati]»: cit. in JACOBUS 2008, p. 380. Si veda anche FEDERICI 1787, II *Codex Diplomaticus*, p. 139. Questa cronaca è stata soggetta a numerosi aggiornamenti nei decenni successivi alla prima stesura, e quindi a radicali interpolazioni dei testimoni manoscritti dai quali è tramandata, circostanze che hanno scoraggiato l'allestimento di un'edizione critica affidabile. Sull'operetta si veda COLLODO 1990.

<sup>18</sup> BORTOLAMI 2000, pp. 29-30; COLLODO 2005, pp. 12-13; COLLODO 2007, pp. 70-72; FRUGONI 2008, p. 33; BALDISSIN MOLLI 2018.

<sup>19</sup> SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, p. 189. In un passo del *De generatione* Giovanni da Nono scrive: «dedicavit enim Henricus se ordini fratrum Sancte Marie, qui dicunt fratres gaudentes, cui circa finem anni renunciavit» (CIOLA 1984-1985, pp. 142-146, cit. da FRUGONI 2008, p. 88, nota 23). Non è chiaro a quale *annus* si riferisca il cronista, ma gli indizi cronologici di contesto sono compresi tra la data d'acquisto del sito dell'Arena (6 febbraio 1300) e il pontificato di Benedetto XI (22 ottobre 1303-7 luglio 1304). Sulla possibile affiliazione di Enrico all'ordine militare e ospedaliero dei frati della beata Maria Vergine Gloriosa, detto dei 'Frati Gaudenti', si rimanda a NAPIONE-GALLO 2007, pp. 102-104. Un coinvolgimento dell'ordine nelle vicende costruttive dell'oratorio fu asserito con forza da FEDERICI 1787, I, pp. 266-267 (sull'inattendibilità delle ricerche di padre Federici si veda il giudizio di Luigi Lanzi citato da PREVITALI 1989, p. 155) e più recentemente argomentato principalmente da Robert H. Rough, che ha creduto di poterlo estendere alla concezione del programma iconografico del ciclo di affreschi dell'aula (ROUGH 1980), e quindi in OLARIU 2006; e in JACOBUS 2008, *speciatim* pp. 24-30, 293-304; ma è stato decisamente respinto soprattutto in SIMON 1995, p. 36; SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 29-31; SCHWARZ 2010, pp. 52-53, nota 46.

<sup>20</sup> Quest'ultima consuetudine è ricordata da Giovanni da Nono: CIOLA 1984-1985, p. 120, cit. da FRUGONI 2008, p. 90, nota 32.

Anunciacionis» e «causa faciendi suere toaleas lineas et sericas paliis et frixiis, que toalee desute fuerant a paliis et frixis ad hornandum dictas catedras Angeli et Marie»<sup>21</sup>.

Inoltre, secondo una redazione degli *Annales Patavini*, nel 1306 «dominus Poncinus de Picinardis de Cremona, potestas Paduae [...] incoepit festum Sanctae Mariae de Arena»<sup>22</sup>, riconoscendo così lo statuto civico della celebrazione<sup>23</sup>.

Negli anni immediatamente successivi le spese per la festa furono sostenute dal Capitolo della Cattedrale e da Enrico degli Scrovegni. Nel 1308 sono specificate nel registro sopra ricordato uscite per l'attrezzatura necessaria per il trasporto delle portantine e dei pali, nonché per l'approvvigionamento di vino per i *berroerii* del podestà, chiamati a garantire l'ordine pubblico<sup>24</sup>. Nel 1309 due *grossi* furono destinati «hiis [qui] portaverunt cruces nostras pro festo Marie et Angeli»<sup>25</sup>, e si rendicontarono inoltre «pro expensis factis pro festo domine Marie et Angeli quando fit festum Anunciacionis ad Harenam libras XII, soldos novem et denarios quatuor, de quibus dominus Henricus debet solvere libras sex et dimidium ut ipse promisit; nam predictae expense per ordinem sunt scripte super quodam folio bambacino»<sup>26</sup>.

Queste note di pagamento, piuttosto scarse, non permettono di ricostruire le modalità di svolgimento della processione e dell'ufficio drammatico, che sono conosciute con

---

<sup>21</sup> ASDP, Pergamene, 41.27, c. 1: cfr. BELLINATI 2003, p. 49.

<sup>22</sup> R.I.S. 1905-1908, p. 233.

<sup>23</sup> Quest'indicazione documentaria sembra contraddire la notizia, riabilitata da ultimo in TIGLER 2017(2019), pp. 11-12, nota 18, secondo la quale la festa sarebbe nata nel 1278. Ettore Napione (NAPIONE-GALLO 2007, pp. 106-107, nota 42) ha dimostrato che questa affermazione può essere considerata il risultato di un fraintendimento, peraltro già segnalato in SELVATICO 1859, p. 221. La data 1278 fu anteposta alla trascrizione di uno statuto sulla festa dell'Annunciazione edito in FEDERICI 1787, I, p. 294, II *Codex Diplomaticus*, pp. 97-98. Tale statuto coincide con la versione contenuta nel registro degli statuti della città di Padova riformati nell'anno 1420, sotto il governo veneziano, come si precisa in TOLOMEI 1880, pp. 41-42, in cui si ripubblicò il documento. Nella sua recente monografia sulla cappella degli Scrovegni Laura Jacobus, che pure asseconda l'ipotesi di una codificazione normativa della festa nel 1278 (JACOBUS 2008, pp. 33-35), pubblica nuovamente il documento in una trascrizione di Benjamin G. Kohl e precisa che la data 1278 introduce «a statute concerning the imprisonment of debtors» e non il dispositivo sulla festa dell'Annunciazione, il quale «occurs in the next paragraph» (*ivi*, p. 346). Inoltre, bisogna tener conto che nessun accenno alla festa compare nella redazione degli statuti di epoca comunale, risalente al 1276 con aggiunte fino al 1285 (*STATUTI DEL COMUNE* 1873). Sempre Napione argomenta che «lo statuto della festa di Maria Annunciata, riportato in un registro degli Statuti riformati dai Carraresi compilato nel 1362, racconta di una processione presieduta dal vescovo e dal podestà che dalla cattedrale si dirigeva “ad capellam Arene”, dove veniva recitato il dramma liturgico. Questo statuto non è datato ed è privo di altri indicatori cronologici, anche se il testo propone un riferimento “in lode della Santa Romana Chiesa” di sapore esplicitamente ‘guelfo’, che suona improbabile prima del placarsi dei contrasti cittadini tra le parti guelfe e ghibelline (1292). In questo senso, potrebbe essere significativo che nel registro lo statuto immediatamente precedente sia datato 1298: diventa probabile una stesura del dispositivo sulla festa mariana in uno degli anni a seguire e appare possibile ipotizzare che l'origine della processione all'Arena avesse coinciso proprio con la consacrazione della nuova chiesa dello Scrovegni» (NAPIONE-GALLO 2007, pp. 106-107). La diffusione della festa dell'Annunciazione nell'area veneta fu occasionata sia dall'influenza esercitata dalla Repubblica di Venezia, dove la ricorrenza coincideva con l'anniversario della mitica fondazione della città (25 marzo del 421) e univa al significato religioso una forte rilevanza politica (MUIR 1981, pp. 70-72); sia dal condizionamento del Patriarcato di Aquileia, di cui erano suffraganee molte diocesi di quel territorio (CATTIN 1994, pp. 15-16).

<sup>24</sup> «Item pro una rema longa et eius conçatura necessaria pro officio Marie et Angeli soldos quinque parvorum // Item pro aliis negotiis pro dicto officio soldos VI parvorum [nell'interlinea superiore: «adornandos pueros et quedam faciendaa»] // Item pro hastis . . . pro portandis paliis scolarum et pro ipsis aptandis soldos VI parvorum [...] Item grossos Venetos duos hiis qui portaverunt cruces nostras pro festo Marie et Angeli // Item [depennato: «grossos duos»] soldos quattuor parvorum pro fustibus octo emptis a primiaciis pro dicto officio Marie et Angeli // Item soldos tres pro fune pro ligandis stangas ad catedras Marie et Angeli // Item soldos duos pro ferris necessariis ad stangas longas que portite [sic] fuerunt circa Mariam et Angelum // Item soldos V parvorum pro vino pro berroeriiis potestatis qui iuarunt nos a presura gentium» (ASDP, Pergamene, 41.27, c. 43).

<sup>25</sup> *Ivi*, c. 49v.

<sup>26</sup> *Ivi*, c. 51. ZANOCCO 1937, p. 373; SCHWARZ-ZÖSCHG 2008, pp. 185-186.

sufficiente approssimazione soltanto grazie al dispositivo della festa, tramandato dal registro degli statuti della città di età carrarese (1362) e da quello riformato nel 1420 sotto il dominio veneziano<sup>27</sup>. Da essi si apprende che nel giorno della ricorrenza dell'Annunciazione – oppure in un altro stabilito dal vescovo – due *pueri* erano vestiti nella cappella del Palazzo della Ragione all'ora media terza, ossia verso le nove del mattino. Un primo *puer* era provvisto di ali e di un giglio, in modo tale da impersonare l'arcangelo Gabriele; un secondo, in panni muliebri, avrebbe interpretato la Vergine. Nel frattempo, il vescovo o il suo vicario, insieme con il capitolo, il clero padovano e i membri delle comunità religiose della città, si sarebbe mosso in processione dalla Cattedrale fino al Palazzo della Ragione. In questo luogo i religiosi si sarebbero riuniti con il podestà, «cum omnibus iudicibus de curia sua et cum omnibus iudicibus et officialibus comunis Padue et cum omnibus militibus, doctoribus et honorabilibus civibus Padue»<sup>28</sup>. L'angelo e la Vergine sarebbero stati sollevati su due portantine e portati dal palazzo fino all'Arena, in un corteo che era preceduto dai trombettieri del Comune e dai religiosi e seguito dal podestà e dagli altri cittadini «cum gastaldionibus artium, artificibus et mercatoribus»<sup>29</sup>. Quindi, nel circuito dell'anfiteatro avrebbe avuto luogo la «representatio salutationis angelice»<sup>30</sup>. Inoltre, si intimava che all'organizzazione della festa si provvedesse senza aggravii di spesa per il Comune e per le fraglie, e alla milizia del podestà era demandato il controllo dell'ordine pubblico, affinché il gran concorso di popolo non fosse causa di incidenti.

Secondo una prassi consueta, la produzione della rappresentazione dell'Annunciazione dovette essere ben presto affidata a una pia confraternita laicale preposta a questo scopo. Non si conosce con esattezza la data in cui fu eretto il sodalizio di Santa Maria della Carità dell'Arena, altrimenti detto dell'Annunziata dell'Arena. Nel 1623 il frate eremitano Angelo Portenari asseriva che la confraternita aveva avuto origine intorno al 1325 e che «per lo statuto della città fatto nell'anno 1331 haveva carico di far fare ogni anno nel giorno di tal festa la rappresentatione dell'Annunciazione dell'angelo Gabriello alla b. Vergine nel teatro dell'Arena»<sup>31</sup>. L'erudito indicava come sue fonti i due statuti cittadini sopracitati, che – tuttavia – sono del tutto sprovvisti di qualsiasi appiglio cronologico. Un indizio che lascia sospettare un'origine trecentesca della fraglia è offerto dall'esame di alcuni capitoli, conservati in una trascrizione tarda, dei suoi perduti statuti. Un primo capitolo è redatto in latino e stabilisce principalmente che in occasione della festa dell'Annunciazione ciascun membro della *fratelia* è tenuto a versare ventiquattro denari piccoli al massaro, che acquisterà cinque doppiieri (quattro per i gastaldi<sup>32</sup> e uno per sé), e certi singoli per gli altri confratelli. Queste candele sarebbero state offerte sopra l'altare della chiesa di Santa Maria della Carità dell'Arena per la celebrazione delle messe e il canto delle orazioni per le anime dei confratelli vivi e defunti. Altri tre capitoli, in volgare, sono trascritti da un libro di statuti riformati della fraglia e prescrivono essenzialmente ai confratelli l'osservanza della messa nella prima domenica del mese nella cappella degli Scrovegni, la frequenza delle riunioni del capitolo della confraternita, la partecipazione alla processione nel giorno della festa dell'Annunciazione dal Palazzo della Ragione al cortile dell'Arena e, al termine di questa solennità, l'offerta delle candele all'interno

<sup>27</sup> Si vedano rispettivamente Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1237, *Statuta Communis Padue*, 1362, c. 104 (*STATUTI DI PADOVA* 2017, pp. 284-285); Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1236, *Volumen statutorum magnifice civitatis Padue refformatorum sub anno 1420*, cc. 304-304v.

<sup>28</sup> *Ivi*, c. 304v.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1237, *Statuta Communis Padue*, 1362, c. 104v.

<sup>31</sup> PORTENARI 1623, p. 496.

<sup>32</sup> «Tutti gli statuti delle confraternite devote trecentesche presentano quattro gastaldi preposti alla loro direzione» (*STATUTI DI CONFRATERNITE* 1974, p. L), perché la loro struttura interna rispecchia l'organizzazione amministrativa della città di Padova, divisa appunto in quartieri.

della chiesa<sup>33</sup>. Come Giuseppina De Sandre Gasparini ha evidenziato, sembra che negli ultimi decenni del XIV secolo si sia verificato il passaggio definitivo dal latino al volgare come lingua unica per la redazione degli statuti delle confraternite devote padovane<sup>34</sup>. La validità omogenea di questa conclusione persuade ad arretrare la redazione degli statuti in lingua latina della Scuola dell'Annunziata dell'Arena prima dell'ultimo quarto di quel secolo, ottenendo di conseguenza un verosimile *terminus ante quem* della nascita della fraglia.

In ogni caso, la prima attestazione documentaria della *fratalea* si rintraccia nel testamento di Maddalena degli Scrovegni, figlia di Ugolino e nipote di Enrico. L'atto fu rogato in forma privata il 21 maggio 1421 e pubblicato il 20 aprile 1429, dopo la sua morte. Maddalena devolveva alla chiesa di Santa Maria della Carità dell'Arena di Padova una croce d'argento con una reliquia del legno della croce e alcuni libri. Inoltre, istituiva un fondo annuale di sessantasei ducati d'oro che sarebbero stati riscossi sotto forma di interessi sui titoli del debito posseduti dalla gentildonna presso la Camera del Comune di Venezia e registrati nel sestiere di Santa Croce. Con questa rendita «illi viri saeculares de fratalea seu scola Sanctae Marie de Caritate Paduae in Arena»<sup>35</sup> avrebbero dovuto provvedere all'ufficiatura della chiesa e alle altre necessità, «videlicet in paramentis, in calicibus, in missalibus, in libris, in paramentis ante altaria, vel in recuperatione ecclesiae, et in festo Annunciationis Gloriosae Virginis Mariae, et prout praedictis viris apparebit pro meliori, in ornamentis praedictae ecclesiae»<sup>36</sup>.

La straordinaria munificenza di Maddalena, che impegnava la confraternita a provvedere alla fornitura della suppellettile liturgica, alla manutenzione e ai restauri della cappella e all'organizzazione della solennità dell'Annunciazione, sembra situarsi in una strategia di mecenatismo femminile familiare. Infatti, già nel 1365 Jacopina d'Este, seconda moglie di Enrico, aveva deciso nel proprio testamento di lasciare a beneficio della rappresentazione dell'Annunciazione una corona con pietre preziose incastonate nella montatura, le sue vesti e i suoi oggetti di lusso, che già era solita concedere per la festa del 25 marzo<sup>37</sup>.

L'efficacia tempestiva della donazione di Maddalena risulta da un registro di spese effettuate dalla confraternita dell'Annunziata dell'Arena tra il 1431 e il 1443 grazie agli interessi ottenuti dalla commissaria incaricata di amministrare l'eredità. L'elenco dei pagamenti è assai vario e riguarda la celebrazione delle messe di suffragio, la corresponsione di salari, le trasferte a Venezia, la fattura di ceri e candele, l'acquisto dell'olio santo. Ben dettagliate sono le numerose opere di manutenzione della cappella e del suo arredo liturgico, che comprendono la racconciatura della pila dell'acqua santa, del «pozulo sora la segrestia»<sup>38</sup> – notizia che assicura l'esistenza di una loggetta sopra il corpo della sacrestia già all'inizio del quarto decennio del

---

<sup>33</sup> *Appendice documentaria*, 2. Si segnala che gli statuti in latino (*post* 1305-*ante* 1376) della confraternita padovana dei Servi di Dio e della Santa Madre del Duomo, fondata nel 1298 e nota successivamente con il nome di Santa Maria dei Colombini, prescrivevano ai confratelli di andare alla chiesa di Santa Maria dell'Arena nel giorno della festa dell'Annunciazione: *STATUTI DI CONFRATERNITE* 1974, p. 19.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. XXIII.

<sup>35</sup> MEDIN 1894-1895(1895), p. 265.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Inoltre, Maddalena lasciava alla fraglia tre paramenti liturgici e chiedeva ai suoi ufficiali di nominare un sacerdote, che celebrasse quotidianamente messe di suffragio per l'anima sua e dei suoi parenti, e di osservare l'anniversario della sua morte. Disponeva che sedici ducati fossero riservati annualmente a colui che officiava l'altare; al preposito sarebbe spettato il compito di celebrare gli uffici divini. Tra gli altri legati è degno di interesse il lascito a Maria de Forciis di una casa nella contrada di Santa Margherita a Venezia. Infatti, qualora Maria e tutti i suoi eredi fossero venuti a mancare, gli ufficiali della confraternita avrebbero eletto due sacerdoti soprannumerari, che avrebbero ricevuto la rendita dell'immobile per il vitto e per il vestiario, oltre a venti ducati l'anno ciascuno dagli interessi sui prestiti effettuati da Maddalena. Infine, trecento ducati d'oro sarebbero stati impegnati per la costruzione di una casa per il clero accanto alla cappella dell'Arena. Su Maddalena degli Scrovegni, celebrata ai suoi tempi per l'avvenenza e la dottrina, si rimanda a SIMONETTI 2018b.

<sup>37</sup> SCHWARZ 2010, p. 45, nota 17; BALDISSIN MOLLI 2018, p. 94. Anche Enrico nel suo ultimo testamento (1336) dichiarava di aver donato alla cappella paramenti, libri, croci, calici e altri ornamenti: BARTOLI LANGELI 2008, pp. 500-501; BALDISSIN MOLLI 2018, p. 93.

<sup>38</sup> *Appendice documentaria*, 3.

quindicesimo secolo – di camici liturgici, la fattura di una corda per la campana, di un ferro e di un contrappeso per una lumiera e la fornitura dell'argento per la fabbricazione di un turibolo. La cospicua disponibilità economica permise l'avvio di alcuni lavori straordinari sulla chiesa, come la copertura a volta del campanile<sup>39</sup>. Infatti, nel 1433 sono elencate spese per l'approvvigionamento di pietre e di calcina, per i compensi a un maestro muratore «per fare i volti del campanile [...] adì 12 avosto 1433», a un tal Domenico fabbro «per tre caene per i diti volti sora la giexia» e a un tagliapietra di nome Giovanni «per le lastre ch'è suso el muro». Ulteriori interventi di riparazione furono eseguiti nel 1438, quando furono liquidate due lire «per fare portare calzina per covrire la giexia», 5 lire «per far fare le lame de la portele e per 4 pri da guerzi per la Rena», nonché altre somme «per mandare i cupi e la calzina per conzare la giexia, per i mastri e chiodi». Inoltre, nel settembre 1440 sono registrati altri esborsi «per cupi, calzina e sabion e per condutura de quei [...] per la giessia» e «per asse per covrire la giexia». Nel gennaio 1440 furono pagate a un maestro falegname due finestre grandi di vetro, e nel 1443 altri pagamenti furono destinati a «fare conzare le fenestre de vero sora la porta» e a «fare tuor zo le fenestre de vero per portar al maistro». Infine, nel 1442 furono restaurate «la chiave de l'arcata de fero e la porta de la giexia»<sup>40</sup>.

Nel registro sono indicate minuziosamente anche le spese occorse per l'attrezzatura, il guardaroba e i compensi degli ausiliari della rappresentazione del 25 marzo. Ad esempio, nel marzo 1432 sono menzionate le uscite «per spago, cordela, per fare i pichagli per le cortine per la festa de madona santa Maria» e – sempre al medesimo scopo – «per i portaore che porta le marii e i confalom», «per fare inforare el mantelo de la Madona», «per libre 26 de zera», «per corda per la dita [festa] e per la colomba», «per para doa de guanti per la Maria e per l'agnolo», per i «trombiti e i pifari»<sup>41</sup>. Tali uscite ricorrono quasi invariate negli anni successivi, con qualche modifica e altri dettagli. Nel 1433 compare una somma «per mandare el pergolo al pra e per 1 colomba per la festa e spago e broche e i bastaxe che ficha i pali»<sup>42</sup>, e negli anni successivi alcune somme sono destinate ai *pueri cantores*. Un dato, che merita sin da ora di essere evidenziato, è il ricordo congiunto in una sola voce della corda (e/o dello spago) insieme con la colomba, secondo una prassi che è seguita anche nell'elenco delle spese del 1432, del 1438 e del 1442. Si tratta, a mio avviso, di una consuetudine che può essere spiegata ipotizzando un nesso funzionale tra i due elementi nel corso della messinscena.

Una descrizione piena di ammirazione dell'insieme delle fabbriche dell'Arena e della rappresentazione, quasi contemporanea a questo registro, è consegnata da una 'guida' accreditata come l'umanista e medico padovano Michele Savonarola nel suo celebre *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, scritto all'incirca verso la metà degli anni quaranta del Quattrocento. Elogiando l'ampiezza del circuito dell'Arena, Savonarola scrive:

Tante enim latitudinis curia rotunda est, ut, cum gloriosus Incarnationis dies festus venit, totus clerus totusque populus eo in loco claudatur, nam gloriosa atque devota nimis representatio Annuntiationis per Angelum ad Mariam Spiritu Sancto superveniente per clerum eo in die eoque in loco fit<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Come già detto, l'esistenza di un campanile è accertata nel 1305. Non è scontato che Enrico abbia rinunciato al campanile dopo la ben nota protesta dei frati eremitani, come invece si asserisce da ultimo in TIGLER 2017(2019), p. 24. L'attuale cella campanaria è il risultato di un rimaneggiamento di età successiva, riconducibile forse al XVIII secolo: per un riepilogo bibliografico e critico sulla configurazione originaria del campanile e sulle sue trasformazioni si rimanda sempre a TIGLER 2017(2019), p. 11, nota 13.

<sup>40</sup> *Appendice documentaria*, 3. Ulteriori spese per la cappella furono compiute nel sesto decennio, come testimonia un inventario di scritture della fraglia, in cui si legge «1457. Altri conti simili et spexa fatta in utilità della chiesa de la Rena per li massari de la fraglia» (ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 3, c. 90v).

<sup>41</sup> *Appendice documentaria*, 3.

<sup>42</sup> *Ivi*.

<sup>43</sup> SAVONAROLA/SEGARIZZI 1902, p. 50. Su Michele Savonarola si veda SIMONETTI 2018a.

Un dettaglio significativo che emerge da questo passo è il concorso dello Spirito Santo nella *salutatio* angelica, in modo conforme al dettato evangelico<sup>44</sup>. Se si considera che nell'elenco di spese sopracitato è ripetutamente documentato l'acquisto di una colomba in occasione della festa del 25 marzo – consuetudine che sembra avvalorare l'ipotesi che si trattasse di un volatile in carne e ossa piuttosto che di un simulacro permanente –, c'è da ritenere che lo Spirito Santo sopraggiungesse *ab origine* proprio sotto la forma di questo uccello, la cui associazione con la terza persona della Trinità rimonta all'episodio del Battesimo di Cristo nei Vangeli canonici<sup>45</sup>. Tale ipotesi sembra rafforzata dalla modalità di svolgimento dell'ufficio drammatico dell'Annunciazione allestito «post prandium hora consueta»<sup>46</sup> nella Cattedrale di Padova, che è stato tramandato dai due *libri processionales* (secc. XIV-XV) della Biblioteca Capitolare<sup>47</sup>. Infatti, una delle rubriche, contenenti le indicazioni dei movimenti e dei gesti che i personaggi dovevano compiere, ricorda l'ostensione di una colomba, che era rilasciata in volo ed era accolta dalla Vergine sotto il suo manto durante l'ufficio per simboleggiare l'Incarnazione di Cristo:

Sed cum [ANGELUS] pervenerit ad locum, scilicet: *Spiritus sanctus superveniet in, tunc columba aliquantulum ostendatur. Finito versu, iterum DIACONUS prosequatur usque: Dixit autem Maria ad angelum. Hoc finito, MARIA elevet se, et stando brachiis apertis alta voce incipiat: Ecce ancilla; ante finem dicte antiphone columba dimittatur et MARIA recipiat dictam sub clamide*<sup>48</sup>.

Nel perimetro dell'Arena, gremito di cittadini devoti, l'arcangelo Gabriele e la Vergine erano visibili «in locis preparatis et solitis»<sup>49</sup>, presumibilmente sul sagrato della cappella. Questo spazio fu coperto da un portico in un momento successivo all'erezione del portale della cappella – come lascia pensare la sovrapposizione delle mensole centrali, addossate alla facciata, alla ghiera più esterna dell'archivolto del portale – ma prima del 1421, poiché Maddalena degli Scrovegni nel suo testamento chiese di essere sepolta «ante fores ecclesiae sub porticu»<sup>50</sup>. Tale portico crollò poco prima del 23 giugno 1817<sup>51</sup>. Una fotografia del prospetto della cappella, presa da Carlo Naya nell'ottobre del 1865<sup>52</sup>, e un disegno acquerellato (Fig. 1) sempre del prospetto, eseguito da Gabriele Benvenisti, Vincenzo Grasselli e Barnaba Lava assieme ad altri undici tavole nel 1871<sup>53</sup>, mostrano la presenza di altre due mensole, posizionate sulle paraste angolari della facciata e ora scomparse. Questo dettaglio assicura che il portico era a tre arcate ed era voltato, come illustra anche una veduta della corte dell'Arena

---

<sup>44</sup> Lc 1, 35.

<sup>45</sup> Mt 3, 16. Si veda anche Mc 1, 10; Lc 3, 22; Gv 1, 32. Il concorso della colomba nella rappresentazione all'Arena fu suggerito per la prima volta in BRUNELLI 1925(1927), p. 103, sulla base dell'esame di un elenco di spese della fraglia del terzo quarto del XVI secolo, per il quale cfr. *infra*. Secondo Alessandro Tomei la colomba sarebbe stata un manufatto (TOMEI 2017, p. 75). Non è da escludere che qualche colomba fittizia fosse creata come ornamento per la festa, come lascia apparentemente credere la registrazione di una spesa «per fare una maza e una colonba» sempre nell'anno 1432 (*Appendice documentaria*, 3).

<sup>46</sup> VECCHI 1954, p. 67.

<sup>47</sup> Padova, Biblioteca Capitolare, ms. C 56, cc. 35-38: cfr. VECCHI 1954, pp. 66-75; si veda inoltre il parallelo Processionale, conservato nella medesima biblioteca alla segnatura C 55.

<sup>48</sup> VECCHI 1954, p. 70.

<sup>49</sup> Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1236, *Volumen statutorum magnifice civitatis Padue refformatorum sub anno 1420*, c. 304v.

<sup>50</sup> MEDIN 1894-1895(1895), p. 265.

<sup>51</sup> PROSDOCIMI 1960(1961), p. 69.

<sup>52</sup> Padova, Biblioteca Civica, R.I.P. XXXIII 2839: cfr. V. Donvito, scheda non numerata, in *GIOTTO ET L'ART A PADOUE* 2003, pp. 142-143. Si veda anche FILIPPIN 2009.

<sup>53</sup> Padova, Biblioteca Civica, R.I.P., XXXVI 7382. Sulle tavole si vedano BORSELLA 2003b, pp. 85-89; S. Borsella, scheda non numerata, in *GIOTTO ET L'ART A PADOUE* 2003, pp. 144-157.

risalente agli inizi dell'Ottocento (Fig. 2)<sup>54</sup>. Dunque, è lecito immaginare che i due personaggi prendessero dimora ai lati del portale al di sotto del portico, che fu forse appositamente costruito per creare un vaso architettonico commisurato alla rappresentazione drammatica. Questa ipotesi sembra avvalorata soprattutto dalla stretta connessione iconografica tra la figura di Maria e lo spazio della porta. Come Max Seidel ha brillantemente argomentato ricostruendo l'originaria collocazione di un *Angelo annunciante* – di cui resta attualmente il torso al Bode-Museum di Berlino – *en pendant* con una *Vergine* su un lato del passaggio sopraelevato che un tempo dava accesso al pulpito di Nicola Pisano nel Duomo di Siena, l'associazione del soggetto dell'Annunciazione alla soglia d'ingresso traduce visivamente quei testi medievali in cui Maria è celebrata come custode della porta del palazzo del cielo, poiché – grazie al concepimento di Cristo – siamo ammessi attraverso di Lei a godere della felicità eterna<sup>55</sup>.

L'esame delle fonti non chiarisce da quale luogo la colomba iniziasse il volo, né quale fosse il suo percorso. Tuttavia, poiché lo Spirito Santo procede dal Padre e dal Figlio, la sorgente della colomba doveva necessariamente coincidere con un'immagine di Dio Padre, come visualizza anche l'iconografia consueta della scena dell'Annunciazione. Con ogni probabilità tale immagine doveva essere quella dipinta da Giotto sul portello ligneo sopra l'arco trionfale della cappella (Fig. 3), che, essendo mobile, poteva essere aperto verso l'interno dell'aula<sup>56</sup> e consentire all'uccello di planare da una posizione sopraelevata verso la Vergine<sup>57</sup>. Dunque, si può presumere che la colomba viva, assicurata ad ali spiegate a un telaio appeso a una fune, percorresse una traiettoria longitudinale e obliqua verso la porta principale della cappella<sup>58</sup>. Il sottotetto, che si cela dietro il portello ed è praticabile mediante un'apertura situata sotto il colmo del tetto del lato settentrionale del coro quadrato, sarebbe stato un luogo di servizio ideale per predisporre la 'corsa' e sovrintendere alla perfetta riuscita della rappresentazione. Inoltre, questo spazio si situa sull'estradosso della volta a crociera del coro, cioè sopra il santuario della cappella in corrispondenza dell'altare maggiore, e per questa sua collocazione può essere considerato iconograficamente come un vero e proprio Empireo. C'è

<sup>54</sup> Marino Urbani, *Arena in Padova*. Padova, Biblioteca Civica, R.I.P., X, 1897. È impossibile sapere se sulla sommità del portico fosse presente *ab origine* l'ampia terrazza con balcone ben visibile nell'acquerello, e accessibile da due aperture poste ai lati della facciata. Dalla tavola sembrerebbe che, almeno agli inizi dell'Ottocento, tale terrazza avesse un aspetto tardo-cinquecentesco o seicentesco. Secondo Vittorio Dal Piaz essa «assumeva la funzione di tribuna riservata alle autorità, al patrono e ai suoi familiari, per assistere alla sacra rappresentazione» (DAL PIAZ 2005, p. 24). C'è da chiedersi se questo affaccio non servisse più verosimilmente all'ostensione delle numerose reliquie citate negli inventari dei beni della cappella.

<sup>55</sup> SEIDEL 1970, pp. 58-59; SEIDEL 2012, I, p. 319.

<sup>56</sup> A. Verdi, scheda non numerata, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, pp. 188-189.

<sup>57</sup> Le dimensioni del portello (150x95 cm) sono compatibili con questa funzione. L'uso del portello nel corso della rappresentazione è stato suggerito da Michael Thomas, il quale tuttavia sosteneva che da qui sarebbe apparso l'angelo e non la colomba (THOMAS 1973, p. 126). L'ipotesi che dallo spazio retrostante al portello fosse rilasciata la colomba è stata considerata in FLORES D'ARCAIS 1995, p. 171; FRUGONI 2008, pp. 145-146, 186, nota 15; e da ultimo in TOMEI 2017, pp. 73, 75. Johannes Tripps ritiene poco verosimile che dal portello fosse calata la colomba o una figura nelle sembianze di Dio Padre e propone come spiegazione più credibile che esso schermasse una finestra solidale con un coro quadrato di altezza inferiore all'attuale e fosse utilizzato il giorno della festa per una «Inszenierung des einfallenden Lichtes», concordemente con l'affermazione di sant'Agostino secondo cui la Madre di Cristo avrebbe concepito mediante la luce (TRIPPS 2000, p. 93). Carlo Bertelli crede che – in alternativa alla colomba – lo Spirito Santo potesse essere simboleggiato da un giovane (BERTELLI 2002). In D. Banzato, scheda non numerata, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, p. 182, si riferisce l'opinione di Irene Hueck, secondo la quale il portello sarebbe potuto servire all'ostensione di qualche oggetto di culto. L'ipotesi – caldeggiata specialmente in JACOBUS 2008, pp. 305-330 – che la celebrazione liturgica della *Missa Aurea* avesse luogo nel giorno della festa all'interno della cappella è stata opportunamente respinta in SCHWARZ 2010, pp. 53-55, nota 48.

<sup>58</sup> Nella *Festa della Palombella*, celebrata a Orvieto in occasione della Pentecoste, una colomba viva legata a un telaio appeso a un cavo (Fig. 4) planava verso un baldacchino, che rievoca il luogo in cui erano radunati gli Apostoli con la Vergine, sino a tempi recenti, prima che qualche modifica fosse introdotta per mitigare l'impatto degli artifici pirotecnici sull'animale.

da credere che l'uccello – terminato il 'volo' – apparisse sulla soglia d'ingresso della cappella, presso cui era accolto dalla Vergine, con un effetto a sorpresa sul pubblico trepidante, assiepatato lungo il circuito murario di un anfiteatro pagano ormai reinterpretato in un senso cristiano e destinato ad abbracciare il corpo della chiesa<sup>59</sup>.

La rievocazione della rappresentazione sembra accreditare l'ipotesi che la compagine architettonico-decorativa dell'aula e del coro quadrato della cappella sia stata portata a compimento assecondando gli accorgimenti scenotecnici che presiedevano alla messinscena. Infatti, esiste unitarietà progettuale tra l'aula e il coro<sup>60</sup> e – come Giovanna Valenzano ha evidenziato di recente –

l'ammorsatura dei mattoni tra nave e presbiterio, la presenza dello stesso modulo, di più la stessa forma di profilatura delle basi dei contrafforti che rinserrano la facciata come l'attacco del presbiterio, sono indizi, seppure di per sé non sufficienti, per postulare la contemporaneità della struttura<sup>61</sup>.

Inoltre, nel coro quadrato la riduzione dello spessore murario su entrambi i lati, determinata dall'ingombro delle sedute degli stalli lignei realizzati agli inizi del XIV secolo, avrebbe potuto supportare la volta a crociera costolonata tuttora in opera, poggiante sui contrafforti situati agli angoli della campata, ma non il peso di una volta a botte<sup>62</sup>. Quest'ultimo sistema di copertura, solidale con pareti d'ambito del coro di altezza inferiore a quella attuale e con la carpenteria lignea di un tetto che non avrebbe interferito con l'apertura che buca la parete dell'arco trionfale – interpretata come una finestra – è stato ritenuto quello primitivo da Laura Jacobus e da Guido Tigler<sup>63</sup>. Tuttavia, è stato giustamente avvertito che «mancano prove evidenti riguardo a un innalzamento posteriore del coro»<sup>64</sup>. A ciò bisogna aggiungere che – come mostra assai bene la sezione longitudinale della cappella (Fig. 5) – ben difficilmente l'apertura della parete dell'arco trionfale non sarebbe stata occultata, anche soltanto parzialmente, dalla carpenteria del tetto. Infine, qualora Giotto avesse concepito la tavola con il *Dio Padre* come imposta della presunta finestra – come afferma Guido Tigler – non sarebbe stato affatto agevole aprirla a un'altezza di 10,75 m dal pavimento della cappella<sup>65</sup>. Dunque, sembra estremamente implausibile che un simile foro fosse una vera e propria finestra<sup>66</sup>.

---

<sup>59</sup> Non sembra verosimile che l'arcangelo Gabriele e la Vergine prendessero dimora sopra il narthex della cappella, per almeno due ragioni: 1) qualora la colomba fosse apparsa sul sagrato sottostante alla volta del portico, sarebbe rimasta completamente irrelata rispetto ai protagonisti della *salutatio* angelica; 2) qualora la colomba fosse transitata attraverso l'apertura centrale della trifora di facciata, larga soltanto 70 cm (per questa misura si veda A. Verdi, scheda non numerata, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, p. 157), non sarebbe giunta in prossimità dei due personaggi – e in particolare della Vergine – attestandosi ad una quota ben più elevata del piano su cui si sarebbero trovati i *pueri*.

<sup>60</sup> DAL PIAZ 2005, pp. 35-38.

<sup>61</sup> VALENZANO 2018, pp. 140-141.

<sup>62</sup> VALENZANO 2018, p. 141. L'esecuzione degli stalli del coro ai primi del Trecento risulta dalla loro datazione al radiocarbonio: PIOVAN-ADDIS *ET ALII* 2018, p. 177. Tale datazione è concorde con la cronologia della deposizione intenzionale di due monete al di sotto di questi manufatti lignei, che sono state rinvenute nel corso del restauro del 1999-2000. La moneta recuperata sotto gli stalli del lato sinistro fu conosciuta nel periodo gennaio 1306; quella sotto gli stalli del lato destro fu emessa tra il 1276 e il 1311. I due esemplari furono depositi tra il 1303 e il 1312 circa, e con buona probabilità prima del gennaio 1306: CALLEGHER 2004.

<sup>63</sup> JACOBUS 2008, p. 44; TIGLER 2016, p. 121; TIGLER 2017(2019), *speciatim* pp. 19-21, in cui – nondimeno – si esprimono riserve sugli argomenti presentati da Laura Jacobus per sostenere la sua ipotesi.

<sup>64</sup> SCHWARZ 2009(2010), p. 171.

<sup>65</sup> TIGLER 2017(2019), pp. 20-21. Per la misura dell'altezza cfr. A. Verdi, scheda non numerata, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, p. 188.

<sup>66</sup> Secondo Laura Jacobus l'apertura sull'arco trionfale sarebbe stata inizialmente schermata da una vetrata, per la quale Giotto avrebbe escogitato una figura del Dio Padre; quindi, sarebbe stata tamponata dallo stesso Giotto,

L'impaginazione delle storie affrescate nell'aula è orchestrata in modo tale che nel lunettone sopra la parete dell'arco trionfale sia squadernato il raro soggetto della *Missione dell'arcangelo Gabriele*, che sormonta l'*Annunciazione* dipinta sui pennacchi dell'arco trionfale (Fig. 8). La corrispondenza tra l'organizzazione architettonica e il piano decorativo è tale da dimostrare che una *docta mens*<sup>67</sup> come quella di Giotto abbia attivamente collaborato alla concezione e alla realizzazione del meccanismo multimediale dell'Annunciazione, figurando un portello mobile che è condiviso iconograficamente tanto dalla scena dipinta sull'arco trionfale quanto dalla rappresentazione che un tempo si svolgeva il 25 marzo. Il doppio episodio giottesco della *Missione* e dell'*Annunciazione* (Figg. 9, 10, 11) visualizza il significato del titolo di dedizione della cappella. Infatti, nell'ordine dato da Dio a Gabriele si manifesta l'estrema carità del Padre verso l'uomo, redento dal peccato originale grazie all'Incarnazione e al sacrificio del Figlio sulla croce; a questo atto di carità corrisponde contestualmente l'amore incondizionato di Maria verso lo Spirito Santo<sup>68</sup>. La figura di Dio Padre siede su un trono gotico preceduto da tre gradini, con pedate di marmo e alzate decorate con motivi alla cosmatesca. La coerenza iconografica tra gli scalini riprodotti a fresco sul muro e l'architettura gotica dipinta sulla tavola lascia pensare che quest'ultima fosse originariamente ben dissimulata all'interno della scena, secondo un'intenzione mimetica ora compromessa dalle pesanti cadute dell'intonaco. L'Eterno, ritratto nelle sembianze di Cristo<sup>69</sup>, impartisce con la mano destra il compito di annunciare alla Vergine l'Incarnazione di Cristo all'arcangelo, che appare con le braccia conserte in segno di accettazione dell'incarico. Il trono è circondato da una corona di angeli scalati in profondità su cirri di nuvole, che dirigono lo sguardo verso il centro oppure dialogano tra loro o, ancora, suonano le tube e altri strumenti musicali<sup>70</sup>. Ai lati dell'arco trionfale compaiono i protagonisti della scena dell'Annunciazione, ossia l'arcangelo Gabriele a sinistra e la Vergine a destra, che abitano uno stesso ambiente, la cui sezione è riprodotta specularmente su entrambi i pennacchi. La Madonna, su cui discende lo Spirito Santo sotto

---

che avrebbe replicato il Dio Padre a fresco; infine, verso il 1365 la finestra sarebbe stata riaperta e Giusto de' Menabuoi avrebbe dipinto il portello con un soggetto analogo ai precedenti (JACOBUS 2008, pp. 78-83, 105-113). Queste considerazioni sono respinte comprensibilmente da ultimo da Guido Tigler come «acrobazie mentali» (TIGLER 2017(2019), p. 20). La strombatura che circonda l'apertura nella faccia posteriore è stata fortemente manomessa dopo l'acquisto della cappella da parte del Municipio di Padova (1880). In un primo intervento lo spessore interno del muro è stato ringrossato con mattoni laterizi e con un architrave in cemento. Successivamente, la muratura del timpano al di sopra del foro è stata parzialmente svuotata per guadagnare un accesso al sottotetto dell'aula, eliminando l'abbaino sulla copertura della navata, che aveva assolto sino ad allora quel compito (Fig. 6). Il piano di calpestio in legno, che taglia a metà l'apertura, fu messo in opera dopo il 1961, come si ricava in GIOSEFFI 1963, p. 119. La situazione precedente a queste manomissioni è documentata dal disegno in sezione di Benvenuti-Grasselli-Lava del 1871 (Fig. 7).

<sup>67</sup> Questa formula è riferita a Giotto nell'iscrizione sottostante al vizio dell'Invidia dipinto sullo zoccolo della cappella: *PINXIT INDUSTRIA DOCTE MENTIS* 2017, p. 85; GIORGI 2017.

<sup>68</sup> Si veda in proposito soprattutto LISNER 1985, pp. 50-55.

<sup>69</sup> A. De Marchi, scheda n. 5, in *GIOTTO E COMPAGNI* 2013, pp. 102-104: 102. Questa convenzione figurativa trae origine dal passo paolino che individua Cristo come «immagine del Dio invisibile» (Col, 1, 15).

<sup>70</sup> Come Chiara Frugoni ha ben giudicato (FRUGONI 2008, p. 186, nota 12), è implausibile che gli angeli siano suscettibili di identificazione con le virtù divine (Misericordia e Pace, Verità e Giustizia) intente in una pia disputa sull'opportunità che Dio perdoni o meno l'umanità, condannata per colpa di Adamo, attraverso l'Incarnazione e il sacrificio del Figlio sulla croce. Questa disputa, narrata in un salmo di Bernardo da Chiaravalle, fu ripresa e veicolata dalle *Meditationes vitae Christi*, un trattato francescano dedicato alla meditazione privata sui fatti della vita di Cristo. Per primo in MATHER JR. 1913 si giunse ad affermare che le *Meditationes* avrebbero ispirato la presunta rappresentazione di quell'episodio e di altri dettagli narrativi del ciclo giottesco. Sebbene questa ipotesi abbia incontrato un largo consenso negli studi (si veda soprattutto SIMI VARANELLI 1992, pp. 141-146; da ultimo POLZER 2016(2017); TOMEI 2017), ci si chiede se non sia più verosimile qualificare il rapporto tra il trattato e il ciclo di Giotto non come un legame di servile subordinazione del secondo al primo, ma come rispecchiamento negli affreschi di quella religiosità accostante e drammatica, che ha le sue radici nelle manifestazioni esteriori di devozione della spiritualità francescana e che è espressa al più alto grado di elaborazione letteraria proprio dalle *Meditationes*: a tal proposito si rimanda alle considerazioni espresse in THODE/BELLOSI 1993, p. 358.

forma di raggi luminosi, ha appena ricevuto l'annuncio dall'angelo circonfuso di luce, e dopo essersi genuflessa – particolare narrato anche nelle *Meditationes Vitae Christi* – incrocia le braccia al petto per manifestare il suo consenso alla volontà del Signore<sup>71</sup>. Il rilascio dall'immagine dipinta di Dio Padre della colomba viva saldava la continuità tra lo spazio illusionistico dell'affresco e quello reale esperito dagli attori della rappresentazione teatrale. A questo obiettivo concorrono la contrapposizione tra l'aggetto delle loggette sommitali delle due edicole dell'Annunciazione e dei loro soffitti cassettonati, che sembrano protendersi al di qua del piano, e i recessi 'spaziosi' dei 'coretti' ai piedi della stessa parete; e il contrasto tra la convergenza prospettica di questi ultimi e la divergenza 'anti-prospettica' dei due abitacoli soprastanti<sup>72</sup>. Inoltre, l'emissione di una colomba viva dal centro della Missione esprimeva a perfezione quella tensione verso la tangibilità fisica che è propria della pittura di Giotto, tensione dimostrata anche dalla dislocazione dell'angelo e dalla Vergine dell'Annunciazione «quasi in uno spazio che sta a tergo del nostro sguardo effettivo»<sup>73</sup>, il quale è sua volta fissato «al centro del pavimento della cappella, e cioè nel luogo più adatto ad abbracciare con un solo sguardo la parete in cui si apre l'abside»<sup>74</sup>. Dunque, nel cantiere padovano Giotto considerò la rappresentazione drammatica un vero e proprio veicolo per restituire alla pittura la terza dimensione.

### 3. *Gli inventari*

Una delle fonti più ragguardevoli per ricostruire il guardaroba, gli ornamenti e gli attrezzi riservati alla rappresentazione sono gli inventari quattrocenteschi dei beni della cappella, custoditi dal preposito, e quelli cinquecenteschi dei beni della confraternita di Santa Maria della Carità dell'Arena. Infatti, l'andamento descrittivo di questi documenti – di cui si prende in considerazione in questa sede una campionatura significativa – permette di collegare con sicurezza alcuni manufatti alla solennità dell'Annunciazione<sup>75</sup>.

Un primo elenco, redatto dal notaio Giacomo Spazza il 16 novembre 1421, menziona tra gli altri oggetti «unus faciulus de auro cum capillis pro Maria et angelo»<sup>76</sup>. Si tratta probabilmente delle capigliature posticce che erano applicate agli attori che impersonavano la Vergine e l'angelo. Si vorrebbe conoscere se «unus liber pro angelo et Maria ad cantandum, quod incipit Ave Maria»<sup>77</sup> citato più avanti contenesse la versione testuale e melodica dell'ufficio drammatico dell'Annunciazione. Nel palazzo dell'Arena erano conservate «una corona de argento aureato cum lapidibus cum quatuordecim pasetis»<sup>78</sup> pro Maria»<sup>79</sup>, con ogni

---

<sup>71</sup> DE CAULIBUS/STALLINGS-TANEY 1997, p. 22. Sul rinnovamento iconografico della figura dell'Annunciata, che – per la prima volta proprio con Giotto, a quanto è noto – compare inginocchiata e non più stante secondo la tradizione bizantina, si veda PÄCHT 1967, pp. 264-265. Sulla *Missione* e sull'*Annunciazione* si rimanda essenzialmente a A. Volpe, D. Banzato, schede non numerate, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, pp. 181-188.

<sup>72</sup> LONGHI 1974; BELLOSI 1985, pp. 54-56. Sul rapporto tra le ricerche scientifiche di Pietro d'Abano e le sperimentazioni 'spaziose' di Giotto si veda VALENZANO 2018, p. 136, con bibliografia indicata.

<sup>73</sup> LONGHI 1974, p. 62.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 61. L'osmosi tra la pittura e il palcoscenico è espressa anche da un dettaglio come le cortine, che – sollevate da terra e annodate a colonne di marmo per svelare le due edicole abitate dall'angelo e dalla Vergine – evocano le tele del teatro religioso. Sul rapporto tra pittura e teatro si veda almeno il saggio classico ZORZI 1979, p. 427.

<sup>75</sup> L'esigenza di riordinare e confrontare gli inventari della cappella è stata ben evidenziata in BALDISSIN MOLLI 2018, p. 95.

<sup>76</sup> ASP, Archivio Notarile, 522, *Liber instrumentorum Iacobi Spazza notarii*, c. 108.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *passanti*: CHIAROT 2001, p. 141.

<sup>79</sup> ASP, Archivio Notarile, 522, *Liber instrumentorum Iacobi Spazza notarii*, c. 109.

probabilità da identificare con la «corona [...] cum lapidibus in ea fixis et omnibus suis ornamentis»<sup>80</sup> che Jacopina d'Este aveva lasciato nel suo testamento a beneficio della rappresentazione. Sempre a Jacopina, che nel rogito affermava di concedere al medesimo scopo tutti i suoi abiti, era forse appartenuta una «vestis de sirico blauo cum stelis de auro cum sex presuris»<sup>81</sup> de perlis pro Maria et triginta planetas<sup>82</sup> de perlis ad manicas pro Maria»<sup>83</sup>. Nello stesso luogo si conservavano anche «due catedre pro festo Annuntiationis cum quatuor aliis»<sup>84</sup>, cioè le due portantine processionali della Madonna e dell'angelo e le ali posticce di quest'ultimo; e «una girlanda facta a rosetis de sirico cum perlis pro angelo»<sup>85</sup>. Due oggetti simili, ossia «girlande due ab angelo cum foliis et perlis»<sup>86</sup>, sono citate nell'inventario che il preposito Lorenzo Saraceno presentò a Taddeo Quirini, vicario generale del vescovo di Padova, il 13 luglio 1476. Da questo documento si apprende che in occasione della festa dell'Annunciazione il preposito spendeva 4 ducati «in presbyteris et aliis, qui veniunt ad processionem et celebrant divina officia ipso die festi, in convivio scilicet et collatione et mercede eorum»<sup>87</sup>; e che nel medesimo giorno la confraternita elargiva un quantitativo di cera alla cappella, come prescritto effettivamente nei suoi statuti.

Ulteriori inventari cinquecenteschi, compilati dagli ufficiali della fraglia dell'Annunziata dell'Arena, permettono di seguire le sorti patrimoniali dei manufatti impiegati nella solennità dell'Annunciazione.

Un primo catalogo, datato al 12 marzo 1537, elenca i beni mobili della confraternita conservati nella sacrestia della cappella di Santa Maria della Carità. Tra questi sono indicati «una caseta in doe parte de legno coverta de arzento dove se tien lo Evangelio che se leze el zorno della Nunciacion ad solemnitatem Anuntiationis»<sup>88</sup>, nonché «una corona d'arzento dela Madona in peçi quatordece con una croxetta de arzento indorà con dui fiochi de perlle, con trentasie safille<sup>89</sup> computa uno falsso, con granate centoecinquantanove e praisme<sup>90</sup> sete, con perlle otantacinque vechie e picolle»<sup>91</sup>. Sembra assai probabile che quest'oggetto così prezioso coincida – salvo possibili rimaneggiamenti operati nel tempo – con una corona ornata di perle, rubini e altre pietre preziose, che fu estratta il 21 marzo 1486 da uno scrigno ligneo nella sacrestia della cappella, del quale si era persa la chiave e che fu scassinato da un fabbro alla presenza del notaio Alvise Saraceno<sup>92</sup>. Infatti, l'analoga ubicazione in sacrestia dei due pezzi sembra incoraggiare questa ipotesi. Invece, è più difficoltoso stabilire se si tratti o no della stessa corona citata nell'inventario del 1421. Al corredo della rappresentazione sono riferibili

<sup>80</sup> SCHWARZ 2010, p. 45, nota 17.

<sup>81</sup> *fermagli*: CHIAROT 2001, p. 142.

<sup>82</sup> «bottoni dalla forma molto piatta, chiamati per questo anche piastrine, decorati con nielli, smalti o filigrana»: *ibidem*.

<sup>83</sup> ASP, Archivio Notarile, 522, *Liber instrumentorum Iacobi Spaza notarii*, c. 109.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*. La voce è stata redatta da una mano diversa da quella cui spettano le altre voci sopraelencate e sembra risalire al 1424, quando il complesso dei beni fu consegnato in custodia da Pietro degli Scrovegni al nuovo preposito della cappella.

<sup>86</sup> BELLINATI 1979, p. 485.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 496.

<sup>88</sup> ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 27, c. 40.

<sup>89</sup> *zaffiri*.

<sup>90</sup> Così per *prisme*, tipo di quarzo di colore verde: CORTELAZZO 2007, p. 1046.

<sup>91</sup> ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 27, c. 40. Altre due perle provenienti dalla corona della Vergine erano conservate separatamente: *ivi*, c. 42.

<sup>92</sup> Si trattava di una «corona cum perlis, rubinis et aliis lapidibus preciosis et non preciosis, ut dominus Marcus asseruit, intus numero: I merlo [cioè *giro di pietre*]: 18; II: 19; III: 20; IV: 21; V: 20; VI: 21; VII: 20; VIII: 18; IX: 21; X: 18; XI: 19; XIII: 22; XIV: 20; et in capite ipsius corone sunt 25 perle» (BALDISSIN MOLLI 2015, p. 33). La voce successiva elenca «una cruceta de argento deaurato cum crocifixo et cordone, smalto et duobus fiochetis de perlis», che successivamente fu forse montata direttamente sulla corona, se coincide con la succitata «croxetta de arzento indorà con dui fiochi de perlle», complemento del diadema secondo l'inventario del 1537.

anche «una vesta dela Madona de samito turchin tesù con stelle d'oro, con cinque tondi grandi denanci e vintiquattro tondi in forma de botoni e magiete<sup>93</sup> a le manege rechamà tute de perlle da onza menude<sup>94</sup> – simile almeno nell'aspetto a quella ricordata nel 1421 – e «uno manto dela Madona dalmascho figurado de oro falso con uno frixo de sorafillo de oro bon, fodrà de ormexin verde<sup>95</sup>».

Un secondo catalogo fu compilato il 10 marzo 1537, soltanto due giorni prima di quello precedente, ed enumera i beni mobili situati nel capitolo dalla fraglia e nella sacrestia della chiesa dei frati eremitani. Un interesse specifico riveste il «razo dela colomba e le alle delo Azollo e caviara e barbe e la corda se adopera el zorno dela collonba<sup>96</sup>». Si tratta del telaio in forma di raggiera cui era assicurata la colomba nel suo 'volo', delle ali posticce dell'angelo, delle capigliature e delle barbe fittizie, che sono ricondotte a un interprete del Dio Padre in un inventario posteriore<sup>97</sup>; e della corda alla quale era appesa la raggiera<sup>98</sup>. Oltre a questi attrezzi compaiono «uno confallon longo con doe macze con l'Anzollo e la Madona<sup>99</sup>, «uno cuore de arzento che se mete al colo a la Madona<sup>100</sup> e «uno zig[[i]o de argento<sup>101</sup>, che doveva essere recato dall'angelo annunciante.

A questi due elenchi si può aggiungere un terzo inventario dei beni mobili presenti nel capitolo della fraglia, vergato il 14 marzo 1557, nel quale sono degni di nota «un fazolo di seda con cavi de franza verde per la Madona<sup>102</sup>, «la caviara del'anzelo et la caviara e barba de Dio patre, il razo dela colomba con le sue corde per bisogno della festa<sup>103</sup> e «una cadena per tacar<sup>104</sup> la corda della colomba<sup>105</sup>. Questa voce sembra essere l'unica testimonianza esplicita della presenza di un personaggio che rappresentava il Dio Padre. Si trattava molto probabilmente del figurante che era incaricato di rilasciare la colomba dal portello ed era camuffato con barba e capelli.

Infine, in una cassa depositata nella sacrestia dei frati eremitani erano conservati altri oggetti, tra cui «el zilio dela Madona di arzento<sup>106</sup>, mentre nella sacrestia della cappella dell'Arena si trovava sempre la «corona della Madona di arzento adorata [*sic*] di pezzi 14, con zoie di più sorte<sup>107</sup>.

#### 4. La fine della solennità

La solennità dell'Annunciazione, ben radicata nel calendario liturgico, sopravvisse ai passaggi proprietari della tenuta dell'Arena, che – dopo essere stata confiscata nel 1444 dalla Serenissima a Giacomo degli Scrovegni, colpevole di aver partecipato nel 1439 a una cospirazione filo-carrarese e anti-veneziana – fu acquistata nel 1451 dal cardinale Ludovico

---

<sup>93</sup> «Piccoli cerchi d'oro o d'argento usati per decorare soprattutto maniche e scollie delle vesti» (CHIAROT 2001, p. 141, *sub voce* «Maieti»).

<sup>94</sup> ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 27, c. 40v.

<sup>95</sup> *Ivi*, c. 41.

<sup>96</sup> *Ivi*, c. 43v.

<sup>97</sup> *Infra*.

<sup>98</sup> Un inventario posteriore (1545) riporta la medesima lezione, precisando che «la corda se adopera el zorno che si fa corer la columba»: *ivi*, c. 45v.

<sup>99</sup> *Ivi*, c. 44.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 15, c. 97v.

<sup>103</sup> *Ivi*, c. 98.

<sup>104</sup> *attaccare*.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ivi*, c. 98v.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

Trevisan, e quindi alienata nel 1475 ai fratelli Alvise e Giovanni Foscari di San Simeone Piccolo<sup>108</sup>. Tuttavia, verso la fine del XV secolo i proventi necessari per la celebrazione iniziarono a diminuire drasticamente. Nell'ottobre 1496 il Consiglio di Padova approvò una disposizione nella quale si lamentava che da qualche tempo i procuratori di San Marco dirottavano 46 ducati del legato annuale di Maddalena alle pinzochere di Venezia e che – per tale ragione – «divina cessant officia in eo loco et alia fieri non possunt necessaria»<sup>109</sup>. Con quest'atto si decideva di inviare degli ambasciatori a Venezia affinché fosse recuperato il legato e fossero fatte osservare le volontà della gentildonna. Inoltre, nel marzo dell'anno successivo la fraglia protestò formalmente davanti al vescovo perché quell'anno non era stato possibile allestire la rappresentazione dell'Annunciazione «per la spesa grande et per respeto deli divini officii de la Semana Santa»<sup>110</sup>. Negli anni successivi gli interessi pecuniari percepiti rimasero molto più bassi di quelli stabiliti dalla testatrice. Nel 1524 Girolamo Baldicello, sindaco della fraglia, annotava che quest'ultima riscuoteva annualmente a Venezia soltanto ventidue ducati<sup>111</sup>, mentre tra il 1525 e il 1526 e tra il 1535 e il 1536 venivano recuperati i crediti annuali reclamati dalla confraternita a decorrere dal 1480, tutti pari a ventidue ducati<sup>112</sup>. Sempre a Baldicello va ascritta la redazione di un computo delle spese effettuate dalla scuola grazie al legato nel 1524, tra le quali si riferiscono alla solennità quelle «per far portar li razi per parecchiar in la Rena per far corer la colomba»<sup>113</sup>, «per savon negro per onzer la corda»<sup>114</sup> – in modo tale da agevolare la discesa del volatile – per i trombettieri, per i personaggi della Vergine e dell'angelo e per gli ausiliari impegnati nell'allestimento della festa. Ben dettagliati sono anche gli esborsi per la manutenzione del tetto della cappella, del campanile, dei vetri della finestra della sacrestia e per una striscia di cuoio per il batocchio di una campana.

Un resoconto continuativo delle spese sostenute grazie al legato è disponibile per il periodo dal 1550 al 1577<sup>115</sup>. Le entrate erano regolarmente utilizzate per gli oneri della riscossione degli interessi a Venezia, la paga annuale del sacerdote officiante, la commemorazione dell'anniversario della morte di Maddalena, i lavori di restauro del tetto e del campanile della cappella, la manutenzione degli infissi, delle campane, dei paramenti e delle suppellettili liturgiche, nonché – ad esempio – per la «pittura della fazada in la Rena»<sup>116</sup>, come avvenne tra il 1571 e il 1574. Inoltre, il registro di conti attesta una costante attività di recupero di crediti arretrati, relativi agli anni dal 1496 al 1504, dalla procuratia. Purtroppo, nell'elenco le spese effettuate annualmente per la festa del 25 marzo, in cui si faceva 'corer' la colomba, non sono mai specificate in modo approfondito<sup>117</sup>. A esse dichiarava di contribuire nella condizione di decima della prepositura della cappella del 1564 monsignor Paolo Foscari, che affermava di sborsare 10 denari in quell'occasione per pagare – tra l'altro – i sacerdoti e le esecuzioni musicali e per abbellire la chiesa; e di riservare una cifra analoga per spese «che del continuo si fano per conzo nella chiesa»<sup>118</sup>.

<sup>108</sup> Su queste vicende si vedano GIOVAGNOLI 2008, pp. 38-46; ZEN BENETTI 2013.

<sup>109</sup> MEDIN 1894-1895(1895), p. 272.

<sup>110</sup> ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 3, c. 100v.

<sup>111</sup> *Ivi*, 27, c. 20v: la nota è paleograficamente analoga all'intestazione del libro a c. 20, sottoscritta da Girolamo Baldicello.

<sup>112</sup> *Ivi*, cc. 21, 29.

<sup>113</sup> *Appendice documentaria*, 4.

<sup>114</sup> *Ivi*.

<sup>115</sup> ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 3, cc. 16-25v; 59-65v.

<sup>116</sup> *Ivi*, c. 64.

<sup>117</sup> Alle necessità della rappresentazione sono riferibili il confezionamento di un manto per la Madonna e il restauro del giglio d'argento nel 1568: ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 3, c. 62. Non sembra corrispondere al vero l'affermazione che tra il 1550 e il 1577 la spesa per la festa andò sempre diminuendo (BRUNELLI 1925(1927), p. 103), perché l'andamento degli importi appare piuttosto discontinuo.

<sup>118</sup> GIOVAGNOLI 2008, p. 194.

Con il trascorrere degli anni la processione che si concludeva nella corte dell'Arena cadde in desuetudine. Lo testimonia una missiva inviata il 24 febbraio 1591 da Girolamo Foscari al podestà di Padova Giovanni Battista Vitturi, nella quale il proprietario del complesso chiedeva – appena un mese prima della celebrazione della festa – «di veder rinnovata questa buona consuetudine»<sup>119</sup>. L'appello non dovette avere successo, perché il 2 marzo dell'anno successivo la richiesta fu reiterata con una nuova missiva<sup>120</sup>. Questi tentativi ebbero infine un esito positivo. Infatti, il 13 gennaio 1593 il preposito Giovanni Foscari commissionò un 'penello' processionale, raffigurante su entrambi i lati l'Annunciazione, al pittore Pietro Paolo da Santacroce, che si impegnava a consegnarlo il 15 marzo del 1594 (Fig. 12)<sup>121</sup>. Tuttavia, il pittore non dovette rispettare appieno le condizioni contrattuali, perché lo stendardo, che porta la firma del pittore e lo stemma Foscari tra le iniziali Z e F di Giovanni (Zuane) Foscari sulla chiave di volta dell'arco della finta mostra architettonica, è datato 1595<sup>122</sup>.

Qualche anno più tardi, il 24 marzo 1597, la 'corsa della colomba', ormai giudicata sconveniente nel contesto della riforma delle pratiche esteriori di devozione di età post-tridentina, fu interdetta dal vescovo Marco Corner con un decreto, in cui si affermava

che da quella solennità che si suol celebrare nell'Arena di questa città il giorno della festa della Madonna di marzo rappresentando sotto protesto di devotione il sacro et venerando misterio dell'Incarnazione nascono scandoli, peccati e superstizioni, con grand'indigenza et dishonore del signor Iddio et della gloriosissima Vergine [...]. Però con le presenti da esser affisse sopra le porte della chiesa delli Padri Eremitani, et della prepositura dell'Arena sodetta, comandiamo a tutti li sacerdoti, preti, regolari, claustrali et altri religiosi di qualsivoglia stato, conditione et ordine che in virtù de santa obediencia, et sotto pena della sospensione *a divinis* da incorrersi *ipso facto* non ardiscano sotto alcun pretesto intervenire a celebrare messe o vespri né altri divini offitij nella chiesa o altro luogo dell'Arena, se quelli presidenti o rappresentanti della confraternita e scola di essa Arena o altri vorranno fare quella solennità di far callare colombe con fuoco, essendo nostra intentione et volontà che con maggiori devotione e decoro del culto de Dio e de così alti et santi misterij sia celebrata essa solennità della Gloriosissima Vergine sua madre<sup>123</sup>.

Da quest'atto si apprende, peraltro, che la discesa della colomba era accompagnata da un dispositivo pirotecnico. L'efficacia del provvedimento è confermata da Andrea Cittadella nella *Descrittione di Padoa* (1605). L'autore, soffermandosi sull'Arena, affermava che il 25 marzo «si fa processione pubblica, levatogli però il volare della colomba superstidiosa il 1590»<sup>124</sup>.

C'è da credere che la 'corsa' della colomba fosse oggetto di superstizione, perché dalla sua riuscita venivano tratti auspici per il futuro. È facile immaginare che un fallimento della corsa – e addirittura la morte dell'uccello – fosse interpretato dai devoti come un cattivo presagio, e potesse provocare la rabbia del pubblico e, forse, qualche incidente. Invece, la processione continuò apparentemente a essere organizzata, almeno sino a quando anch'essa non declinò e lo stendardo, ormai inutilizzato, fu reimpiegato come pala dell'altare maggiore della cappella (Fig. 13)<sup>125</sup>.

---

<sup>119</sup> ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 247, fasc. *Documenti e carte A usque Y*.

<sup>120</sup> CAPPELLETTI 1874-1875, II, pp. 204-205.

<sup>121</sup> *Appendice documentaria*, 5.

<sup>122</sup> D. Banzato, scheda non numerata, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, p. 296, con bibliografia.

<sup>123</sup> ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 228, fasc. 1, parzialmente pubblicato da GIOVAGNOLI 2008, pp. 109-110.

<sup>124</sup> CITTADELLA/BELTRAME 1993, p. 65. Con ogni probabilità, la data 1590 è da considerare approssimativa.

<sup>125</sup> Questo riuso del manufatto avvenne certamente prima del 1765, quando Giovanbattista Rossetti ricordava in questo sito l'*Annunciazione* di Santacroce (ROSSETTI 1765, pp. 19-20). Non mi sembra inequivocabile

La scomparsa della festa si tradusse nello smarrimento del potenziale identitario della cappella degli Scrovegni per la comunità patavina – cioè nella fine della sua funzione civica – e probabilmente in un’opera di manutenzione della fabbrica meno solerte rispetto ai secoli precedenti.

---

l’identificazione dello stendardo con il «quadro della Nunciata in tela piccolo», che la copia di un inventario delle suppellettili della chiesa (20 luglio 1676) annovera nel corredo dell’altare maggiore della cappella (ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 228, fasc. 1, edito in GIOVAGNOLI 2008, pp. 211-214, in particolare p. 211), proposta in TIGLER 2017(2019), pp. 39-42. Nello stesso inventario si afferma che «sopra l’altare vi è una Madonna di marmo con due angeli, et un Crocefisso di tavola vecchio con due figurine di terra, cioè una della Beata Vergine e l’altra di San Michele» (*ibidem*). Lo studioso sostiene che la collocazione «sopra l’altare» coincida con l’area nel fondo dell’abside al di sopra del monumento funebre di Enrico Scrovegni, seguendo un’interpretazione che, a mio avviso, appare quantomeno non scontata.



Fig. 1: Gabriele Benvenuti, Vincenzo Grasselli, Barnaba Lava, *Prospetto della Chiesa dell'Annunziata dell'Arena*, 26 settembre 1871, Padova, Biblioteca Civica, R.I.P. XXXVI 7382



Fig. 2: Marino Urbani, *Arena in Padova*, inizi del XIX secolo, Padova, Biblioteca Civica, R.I.P. X 1897



Fig. 3: Giotto, *Dio Padre in trono*, 1303-1305, Padova, Musei Civici agli Eremitani (dalla cappella degli Scrovegni)



Fig. 4: La colomba legata alla raggiera nella *Festa della Palombella* a Orvieto

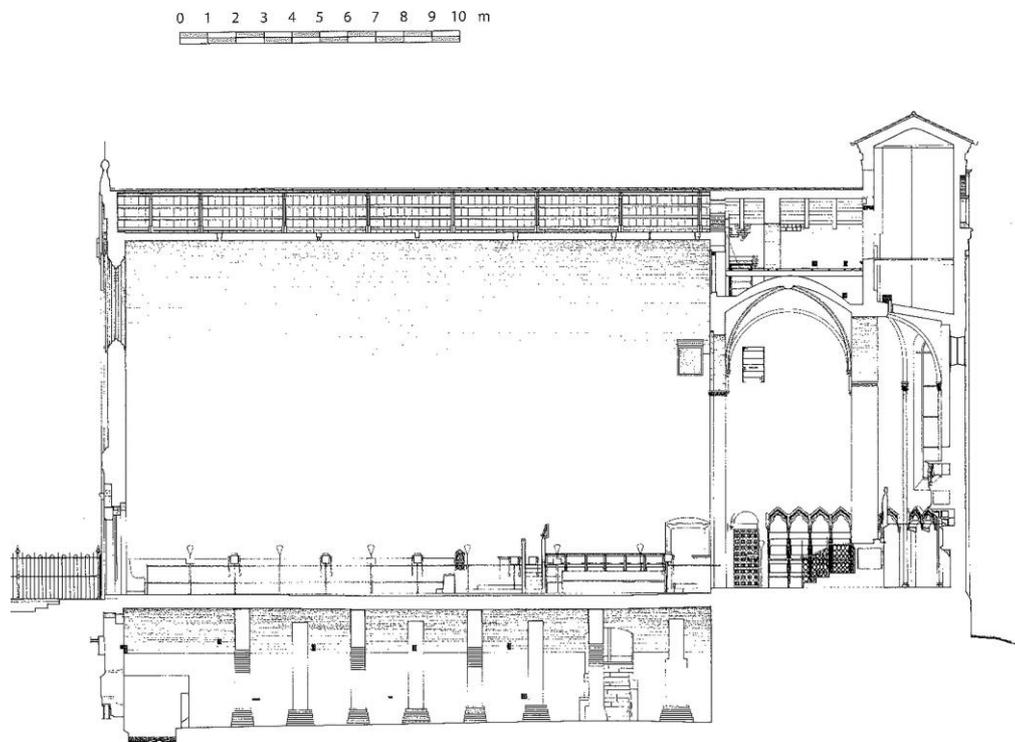


Fig. 5: Adriano Verdi, cappella degli Scrovegni, Sezione longitudinale D-D, tav. 12, scala 1:50, settembre 1982

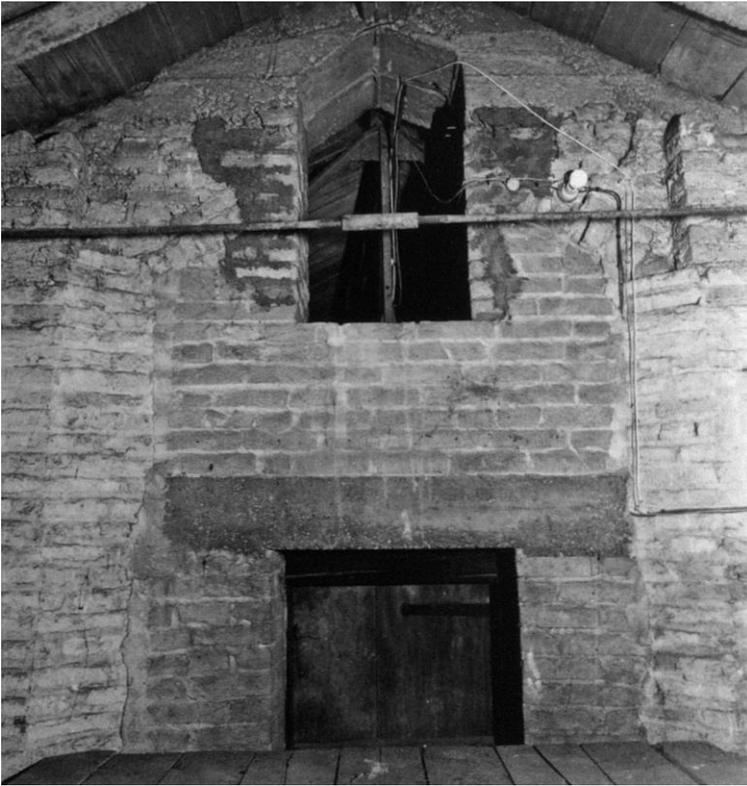


Fig. 6: Faccia posteriore del lunettone dell'arco trionfale, Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 7: Gabriele Benvenuti, Vincenzo Grasselli, Barnaba Lava, *Sciografia longitudinale della chiesa, del coro e del campanile rispiciente il lato interno a sinistra dell'ingresso*, 26 settembre 1871, Padova, Biblioteca Civica, R.I.P. XXXVI 7386



Fig. 8: Veduta dell'interno della cappella degli Scrovegni



Fig. 9: Giotto, *Missione dell'arcangelo Gabriele*, 1303-1305, Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 10: Giotto, *L'arcangelo annunciante*, 1303-1305, Padova, cappella degli Scrovegni

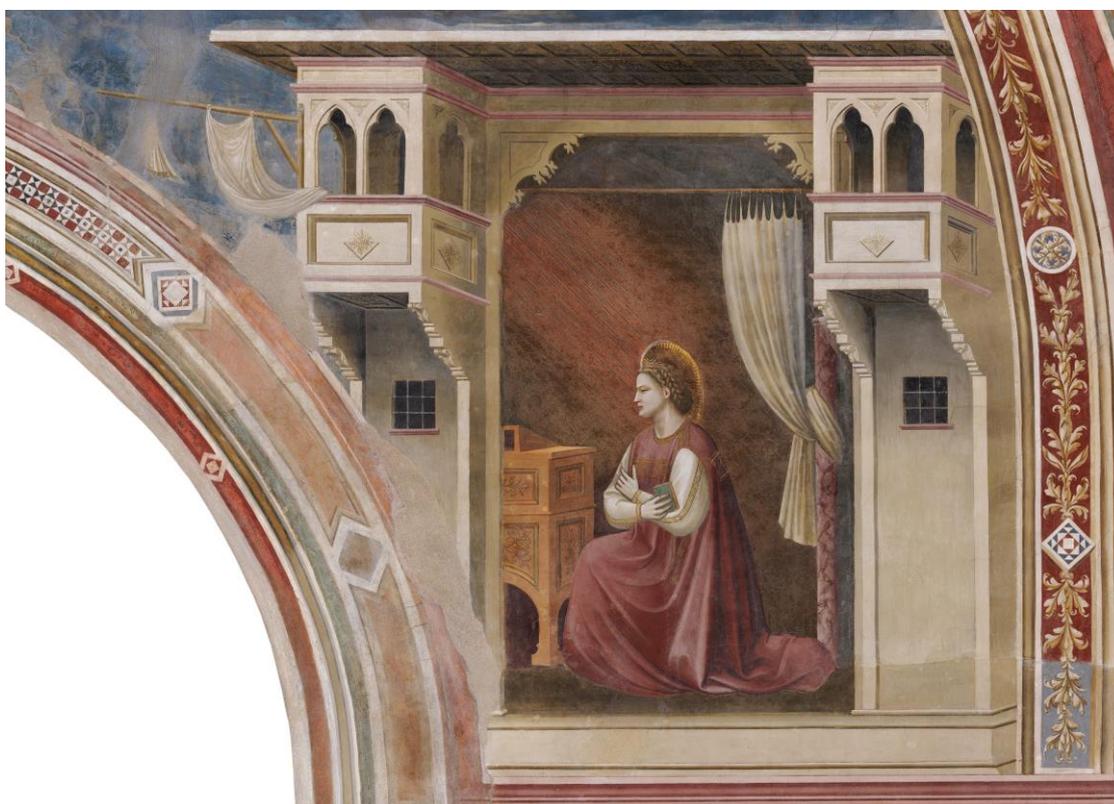


Fig. 11: Giotto, *La Vergine annunciata*, 1303-1305, Padova, cappella degli Scrovegni



Fig. 12: Pietro Paolo da Santacroce, *Annunciazione*. Padova, Musei Civici agli Eremitani



Fig. 13: Gabriele Benvenuti, Vincenzo Grasselli, Barnaba Lava, *Sciografia trasversale respiciente il coro*, 26 settembre 1871, Padova, Biblioteca Civica, R.I.P. XXXVI 7385

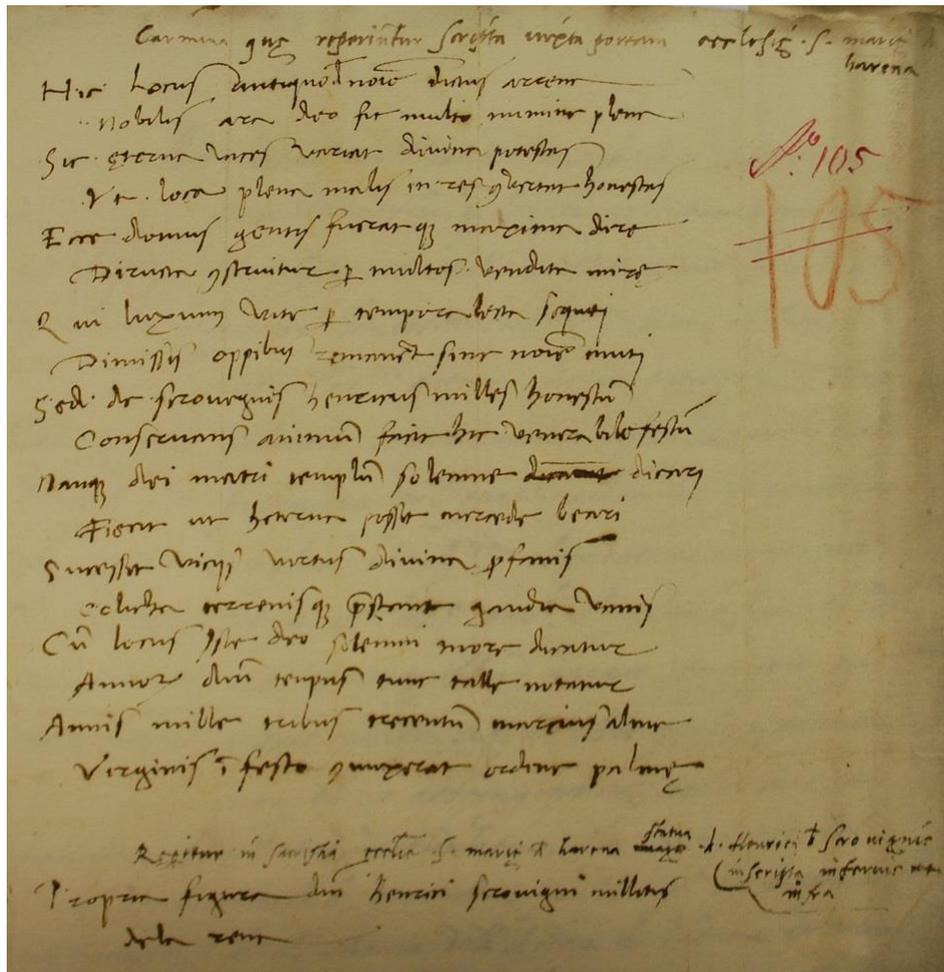


Fig. 14: Carmina que reperiu[n]tur scripta iuxta portam ecclesie S[ancte] Marie d[e] Harena

Copyright delle figure

Alessandra Freddi, Orvieto (TR): fig. 4; ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 133, fasc. 12: fig. 14; JACOBUS 2008, p. 80: fig. 6; LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI 2005, I/Testi, p. 61, immagine 43: fig. 5; su gentile concessione del Comune di Padova – Assessorato alla cultura: figg.: 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### 1. L'iscrizione di dedica della chiesa di Santa Maria della Carità all'Arena (1303)<sup>126</sup>

a cura di Francesco Busti e Daniele Giorgi

#### 1.1

L'iscrizione consta di diciotto esametri latini organizzati in nove distici a rima baciata (AA BB etc.). Il periodare procede generalmente per distici, con accorpamento al massimo di due distici successivi.

Il documento più antico che tramanda il testo dell'iscrizione è un foglio manoscritto, sinora inedito, attualmente conservato nell'Archivio di Stato di Venezia (Fig. 14)<sup>127</sup>: d'ora in avanti sarà indicato con la sigla **V**. La mano che trascrive il testo dell'iscrizione sembrerebbe ancora quattrocentesca. La stessa mano trascrive, in calce all'iscrizione metrica, l'epigrafe prosastica che si legge ancora sotto la statua di Enrico degli Scrovegni. Una seconda mano – successiva, ma databile al più tardi entro i primi decenni del XVI secolo (cfr. *infra*) – aggiunge, probabilmente in due momenti diversi, una didascalia sopra il testo dell'iscrizione metrica e un'altra sopra il testo dell'epigrafe prosastica, indicando il luogo di collocazione di ciascuna. Di **V** esiste un *descriptus*, un foglio manoscritto attualmente conservato nell'Archivio Storico Diocesano di Padova<sup>128</sup>: d'ora in avanti sarà indicato con la sigla **P**. È stato pubblicato per la prima volta da Claudio Bellinati<sup>129</sup>, secondo il quale il documento risalirebbe al tardo Seicento. La sua natura di *descriptus*, provata con evidenza dal carattere composito della fonte riprodotta (cfr. *infra*), è confermata da un errore comune (v. 12 *fient* in luogo di *fecit*) e dai numerosi fraintendimenti testuali dovuti alla difficile lettura della mano di **V** (addirittura, in un caso la mano di **P** non trascrive una parola di **V**, v. 6 *mire*, che evidentemente non capisce: lascia, dunque, dei puntini, sui quali interviene una seconda mano a integrare).

Esistono poi due testimoni a stampa dell'epigrafe. Il primo è costituito da un'opera di Bernardino Scardeone<sup>130</sup>. Dopo l'edizione basileese del 1560, una seconda edizione dell'opera rivista e corretta fu stampata a Leida (l'anno non è indicato) dall'editore olandese Pieter van der Aa (1659-1733) con un titolo leggermente diverso<sup>131</sup>. Quanto al testo dell'epigrafe, le due edizioni non differiscono né a livello testuale né a livello ortografico, perciò la testimonianza di Scardeone sarà d'ora in avanti indicata complessivamente con la sigla **S**. Il secondo testimone a stampa è costituito da un'opera di Giacomo Filippo Tomasini<sup>132</sup>. L'opera di Tomasini fu riedita all'interno di un'opera di Giacomo Salomoni<sup>133</sup>. Quanto al testo dell'epigrafe, le due edizioni non differiscono né a livello testuale né a livello ortografico<sup>134</sup>,

<sup>126</sup> L'appendice 1 è l'esito della collaborazione tra Francesco Busti e Daniele Giorgi: il paragrafo 1.1 spetta a Francesco Busti; il paragrafo 1.2 spetta a Daniele Giorgi.

<sup>127</sup> ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 133, fasc. 12.

<sup>128</sup> ASDP, fondo Cappella Scrovegni, Giuspatronati, c. 96.

<sup>129</sup> BELLINATI 1991-1992.

<sup>130</sup> SCARDEONE 1560, libro III, classe XIII, pp. 332-333.

<sup>131</sup> SCARDEONE s.d.: l'iscrizione si trova nel libro III, classe XIII, colonne 377-378.

<sup>132</sup> TOMASINI 1649, pp. 181-182.

<sup>133</sup> SALOMONI 1701: l'iscrizione si trova alle pp. 258-259.

<sup>134</sup> Al v. 14 *Caelica* di Tomasini è reso con *Celica* da Salomoni, ma semplicemente perché la *a* del grafema *ae* probabilmente non si leggeva più; negli altri casi in cui compare *ae* in Tomasini, il grafema è mantenuto in Salomoni.

perciò la testimonianza di Tomasini sarà d'ora in avanti indicata complessivamente con la sigla **T**.

Eccettuata la derivazione di **P** da **V**, non ci sono elementi testuali che dimostrino la dipendenza di uno dei testimoni da un altro. Si può solo escludere con verisimiglianza che **T** dipenda da **S**: se dipendesse da **S**, infatti, non si capirebbe perché avrebbe emendato una lezione di **S** che poteva essere presa per buona, cioè *antiquus* per *antiquo* al v. 1. È plausibile che né **S** né **T** derivino da **V**, ma non si può dimostrarlo: non si può, infatti, escludere che abbiano consapevolmente emendato l'erroneo *fient* di **V** (v. 12) nel corretto *fecit*.

L'unica fonte di cui si può affermare con relativa sicurezza che copiasse il testo direttamente dall'epigrafe è **S**<sup>135</sup>. Per quanto riguarda **V**, è probabile che copiasse da fonte manoscritta di scrittura corsiveggiante, come sembra indicare l'erroneo *fient* per *fecit* al v. 12: l'errore è, infatti, dovuto alla grande somiglianza, interna a una scrittura corsiveggiante, tra la legatura *ci*, eseguita per l'alto, e la lettera *n* (un originario *fecit*, dunque, è stato letto *fent* e poi normalizzato in *fient*). Le due didascalie in **V**, invece, potrebbero essere state composte dopo la visione diretta delle due epigrafi (cfr. *infra*), ma, come già specificato, non sono della stessa mano che trascrive le epigrafi stesse. Per **T** la questione è più articolata. L'opera di Tomasini riporta solo il testo dell'iscrizione metrica senza alcun apparato introduttivo, perciò è impossibile stabilire se ci sia stata visione diretta. L'opera di Salomoni, invece, introduce l'iscrizione metrica con un breve commento tratto di peso da Scardeone, ma aggiunge l'epigrafe prosastica sotto la statua di Enrico degli Scrovegni, che è assente sia in Scardeone sia in Tomasini. Tale circostanza, dunque, potrebbe far pensare a una visione diretta di entrambe le epigrafi, ma il fatto che Salomoni mostra di copiare il testo dell'iscrizione metrica da Tomasini (condivide con lui, tra le altre cose, la caduta di ben due versi, che non reintegra) è segno che probabilmente non vide nessuna delle due epigrafi.

Le differenze più numerose fra i tre testimoni sono non tanto a livello testuale quanto ortografico: in apparato sono segnalate sia le une sia le altre. Non sono segnalate, salvo dove diversamente indicato, le divergenze nella resa del dittongo classico *ae* (in **S** e **T** reso con *ae*, in **V** – e in **P** – con *e* semplice o *ē*): in questa edizione si è preferita, per una maggiore comprensibilità del testo, la grafia classica *ae*, pur se non attribuibile, con ogni verisimiglianza, all'originale. Parimenti non sono state segnalate le divergenze nella resa della *i* e della *u* semivocaliche (per esempio, al v. 18 *coniunxerat* di Tomasini è reso con *conjunxerat* da Salomoni). La punteggiatura, verisimilmente quasi o del tutto assente nell'originale, è stata inserita secondo l'uso moderno. L'uso delle maiuscole è stato riservato alle parole a inizio di frase, ai nomi propri e agli appellativi religiosi *Deus*, *Dominus* e *Virgo*.

---

<sup>135</sup> SCARDEONE 1560, libro III, classe XIII, p. 332: «Visitur in sacrario eiusdem aedis marmorea illius [*scil.* Henrici Scrouinii] statua, facie, habitu, & longitudine ei nequaquam dissimilis, uisu sanè pulcherrima. Ad aram uerò maiorem est speciosum atque magnificum sepulchrum in sublimi positum, cum hoc epitaphio», cui segue il testo dell'iscrizione metrica.

- Hic locus antiquo<sup>1</sup> de nomine dictus Arena<sup>2</sup>  
nobilis ara Deo fit multo numine<sup>3</sup> plena.  
Sic aeterna vices variat divina potestas,  
Aut loca plena malis in res convertat honestas.*
- 5 *Ecce domus gentis fuerat quae maxima dirae,  
diruta construitur, per multos vendita, mire<sup>5</sup>,  
qui luxum vitae per tempora laeta secuti<sup>6</sup>,  
dimissis opibus<sup>7</sup>, remanent sine nomine muti.  
Sed de Scrovegnis Henricus miles<sup>8</sup>, honestum*
- 10 *conservans<sup>9</sup> animum, facit hic venerabile festum.  
Nanque<sup>10</sup> Dei matri templum solemne<sup>11</sup> dicari  
fecit<sup>12</sup>, ut aeterna<sup>13</sup> possit mercede beari.  
Successit vitiiis virtus divina prophanis<sup>14</sup>,  
caelica<sup>15</sup> terrenis quae<sup>16</sup> praestant gaudia vanis.*
- 15 *Cum locus iste Deo solemni<sup>17</sup> more dicatur,  
annorum Domini tempus<sup>18</sup> tunc<sup>19</sup> tale<sup>20</sup> notatur:  
<sup>21</sup>annis mille tribus tercentum Martius<sup>22</sup> almae  
Virginis in festo coniunxerat ordine palmae.*

<sup>1</sup> antiquo TV : antiquus S      <sup>2</sup> Arena TS : Arrena V      <sup>3</sup> numine SV : nomine T      <sup>4</sup>  
Verso caduto in T      <sup>5</sup> mire ST : mire V      <sup>6</sup> secuti ST : sequi V      <sup>7</sup> opibus ST :  
oppibus V      <sup>8</sup> miles ST : milles V      <sup>9</sup> conservans TV : conservat S      <sup>10</sup> Nanque SV :  
Namque T      <sup>11</sup> solemne TV : solenne S      <sup>12</sup> fecit ST : fient V      <sup>13</sup> aeterna ST : beterna  
V      <sup>14</sup> prophanis ST : profanis V      <sup>15</sup> caelica ST : celicha V      <sup>16</sup> quae S, q; [=  
que/quæ] V : qua T      <sup>17</sup> solemni TV : solenni S      <sup>18</sup> tempus ST : tempus V      <sup>19</sup> tunc  
SV : nunc T      <sup>20</sup> tale ST : talle V      <sup>21</sup> Verso caduto in T      <sup>22</sup> Martius S : Marcius  
V

*Questo luogo, con nome antico chiamato Arena, diventa un nobile altare consacrato a Dio, colmo di grande potenza divina. Così l'eterno potere di Dio varia le situazioni in modo tale da convertire luoghi pieni di mali in cose oneste. Ecco, quella che era stata la più grande dimora di gente malvagia, una volta distrutta, è ricostruita mirabilmente<sup>136</sup>, dopo essere passata per le mani di molti, i quali, avendo perseguito il lusso nei tempi felici della vita, una volta disperse le ricchezze, restano muti, senza nome. Ma il cavaliere Enrico degli Scrovegni, conservando un animo onesto, fa qui una festa venerabile. Infatti, ha fatto dedicare un tempio solenne alla madre di Dio, perché possa essere gratificato con la ricompensa eterna. La virtù divina ha preso il posto dei vizi profani<sup>137</sup>, le gioie celesti, che sono superiori, hanno preso il posto delle vanità terrene<sup>138</sup>. Nel momento in cui questo luogo è consacrato a Dio con una cerimonia solenne, si registra tale computo degli anni del Signore: nell'anno milletrecentotré Marzo aveva unito di seguito alla festa dell'Annunciazione<sup>139</sup> quella delle Palme.*

<sup>136</sup> La parola *mire* sembra essere stata intesa anche come genitivo femminile singolare dell'aggettivo *mirus* (V scrive appunto *mire*) riferito al *vitae* del v. 7 («nei tempi felici di una vita meravigliosa»). Nella traduzione si è preferito pensare a un avverbio (S e T scrivono *mire* per specificare che si tratta appunto di un avverbio) riferito a *construitur*, considerato anche l'uso tecnico che l'aggettivo *mirus* e i suoi derivati sembrano avere per l'architettura di questi secoli (si veda per esempio l'epigrafe incisa a intarsio sulla facciata del Duomo di Pisa: «Hoc opus eximium tam mirum tam pretiosum / Rainaldus prudens operator et ipse magister / constituit mire sollerter et ingeniose»: AMMANNATI 2019, in particolare pp. 97 e sgg.)

<sup>137</sup> Al v. 13 editori settecenteschi (per esempio ROSSETTI 1765, p. 28) mettono una virgola dopo *virtus*, intendendo così: «la virtù ha preso il posto dei vizi, le cose divine hanno preso il posto di quelle profane».

<sup>138</sup> Al v. 14 S e T mettono una virgola dopo *terrenis*, intendendo forse così: «le cose celesti hanno preso il posto di quelle terrene, che danno gioia alle persone vane», con *praestare* transitivo = *dare, procurare*.

<sup>139</sup> L'espressione *alma Virgo* (*almus* < *alo* = *nutrire*) è una resa poetica dell'espressione *Virgo mater*, di cui mantiene tutta la carica ossimorica: ci si riferisce, insomma, al momento dell'Incarnazione di Gesù.

1.2

L'iscrizione di dedica della chiesa di Santa Maria della Carità all'Arena (1303) fu pubblicata per la prima volta nel 1560 da Bernardino Scardeone, il quale affermava che essa era situata presso il monumento funebre del fondatore nell'abside della cappella. Per tale ragione l'umanista definì il componimento un epitaffio, sebbene esso non abbia affatto carattere funerario<sup>140</sup>. Claudio Bellinati ha pubblicato nuovamente l'iscrizione secondo la lezione di un manoscritto inedito (indicato con **P** nella presente edizione: cfr. *supra*)<sup>141</sup>, a suo avviso databile al XVII secolo<sup>142</sup>. In **P** l'iscrizione è preceduta dalla didascalia: «carmina que reperiunt[ur] scripta iuxta portam eccl[esi]ę S[anctę] Marię de Harena». In calce all'iscrizione una postilla, sempre della medesima mano, aggiunge: «reperit[ur] in sacristia eccl[esi]ę S[anctę] Marię de Harena statua d[omini] Henrici de Scrovignis inscripta inferius ut infra: Propria figura d[omi]ni He[n]rici Scrovigni millitis de Harena». Di conseguenza, Bellinati ha ipotizzato che l'epigrafe metrica fosse stata collocata inizialmente nella facciata e che fosse stata traslata successivamente all'interno della cappella, dove Scardeone l'avrebbe vista. In seguito, lo studioso ha ulteriormente precisato questa ipotesi: l'epigrafe sarebbe stata esposta in un primo momento nella facciata della cappella; quindi sarebbe stata trasferita sotto il sarcofago di Enrico, dove fu descritta dallo Scardeone; e, infine, sarebbe stata riposizionata nel sito originario prima della seconda metà del XVII secolo, come attesterebbe la didascalia di **P**<sup>143</sup>.

Laura Jacobus ha ipotizzato che l'iscrizione potesse essere originariamente situata in prossimità della statua stante di Enrico degli Scrovegni con le mani giunte, attualmente in sagrestia ma, a suo avviso, scolpita per una presunta nicchia all'esterno della parete settentrionale della cappella, in corrispondenza di una disomogeneità del paramento murario che la stessa studiosa identifica con una tamponatura<sup>144</sup>. Questa proposta di ubicazione della statua presso la porta laterale della cappella è stata respinta per ragioni conservative, dimensionali e iconografiche<sup>145</sup>.

Guido Tigler ha evidenziato che in **P** la parola *portam* nella didascalia premessa all'iscrizione metrica sarebbe stata depennata. Secondo lo studioso, questa cancellazione indicherebbe che tale parola «è stata riconosciuta per tempo come erronea»<sup>146</sup> e, di conseguenza, che l'esposizione dell'epigrafe presso la porta della cappella sia da considerare semplicemente un fraintendimento di Bellinati. Perciò, Tigler suppone che l'iscrizione si sarebbe sempre trovata laddove fu vista da Scardeone, cioè tra le mensole che sorreggono il monumento funebre di Enrico Scrovegni, e sarebbe stata concepita alla stregua di un epitaffio dopo la sua morte nel 1336, in occasione del rimaneggiamento della tomba. La redazione dell'iscrizione in un'epoca successiva alla dedizione della chiesa, di cui tramanda il ricordo, ridimensionerebbe l'attendibilità delle notizie contenute nell'iscrizione stessa. Questa interpretazione induce lo studioso a credere che l'autore dei versi abbia confuso erroneamente l'anno 1303 con l'anno 1305 e, pertanto, che la cappella sia stata consacrata esclusivamente nel 1305 e non già nel 1303<sup>147</sup>.

Tale concatenazione di ipotesi non è verosimile. Anzitutto, occorre precisare che in **P** la parola *portam* non è affatto depennata, ma soprascritta come correzione a un'altra parola, quasi del tutto coperta e, perciò, di difficile lettura. Ma il fatto decisivo è che **P** risulta essere chiaramente un *descriptus* di un manoscritto più antico (indicato con **V** nella presente edizione:

<sup>140</sup> SCARDEONE 1560, libro III, classe XIII, pp. 332-333.

<sup>141</sup> ASDP, fondo Cappella Scrovegni, Giuspatronati, c. 96.

<sup>142</sup> BELLINATI 1991-1992, *speciatim* pp. 16-17.

<sup>143</sup> BELLINATI 2003, pp. 32-36.

<sup>144</sup> JACOBUS 2000, pp. 17-26; da ultimo JACOBUS 2017, pp. 87-88, 90, 93-94.

<sup>145</sup> Si veda da ultimo GUARNIERI 2018, p. 154, con bibliografia indicata.

<sup>146</sup> TIGLER 2017(2019), p. 27.

<sup>147</sup> *Ini*, pp. 27-32.

cfr. *supra*), rimasto sinora inedito, nel quale la parola *portam* è di chiara e indubitabile lettura<sup>148</sup>. Si tratta di un foglio contrassegnato con il numero 105, che corrisponde a uno dei sommari di documenti elencati nel catastico di carte della famiglia Foscari, compilato intorno al 1677.

La dipendenza di **P** da **V** è dimostrabile con sicurezza. Infatti, in **V** si riconoscono due mani. La prima mano, che sembrerebbe ancora quattrocentesca, trascrive il testo dell'iscrizione metrica e, dopo uno spazio vuoto, l'epigrafe prosastica visibile sulla base della statua di Enrico degli Scrovegni («Propria figura d[omi]ni Henrici Scrovigni militis dela Rena») <sup>149</sup>; la seconda mano – successiva, ma databile al più tardi entro i primi decenni del XVI secolo – premette a ciascuno dei due testi una breve indicazione sulla loro collocazione: in alto, prima del testo dell'iscrizione metrica, «carmina que reperiu[n]tur scripta iuxta portam ecclesie S[anctę] Marię d[e] Harena»; in basso, prima dell'epigrafe prosastica alla base della statua di Enrico, «rep[er]itur in sacristia eccl[es]ie S[anctę] Marię d[e] Harena statua<sup>150</sup> d[omini] Henrici d[e] Scrovignis inscripta inferius ut infra». La compresenza di due mani e, dunque, la genesi composita di **V** assicurano che **P** dipende da **V**, con cui condivide anche un errore (*fient* in luogo di *fecit*: v. 12), poiché i testi inseriti a più riprese in **V** sono trascritti da una sola mano in **P**.

Le due didascalie vergate dalla seconda mano in **V** tramandano notizie che potrebbero essere state desunte *de visu* dall'autore. Questa eventualità sembra suggerita dalla correzione di *imago* in *statua* – indizio che rinvia a un testo che veniva composto e non meramente copiato – e dall'inserimento delle due note in tempi diversi, come risulta dall'uso di una penna e di un inchiostro differenti. Qualora le notizie siano state ricavate da un'altra fonte e non riflettano la situazione contemporanea a chi scrisse le didascalie, esse testimoniano in ogni caso una condizione precedente a quella riscontrata da Scardeone: di poco precedente nel caso in cui l'autore cinquecentesco abbia osservato in presa diretta; ancora più arretrata nel caso in cui le notizie siano state attinte dalla tradizione documentaria.

L'ubicazione dell'epigrafe *iuxta portam ecclesiae*, precedente a quella presso la tomba di Enrico documentata dallo Scardeone nel 1560, appare confermata da un sommario del medesimo catastico di carte Foscari. In questo sommario, che è datato 25 settembre 1520, sono menzionati i «versi antichi posti sopra la porta della chiesa» che erano al principio di un «processo di carta sotto regal legato in bergamina della lite seguita tra la Ca' Foscari con ser Fantin Corner per il beneficio della prepositura dell'Arena di Padoa»<sup>151</sup>. Questo dettato coincide perfettamente con quello del summenzionato sommario 105 del catastico, che recita: «bombasina sola concernente alcuni versi, quali si ritrovano scritti sopra la porta della chiesa di Santa Maria dell'Arena di Padova»<sup>152</sup>.

Dunque, la relazione tra l'iscrizione e la collocazione presso la porta della cappella non deve essere messa in discussione. Il carattere dedicatorio del componimento mostra che esso fu originariamente concepito per distinguere la soglia della porta principale dell'oratorio, segnando così il limite tra lo spazio profano e quello consacrato. È probabile che l'epigrafe fosse andata già perduta quando Adamo Pivati (1673-1748) compilò (*ante* 1743) una *Memoria sull'Arena di Padova*, pubblicata postuma nel 1819<sup>153</sup>. Nel 1765 Giovanni Battista Rossetti lasciava intendere che essa non esisteva più<sup>154</sup>.

<sup>148</sup> ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 133, fasc. 12.

<sup>149</sup> Questa è la trascrizione offerta da **V**. Il testo originale presenta un assetto ortografico leggermente diverso: «Propria figura domini Enrici Scrovegni militis de larena».

<sup>150</sup> In un primo tempo era stato scritto *imago*, poi questa parola è stata depennata e sopra il rigo è stato scritto *statua*.

<sup>151</sup> CARTE FOSCARI 1988, p. 62.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 78. Si noti che anche nel sommario 38, che è privo di appigli cronologici, nel medesimo catastico sono citati i «versi in latino descritti sopra la Porta di Santa Maria dell'Arena» (*ivi*, p. 54).

<sup>153</sup> PIVATI 1819, p. 26.

<sup>154</sup> ROSSETTI 1765, p. 28.

2. ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 177bis

*Il capitolo tratto dalla redazione latina degli statuti della fraglia di Santa Maria della Carità dell'Arena e i tre selezionati da quella in volgare sono pervenuti in una trascrizione tarda. Il copista ha incontrato notevoli difficoltà nella lettura del manoscritto e nello scioglimento delle abbreviazioni: un'estesa pericope del capitolo latino e alcuni passaggi di quelli in volgare non hanno senso compiuto, quando non sono di lettura estremamente incerta; per tali ragioni sono stati omessi. Eventuali equivoci del copista sono stati segnalati. Laddove un vocabolo non era di comprensione piana, se ne è proposta una supplenza per congettura. Le abbreviazioni sono state sciolte; la punteggiatura e l'uso delle maiuscole e delle minuscole sono stati ricondotti all'uso moderno.*

Copia da bombasina al n. 17 del catastico = Arena, Prepositura, tomo I, come segue:

N. 17

Capitulum [...] a libro stampatorum<sup>155</sup> fraulea Sancte Marie Charitatis Arene [...] huius tenoris ut infra.

Item quod per decem dies in festum de Nuntiationis Virginis Marie quilibet de fratalea solvere teneat et debeat massario denarios vigintiquattuor parvorum, de quibus denariis dictus massarius debeat emere quinque doplerios: quattuor pro gastaldionibus et unum pro se ipso et singulos cereos singulis de fraulea, prout poterit et ei melius videbit<sup>156</sup> conveniens, et debeat se simul segregare in Palatio Communis Padue vel ubi melius videbitur a gastaldis, et massarius habere debeat suos doplerios, et quilibet et<sup>157</sup> fratalea habere debeat suum cereum et illos \*\*\*<sup>158</sup> ad festum Sancte Marie Virginis et offerre super altare; quae oblati<sup>159</sup> esse debeat presbiterorum dicte ecclesie pro missis celebrandis et pro orationibus canta[n]dis pro animabus vivorum et mortuorum dicte fratalee [...]

Copia da bombasina al n. 17 del catastico = Arena, Prepositura, tomo I, come segue:

In libro Reformationes statutorum fratalee [...] sunt infrascripta tria capitola huius tenoris, videlicet:

Item che zascheduno de li diti fradelli debeat vegnire ogni prima domenega del mesce a la gessia de Madonna Santa Maria della Nunziata de la Rena et star devotamente a la messa de la nostra fragia con el candelotto impià<sup>160</sup> in man quando se leverà il Corpus Domini. Et speda la detta mensa debeat andare in lo luogo dove serà depresentado el capitolo: et star in fino che serà compido el detto capitolo ed al dir quel che serà proponudo per li dicti fradelli, in pena de soldi uno per zascheduno [...]

Item che chadauno delli fradelli non vignirà el zorno de la festa de la Nostra Dona Nuntiata, ch'è al mexe de marzo, in palazo a spagnare<sup>161</sup> l'annuntiata cum el suo candelloto in mani in

---

<sup>155</sup> Così per *statutorum*, per equivoco del copista.

<sup>156</sup> Così per *videbitur*, per equivoco del copista.

<sup>157</sup> Così per *ex*, per equivoco del copista.

<sup>158</sup> Il vocabolo inserito dal copista non è di piana comprensione; per congettura si può supplire con *portare*.

<sup>159</sup> Così per *oblatio*, per equivoco del copista.

<sup>160</sup> *aceso*: CORTELAZZO 2007 p. 638, *sub voce* «Impiari».

<sup>161</sup> Così presumibilmente per *accompagnare*.

prado in fina a la gesia et non stessi in fina speda la solemnitade, servendo bona et sancta usanza, cada in la penna et per consequenza per chadauna volta. Et in quella similmente cada alla detta penna non vigilando la prima domenegha de marzo [...]

Item ... che, subito spida la detta solemnitade, tutti i fradelli debiano seguire el nostro padre guardian e gastaldi dentro la gessia et caduno de essi fradelli debeano offerire el suo candello, secondo bona et sancta usanza. Chi contrafarà debia esser casso totalmente de la detta fragia come presumptuoso. E se algunii de li dicti fradelli, che sapesse de questi tali contrafacienti presumptuosi, se non denunciasse al padre guardian et gastaldi, cada ala medema penna de esser casso.

Finis.

### 3. ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 2.

*Quando ritenuto opportuno, le abbreviazioni sono state sciolte. Le parole vergate in interlinea sono state inserite entro parentesi uncinata. Eventuali integrazioni o omissioni sono segnalate entro parentesi quadre. L'uso delle maiuscole e delle minuscole è stato ricondotto all'uso moderno.*

c. 17

Spexa de Madonna Santa Maria da l'Erene per dinari pro dala comesaria 1431 adì primo avrile miser pre Zuane de Giurio<sup>162</sup> ave de angni 4 e mixi II a raxon de ducati 20 a l'ano per lire 5 soldi 20 per ducato [...]

Miser pre Piero da Venexia ave per mexe 9 e dì 15 el disse mesa a l'Arena a raxon de ducati 20 a l'ano, monta

lire 82 soldi 10

Miser pre Villam ave per lo so salario de angni 3 e mexe II a raxon de ducati 20 a l'ano, monta lire 431 soldi 0

Miser pre Anthonio de Porzia ave per lo so salario de angni 1 e mixi 4 ch'el disse messe a raxon ut supra

lire 146 soldi 11

Miser pre Sal<sup>\*\*\*163</sup> ave per lo so salario de angni 2 e mixi 3 a raxon ut supra

lire 247

Miser pre Zuane dala Ternita ave per lo so salario de agni 4 a raxon ut supra \*\*\* de 1447<sup>164</sup>

lire 440 soldi 0

Item spixi per andare a Venexia con miser lo preosto adì 12 de avrille 1431 per vedere le raxon de li impresti e stesemo dì tri per andare e vegnire e per una letera vene a myser Zorzi Corner dai canzeliri de miser, monta in tuto

lire 11 soldi 15

Item spixi i quale ave Marchabrun adì 14 de avosto per parte de le coltrine che va sora i angnoli per la festa

lire 5 soldi 0

---

<sup>162</sup> La lettura proposta, per quanto incerta, non sembrerebbe presentare alternative.

<sup>163</sup> Il nome di persona è di lettura assai difficoltosa.

<sup>164</sup> Una parola è illeggibile e, assieme a quella successiva e alla data, è di mano posteriore.

Item spixi per du dopiri misi sula sepoltura de madona Madalena da Ongno Santi  
lire 3 soldi 6

Item spixi per du dupiri per l'altaro per lo Corpo de Christo adì<sup>165</sup>  
lire 2 soldi 8

Item spixi per fare conzare la pila de l'aqua santa  
lire 2 soldi 12

Item spixi per fare conzare il pozulo sora la segrestia e far fare una chiave a la giexia, e fo adi  
ultimo dezembre,  
lire 2 soldi 8

Item spixi per libre 12 de zera fo ziorii<sup>166</sup> 6 per l'altaro  
lire 6 soldi 12

c. 17v

Item spixi per fare dire le mexe del cavo d'ano de madona Madalena 1432 fo dopiri e candeloti  
e i p\*\*\*<sup>167</sup>

lire 8 soldi 0

Item spixi i quale ave Marchabrum adì 2 de marzo 1432 per parte de le coltrine dele Mari'  
lire 6 soldi 0

Item spixi adì 20 de marzo 1432 per spago, cordela per fare i pichagli per le cortine per la festa  
de madona santa Maria

lire 0 soldi 12

Item spixi per i portaore che porta le Marii<sup>168</sup> e i confalom, fo portaore 14 a soldi 8 l'um,  
lire 5 soldi 12

Item spixi per fare inforare<sup>169</sup> el mantelo de la Madona  
lire 1 soldi 0

Item spixi per libre 26 de zera adì 24 de marzo per la festa de madona santa Maria  
lire 14 soldi 6

Item spixi per corda per la dita e per la colonba  
lire 3 soldi 13

Item spixi per para doa de guanti per la Maria e per l'agnolo  
lire 1 soldi 8

Item spixi ave i trombiti e i pifari per la festa adì 25 de marzo  
lire 9 soldi 0

Item spixi per fare una maza e una colonba  
lire 0 soldi 2

Item spixi adì primo de noembre 1432 per dopiri per la festa de Ogni Santi per madona  
Madalena

lire 2 soldi 4

Item spixi i quale ave miser lo preosto per <olio> la lampa de 1432 per lo Corpo de Christo  
lire 6 soldi 0

---

<sup>165</sup> *Sic.*

<sup>166</sup> *ceri.*

<sup>167</sup> Le ultime lettere della parola sono di lettura assai difficile.

<sup>168</sup> Il ricorso al numero plurale del nome della Vergine si riscontra ripetutamente per descrivere il *puer* che impersonava la Madre di Cristo. Tuttavia, sembra che esso debba essere comunque inteso al singolare. Infatti, in una delle voci delle uscite del 1433 si cita l'acquisto di «para doa de guanti per le Mari' e per l'Agnolo», evidentemente destinate a due soli personaggi. Una occorrenza analoga ricorre in un'altra voce, che riporta un versamento al «gastoldo de miser per la page de mazo 1435» (*infra*).

<sup>169</sup> *foderare*: TOMASIN 2004, p. 257, *sub voce* «Enforà».

Item spixi adì 17 dezenbre 1432 i quale ave Marchabrun per parte de le cortini de le Mari'  
lire 6 soldi 0  
Item spixi per libre 17 onze 6 de zera per soldi 11<sup>170</sup> e fo sete zirii e vinti du' candeloti, fo le messe adì 20 dezenbre  
lire 9 soldi 12/6  
Item spixi i quale ave Marchabrun adì 5 de zenaro 1433, fo per le cortine  
lire 4 soldi 0  
Item spixi adì 12 de zenaro 1433 ave Marchabrun per le coltrine  
lire 6 soldi 0  
Item spixi i quale ave Marchabrun per compio<sup>171</sup> pagamento de le coltrine  
lire 1 soldi 10  
Item spixi per fare depinzere la maza del confalon pizolo  
lire 0 soldi 5  
Item spixi per libre 31 onze 9 de zera per la festa de madona santa Maria adì 24 de marzo 1433  
lire 17 soldi 9/3

c. 18

Item spixi per i portaore che porta le Mari', fo 14 a soldi 8  
lire 5 soldi 12  
Item spixi i quale ave i tronbiti e i pifari  
lire 9 soldi 0  
Item spixi per para doa de guanti per le Mari' e per l'Agnolo  
lire 1 soldi 4  
Item spixi per mandare el pergolo al Pra e per 1 colonba per la festa e spago e broche<sup>172</sup> e i bastaxe<sup>173</sup> che ficha i pali  
lire 1 soldi 9  
Item spixi per fare inforare el mantelo de la Maria  
lire 1 soldi 0  
Item spixi per fare ricomandare la prechura a Venexia adì 4 avrile 1433  
lire 0 soldi 6  
Item spixi i quale ave il gastaldo de misser per lo proprio<sup>174</sup> per la soa fadiga ducati 1, vale  
lire 8 soldi 2  
Item spixi per di 5 stiti a Veniexia per andare e vegnir e per barcha  
lire 6 soldi 0  
Item spixi per far dire el cavo d'ano de madona Madalena adì 28 de marzo 1433  
lire 9 soldi 3/6  
Item spixi i quale ave miser lo preosto per ulio de la lanpa adì 9 de zugno de 1433  
lire 6 soldi 0  
Item spixi per fare conzare i chamixi, per zendà, cordela e fea per i camixi de madona Madalena  
lire 13 soldi 28  
Item spixi i quale ave ser Andrea, gastaldo de misser lo doxe, per rescuodere del pro de setembre 1432 ave adì 13 de luio, fo ducati 1, e per pregare la segurtà  
lire 6 soldi 0

---

<sup>170</sup> «Per soldi 11» sembra depennato.

<sup>171</sup> Da intendersi nel senso di *compiuto*.

<sup>172</sup> *borchie*: CORTELAZZO 2007, p. 226.

<sup>173</sup> *facchini*: *ivi*, p. 157, *sub voce* «Bastàzo».

<sup>174</sup> La lettura non sembrerebbe presentare alternative.

Item spixi per andare a Veniexia e per barcha fo di tre per andare e tornare

lire 3 soldi 12

Item spixi per meggiara 6 de pri e per cara 6 de calzina per libre 11 soldi 5 el paro condute fo per la giexia

lire 67 soldi 10

Item per mandare le pri per le buxe de le antenele<sup>175</sup> de le Mari' adì 12 de avosto 1433

lire 0 soldi 11

Item spixi i quale ave mastro \*\*\*<sup>176</sup> muraro per fare i volti del campanile, fato pato con miser Polo Doto adì 12 avosto 1433,

lire 70 soldi 0

Item spixi ave mastro Domenego favro per tre caene per i diti volti sora la giexia

lire 45 soldi 9

Item spixi i quale ave mastro Zuane tayapria per le lastre ch'è suso el muro

lire 28 soldi 0

Item spixi per mandare le dite caene e le dite lastre, e monta in tuto

lire 1 soldi 12

c. 18v

[carta bianca]

c. 19

Item spixi per fare dire l'aniversario de madona Madalena 1437 adì 6 aprile

lire 2 soldi 8

Item spixi per dopiri du' per lo Corpo de Christo

lire 1 soldi 0

Item spixi per do saraùre per i banchi

lire 0 soldi 16

Item spixi per fare conzare uno libro e le assexele

lire 1 soldi 0

Item spixi per ulio de la lampa de 1437 e per lo bastaxe

lire 2 soldi 2

Item spixi per dinari ave el gastoldo de miser per la page<sup>177</sup> de mazo 1435 per pregare la segurtà

lire 6 soldi 2

Item spixi per du' dupieri per la festa di morti per madona Madalena adì primo noembre

lire 2 soldi 8

Item spixi per l'aniversario de madona Madalena de 1438 adì primo marzo

lire 4 soldi 2/\*\*<sup>178</sup>

Item spixi per lo salario de 1437

lire 10 soldi 0

Item spixi per spago e corda e per una colonba per la festa de madona santa Maria

lire 0 soldi 8/\*\*<sup>179</sup>

Item spixi per para 7 de guanti per la festa adì 24 de marzo 1438

---

<sup>175</sup> *pennoni*: CORTELAZZO 2007, p. 71.

<sup>176</sup> Il nome di persona sembra abbreviato in «Bthio», forse da sciogliere in «Bartholomio».

<sup>177</sup> *Sic.*

<sup>178</sup> L'ultima cifra non è pianamente leggibile.

<sup>179</sup> L'ultima cifra non è pianamente leggibile.

lire 7 soldi 12  
Item spixi per libre 32 onze 6 de zera per la dita festa  
lire 19 soldi 10  
Item spixi per i tronbiti  
lire 9 soldi 0  
Item spixi per fare portare le Mari' e i confalom adì 25 de marzo  
lire 5 soldi 12  
Item spixi per far sonare la campana  
lire 0 soldi 10  
Item spixi per la fuora<sup>180</sup> del mantelo de la Madona  
lire 1 soldi 0  
Item spixi per fare dire l'aniversario de madona Madalena adì 28 de marzo  
lire 5 soldi 12  
Item spixi per corda per la campana e per lanpa  
lire 0 soldi 3  
Item spixi per uno fero fato per la lanpa  
lire 7 soldi 0  
Item spixi per ullio de la lanpa, fo adì 5 aprile 1438,  
lire 13 soldi 14  
Item spixi per fare portare calzina per covrire la giexia, el maestro che conza,  
lire 2 soldi 0  
Item per uno contrapexo per la lanpa  
lire 0 soldi 16  
Item per fare comandare i segnore<sup>181</sup> di impristi e per far fare la sentenza  
lire 16 soldi 3  
Item spixi per di sie per andare a Venexia  
lire 6 soldi 0  
Item per far fare le lame de la portele e per 4 pri da guerzi<sup>182</sup> per la Rena adì 6 settembre 1438  
lire 5 soldi 0

c. 19v

Item spixi per lo mio salario de 1438  
lire 10 soldi 0  
Item spixi per mandare i cupi e la calzina per conzare la giexia, per i mastri e chiodi  
lire 8 soldi 6  
Item spixi per libre 36 onze 8 per la festa de madona santa Maria adì 24 de marzo 1439  
lire 22 soldi 0  
Item spixi per para 7 de guanti per la festa  
lire 7 soldi 0  
Item spixi per i portaore che porta le Mari' adì 25 de marzo 1439  
lire 5 soldi 12  
Item spixi per fare sonare la campana  
lire 0 soldi 10  
Item spixi per dinari ave i trombiti  
lire 4 soldi 10  
Item spixi ave i puti che canta

---

<sup>180</sup> *fodera*.

<sup>181</sup> *Sic.*

<sup>182</sup> *cardini, ferri uncinati*: MARRI 1994, p. 164. Si tratta probabilmente di pietre sagomate per alloggiare cardini.

lire 2 soldi 10

Item spixi per fare inforare el mantelo dela Madona

lire 1 soldi 0

Item spixi per fare dire l'aniversario de madona Madalena adì 16 de aprile 1439

lire 5 soldi 12

Item spixi per fare dire el cavo d'ano de madona Madalena 1440 adì 8 marzo

lire 3 soldi 18

Item spixi per i guanti per la festa adì 24 marzo 1439

lire 7 soldi 14

Item spixi per i portaore che porta le Mari'

lire 5 soldi 12

Item spixi per libre 32 onze 9 de zera per soldi 13 la libra per la dita festa adì 25 de marzo 1439

lire 21 soldi 5/9

Item spixi ave i tronbiti

lire 4 soldi 10

Item spixi per far sonare la campana

lire 0 soldi 10

Item spixi ave i puti che canta

lire 2 soldi 10

Item spixi per fare inforare el mantelo dela Madona

lire 1 soldi 0

Item spixi per lo salario de 1439

lire 10 soldi 0

Item spixi per cupi, calzina e sabion e per condutura de quei adì 8 de setembre 1439, fo per la giessia,

lire 18 soldi 0

Item spixi per asse per covrire la giexia, ave Fenzo covraore adì 27 de setembre 1439,

lire 32 soldi 16

Item spixi per du' dupieri per le messe e per ollio de la lanpa de 1439

lire 10 soldi 9

Item spixi ave mastro Danile maragon per do fenestre grande de vero adì 16 de zenaro 1440

lire 32 soldi 2

Item spixi per una coltrina de l'altaro de fuora adì 6 de febraio 1440 ducati 4 d'oro

lire 22 soldi 16

Item spixi per tella per inforare la dita cortina

lire 8 soldi<sup>183</sup>

Item spixi per fature de la dita cortina e per schione<sup>184</sup>

lire 1 soldi 17

c. 20

Item spixi per braccia 14 a soldi 1 de zendà adì fo per mantelo per la Madona adì 15 de febraio 1441 e per fare inforare

lire 17 soldi \*\*\*<sup>185</sup>

Item spixi per para 7 de guanti per la festa de madona santa Maria

---

<sup>183</sup> La lettura della cifra è incerta.

<sup>184</sup> *cerchio, anello*: RUZANTE/D'ONGHIA 2010, p. 218, nota 57.

<sup>185</sup> Illeggibile.

lire 7 soldi 0  
Item spixi per fare sonare la campana  
lire 0 soldi 10  
Item spixi per i portadore che porte le Mari'  
lire 5 soldi \*\*\*<sup>186</sup>  
Item spixi ave i tronbiti  
lire 4 soldi 10  
Item spixi ave l'Agnolo che cantò e le Marie  
lire 2 soldi 0  
Item spixi per zera per la festa e zierii abudi per la festa \*\*\*<sup>187</sup> adì 24 marzo 1441  
lire 43 soldi 4  
Item spixi per fare dire l'aniversario de madona Madalena adì 5 de marzo  
lire 5 soldi 19  
Item per lo mio salario de 1440  
lire 10 soldi 0  
Item spixi per libre 50 de ulio per la lanpa et per lo bastaxe che 'l portò adì de 22 zugno 1441  
lire 4<sup>188</sup> soldi 0  
Item spixi per fare pregare una segurtà a ser Piero Valiro in Venexia  
lire 0 soldi 16  
Item spixi per la barcha de andare e venire da Venexia e per boche  
lire 3 soldi \*\*\*<sup>189</sup>  
Item spixi per para 8 de guanti per la festa de madona santa Maria de marzo  
lire 7 soldi 16  
Item spixi per una colonba  
lire 0 soldi 5  
Item spixi per i portaore che porta le Mari'  
lire 5 soldi 12  
Item spixi per fare sonare la campana  
lire 0 soldi 10  
Item spixi ave i tronbiti per la dita festa  
lire 4 soldi 10  
Item spixi ave i Angioli che chanta<sup>190</sup>  
lire 2 soldi 12  
Item spixi per la zera de madona santa Maria adì 25 de marzo  
lire 22 soldi 0  
Item spixi per lo mio salario de 1441  
lire 10 soldi 0  
Item spixi per fare dire l'aniversario de madona Madalena adì 5 de avrille 1442  
lire 6 soldi 0  
<sup>191</sup>Item spixi per parte de l'arzeno per la fatura del teribele  
lire 71 soldi 15  
Item spixi per libre 5 de ulio per la lanpa  
lire 1 soldi 5  
Item spixi per andare a Venexia per scuodere i dinari de gran presti<sup>192</sup> adì 12 avosto 1442

---

<sup>186</sup> Illeggibile.

<sup>187</sup> Parola di lettura incerta.

<sup>188</sup> È possibile che la cifra fosse preceduta da un'altra cifra, ora illeggibile.

<sup>189</sup> Illeggibile.

<sup>190</sup> La lettura proposta di queste ultime due parole, per quanto incerta, non sembrerebbe avere alternative.

<sup>191</sup> La voce è messa in evidenza da due *maniculae*.

lire 1 soldi 10

c. 20v

Item spixi per fare conzare la chiave de l'arcata de fero e la porta de la giexia e per chiodi adì 24 de ottobre 1442

lire 2 soldi 2

Item spixi per libre 5 onze 5 per dopiri misi in le steche per lo Corpo de Christo adì 24 \*\*\*<sup>193</sup>

lire 2 soldi 4

Item spixi a Venexia per una lanpa a Venexia per lo Corpo de Christo adì 6 de zenaro 1442 ducati 2 d'oro, vale

lire 2 soldi 8

Item spixi per fare pregare una segurtà a miser Piro tayapiera

lire 0 soldi 10

Item spixi per far fare uno pomo d'oro e uno taiero<sup>194</sup> sora la lanpa, una caéna e una saraùra

lire 3 soldi 0

Item spixi [per] una colonba e per spago per la festa de madona santa Maria adì 24 de marzo 1442

lire 0 soldi 5

Item spixi per i guanti de la dita festa

lire 3 soldi 12<sup>195</sup>

Item spixi per i portaore che porta le Mari' adì 25 de marzo 1442

lire 5 soldi 12

Item spixi per i tronbiti

lire 4 soldi 10

Item spixi per fare sonare la canpana

lire 0 soldi 10

Item spixi ave i puti che canta adì 25 de marzo 1442

lire 2 soldi 10

Item spixi per pregare una segurtà a miser Piro taiapiera

lire 0 soldi 10

Item spixi per lo cavo d'ano de madona Madalena adì 7 de marzo 1443

lire 4 soldi 0

Item spixi per lo mio salario de uno ano de 1442

lire 10 soldi 0

Item spixi per fare conzare le fenestre de vero sora la porta adì 16 dezenbre 1443

lire 4 soldi 8

Item spixi per lo mio salario de 1443 de uno ano

lire 10 soldi 0

Item spixi per fare tuor zo<sup>196</sup> le fenestre de vero per portar al maistro

lire 0 soldi 6

Item spixi adì 20 de marzo 1443 per para 7 de guanti per la festa de madona santa Maria

lire 7 soldi 4

Item spixi per li portaore che porta le Mari' adì 25 de marzo 1443

lire 5 soldi 12

---

<sup>192</sup> La lettura proposta di queste due parole, per quanto difficoltosa, non sembrerebbe avere alternative.

<sup>193</sup> Letteralmente «otore», da intendersi con ogni probabilità come «ottobre».

<sup>194</sup> *piatto*.

<sup>195</sup> L'intero importo è stato depennato.

<sup>196</sup> *tirar giù*.

Item spixi per i tronbiti

lire 4 soldi 10

Item spixi per la zera de la festa de madona santa Maria adì 25 de marzo 1443

lire 22 soldi 10

4. ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 3bis, fasc. Arena Prepositura, tomo II = tomo III [...]

*Il documento è stato redatto da Girolamo Baldicello, sindaco della fraglia, come prova l'analogia di mano con l'intestazione di un libro (ASP, Scuole Religiose di Padova, Annunziata dell'Arena, 27, c. 20r) da lui sottoscritto. Sono state omesse le spese effettuate per la fornitura e la manutenzione dei paramenti liturgici. Le abbreviazioni sono state sciolte, laddove ritenuto opportuno, e la punteggiatura e l'uso delle maiuscole e delle minuscole sono stati ricondotti all'uso moderno.*

*Foglio sciolto*

*recto*

Arena, Prepositura 33, catastico, carta 333.

Conto de la spesa fata per conto de la comissaria de la quondam madona Magdalena di Scrovigni

lire 173 soldi 2

L'anno 1524

[...]

*verso*

La veneranda fraia de la Rena scode dei pro de imprestedi dala procuratia dela quondam madona Magdalena Scrovigna ducati vinti do; licet epsa testatrice lasi ducati 66, tamen non se ne scode se non ducati 22, valgono lire 136 soldi 8.

La intrà è lire 136 soldi 8

La spexa è lire 173 soldi 2

Spese fate per li agenti de la venerabile fraia de Madonna Sancta Maria da la Rena de li danari cavadi da la procuratia per conto dela comissaria de la quondam magnifica madona Magdalena di Scrovigni, et primo

Adì primo aprile 1524 per far veder el testamento de la Scrovigna per far la festa perché monsignor da la Rena<sup>197</sup> non voleva che la se fesse

lire – soldi 16

Adì dicto per far portar li razi per parechiar in la Rena per far corer la colomba, monta

lire – soldi 2

Item per savon negro per onzer la corda

lire – soldi 1

---

<sup>197</sup> Dovrebbe trattarsi di monsignor Giovanni Loredan, preposito della chiesa dal 30 dicembre 1497 al 1525: CARTE FOSCARI 1988, pp. 61-63.

Adì 4 dito have i trombete per corer la colomba  
lire 4 soldi 10  
Adì dicto have pre Zuan Scardovela, la Maria et l'anzolo, e pre Bernardin ch'andò in  
procession  
lire 6 soldi 14  
Adì dicto have el campanaro de Palazzo et li fachini che portò le carete et gonfaloni per far la  
festa  
lire 2 soldi 16  
Adì dicto have i meneveli<sup>198</sup> per parechiar dentro  
lire 2 soldi –  
Adì 14 aprile per calcina mastelo uno e per una carga de sabion, monta in tuto  
lire – soldi 14  
Adì dicto have ser Michiel coverzador per reveder, reconzar et coprir tuta la giesia  
lire 13 soldi –  
[...]  
Adì primo luio per comprar una cintura de mascarizo per la champana  
lire – soldi 7  
[...]  
Adì 31 dicto per do' torze da far lo aniversario dela testatrice  
lire 1 soldi 16  
Adì 2 settembre per far conzar le fenestre de la sacristia<sup>199</sup>  
lire 2 soldi 17  
Adì 15 zenaro per andar a Venezia a levar li danari  
lire 6 soldi –  
Adì 23 dito per ase, chiodi e maistranza per conzar el campanil  
lire 3 soldi 16.

5. ASVe, fondo Gradenigo di Rio Marin, serie Gradenigo di Rio Marin, 3bis, fasc. Arena  
Prepositura, tomo II = tomo III [...]

*Le abbreviazioni sono state sciolte. La punteggiatura e l'uso delle maiuscole e delle minuscole sono stati ricondotti all'uso moderno.*

*Foglio sciolto*

*recto*

Scritto del penello pel pretio.

*verso*

1593 adi 13 gennaio in Venezia.

---

<sup>198</sup> Si tratta di esecutori remunerati degli ordini degli ufficiali della scuola: *STATUTI DI CONFRATERNITE* 1974, p. LXVII.

<sup>199</sup> La sacrestia possiede una sola finestra. Il ricorso al plurale sembra motivato dalla probabile suddivisione dell'intelaiatura di piombo in due vetrate.

Si dichiara per la presente scrittura come il molto magnifico et molto reverendo monsignor provosto il signor Zuane Foscari è rimasto d'accordo con maestro Pietro Paulo Santa Croce pittore che li faccia un penello di due teli di longheza di braccia 2 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>, dove da una parte et l'altra sia effigiata l'Annonciatione alla Vergine, in tutto et per tutto iuxta il disegno fatto in carta et mostrato da lui maestro Pietro Paolo: et ciò per pretio et mercato di ducati trentacinque correnti da lire 6 soldi 4 per ducato, dovendo esso monsignor provosto darli il condato. Et promette il suddetto maestro Pietro Paulo usarli tutta quella diligentia possibile secondo l'arte sua; et darglielo finito et compito per tutti li 15 di marzo prossimo futuro del 1594. Dovendo esso monsignor provosto darli al presente alla mano ducati 10 caparra, et altri ducati 10 il mese di febbraio prossimo et il restante finita che sarà l'opera da esso, vista et laudata da qualche perito quando così parerà al suddetto monsignor provosto, et in fede della verità io pre Manfredi Manfredi rettore di Santa Croce di Piave ho fatta la presente scrittura di volontà et consenso di ambe le parti, dichiarando che il disegno sarà sottoscritto da esso monsignor provosto.

*Seguono le sottoscrizioni del preposito Giovanni Foscari e del pittore Pietro Paolo da Santacroce*

## BIBLIOGRAFIA

AMMANNATI 2019

G. AMMANNATI, *La firma ritrovata: Bonanno e la Torre di Pisa*, in Ead., *Menia Mira vides. Il Duomo di Pisa, le epigrafi, il programma, la facciata*, Pisa-Roma 2019, pp. 89-100 (edizione originale «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» s. 5, fasc. 2, X, 2018, pp. 383-397, 705-706).

BALDISSIN MOLLI 2015

G. BALDISSIN MOLLI, *La strada dei documenti. Gli incroci tra Donatello e l'oreficeria padovana*, in *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, E. Gastaldi, Milano 2015, pp. 25-35.

BALDISSIN MOLLI 2018

G. BALDISSIN MOLLI, *La cappella degli Scrovegni tra devozione privata e culto cittadino*, in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Padova, 21-22 giugno 2016), a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Roma 2018, pp. 85-107.

BARTOLI LANGELI 2008

A. BARTOLI LANGELI, *Il testamento di Enrico Scrovegni (12 marzo 1336)*, in FRUGONI 2008, pp. 400-539.

BELLINATI 1967

C. BELLINATI, *La cappella di Giotto all'Arena (1300-1306). Studio storico-cronologico su nuovi documenti*, Padova 1967.

BELLINATI 1979

C. BELLINATI, *Un inventario di beni mobili e immobili della Cappella Scrovegni all'Arena (1476)*, in *Medioevo e Rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, a cura di G. Billanovich, G. Folena et alii, I-II, Padova 1979, I, pp. 471-497.

BELLINATI 1991-1992

C. BELLINATI, *Nuovi contributi alla conoscenza storica della Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Parte III. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 104, 1991-1992, pp. 5-18.

BELLINATI 2003

C. BELLINATI, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova (25 marzo 1303-2003)*, Padova 2003.

BELLOSI 1985

L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

BERTELLI 2002

C. BERTELLI, *La voce dell'angelo nella cappella degli Scrovegni*, in *Lezioni di metodo: studi in onore di Lionello Puppi*, a cura di L. Olivato, G. Barbieri, Vicenza 2002, pp. 159-165.

BORSELLA 2003a

S. BORSELLA, *L'architettura, le trasformazioni e i restauri dalle origini alle soglie del XXI secolo*, in *Il restauro della cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, a cura di G. Basile, Ginevra 2003, pp. 171-182.

BORSELLA 2003b

S. BORSELLA, *La Chapelle des Scrovegni et les relevés de 1871*, in *GIOTTO ET L'ART À PADOUE 2003*, pp. 85-89.

BORTOLAMI 2000

S. BORTOLAMI, *Giotto e Padova: le occasioni per un incontro*, in *GIOTTO E IL SUO TEMPO 2000*, pp. 22-35.

BRUNELLI 1925(1927)

B. BRUNELLI, *La festa dell'Annunciazione all'Arena e un affresco di Giotto*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 18, 1925(1927), pp. 100-109.

CALLEGHER 2004

B. CALLEGHER, *Monete dalla cappella degli Scrovegni*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 94, 2004, pp. 149-161.

CAPPELLETTI 1874-1875

G. CAPPELLETTI, *Storia di Padova*, I-II, Padova 1874-1875.

CARTE FOSCARI 1988

*Carte Foscari sull'Arena di Padova. La «casa grande» e la cappella degli Scrovegni*, a cura di E. Bordignon Favero, Malcontenta di Mira (VE) 1988.

CATTIN 1994

G. CATTIN, *Tra Padova e Cividale: nuova fonte per la drammaturgia sacra nel Medioevo*, «Il Saggiatore musicale», 1, 1994, pp. 7-112.

CHIAROT 2001

G. CHIAROT, *L'arte orafa a Padova. Opere, tecniche e norme tra Medioevo e Rinascimento*, Padova 2001.

CIOLA 1984-1985

R. CIOLA, *Il «De generatione» di Giovanni da Nono. Edizione critica e fortuna*, tesi di Laurea in Lettere, Università degli studi di Padova, A.A. 1984-1985.

CITTADELLA/BELTRAME 1993

A. CITTADELLA, *Descrizione di Padoa e suo territorio con l'inventario ecclesiastico, brevemente fatta l'anno salutifero MDCV et in nove trattati compartita, con tavola copiosa*, a cura di G. BELTRAME, Conselve (PD) 1993.

COLLODO 1990

S. COLLODO, *Genealogia e politica in una anonima cronachetta del primo Trecento*, in Ead., *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990, pp. 35-98 (edizione originale «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Padova», 1, 1976, pp. 195-242).

COLLODO 2005

S. COLLODO, *Enrico Scrovegni*, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, pp. 9-17.

COLLODO 2007

S. COLLODO, *Origini e fortuna della famiglia Scrovegni*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, atti del seminario (Venezia, 9-18 settembre 2002) a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 47-80.

CORTELAZZO 2007

M. CORTELAZZO, *Dizionario veneto della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova 2007.

DAL PIAZ 2005

V. DAL PIAZ, *La storia e l'architettura della cappella*, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2005, I/Testi, pp. 19-44.

FEDERICI 1787

D.M. FEDERICI, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, I-II, Venezia 1787.

FILIPPIN 2009

S. FILIPPIN, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova. La prima campagna fotografica tra mercato e conservazione*, «Archivio fotografico toscano. Rivista di storia e fotografia», fasc. 50, XXV, 2009, pp. 18-30.

FLORES D'ARCAIS 1995

F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, Milano 1995.

FRUGONI 2008

C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella Scrovegni*, Torino 2008.

GIORGI 2017

D. GIORGI, *L'esordio della celebrazione di Giotto*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, fasc. 1, IX, 2017, pp. 209-218.

GIOSEFFI 1963

D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano 1963.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

*Giotto e compagni*, catalogo della mostra, a cura di D. Thiébaud, Parigi-Milano 2013.

GIOTTO E IL SUO TEMPO 2000

*Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Milano 2000.

GIOTTO ET L'ART À PADOUE 2003

*Giotto et l'art à Padoue au XIV<sup>e</sup> siècle: la Chapelle des Scrovegni*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, Gand 2003.

GIOVAGNOLI 2008

G. GIOVAGNOLI, *Il palazzo dell'Arena e la Cappella di Giotto (sec. XIV-XIX). Proprietari, prepositi, beni*, Padova 2008.

GRANDJEAN 1883-1905

C. GRANDJEAN, *Le registre de Benoît XI. Recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d'après le manuscrit original des archives du Vatican*, Parigi 1883-1905.

GUARNIERI 2018

C. GUARNIERI, *Scultura e pittura. L'allestimento del monumento sepolcrale di Enrico nel progetto decorativo dell'abside*, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI* 2018, pp. 147-159.

JACOBUS 2000

L. JACOBUS, *A Knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his 'True Image'*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di M. Rogers, Aldershot 2000, pp. 17-26.

JACOBUS 2008

L. JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, Londra-Turnhout 2008.

JACOBUS 2017

L. JACOBUS, «*Propria figura*». *The Advent of Facsimile Portraiture in Italian Art*, «The Art Bulletin», 99, 2017, pp. 72-101.

DE CAULIBUS/STALLINGS-TANEY 1997

J. DE CAULIBUS *Meditaciones Vite Christi* [...], cura et studio M. STALLINGS-TANEY, Turnouth 1997.

LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI 2005

*La cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura di D. Banzato, G. Basile et alii, I/Testi-II/Atlante, Modena 2005.

LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI 2018

*La cappella degli Scrovegni nell'anfiteatro romano di Padova: nuove ricerche e questioni irrisolte*, atti del convegno (Padova, 16-17 maggio 2017), a cura di R. Deiana, Padova 2018.

LISNER 1985

M. LISNER, *Farbgebung und Farbikonographie in Giotto's Arenafresken*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 29, 1985, pp. 1-78.

LONGHI 1974

R. LONGHI, *Giotto spazioso*, in Id., *'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, Firenze 1974, pp. 59-64 (edizione originale «Paragone. Arte», s. 1, fasc. 31, III, 1952, pp. 18-25).

MARRI 1994

F. MARRI, *Antichità lessicali estensi e italiane*, «Studi di lessicografia italiana», 12, 1994, pp. 123-216.

MATHER JR. 1913

F.J. MATHER JR., *Giotto's First Biblical Subject in the Arena Chapel*, «American Journal of Archaeology», 17, 1913, pp. 201-205.

MEDIN 1894-1895(1895)

A. MEDIN, *Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni*, «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», 11, 1894-1895(1895), pp. 243-272.

MOSCHETTI 1920-1921

A. MOSCHETTI, *Questioni cronologiche giottesche*, «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», 37, 1920-1921, pp. 181-200.

MUIR 1981

E.W. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981 (edizione originale 1977).

NAPIONE–GALLO 2007

E. NAPIONE, D. GALLO, *Benedetto XI e la cappella degli Scrovegni*, in *Benedetto XI frate predicatore e papa*, atti del convegno (Milano, 16-17 giugno 2004) a cura di M. Benedetti, Milano 2007, pp. 95-121.

OLARIU 2006

D. OLARIU, *Scrovegnis Bildnisse: eine Anleitung zum Glücklichein. Einige neue Aspekte zur Entstehung der Arenakapelle und ihrer Ausstattung als kommunalem Propagandasystem*, in *Kulturen des Bildes*, a cura di B. Mersmann, M. Schulz, Monaco 2006, pp. 223-244.

PÄCHT 1967

O. PÄCHT, *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, atti del XXI congresso internazionale di Storia dell'arte (Bonn 1964), I-III, Berlino 1967, III, *Theorien und Probleme*, pp. 262-271.

PINXIT INDUSTRIA DOCTE MENTIS 2017

*Pinxit industria docte mentis. Le iscrizioni delle allegorie di Virtù e Vizi dipinte da Giotto nella cappella degli Scrovegni*, edizione critica e commento a cura di G. Ammannati, Pisa 2017.

PIOVAN–ADDIS ET ALII 2018

V. PIOVAN, A. ADDIS ET ALII, *La datazione al radiocarbonio degli arredi lignei: nuovi elementi per uno studio dell'uso dello spazio nella cappella degli Scrovegni*, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI 2018*, pp. 171-178.

PIVATI 1819

A. PIVATI, *Laureandosi nella facoltà filosofico-matematica il signor Leone Trieste Memoria sull'Arena di Padova [...]*, Padova 1819.

POLZER 2016(2017)

J. POLZER, *Concerning the origin of the Meditations on the Life of Christ and its Early Influence on Art*, «Studi di storia dell'arte», 27, 2016(2017), pp. 43-64.

PORTENARI 1623

A. PORTENARI, *Della felicità di Padova [...] libri nove [...]*, Padova 1623.

PREVITALI 1989

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989 (edizione originale 1964).

PREVITALI 1993

G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1993 (edizione originale 1967).

PROSDOCIMI 1960(1961)

A. PROSDOCIMI, *Il Comune di Padova e la cappella degli Scrovegni nell'Ottocento: acquisto e restauri agli affreschi*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 49, 1960(1961), pp. 1-225.

R.I.S. 1905-1908

*Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori*, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci e V. Fiorini, t. 8/1, Città di Castello 1905-1908.

RONCHI 1935-1936

O. RONCHI, *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla cappella degli Scrovegni*, «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Memorie della Classe di Scienze morali», 52, 1935-1936, pp. 205-211.

ROUGH 1980

R.H. ROUGH, *Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua*, «The Art Bulletin», 62, 1980, pp. 24-35.

ROSSETTI 1765

G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova [...]. Parte prima*, Padova 1765.

RUZANTE/D'ONGHIA 2010

RUZANTE, *Moschetta* (Venezia 1551), edizione critica e commento a cura di L. D'ONGHIA, Venezia 2010.

SALOMONI 1701

G. SALOMONI, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae, et prophanæ [...] collectae, quibus accedunt vulgatae anno M.DC.XLIV [errore per «XLIX»] à Jacobo Philippo Tomasino episcopo Aemon.*, Patavii 1701.

SAVONAROLA/SEGARIZZI 1902

M. SAVONAROLA, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. SEGARIZZI, Città di Castello 1902.

SCARDEONE 1560

B. SCARDEONE, [...] *De antiquitate urbis Patavii, et claris civibus Patavinis, libri tres, in quindecim classes distincti* [...], Basileae 1560.

SCARDEONE s.d.

B. SCARDEONE, [...] *Historiae de urbis Patavii antiquitate, et claris civibus Patavinis libri tres, in quindecim classes distincti* [...], Lugduni Batavorum, s.d.

SCHWARZ 2009(2010)

M.V. SCHWARZ, Recensione a L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, Londra-Turnhout 2008, «Bollettino d'arte», s. 7, fasc. 4, XCIV, 2009(2010), pp. 169-172.

SCHWARZ 2010

M.V. SCHWARZ, *Padua, its Arena and the Arena Chapel: a Liturgical Ensemble*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 73, 2010, pp. 39-64.

SCHWARZ-ZÖSCHG 2008

M.V. SCHWARZ-M. ZÖSCHG, *Giottos Werke*, Vienna-Colonia-Weimar 2008.

SEIDEL 1970

M. SEIDEL, *Die Verkündigungsgruppe der Sieneser Domkanzel*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», s. 3, XXI, 1970, pp. 18-72.

SEIDEL 2012

M. SEIDEL, *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, I-II, Venezia 2012.

SELVATICO 1859

P.E. SELVATICO, *L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in esso dipinti*, in Id., *Scritti d'arte*, Firenze 1859, pp. 215-287.

SIMI VARANELLI 1992

E. SIMI VARANELLI, *Le Meditationes vitae nostri Domini Jesu Christi nell'arte del Duecento italiano*, «Arte Medievale», s. 2, fasc. 2, VI, 1992, pp. 137-148.

SIMON 1995

R. SIMON, *Giotto and After. Altars and Alterations at the Arena Chapel, Padua*, «Apollo», n.s., fasc. 406, CXLII, 1995, pp. 24-36.

SIMONETTI 2018a

R. SIMONETTI, *Savonarola Michele*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018, [http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-savonarola\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/michele-savonarola_%28Dizionario-Biografico%29/).

SIMONETTI 2018b

R. SIMONETTI, *Scrovegni Maddalena*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018, [http://www.treccani.it/enciclopedia/maddalena-scrovegni\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maddalena-scrovegni_(Dizionario-Biografico)).

STATUTI DEL COMUNE 1873

*Statuti del Comune di Padova dal secolo XII all'anno 1285*, a cura di A. Gloria, Padova 1873.

STATUTI DI CONFRATERNITE 1974

*Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo. Testo, studio introduttivo e cenni storici*, a cura di G. De Sandre Gasparini, Padova 1974.

STATUTI DI PADOVA 2017

*Statuti di Padova di età carrarese*, a cura di O. PITTARELLO, Roma 2017.

SUPINO 1920

I.B. SUPINO, *Giotto*, I-III, Firenze 1920.

THODE/BELLOSI 1993

H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. BELLOSI, Roma 1993 (edizione originale *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, Berlino 1885).

THOMAS 1973

M. THOMAS, *Contributi alla storia della cappella degli Scrovegni a Padova*, «Nuova Rivista storica», 57, 1973, pp. 111-128.

TIGLER 2016

G. TIGLER, *Finestre metafore di grazia divina. Il caso della sacrestia della cappella Scrovegni*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, atti del convegno (Firenze, 15-17 dicembre 2015), a cura di M. Graziani, Firenze 2016, pp. 111-151.

TIGLER 2017(2019)

G. TIGLER, *La perdita epigrafe della tomba Scrovegni con la data di consacrazione 25 marzo 1303 e le trasformazioni della cappella dell'Arena*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 41, 2017(2019), pp. 8-43.

TOLOMEI 1880

A. TOLOMEI, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'Arena. Proposta di transazione fatta dalla Giunta ed accettata dal Consiglio Comunale di Padova nella seduta del 10 maggio 1880*, Padova 1880.

TOMASIN 2004

L. TOMASIN, *Testi padovani del Trecento. Edizione e commento linguistico*, Padova 2004.

TOMASINI 1649

G.F. TOMASINI, *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae, et prophanæ [...]*, Patavii 1649.

TOMEI 2017

A. TOMEI, *Giotto's Annunciation to the Virgin in Arena Chapel in Padua between East and West*, «Ikon», 10, 2017, pp. 73-82.

TRIPPS 2000

J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlino 2000 (edizione originale 1998).

VALENZANO 2018

G. VALENZANO, *Architettura reale, architettura dipinta*, in *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI 2018*, pp. 133-145.

VECCHI 1954

G. VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Firenze 1954.

VERDI 2000

A. VERDI, *L'architettura della cappella degli Scrovegni*, in *GIOTTO E IL SUO TEMPO 2000*, pp. 118-138.

ZANOCCO 1937

R. ZANOCCO, *L'Annunciazione all'Arena di Padova (1305-1309)*, «Rivista d'Arte», 19, 1937, pp. 370-373.

ZEN BENETTI 2013

F. ZEN BENETTI, *Tra pubblico e privato. Francesco Capodilista e l'eredità Scrovegni*, in *Amicitiae pignus. Studi storici per Piero Del Negro*, a cura di U. Baldini, G.P. Brizzi, Milano 2013, pp. 427-445.

ZORZI 1979

L. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, I-XII, Torino 1979-1983, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, pp. 419-463.

## SIGLE ARCHIVISTICHE

ASVe = Archivio di Stato di Venezia

ASP = Archivio di Stato di Padova

ASDP = Archivio storico-diocesano di Padova

R.I.P. = Raccolta Iconografica Padovana

## ABSTRACT

La fabbrica della cappella palatina di Santa Maria della Carità nell'area dell'anfiteatro romano di Padova fu avviata dopo il 6 febbraio del 1300 per volontà di Enrico degli Scrovegni, che – come è noto – commissionò a Giotto l'esecuzione del ciclo pittorico delle *Storie della Vergine e di Cristo* nell'aula interna. Con ogni probabilità la chiesa, dedicata alla Vergine nel 1303, fu consacrata il 25 marzo 1305. In quell'occasione una processione dalla Cattedrale sino all'anfiteatro precedette lo svolgimento dell'ufficio drammatico dell'Annunciazione nell'Arena.

La festa dell'Annunciazione, il cui statuto civico fu riconosciuto dal podestà in carica nel 1306, fu celebrata quasi annualmente sino alla sua abolizione nel 1597 nel contesto della riforma delle pratiche esteriori di devozione di età post-tridentina. La cospicua e inedita documentazione d'archivio della pia confraternita di Santa Maria della Carità dell'Arena, che beneficiò dopo il 1429 di una rendita finanziaria per provvedere all'organizzazione della festa e alla manutenzione e al restauro della cappella, permette di ricostruire approssimativamente la modalità di svolgimento della rappresentazione drammatica. Con ogni probabilità il concorso dello Spirito Santo nella *salutatio angelica* doveva avvenire mediante il rilascio di una colomba viva – acquistata regolarmente in occasione della festa – dal portello raffigurante il *Dio Padre* al centro della *Missione dell'arcangelo Gabriele* sopra l'arco trionfale della cappella. Questo accorgimento scenotecnico sembra accreditare l'ipotesi che la compagine architettonico-decorativa della cappella sia stata portata a compimento assecondando la dinamica della messinscena.

A commission of Enrico degli Scrovegni, the chapel dedicated to Santa Maria della Carità at the Roman Arena, Padua, was built after 6 February 1300 and decorated by Giotto, with the *Stories of the Virgin Mary and Christ*.

The church, dedicated to the Virgin in 1303, was probably consecrated on 25 March 1305, when a procession from the Cathedral to the Arena was followed by the liturgical drama of the Annunciation which took place in the Arena itself.

In 1306, the Paduan podestà established the civic status of the feast of the Annunciation, which was celebrated almost yearly until its prohibition in 1597, in the post-tridentine era. Since 1429, the pious brotherhood of Santa Maria della Carità dell'Arena gained an annual income to provide for the maintenance and the restoration of the chapel, as well as for the arrangement of the feast, including the drama. Some archival documents record that a dove was regularly purchased by the brothers on the occasion of the feast. A symbol of the Holy Spirit, the dove probably glided towards the interior of the chapel from the God's image painted on a turning wooden panel inserted in the wall on the chancel arch, and it announced to the Virgin Mary the miraculous conception of Christ the Saviour. Thus, it seems that the shape of the chapel was integrated with the setting of the liturgical drama.

## L'ATTIVITÀ SCULTOREA DI SPERANDIO SAVELLI: MARM, TERRECOTTE E COMMITTENZE FRANCESCANE

Sperandio Savelli, nato a Mantova nel terzo decennio del XV secolo, figlio dell'orefice romano Bartolomeo, nel corso della sua vita erratica lavorò a Ferrara, Milano, Faenza, Bologna, Mantova e Venezia<sup>1</sup>. È soprattutto noto per essere stato il più prolifico medaglista del XV secolo<sup>2</sup>, ma nel corso della vita fu apprezzato anche per un'attività plastica, rispetto alla quale fino a oggi gli studi hanno fissato solo pochissimi punti fermi. Le opere scultoree sicuramente realizzate da Sperandio giunte fino a noi (firmate o documentate) si contano infatti sulle dita di una mano<sup>3</sup>. È però ipotizzabile che la scultura e l'oreficeria rappresentassero le sue maggiori fonti di reddito e la parte più consistente delle sue attività: quella che gli garantì commissioni, favori e protezione nei più rilevanti centri del Rinascimento padano (almeno fino agli anni Novanta del XV secolo, perché da allora si dedicò esclusivamente all'attività di artigiano e medaglista). Ricostruire il *corpus* di questo artista permetterà dunque di fare chiarezza su alcuni aspetti della storia della scultura del Quattrocento nel Nord-Italia, e in particolare a Ferrara. È una produzione artistica che merita ancora di essere indagata: infatti, per quanto sia ormai chiaro che la pittura dell'*Officina ferrarese* avesse un corrispettivo di notevole importanza nelle arti plastiche, numerose opere, così come molti nomi e vicende scultoree della città estense, restano a tutt'oggi nell'ombra. Le opere di Sperandio costituiscono, infine, di per sé indizi considerevoli per ricostruire le reti relazionali, gli spostamenti e i sistemi di committenza degli artisti coevi, evidenziando i rapporti con le corti e con gli ordini religiosi.

La personalità di Savelli 'scultore' è stata per molti aspetti addirittura offuscata dalla vivacissima rinomanza di cui l'artista godette come medaglista. Dopo la sua morte, le testimonianze della sua attività plastica fecero presto perdere memoria di sé, come già solo suggerisce l'assenza di menzioni del nostro nelle *Vite* vasariane, mentre le sue medaglie continuarono a godere di una fortuna senza soluzione di continuità che garantì nei secoli la fama del loro autore, fondamentale legata all'immane firma «OPVS SPERANDEI». Nel medio Settecento Giuseppe Piacenza, integrando le *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci, dedicò una voce a Sperandio, ricordandolo solamente come «gettator di medaglie»<sup>4</sup>. Anche l'elogio delle medaglie dell'artista mantovano formulato nel 1810 da Goethe contribuì a distogliere l'interesse dalla sua attività scultorea<sup>5</sup>, ignorata ancora nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, che di nuovo ricordò il mantovano solo

---

Per i suggerimenti ricevuti e per le molte cortesie di cui mi sono stati prodighi ringrazio di cuore Giulia Ammannati, Angelo Andreotti, Luca Annibali, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Francesco Caglioti, Patrizia Cantelli, Sonia Cavicchioli, Marco Ermentini, Massimo Ferretti, Aldo Galli, Mauro Giubertoni, Timothy McCall, Neville Rowley, Giovanni Sassu, Francesco Scafuri, Lucia Simonato, Giulia Zaccariotto, l'Archivio Arcivescovile di Ravenna, l'Archivio di Stato di Milano, l'Archivio di Stato di Modena, l'Archivio Storico Diocesano di Ferrara, il Bode-Museum di Berlino, la Fondazione Federico Zeri, il Museo Civico di Argenta, Sotheby's, i frati domenicani del convento di San Domenico a Bologna, i frati francescani dell'Immacolata del convento di Santo Spirito a Ferrara, i frati francescani secolari del convento di San Francesco a Ferrara, i frati minori conventuali del convento di San Francesco a Bologna.

<sup>1</sup> Per un inquadramento su Sperandio Savelli si veda SCANSANI 2017, pp. 793-796 (con ampia bibliografia).

<sup>2</sup> Sulle medaglie di Sperandio si vedano HILL 1930, I, pp. 89-104, e II, tav. 58-75; SCANSANI 2016, pp. 5-15 (con bibliografia).

<sup>3</sup> Ovvero il rilievo firmato raffigurante Ercole I al Louvre (del 1475), il grande monumento per Alessandro V in San Francesco a Bologna (del 1482), il rilievo con il modello del campanile di San Petronio (del 1490) nel Museo della basilica e una placca metallica firmata «OPVS SPERANDEI» con la *Flagellazione di Cristo* custodita nel Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale di Francia.

<sup>4</sup> BALDINUCCI/PIACENZA 1768-1820, II (1770), pp. 176-177.

<sup>5</sup> Come è stato ben chiarito in LLOYD 1987, pp. 99-101.

come «facitore di medaglie»<sup>6</sup>. Finalmente, a partire dalla fine dell'Ottocento, prendendo le mosse da nuovi documenti e dalle poche opere certe, alcuni importanti studi hanno gettato le basi per la ricostruzione del *corpus* plastico dell'artista e hanno delineato con chiarezza i modi di Savelli<sup>7</sup>, caratterizzati da una notevole coerenza stilistica conservata nel corso dell'intera vita, che si riscontra quasi immutabile nelle medaglie, nelle placchette<sup>8</sup>, nei marmi e nelle terrecotte da lui prodotti.

Partendo da una formazione lombarda (a Mantova, e nel corso del lungo soggiorno nei territori milanesi negli anni Sessanta), Sperandio formulò un suo personalissimo 'donatellismo', filtrato dalla pittura di Cosmè Tura. Durante le sue varie peregrinazioni ebbe inoltre modo di subire il fascino dell'espressività dirompente di Niccolò dell'Arca e di arricchire il proprio bagaglio culturale attraverso la presenza di artisti toscani in Emilia. Il risultato è uno stile autonomo e bizzarro, in grado di passare dalla vigorosa aderenza reale dei ritratti a soluzioni fantasiose. Sono tipiche di lui le espressioni malinconiche, particolarmente ricorrenti nei volti femminili dai visi dolci, dai nasi lunghi e sottili, dalle piccole bocche leggermente sporgenti, e dalle pesanti palpebre quasi sempre abbassate. Oppure quelle dei fanciulli dalle forme piene, e con il naso all'insù. I capelli delle sue figure si dispongono spesso in dense ciocche fiammeggianti, che ricadono sulle spalle. Frequenti sono gli atteggiamenti e i gesti esasperati dalla sofferenza o dall'estasi, nei quali particolare risalto è dato alle rughe d'espressione. Il più delle volte Sperandio ha modellato mani e corpi asciutti, allungati, lievemente disarmonici, coperti da panneggi dai profili taglienti, caratterizzati dall'aspetto 'metallico' tipico della pittura ferrarese della seconda metà del XV secolo.

### *Marmi e questioni aperte*

Numerosi documenti attestano la produzione di opere lapidee da parte di Sperandio. La prima traccia risale al 26 agosto 1475: il duca Ercole I d'Este pagò l'artista per aver realizzato «doe teste di malmoro» da collocare all'ingresso della porta del Barco<sup>9</sup>, la vasta tenuta di caccia, recintata da mura, a nord di Ferrara<sup>10</sup>. Uno di questi ritratti è certamente quello ora conservato al Louvre (58x50,6x12,2 cm, Fig. 1) con la scritta incisa «OPVS SPERANDEI»<sup>11</sup>. Il secondo

---

<sup>6</sup> CICOGNARA 1823-1825, V (1825), pp. 408-409.

<sup>7</sup> VENTURI 1888, pp. 385-397; VENTURI 1889, pp. 229-234; BODE 1898, pp. 218-224; VENTURI 1901-1940, VI (1908), pp. 784-796; RUHMER 1960, pp. 20-24; LLOYD 1987, pp. 99-113; GRANDI 1989, pp. 36-39; STEMP 1992; SCARDINO-TORRESI 2003-2004, pp. 249-278; TORRESI 2007 pp. 189-213; FERRETTI 2007, pp. 137-138; FERRETTI 2011, pp. 52-59.

<sup>8</sup> Al di là delle placchette ricavate da medaglie (con grande probabilità tutte create dopo la morte dell'artista), esiste un solo rilievo metallico firmato da Sperandio: si tratta della *Flagellazione di Cristo* che è conservata nel Cabinet des Médailles della Biblioteca Nazionale di Francia (12,5x17 cm). BODE-KNAPP 1904, pp. 83 nn. 909-910; DE FOVILLE 1910, pp. 24-25; BANGE 1922, p. 83 n. 608; DE RICCI 1931, n. 86; POPE-HENNESSY 1965, p. 70 n. 235; WILSON 1983, p. 50 n. 9. Partendo da questo rilievo è forse possibile attribuire a Sperandio altre due placchette: il *Battesimo* conservato al Bode-Museum (7,7x5,6 cm) e la *Resurrezione* un tempo a Berlino (13,9x8,1 cm), perduta alla fine della Seconda Guerra Mondiale (BODE 1905, p. 125; HILL 1930, I, p. 90). Alcuni studiosi propongono di associare a Sperandio anche il gruppo di rilievi metallici con il ritratto di Tito Vespasiano Strozzi (HILL 1930, I, p. 33; LLOYD 1987, pp. 104-112; WARREN 1999, pp. 54-55; D. Gasparotto, scheda n. 31, in *LA RACCOLTA MARIO SCAGLIA* 2008, p. 90; R. Martini, scheda n. 20, in *COSMÈ TURA E FRANCESCO DEL COSSA* 2007, pp. 202-207; K. Christiansen, scheda n. 85, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, pp. 228-230); ma questa serie di placchette presenta a mio parere uno stile leggermente diverso da quello di Sperandio. Nutro inoltre dubbi sugli accostamenti al medaglista mantovano proposti in ROSSI 2011, pp. 139-141.

<sup>9</sup> VENTURI 1888, pp. 390-391.

<sup>10</sup> LAZZARI 1919, p. 9.

<sup>11</sup> Inv. RF 968. VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 788; COLASANTI 1921, p. 465; BARBANTINI 1933, pp. 206-207; R. Varese, scheda n. 72, in *DA BORSO A CESARE D'ESTE* 1985, pp. 137-138; VISSER TRAVAGLI 1996, pp. 213-214 n. 16; G. Sassu, scheda n. 34, in *LUCREZIA BORGLIA* 2002, pp. 172-173; TORRESI 2007, pp. 191-194.

potrebbe essere quello esposto nella Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara (58x38x16 cm, Fig. 2)<sup>12</sup>, che è stato però ritenuto da alcuni studiosi un rilievo indipendente per un contesto differente dal Barco<sup>13</sup>. I due rilievi marmorei sono stilisticamente compatibili ma tipologicamente non identici<sup>14</sup>. Resta da capire se le differenze sono da ricondurre alla ripartizione del lavoro nella bottega dell'artista, oppure a una semplice volontà di variare lo stesso tema, o ancora alla posizione originaria delle due tavolette<sup>15</sup>.

Otto mesi dopo la retribuzione per i rilievi marmorei l'artista ricevette un ulteriore pagamento per «*imagines duas prefati illustrissimi domini nostri ducis depinptas positas et affixas ad portam Barchi*»<sup>16</sup>. Sono state avanzate molte ipotesi rispetto a questo secondo documento. Non è chiaro il materiale con il quale furono realizzate le due immagini dipinte e se queste siano da mettere in relazione con quelle in marmo. Adolfo Venturi ha proposto che il passo si riferisse a delle terrecotte perdute<sup>17</sup>, ma è possibile che si tratti della messa in opera degli stessi due busti, o della loro pittura<sup>18</sup>, della quale oggi però non restano tracce. Il participio 'depinptas', in ogni caso, non deve sorprendere. Sperandio, infatti, dovette essere in grado di declinare con successo la propria creatività anche in pittura, come confermano diversi documenti, a esempio la menzione di un «*magister Sperandeus de Mantua pictor*» tra i debitori dell'Exactoria del 1476<sup>19</sup>. Quasi certamente lo scultore provvedeva da sé a dipingere le proprie opere scultoree, della cui policromia oggi non restano che rarissime tracce.

Nonostante che quello relativo ai due ritratti del duca sia il primo documento a definire 'schultore' Sperandio, è evidente, considerando la qualità espressiva e la tecnica raggiunta nei rilievi di Parigi e di Ferrara, che non si dovette trattare delle sue prime opere in marmo: l'artista si era formato con il padre orefice Bartolomeo (morto nel 1457 lasciando due figli)<sup>20</sup>, e aveva già dato prova delle sue abilità medaglistiche nei territori del ducato di Milano e a Ferrara<sup>21</sup>. Ma fu in particolare Borso d'Este ad apprezzarlo e a richiedere i suoi servizi, garantendogli una paga media mensile analoga a quella del pittore di corte Cosmè Tura<sup>22</sup>.

Partendo dai ritratti marmorei del Louvre e della Palazzina di Marfisa gli studiosi hanno tentato di riferire a Sperandio altre opere realizzate a rilievo. Tra i vari ritratti scolpiti attribuiti all'artista<sup>23</sup> è interessante il caso del profilo di Eleonora d'Aragona (29x24 cm, Fig. 3), figlia del

<sup>12</sup> Il rilievo conservato nella Palazzina di Marfisa d'Este, a differenza di quello parigino, ha subito alcuni danni nelle parti estreme del profilo e ha perduto l'incorniciatura marmorea, ma le misure dei ritratti sono simili. BARBANTINI 1933, pp. 206-207; BARBANTINI 1938, n. 20; R. Varese, scheda n. 72, in *DA BORSO A CESARE D'ESTE* 1985, pp. 137-138; VISSER TRAVAGLI 1996, pp. 213-214 n. 16; G. Sassu, scheda n. 34, in *LUCREZIA BORGLIA* 2002, pp. 172-173; A. Bacchi, scheda n. 138, in *UN RINASCIMENTO SINGOLARE* 2003, p. 192; P. Di Natale, scheda n. II.19, in *DOMENICO DI PARISI* 2006, pp. 158-161; TORRESI 2007, pp. 191-194; TOFFANELLO 2010, p. 316; K. Christiansen, scheda n. 80, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, pp. 221-223.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Antonio P. Torresi ha ben ricostruito la storia e la provenienza delle due opere, riportando le loro vicende critiche e una dettagliata descrizione (TORRESI 2007, pp. 189-213).

<sup>15</sup> Entrambe le facce dell'opera conservata a Ferrara sono lavorate, anche quella che sarebbe dovuta risultare meno visibile se la tavoletta fosse stata affissa a un muro, il che lascia sospettare che essa dovesse essere collocata in una posizione (forse addossata a un angolo) tale da lasciare almeno intravedere anche la parte più celata del rilievo.

<sup>16</sup> VENTURI 1888, pp. 390-391.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Forse pitture per l'incarnato e l'armatura dei due busti marmorei. TORRESI 2007, pp. 191-194.

<sup>19</sup> FRANCESCHINI 1993-1997, II, t. 1 (1995), p. 115, n. 148b. Inoltre, nel contratto che Sperandio stipulò con i Manfredi a Faenza, egli si impegnava a realizzare tra le altre cose «*picture*» (MALAGOLA 1883, pp. 377-390).

<sup>20</sup> Milano, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMi), *Autografi, Orefici gioiellieri, Sperandio Bartolomeo*, c. 93; e *Missive*, n. 39, c. 35v. Il documento è stato segnalato, ma non pubblicato, in MALAGUZZI VALERI 1904, p. 13.

<sup>21</sup> HILL 1930, I, pp. 89-93.

<sup>22</sup> TOFFANELLO 2012, p. 142.

<sup>23</sup> Venturi nel 1888 segnalò anche un ritratto in rilievo di Giovanni II Bentivoglio scolpito su un capitello, oggi inserito nella facciata della Casa delle Tuatte in Via Galliera a Bologna e probabilmente proveniente dal perduto Palazzo Bentivoglio, cui forse Sperandio lavorò appena giunto nella città felsinea, ma lo studioso non si sbilanciò

re di Napoli Ferdinando I e consorte di Ercole I, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam, che riporta sulla base l'iscrizione «DIA HELIONORA»<sup>24</sup>. La principessa indossa una veste riccamente decorata. Il busto, reso in scorcio, doveva essere originariamente impreziosito da un vero gioiello pendente dalla catena scolpita. Lo scultore mantovano aveva avuto modo di lavorare per la duchessa già nel 1473, quando realizzò per le sue nozze ornamenti per le carrozze, decorazioni effimere e una medaglia celebrativa col doppio ritratto degli sposi<sup>25</sup>. In questo, il profilo di Eleonora è vicino al rilievo marmoreo di Amsterdam, tanto che Venturi pensò appunto di accostare la scultura a Sperandio, pur ritenendo insufficienti le affinità per sostenere l'attribuzione<sup>26</sup>, che infatti stilisticamente non convince, già solo se si confronta l'effigie della figlia di Ferdinando I con il ritratto parigino del suo consorte. La tavoletta del Rijksmuseum presenta una delicatezza disegnativa estranea all'artista mantovano, abituato a realizzare rilievi maggiormente aggettanti (anche nelle medaglie), massicci, delineati in modo netto, spesso tagliente ed espressivo. Il rilievo col ritratto di Eleonora presenta invece una grazia decisamente più fusa e 'pittorica'. Inoltre, il profilo della duchessa mostra stringenti somiglianze con altre opere: un rilievo marmoreo in collezione privata, che porta l'iscrizione simile «DIA ELIONORA», in cui la donna ha abbigliamento e acconciatura pressoché identici alla scultura del Rijksmuseum<sup>27</sup>; e una medaglia attribuita da Luke Syson a Cosmè Tura, che presenta la stessa delicatezza di rilievo e armoniosa grazia della tavoletta olandese<sup>28</sup>. Infine, Keith Christiansen ha proposto che quest'opera fosse realizzata in occasione delle nozze del 1473 e che costituisse il *pendant* di un ulteriore rilievo con il ritratto di Ercole I, sottolineando che per alcune sculture accostabili a Sperandio non sia da escludere l'ipotesi di una collaborazione con Tura<sup>29</sup>.

Un simile dialogo tra scultura e pittura è stato rilevato anche da Richard Stemp nel 1999 in relazione al sarcofago marmoreo di Prisciano Prisciani (61x212x73 cm), consigliere segreto e fattore generale di Borso<sup>30</sup>. La tomba fu commissionata dal figlio Pellegrino, il celebre

---

in una vera e propria attribuzione: VENTURI 1888, p. 393. Effettivamente il cattivo stato di conservazione e gli elementi a disposizione non consentono di individuare con certezza l'autore della scultura. Inoltre la lavorazione dei capelli sembra molto diversa da quella utilizzata per i ritratti di Ercole I. Mi sembra invece simile a quella del profilo marmoreo (forse raffigurante Giovanni II Bentivoglio) esposto dalla galleria Rudigier di Monaco al Tefaf di Maastricht nel 2016. È poi da escludere che il rilievo marmoreo con il ritratto di Giovanni II Bentivoglio conservato in San Giacomo Maggiore a Bologna sia opera di Sperandio. L'iscrizione sulla base non è la firma dell'artista, ma indica il committente, e la data 1497 incisa sulla spalla dell'effigiato conferma la cronologia. Si tratta infatti di un dono fatto dal mercante di seta Antonio Balatini, al compimento del proprio diciottesimo anno di età, a Giovanni II (FANTI 2010-2011, pp. 261-268). Sperandio aveva lasciato Bologna già nel 1491, e anche per questa ragione la scultura difficilmente può essere stata realizzata da lui. Il nome di Francesco Francia, proposto in virtù di un confronto con la medaglia che egli realizzò per il Bentivoglio, risulta abbastanza convincente (MATTEUCCI ARMANDI 1967, p. 78). Lo stesso vale per due rilievi – uno in marmo e uno in terracotta – passati in asta nel 1980 e nel 2006, simili al ritratto conservato in San Giacomo Maggiore a Bologna (SOTHEBY'S 1980, lotto n. 84; SOTHEBY'S 2006, lotto n. 21).

<sup>24</sup> Inv. BK-16977. VENTURI 1888, p. 393; VITRY 1907, pp. 8, 24; DE FOVILLE 1910, p. 16; RUHMER 1960, p. 20; PANE 1975-1977, II (1977), p. 85; TORRESI 2007, pp. 194-195; K. Christiansen, scheda n. 84, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, pp. 227-228.

<sup>25</sup> HILL 1930, I, pp. 93-94 n. 366.

<sup>26</sup> VENTURI 1888, p. 397.

<sup>27</sup> F. Trevisani, scheda VI. 6, in *BONACOLSI L'ANTICO* 2008, p. 228; CERIANA 1999, p. 204; ROWLANDS BRYANT 2006-2007, p. 190 (e p. 210 nota 47).

<sup>28</sup> SYSON 1999, pp. 226-215.

<sup>29</sup> K. Christiansen, scheda n. 84, in *THE RENAISSANCE PORTRAIT* 2011, p. 228.

<sup>30</sup> Stemp ha proposto di attribuire l'ideazione del sepolcro di Prisciano Prisciani a Cosmè Tura, ipotizzando che uno scultore avesse riportato nel marmo le indicazioni del pittore di corte. Egli ha fatto notare la stretta somiglianza delle tabelle su cui campeggiano le iscrizioni con quelle che compaiono ai lati della Vergine nel Polittico Roverella, e ha posto l'accento sulla qualità finissima del bassorilievo (a suo parere accostabile ad Ambrogio da Milano). Sul sepolcro di Prisciano Prisciani si vedano STEMP 1999, pp. 211-215; TORBOLI 2000, pp. 57-86; STEMP 2003, pp. 179-181; A. Bellandi, scheda n. II.13, in *DOMENICO DI PARIS* 2006, p. 128; FOLIN 2007,

astrologo ideatore del programma iconografico del Salone dei Mesi a Schifanoia. La cassa marmorea fu scolpita per la cappella di famiglia in San Domenico a Ferrara, ma in seguito venne spostata nella Certosa della stessa città. Nei primi anni Duemila è stata portata al Museo di Palazzo Schifanoia e restaurata<sup>31</sup>.

Il sepolcro risulta lavorato solo sui lati lunghi con due tabelle, recanti decorazioni vegetali e nastri attorti, che riportano due iscrizioni: una in latino e una in greco<sup>32</sup>. Ai lati dell'iscrizione in greco sono scolpite alcune particolari figure inserite in un paesaggio roccioso, delimitato da due cumuli di terra, da cui escono altrettanti piccoli alberelli spogli. A sinistra è scolpita un'aquila che stringe tra gli artigli un drago disteso su un tripode, al quale è appoggiato uno strumento musicale a corde. A destra c'è invece un gallo sopra un cappello a tesa larga, ornato da una piuma e da una verga conficcata (Fig. 4).

Micaela Torboli, nel ricostruire la vicenda del sarcofago e della famiglia Prisciani, ha dimostrato in modo convincente le attinenze tra la tomba e la medaglia realizzata da Sperandio per Prisciano, rilevando il medesimo tono 'mercuriale' e le affinità simboliche provenienti dall'orbita culturale della *Picatrix*. La studiosa è giunta quindi ad accostare i bassorilievi all'artista mantovano<sup>33</sup>. Effettivamente si riscontrano alcuni elementi ricorrenti della maniera di Savelli: le piattaforme rocciose che culminano con i due monticelli da cui fuoriescono arbusti spogli (frequentissime nei suoi rovesci metallici)<sup>34</sup>, gli enigmatici animali che animano le sue medaglie<sup>35</sup>, i drappi svolazzanti che forniscono dinamicità alla composizione.

È molto probabile che Sperandio ricevesse contestualmente nel 1473 le commissioni per il sarcofago e per la medaglia commemorativa di Prisciano Prisciani, potendo contare su precise indicazioni iconografiche fornite dal figlio, che era solito trarre ispirazione da testi magici e astrologici come la già menzionata *Picatrix*<sup>36</sup>. L'astrologo e lo scultore erano probabilmente molto legati, forse addirittura vicini di casa (come sembrerebbe suggerire una notizia riportata da Ugo Caleffini nel 1474)<sup>37</sup>, e condividevano analoghi interessi per costellazioni e oroscopi, di certo coltivati da Sperandio fin dalla giovinezza. Ne è prova la recente scoperta documentaria all'Archivio di Stato di Milano della notizia che, alla morte del padre Bartolomeo nel 1457, Sperandio e suo fratello (di cui non è ancora chiara l'identità), creduti in possesso di una «bella carta de Astrologia», vennero perquisiti dal rappresentante sforzesco Gabriele da Narni, il quale sperava di ottenerla per il duca di Milano Francesco I. Tra i bagagli dei due fratelli Savelli venne invece ritrovata solo una piastra di piombo con raffigurazioni lunari, che fu lasciata loro<sup>38</sup>. Non è possibile sapere se tra il materiale posseduto

pp. 29-38; SCANSANI 2016.

<sup>31</sup> TORBOLI 2000, pp. 57-86.

<sup>32</sup> Su un lato «PRISCIANO · N · F · EQVITI · PROCVR · FISCI · DVCVM· CONSILIARIO · PEREGRINVS.»; sull'altro «EPMAIOC / BAσIAεYCI / AΓAIIHTOC».

<sup>33</sup> TORBOLI 2000, pp. 80-81.

<sup>34</sup> Si ritrovano nelle medaglie dedicate ad Agostino Bonfranceschi, Alessandro Tartagni, Andrea Barbazza, Andrea Bentivoglio, Antongaleazzo Bentivoglio, Antonio Sarzanella, Ercole I d'Este, Catelano Casali, Lodovico Carbone, Marino Caracciolo, Niccolò da Correggio, Francesco II Gonzaga. Si veda HILL 1930, I, pp. 89-104 nn. 358, 360, 362, 364, 372, 381, 384, 385, 386, 396, 397, 400.

<sup>35</sup> A esempio è possibile confrontare il gallo scolpito sul sepolcro e quello modellato nella medaglia di Giuliano della Rovere (HILL 1930, I, pp. 101-102 n. 395).

<sup>36</sup> WARBURG 1966, pp. 270-272; SCANSANI 2016.

<sup>37</sup> «Nicolò, fiolo che fu de Sperindio da Mantua, cittadino de Ferrara. La casa del quale era aprovo Omni Sancti et la via da uno cho; et uno lato, cioè andando a San Domenico, per mezzo l'orto de la casa de Peregrino de Prisciano» (CALEFFINI 2006 [1471-1479], p. 75).

<sup>38</sup> «[...] Et perché a me fo dicto haveva li una bella carta de Astrologia, io la dimanday a' suoy figlioli solamente per mandarla alla Illustrissima S.V.; li quali / suoy figlioli me respusero che no era li la dicta carta. No me volsi fidare de loro, volsi vedere tucte sua / bolze et valise insieme con li suoy figlioli. Trovay una piastra de piombo in la quale erano molti segni; / secundo me dissero loro, et secundo me parse comprendere, era rasone de Luna. È vero mella volsero donare, ma perché vedeva no' era cosa per la S.V., no la volsi acceptare [...]» (ASMi, Autografi, *Orefici gioiellieri, Sperandio Bartolomeo*, c. 93r). Ringrazio Giulia Ammannati per l'aiuto nella lettura del documento.

dallo scultore ci fosse una copia della *Picatrix*, ovvero del testo che ispirò diversi rovesci delle sue medaglie e contribuì al programma iconografico del Salone dei Mesi, ma il legame tra Sperandio e i Prisciani, e dunque il sarcofago marmoreo, è da considerarsi assodato.

Una scultura forse precedente alla tomba per Prisciani, e già accostata a Sperandio, è il sarcofago del beato Alberto Pandoni, conservato nella Cappella di San Benedetto nella basilica di San Giorgio fuori le Mura a Ferrara (71x208x65 cm; Fig. 5)<sup>39</sup>. Si tratta di un'opera finora decisamente poco indagata dagli studiosi, una cassa marmorea dorata nella parte frontale, con due leoncini che la reggono, oggi utilizzata come paliotto d'altare. La lastra anteriore è lavorata a bassorilievo; nei due ovali con il bordo a foglie stilizzate sono raffigurati S. Giorgio e S. Maurelio, patroni della città estense, e al centro, entro una ghirlanda sostenuta da due angeli inginocchiati, il beato Alberto Pandoni. Di origine bresciana, l'effigiato era stato vescovo di Piacenza e Ferrara e morì nel 1274<sup>40</sup>. Nel 1419 le sue reliquie, insieme a quelle di S. Maurelio, vennero esumate e traslate nella basilica olivetana e nel 1435 fu edificata la Cappella di San Maurelio grazie a una donazione, mentre nulla sappiamo della commissione e della data di esecuzione del sepolcro di Pandoni. Eberhard Ruhmer, per primo, studiò la tomba nel 1960 e vi riscontrò i modi di Sperandio<sup>41</sup>. La resa dei panneggi è confrontabile con la coeva pittura ferrarese e alcuni elementi evocano lo stile di Savelli. In particolare l'immagine del S. Giorgio ha alcune attinenze con diverse figure ideate da Sperandio. La qualità del rilievo mi pare però assai lontana sia dai due profili marmorei di Ercole I che dal sarcofago Prisciani.

Alla fine degli anni Settanta del Quattrocento la fama di Sperandio come scultore in marmo e pietra uscì dai confini del ducato estense, stando a una lettera scritta nel maggio del 1477 dal signore di Faenza Carlo Manfredi a Ercole I: «mio fratello et mi facciamo far qua la ecclesia catredale, sì per honor de Dio, cum etiam per hornamento di questa città, como forsi Quella ha potuto intendere. Et perché a tal opera ce intraviene multe sculture, et altre figure intagliate di petra, parendomi maestro Sperandio molto acto a questa cosa, et disposto a servirme bene, cum quella sicurtà che così mi par poter fare prego Vostra Excellentia, acciò potiamo exeguire questa sancta opera, me voglia far questa gratia, concedermi ipso maestro Sperandio che io e possa tore al mio serviccio»<sup>42</sup>.

Così, pochi mesi dopo, lo scultore si impegnò con un contratto a lavorare per il signore di Faenza «de brongio, de marmoro, di terra, de disigni, di piombo, de picture, de orfesaria, e generalmente de ogn'altra cosa», dimostrando ancora una volta la sua versatilità<sup>43</sup>. Di lì a poco Galeotto Manfredi, fratello di Carlo, prese a sorpresa il potere a Faenza. Sperandio dovette abbandonare la città per rifugiarsi a Bologna<sup>44</sup>. Non sembra restare nulla dei lavori realizzati dall'artista nella città romagnola (tranne le medaglie per Carlo e Galeotto Manfredi)<sup>45</sup>. Dopo la sua fuga, e durante tutto il suo lungo soggiorno nella città felsinea (1478-1491), sembra non

---

L'esistenza di questo documento è segnalata solo in una nota in MALAGUZZI VALERI 1904, p. 13, ma il testo non è mai stato pubblicato né studiato. Ulteriori approfondimenti archivistici potrebbero far emergere nuove informazioni relative all'attività di Sperandio nei territori milanesi.

<sup>39</sup> LIBANORI 1665, pp. 69-70; BAROTTI 1781, pp. 46-48; RUHMER 1960, pp. 20-24; VANCINI 2002, pp. 119-127; TORRESI 2007, p. 195; FERRETTI 2011, pp. 57-66.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 46-48.

<sup>41</sup> RUHMER 1960, pp. 20-24.

<sup>42</sup> VENTURI 1888, pp. 391-393.

<sup>43</sup> MALAGOLA 1883, pp. 377-390.

<sup>44</sup> VENTURI 1888, pp. 391-393.

<sup>45</sup> HILL 1930, I, pp. 96-97 nn. 379-380. Venturi propose di assegnare all'artista un rilievo in terracotta spezzato e in più parti lacunoso con un' *Annunciazione*, conservato a partire dal 1842 nella prima cappella a destra del Duomo di Faenza, ma, come ha chiarito Massimo Ferretti, l'opera non ha particolari affinità con la produzione di Sperandio (VENTURI 1901-1940, VI (1908), pp. 789-790; FERRETTI 2011, pp. 57-58). Wilhelm Bode (BODE 1902, pp. 77-79) ha invece accostato a Sperandio una *Madonna col Bambino* conservata al Victoria and Albert Museum (inv. 85-1892) proveniente da Ancona. Ritengo però che in questa terracotta si ritrovi ben poco dello stile di Savelli.

esserci traccia di sculture in marmo dell'artista, né nei documenti né nelle opere. Eppure Savelli fino a quel momento era stato apprezzato e ben retribuito per questa attività. Forse i suoi nuovi committenti, per ragioni economiche, logistiche e ideologiche – di cui tratterò in seguito –, preferirono impiegarlo in opere in altri materiali<sup>46</sup>.

Un ultimo indizio relativo alla produzione marmorea dell'artista si ritrova invece in un documento del 15 marzo 1494, anno in cui Sperandio, dopo aver trascorso altri tre anni a Ferrara, decise di dirigersi verso i territori della Serenissima<sup>47</sup>. Quel giorno Ercole I ordinò di far portare a corte un grande blocco di marmo, forse solo sbizzato, che era rimasto nella casa di Savelli<sup>48</sup>. Ciò testimonia che Sperandio aveva continuato a scolpire, e che, oltre alle opere lapidee degli anni Settanta, esisteva una più ampia produzione in marmo, ancora tutta da indagare.

### *La tomba di Alessandro V*

Nel 1482 Sperandio ricevette tre pagamenti dai frati della chiesa di San Francesco a Bologna per aver realizzato il grande monumento in terracotta per il papa Alessandro V (500x250x95 cm; Fig. 6)<sup>49</sup>, al secolo Pietro Filargo, unico pontefice sepolto nella città emiliana. Era stato eletto dal Concilio di Pisa il 26 giugno 1409 nel tentativo di superare le ostilità tra i due papi Gregorio XII e Benedetto XIII, finendo però solo per creare un ulteriore antipapa rivale. Morì a Bologna il 3 maggio del 1410 e venne sepolto nella locale chiesa dei francescani conventuali, ordine cui apparteneva<sup>50</sup>.

Una prima tomba dedicata all'ecclesiastico fu realizzata, probabilmente nei primi decenni del Quattrocento, da Niccolò di Pietro Lamberti, come ricorda Vasari e attestano vari documenti<sup>51</sup>. In seguito venne sostituita però integralmente da quella modellata da Sperandio nel 1482, ovvero nel corso del regno di Sisto IV della Rovere, il quale, appartenendo all'ordine dei minori conventuali, doveva avere significativa memoria del suo confratello e predecessore Alessandro V. Assunto al soglio dal 1471, il pontefice assicurò notevoli privilegi e benefici al convento e alla chiesa di San Francesco di Bologna<sup>52</sup>, e nel 1483 nominò vescovo della città suo nipote Giuliano della Rovere, anch'egli appartenente all'ordine francescano e ritratto da Sperandio in una medaglia<sup>53</sup>.

Il monumento modellato da Savelli subì una travagliata vicenda di restauri e spostamenti, che causarono la perdita di alcune parti e l'imposizione di ricostruzioni approssimative: nel 1584 venne effettuato un primo intervento sul sepolcro; nel 1672 un secondo; all'inizio dell'Ottocento la tomba, suddivisa in più pezzi, fu spostata nel Cimitero di

<sup>46</sup> Le ragioni logistiche si spiegano con la difficoltà e il costo del trasporto dei blocchi di marmo a Bologna.

<sup>47</sup> Modena, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMo), Libro camerale, 1473-95, c. 248; VENTURI 1888, p. 389 nota 4.

<sup>48</sup> ASMo, Camera ducale Estense, Libri camerale diversi, 178, *Entrata et ussita de la spenderia*, c. 40 (15 marzo 1494); VENTURI 1888, p. 389.

<sup>49</sup> VENTURI 1889, p. 232; RUBBIANI 1894, pp. 57-68; MACKOWSKY 1898, pp. 175-178; MALAGUZZI VALERI 1899, pp. 291-292; VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 792; DE FOVILLE 1910, pp. 19-21; FILIPPINI 1929, pp. 29-32; DANIELI 2008, pp. 283-286; CANTELLI 2008, pp. 287-292.

<sup>50</sup> PETRUCCI 1960, pp. 193-196.

<sup>51</sup> VASARI/ BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III (testo), p. 34-35. La realizzazione dell'originaria tomba papale da parte di Niccolò di Pietro Lamberti è testimoniata anche dai libri di spese del convento di San Francesco, dai quali risulta che il 2 novembre 1424 gli ufficiali della fabbrica di San Petronio fornirono alla chiesa delle pietre per la sepoltura. Appare inverosimile, dunque, la data della morte dell'artista segnalata da Vasari (1417). Un Niccolò di Piero da Firenze, forse il Lamberti, fu tra l'altro attivo nel Palazzo degli Anziani di Bologna nel 1429 (cfr. RUBBIANI 1894, p. 61). Sui documenti bolognesi legati all'artista fiorentino si veda SCHULZ 1986, pp. 15-26.

<sup>52</sup> DA DECIMO 1872, p. 243; *LE CHIESE PARROCCHIALI DELLA DIOCESI DI BOLOGNA* 1884, p. 51.

<sup>53</sup> HILL 1930, I, pp. 101-102 n. 395.

Bologna presso la Certosa; nel 1836 il Comune ne ordinò la ricostruzione (quando ormai, però, la zona mediana era andata completamente perduta); infine, nel 1889 il monumento fu trasferito di nuovo in San Francesco e i restauri, finanziati da papa Leone XIII, furono affidati ad Alfonso Rubbiani, che dovette riconnettere le varie parti della tomba, divisa in più di cento pezzi, e rimodellare le porzioni perdute. Il restauratore emiliano decise di ridipingere il monumento seguendo le tracce della policromia originale rinvenuta su più punti della struttura<sup>54</sup>. L'ultimo intervento di restauro risale al 2007, ma ancora oggi l'impostazione generale dell'opera è frutto dell'intervento di assemblaggio e di integrazione del 1889<sup>55</sup>.

Da un'incisione che compare nella terza edizione, pubblicata nel 1677, delle *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum* di Alfonso Chacón possiamo però ricavare notevoli informazioni riguardanti l'aspetto del monumento prima dello spostamento nel Cimitero di Bologna. In particolare, risulta sorprendente la decorazione retrostante alla sepoltura, con un affresco che simula un tendaggio, al cui apice appare un *Dio Padre*<sup>56</sup>. Lacerti di questi dipinti furono riscontrati anche da Rubbiani, che li giudicò cinquecenteschi e forse sviluppati sulle tracce della decorazione originale del quindicesimo secolo. Considerati i numerosi spostamenti e interventi, risulta tuttora difficile individuare l'originaria collocazione del sepolcro. Nel Cinquecento era «posto dietro il coro. Cioè addossato ad un muro col quale si era chiuso la prima arcata del corridoio o nave absidale *a cornu Epistolae*»<sup>57</sup>, oggi si trova nella sesta campata della navata sinistra ed è costituito da un basamento rettangolare in terracotta con due nicchie poco profonde (la parte superiore di ognuna è decorata da una conchiglia e da un filo di perle), in cui sono modellati due angeli fastosamente abbigliati, che reggono uno scudo e una cornucopia ciascuno. Le figure sono intervallate da tre lesene decorate con ricchi motivi vegetali. Sopra il basamento è collocata una cassa rettangolare con quattro pilastri e tre stemmi del pontefice, la quale si risolve con una trabeazione il cui fregio è costituito da una fascia di cherubini (questa parte mediana fu realizzata nel corso dei restauri di Rubbiani, ispirandosi all'incisione seicentesca). Sopra la cassa giace distesa, e leggermente inclinata verso l'osservatore, la figura di Alessandro V, in abiti pontificali, sormontato da un festone con due fauni alati. Il monumento si chiude in alto con tre statue: a sinistra *S. Francesco*, al centro la *Madonna col Bambino* e a destra *S. Antonio* (Figg. 7, 8)<sup>58</sup>.

Con questo monumento Sperandio ebbe l'opportunità di lavorare a un'opera di grandi dimensioni e mettere in campo a pieno le proprie qualità scultoree. Gli angeli nella base mostrano i medesimi panneggi, lo stesso contrapposto che lascia emergere un ginocchio, i volti quasi trasognati che si ritrovano nelle figure dei rovesci delle medaglie<sup>59</sup>. Come ha

<sup>54</sup> RUBBIANI 1894, pp. 57-68.

<sup>55</sup> CANTELLI 2008, pp. 287-292.

<sup>56</sup> CHACÓN 1677, coll. 777-778. Sull'opera di Chacón, e le incisioni che corredano il testo si vedano: PETRUCCI NARDELLI 1985, pp. 182-183 e nota 299; BOREA 1993, pp. 37-38.

<sup>57</sup> RUBBIANI 1894, pp. 57-68.

<sup>58</sup> La compresenza dei due santi francescani sul sepolcro ricorda molto l'iconografia del rovescio di una medaglia di Sisto IV (forse proprio la stessa tipologia di *numisma* che fu ritrovato nella sua tomba all'inizio del Seicento), con *S. Francesco* e *S. Antonio*, rispettivamente alla destra e alla sinistra del pontefice (SIMONATO 2008, p. 109, nota 53; HILL 1930, I, pp. 208-209 n. 807). Gli stessi due santi erano anche i titolari dell'antica Cappella del coro dei canonici in San Pietro fatta erigere da Sisto IV (che vi fu sepolto), e comparivano nell'affresco di Perugino entro il catino absidale.

<sup>59</sup> Guido Zucchini ha confrontato questi angeli a quello modellato su una bifora dell'ex convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli in Via San Mamolo a Bologna, attribuendolo a Sperandio. La postura delle figure alate è effettivamente identica. Diverso dallo stile di Sperandio risulta invece il trattamento dei panneggi che appaiono più spessi e rigidi. Certamente vi è una forte relazione tra le due opere, ma non sufficiente a mio avviso per assegnare la terracotta a Savelli. Cfr ZUCCHINI 1934, pp. 20-22. Mi paiono inoltre senza alcun fondamento le attribuzioni a Sperandio delle statue dei quattro Protettori di Bologna, collocate sulla facciata di Santa Maria del Baraccano a Bologna, dei cinque busti di santi clipeati dell'oratorio dello Spirito Santo, e dei sette collocati sul fianco orientale di Santa Maria di Galliera (dei quali uno solo è ancora oggi visibile): RUBBINI 2002, p. 14 (con bibliografia); D. Lucidi, scheda n. 2, in TERRACOTTA 2017, pp. 40-41.

sottolineato Venturi, la figura distesa del pontefice è invece di fattura più rude, realizzata con panneggi che tendono a geometrie arcaizzanti. Alessandro V ha il viso asciutto e allungato, la bocca lievemente aperta, gli occhi socchiusi, le sopracciglia contratte che mostrano un'espressione di dolore e nel contempo di abbandono (Fig. 18). I muscolosi fauni piangenti sembrano riferirsi a modelli classici e i loro volti barbuti sono in linea con le enigmatiche divinità modellate da Sperandio in alcune medaglie del primo periodo ferrarese (Fig. 27). Le tre statue collocate nel registro superiore del monumento si allontanano dal mondo cortese e fastoso degli angeli della base, i panneggi si addensano e si appesantiscono, le fisionomie acquisiscono tratti più realistici, impregnati di un'austerità francescana. I volti dei due santi in particolare restituiscono una forte intensità ritrattistica, come se Savelli avesse preso a modello qualche frate del convento per infondere vitalità alle sue statue di terracotta.

Le espressioni della Madonna e del Bambino mostrano un accenno malinconico, ma dalla gestualità delle due figure, una che sorregge, l'altra che si regge, emerge un tono di profonda dolcezza (Fig. 7). Lo stile di Sperandio è in qualche modo inafferrabile, incostante, passando dai modi della rinascenza a tendenze più arcaiche, da personalissimi virtuosismi e invenzioni bizzarre a parti trattate in modo più sommario e semplicistico. Il risultato è un grande e singolare monumento, per materiale, dimensioni e stile.

Una commissione di tale entità doveva presupporre una certa fama dell'artista, una particolare stima da parte dell'ordine francescano, una notevole e apprezzata produzione scultorea precedente al 1482, in altri termini un'attività già matura che proverò a ricostruire nel suo divenire.

#### *All'origine delle commissioni francescane*

I primi contatti tra l'ordine francescano e Sperandio sono forse da ricercare già nel corso della giovinezza dell'artista, e la tomba di Alessandro V potrebbe rappresentare solo l'apice e la più evidente espressione di rapporti di committenza stretti e duraturi. Come ho già accennato, lo scultore tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta del XV secolo è documentato nei territori del ducato di Milano<sup>60</sup>. Inizialmente lavorò al seguito del padre, che operava come orefice per la corte sforzesca. Dopo aver perso il genitore nel 1457<sup>61</sup>, rimase nei territori lombardi e fu coinvolto in un'operazione di coniazione di monete false assieme a consanguinei di Pier Maria de' Rossi e Bonifacio Bembo<sup>62</sup>. Successivamente continuò a ricevere pagamenti dalla corte milanese (per opere non specificate) tra il 1460 e il 1466<sup>63</sup>. Queste retribuzioni non possono di certo riferirsi unicamente alla medaglia che Sperandio realizzò per Francesco Sforza, comunque, in questo arco di anni<sup>64</sup>.

A mio parere le tracce dell'operato dello scultore mantovano sono da ricercare in uno dei più significativi cantieri del ducato milanese di quegli anni: la chiesa di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone. Il santuario fu eretto probabilmente a partire dal 1460 per volere di Bianca Maria Visconti, moglie del duca Francesco Sforza, e del portoghese Amadeo Mendes da Silva, un ebreo convertito al cattolicesimo presso il convento agostiniano di Santa Maria di Guadalupe in Estremadura, e che, accolto nell'ordine francescano, esercitò a partire dal 1452 una notevole influenza sulla corte milanese. Dopo aver ricevuto il permesso di edificare un

<sup>60</sup> Sull'attività milanese di Sperandio uscirà presto un mio saggio dal titolo *Sperandio Savelli: medaglista, architetto e scultore nel ducato di Milano*, negli atti del convegno internazionale *Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, Mendrisio-Como 16 novembre -17 novembre 2018.

<sup>61</sup> ASMi, Autografi, *Orefici gioiellieri, Sperandio Bartolomeo*, c. 93; Missive, c. 39, f. 35v.

<sup>62</sup> Su questa vicenda si veda: ALBERTINI OTTOLENGHI-BRUSAMOLINO ISELLA 1999, pp. 25-35.

<sup>63</sup> DE FOVILLE 1912, pp. 430-431.

<sup>64</sup> SYSON 1994, p. 91; HILL 1930, I, p. 92 n. 361. M. Beltrami, scheda n. 93, in *LEON BATTISTA ALBERTI* 2006, pp. 486-488.

luogo di culto e un piccolo convento per i confratelli, nel 1464 fondò la congregazione degli amadeiti<sup>65</sup>.

Al di là delle ben note implicazioni politico-religiose del santuario<sup>66</sup>, è da sottolineare la particolare struttura architettonica della chiesa castelleonese: a croce greca, con ampio vano centrale a pianta quadrata coperto da una cupola ottagonale, e con bracci liberi (anche questi a loro volta sono a pianta quadrata e coperti da cupole). Non è noto l'architetto dell'edificio, anche se più volte l'ideazione è stata associata all'orbita culturale di Filarete<sup>67</sup>. Gli storici dell'architettura hanno però notato una strettissima affinità tra la rara e particolare pianta di Santa Maria in Bressanoro e quella dell'edificio raffigurato da Sperandio nel rovescio della medaglia del duca di Milano<sup>68</sup>. È dunque fortemente probabile che l'artista sia entrato in qualche modo in relazione con il progetto della chiesa. Il fatto che l'architettura modellata nel metallo e quella reale presentino un alzato diverso è giustificabile, tenendo in considerazione che Savelli nel 1466 lasciò la città lombarda per tornare a Ferrara<sup>69</sup>, e dunque non poté assistere alla continuazione dei lavori di costruzione, che si protrassero, con aggiunte e modifiche, fino ai primi decenni del XVI secolo. Non si tratta, in ogni caso, dell'unica testimonianza dell'interesse di Sperandio per l'architettura: basti pensare all'edificio rinascimentale nel rovescio della medaglia di Giovanni Lanfredini<sup>70</sup>; o alla lettera del vescovo Ludovico Gonzaga che nel 1488 lodava la capacità di architetto di Savelli<sup>71</sup> oppure, ancora, alla commissione che Sperandio ricevette nel 1490 per realizzare un modello per il completamento del campanile di San Petronio a Bologna<sup>72</sup>.

Un elemento che può certificare e rafforzare ulteriormente la relazione tra il santuario di Santa Maria in Bressanoro e lo scultore mantovano è la statua in terracotta della *Vergine col Bambino* conservata nella chiesa (92,5x 63x45,5 cm, Fig. 9)<sup>73</sup>. La Madonna è seduta su un trono, abbraccia con la mano sinistra il Bambino (che a sua volta tiene in mano un piccolo uccello), mentre la destra, che ora è in stato frammentario, reggeva originariamente un libro. I panneggi, le fisionomie, la mano della Madonna, le ciocche di capelli e la struttura generale mostrano forti attinenze con lo stile di Savelli (Figg. 10, 11, 12, 13). Un confronto con la Vergine sulla sommità della tomba di Alessandro V lascia spazio a pochi dubbi relativi all'ambito culturale, e forse alla paternità dell'opera<sup>74</sup>. La statua di Castelleone, che nei secoli ha subito diversi

---

<sup>65</sup> CARUBELLI 1982, pp. 13-22.

<sup>66</sup> FERRI PICCALUGA 1983, pp. 114-117.

<sup>67</sup> MAGGI 1983, pp. 406-409; BELTRAMINI 2001, 40-41.

<sup>68</sup> PEVSNER 1948, p. 85; BRUSCHI 1969, p. 179; CARUBELLI 1982, pp. 13-22; GIORDANO 1988, pp. 124-126; BELTRAMINI 2001, pp. 40-41; M. Beltramini, scheda n. 93, in *LEON BATTISTA ALBERTI* 2006, pp. 486-488. L'edificio nel rovescio della medaglia di Sperandio è inoltre fortemente affine a quello del disegno del Maestro dell'*Album Soane*, a Parigi, Louvre, inv. 858 DR/2r.

<sup>69</sup> Nel 1466 Borso d'Este gli chiese di restituire i pagamenti ricevuti dalla corte ferrarese allorché si trovava fuori città, promettendogli di poter mantenere la metà di quelli che aveva invece incassato nel periodo della peste (1463-1464). VENTURI 1888, pp. 387.

<sup>70</sup> HILL 1930, I, p. 96 n. 377; M. Beltramini, scheda n. 94, in *LEON BATTISTA ALBERTI* 2006, pp. 488-489.

<sup>71</sup> VENTURI 1888, p. 395.

<sup>72</sup> Nel Museo della basilica di San Petronio è conservato il bozzetto in stucco colorato su tavola di legno, modellato dall'artista. Si tratta di un rilievo che mostra il campanile costituito da una balaustrata con pilastri sormontati da sfere; sopra questa, una tribuna ottagonale con lesene angolari e bifore che si conclude con una trabeazione con fregio classicheggiante e frontoni triangolari. La cupola è invece a spicchi con costole esterne e una lanterna circolare, sulla quale si innalza una sfera che sostiene la croce. GATTI 1889, p. 94; ZUCCHINI 1934, pp. 29-31; FANTI 2003, p. 122 n. 29.

<sup>73</sup> Nota anche come *Madonna della rondine*, è stata restaurata nel 2002, ed è stata associata da Paola Bosio all'attività giovanile di Giovanni de Fondulis: BOSIO 2015, p. 63.

<sup>74</sup> La stessa temperie si rintraccia in una *Madonna col Bambino e angeli* detta *dell'aiuto* conservata a Mantova in un tabernacolo in Via Gilberto Govi, all'angolo con Via Massari. Questa *Vergine* fittile mostra panneggi simili a quelli della *Madonna* del monumento funebre di Alessandro V, gli angeli che sorreggono i tendaggi del padiglione

spostamenti (passando anche per la chiesa dei Santi Filippo e Giacomo nello stesso centro), è però ricordata da una visita pastorale del 1856 nella sede dove oggi la vediamo<sup>75</sup>. Si tratta probabilmente della prima testimonianza delle fitte relazioni che Sperandio seppe intessere nel corso dell'intera vita con l'*Ordo minorum*.

### *Questioni di parentela*

Come ha ben chiarito Luigi Napoleone Cittadella, a Ferrara nella seconda metà del Quattrocento c'erano molti omonimi dello scultore. Tra il 1455 e il 1469 ricorre, a esempio, più volte il nome di uno Sperandio da Mantova eletto nel Consiglio dei Savi, da identificare certamente non con l'artista, quanto con il notaio Sperandio Sperandei, figlio di Niccolò di Alberto de Sperandei da Mantova (anch'egli notaio, morto a Ferrara nel 1432). Resta da chiarire l'eventuale relazione di parentela dei Savelli con questa famiglia di notai. Cittadella ha poi incluso tra questi omonimi un certo fra Alberto, figlio di Sperandio da Mantova, suggerendo che quest'ultimo fosse il già citato uomo di legge<sup>76</sup>. È bene però ricordare che con lo stesso appellativo era noto anche l'orefice Bartolomeo Savelli, padre dell'artista, stando almeno a un documento del 1451 dove è definito «magistro Bartolomeo, detto Sperandeo da Mantova».<sup>77</sup>

Qualunque fosse il grado di parentela tra lo scultore e fra Alberto, considerando i legami che Sperandio Savelli ebbe con i francescani, la loro possibile relazione costituisce un dato tutt'altro che da accantonare. Quello che finora è stato considerato un semplice omonimo dell'artista, destinato a creare solo confusioni e scorrette interpretazioni dei documenti, potrebbe infatti rivelarsi una chiave fondamentale per la comprensione della carriera e della fortuna dello scultore.

Fra Alberto era un minore osservante, nato probabilmente nel 1435 (quindi più giovane di qualche anno rispetto all'artista)<sup>78</sup>. Era di origini mantovane, ma è sempre ricordato come cittadino ferrarese, e nel 1458 fu ordinato sacerdote a Bologna<sup>79</sup>. Nel 1474 è documentato a Cremona, dove richiese l'autorizzazione a Galeazzo Maria Sforza per predicare nei territori del ducato di Milano. Fu poi «al governo delle venerabili monache del Corpo di Cristo»<sup>80</sup>, ovvero il convento del Corpus Domini di Ferrara, nel quale nel 1432 si era ritirata S. Caterina Vigri, prima di fondare l'omonimo monastero a Bologna (dove, come si vedrà a breve, il nostro operò).

Fra Alberto sembra insomma rispecchiare gli spostamenti e la cronologia di Sperandio Savelli: tra le origini mantovane, i territori milanesi, Bologna e Ferrara. Forse l'artista poté giovare della presenza di un parente all'interno dell'ordine francescano, che godeva di fama e stima sia tra i religiosi che tra i principi dell'area padana: una relazione che potrebbe ben giustificare le costanti commissioni e favori concessi all'artista da parte dell'*Ordo minorum*.

---

dipendono da invenzioni compositive ferraresi, inoltre il fanciullo corrisponde agli usuali tipi umani di Sperandio. Sull'opera si veda: PALVARINI 2000, pp. 104-105.

<sup>75</sup> BOSIO 2015, p. 66, nota 46.

<sup>76</sup> CITTADELLA 1868, pp. 115-116; TOFFANELLO 2010, p. 316.

<sup>77</sup> FRANCESCHINI 1993-1997, I (1993), p. 334 n. 646bbb.

<sup>78</sup> Il 10 giugno 1474 il commissario ducale Giacomo Bonarelli comunicò a Galeazzo Maria Sforza che fra Alberto da Ferrara, minore osservante, figlio di Sperandio Sperandei cittadino ferrarese, di circa trentanove anni e, per quanto si sentiva dire, persona per bene, aveva chiesto l'autorizzazione a predicare a Cremona. ASMi, Autografi - Ecclesiastici, c. 5, fasc. 3, 10 giugno 1474.

<sup>79</sup> LOMBARDI 1957, p. 112.

<sup>80</sup> Come risulta da una lettera spedita nel 1489 da Eleonora d'Aragona a sua sorella Beatrice (cfr. *MONUMENTA HUNGARICAE HISTORICA* 1878, pp. 14-17).

La fortuna di Sperandio come scultore sembra cessare verso la fine degli anni Ottanta del Quattrocento. A Bologna l'artista, pochi anni dopo aver realizzato la tomba di Alessandro V, restò improvvisamente senza commissioni. Addirittura, a partire dal 1486, risulta iscritto nel registro dei poveri bolognesi che ricevevano elemosine<sup>81</sup>. Difficile individuare la ragione di questa situazione imprevista: probabilmente la concorrenza della nuova generazione di artisti nella città felsinea era troppo forte per lo scultore ormai sessantenne.

Sperandio di lì a poco non poté nemmeno più contare sull'influente famiglia francescana. Nel 1489 il funzionario estense Giustiniano Cavitelli (che fu tra l'altro effigiato da Sperandio in una medaglia)<sup>82</sup> consegnò a Eleonora d'Aragona tre lettere scritte da sua sorella Beatrice, moglie di Mattia Corvino, re d'Ungheria. La regina, in una delle missive, annunciava la morte di fra Andrea di Altavilla, suo confessore, richiedendo alla duchessa un nuovo padre spirituale da uno dei conventi ferraresi. La moglie di Ercole I individuò come persona più adatta proprio fra Alberto, che probabilmente di lì a poco partì per raggiungere la corte ungherese<sup>83</sup>, e smise dunque di giocare un ruolo non secondario nella vita di Sperandio.

### *Nuove tracce francescane*

Il monumento di Alessandro V costituisce certamente un prezioso punto di riferimento per attribuire a Sperandio altre opere realizzate tra gli anni Settanta e Ottanta, tra Bologna e Ferrara. Fra queste ritengo che si possa includere un bellissimo *Cristo dolente* fittile (alto 61 cm, Fig. 14), apparso nel 2005 in un'asta Sotheby's, e avvicinato in quell'occasione all'orbita culturale milanese contemporanea ad Agostino de Fondulis<sup>84</sup>. La stessa opera, cinque anni dopo, è riapparsa in un'asta Christie's, in cui è stata invece accostata alla terracotta emiliana e all'ambiente di Guido Mazzoni<sup>85</sup>. Non è stato fino a oggi constatato, però, che questo busto è strettamente connesso a quello conservato a sinistra dell'altare di San Matteo nella chiesa di Santo Spirito a Ferrara (alto 60 cm, Fig. 15)<sup>86</sup>, a quello collocato nella stanza adiacente alla Cappella di Santa Caterina Vigri nella chiesa del Corpus Domini di Bologna (alto 80 cm, Fig. 16)<sup>87</sup>, e a quello nella Cappella di San Pietro Martire in San Domenico nella stessa città (alto 60 cm, Fig. 17)<sup>88</sup>.

Le quattro opere sono quasi sovrapponibili, ma non si tratta di calchi: si differenziano infatti per l'inclinazione della testa (verso la sinistra dell'osservatore in quello passato in asta e in quello del Corpus Domini, verso destra in quello in Santo Spirito e in quello di San Domenico), alcune lievi variazioni nei panneggi e nel nodo della corda che lega il collo (elementi totalmente assenti nel busto conservato nel santuario fondato da Caterina Vigri)<sup>89</sup>. Queste terrecotte mostrano un'alta qualità nella modellazione, in particolare per la lavorazione

---

<sup>81</sup> MALAGUZZI VALERI 1896, p. 86.

<sup>82</sup> HILL 1930, I, p. 91 n. 357.

<sup>83</sup> *MONUMENTA HUNGARILAE HISTORICA* 1878, pp. 14-17.

<sup>84</sup> SOTHEBY'S 2005, lotto n. 46.

<sup>85</sup> CHRISTIE'S 2010, lotto n. 478. Probabilmente attorno al 1970 il busto era conservato nella Heim Gallery di Londra.

<sup>86</sup> LOMBARDI 1974, p. 105; SCARDINO 1994, pp. 71-72 (che ritiene il busto «assai restaurato, se non addirittura rifatto»); SCARDINO-TORRESI 2003-2004, p. 257; PIZZO 2007, pp. 94 e 119.

<sup>87</sup> Antonella Cavallina ricorda che il busto è tradizionalmente ritenuto un dono portato a Bologna da Ferrara da Caterina Vigri. La studiosa ritiene però che l'opera sia riferibile all'inizio del XVI secolo (CAVALLINA 1999, p. 45).

<sup>88</sup> Scheda OA-P della Soprintendenza di Bologna, n. Cat. Gen. 08/00028132, 1999.

<sup>89</sup> Il *Cristo dolente* di Santo Spirito è coperto da uno spesso strato di policromia moderna, che dovrebbe però ricalcare quella originale. L'incarnato del busto del Corpus Domini è stato più volte ridipinto. La policromia della terracotta di San Domenico a Bologna suggerisce un tentativo di invecchiamento artificioso, visto che alcune parti della superficie sembrano volutamente scolorite e dilavate. La figura passata in asta ha perduto la policromia (si nota solo una piccola traccia di rosso nella veste).

dei capelli che si attorcigliano cadendo in modo sinuoso sulle spalle, per le barbe densamente ricciute, per i panneggi quasi metallici e ‘turiani’, per il bizzarro gioco di nodi delle spesse funi.

Tra le quattro opere, solo sul *Cristo dolente* di San Domenico potrebbero sussistere dubbi relativi all’originalità (Fig. 17): esso compare unicamente negli inventari ottocenteschi, dove viene ricordato nella Cappella Pepoli dedicata a S. Michele e definito «Nazareno invecchiato di scultura moderna»<sup>90</sup>, opera di «N. Piccioli»<sup>91</sup>. Nessun artista conosciuto corrisponde a questo nome, ma potrebbe trattarsi di un errore di trascrizione: nella Bologna di metà Ottocento era infatti attivo lo scultore Prudenzio Piccioli (1813-1883), celebre per la sua abilità nell’imitare lo stile degli antichi maestri<sup>92</sup>. La terracotta della chiesa bolognese potrebbe essere stata dunque realizzata nel XIX secolo su ispirazione di un’opera di Sperandio, oggi a noi non nota.

Per quanto riguarda il busto conservato nella chiesa ferrarese (Fig. 15), in passato è stato attribuito a Nicolò Baroncelli<sup>93</sup>, e in seguito, più genericamente, a uno scultore a lui successivo<sup>94</sup>; il cartellino affisso oggi accanto alla teca addirittura lo data al XVIII secolo. Come per il busto passato in asta e per quello del Corpus Domini (Figg. 14, 16), anche in questo caso ritengo però sia possibile avanzare una proposta per Sperandio. La somiglianza dei tre volti di Cristo con quello di papa Alessandro V nella tomba in San Francesco a Bologna è talmente intensa da lasciare pochi dubbi: il mento tracciato da un lesto segno curvo con la stecca; il labbro inferiore caratterizzato da una particolare incisione verticale; i denti e la lingua che si intravedono all’interno della bocca leggermente schiusa; il prolabio netto e allungato; il naso sottile, asimmetrico e leggermente aguzzo; le guance asciutte e incavate; le grandi palpebre abbassate e le accentuate arcate sopraccigliari, che si contraggono a causa del dolore (Figg. 18-19)<sup>95</sup>. Sperandio ha ripetuto per quattro volte lo stesso modello tipologico<sup>96</sup>, con lievissime variazioni, per la rappresentazione di una dignitosa sofferenza, adattandola alla passione di Cristo e alla morte di un pontefice.

Dalla stretta somiglianza di queste opere credo sia possibile ricavare un particolare e precoce processo di serialità. Oltre a soddisfare specifiche richieste, come nel caso della tomba del pontefice, modellata su commissione a Bologna nel 1482, l’artista produsse probabilmente anche opere in autonomia che, simili tra loro per l’impiego di uno stesso modello, potevano essere poi proposte a chiese e ordini religiosi diversi. Come suggerisce il caso appena illustrato, queste sculture devozionali erano in grado di adattarsi bene a ogni contesto sacro e risultavano, per il materiale con cui erano state eseguite, facilmente trasportabili: fattori che certamente favorirono la diffusione e il mercato delle opere di Sperandio, il quale seppe intuire tutti gli aspetti funzionali, la convenienza e l’efficacia di una tale operatività.

<sup>90</sup> Bologna, Archivio del convento di San Domenico, ms III.73520, *Inventario e stima dei mobili, arredi ed altro esistenti nella chiesa di S. Domenico*, 1871, c. 124.

<sup>91</sup> *Ivi*, ms III.73510, *Inventario di tutti gli oggetti che si trovano nella chiesa e sagrestia di S. Domenico in Bologna*, 1866, c. 8.

<sup>92</sup> Prudenzio Piccioli realizzò due compianti e una *Madonna* ispirati allo stile di Antonio Begarelli e si occupò del restauro dell’altare dei Dalle Masegne in San Francesco a Bologna. RIGHI GUERZONI 1992, pp. 287-299.

<sup>93</sup> LOMBARDI 1957, p. 105.

<sup>94</sup> PIZZO 2007, pp. 94, 119.

<sup>95</sup> Credo sia possibile riscontrare una simile espressività nella grande statua di *San Nicola* conservata nell’oratorio di San Rocco a Roncodigà di Tresigallo. La terracotta è in pessimo stato di conservazione, ma sotto la pesante gessatura e la policromia posticcia si intravede un’alta qualità di modellato. Un restauro potrebbe permettere uno studio più approfondito di quest’opera senz’altro interessante. Sulla statua si vedano: FERRETTI 1991a, p. 372, FERRETTI 2007, p. 137.

<sup>96</sup> O cinque, se si considera l’eventuale ulteriore busto da cui Prudenzio Piccioli potrebbe aver tratto ispirazione per la terracotta di San Domenico a Bologna. Poco prima di chiudere questo articolo ho rintracciato al Nasher Museum of Art della Duke University a Durham (North Carolina) un busto di Cristo (inv. 1966.188.1) simile a quelli qui presi in esame che però presenta le braccia conserte e i polsi legati da una fune. Il museo lo ritiene opera di un artista latino americano del XVII-XVIII secolo, ma potrebbe trattarsi di un’ulteriore terracotta di Sperandio.

Considerando questi presupposti, risulta oggi alquanto difficile stabilire la collocazione originaria e la datazione del busto di Cristo passato in asta (Fig. 14), che fu presumibilmente modellato negli anni Ottanta del XV secolo e destinato a un luogo di culto nei territori di Bologna o Ferrara. La terracotta del Corpus Domini (Fig. 16) è forse stata realizzata da Sperandio contestualmente ai lavori alla facciata di quella chiesa, di cui tratterò più avanti. Infine, per quanto riguarda il *Cristo dolente* della città estense (Fig. 15), un'ipotesi plausibile è che sia stato venduto dall'artista ai frati minori del convento annesso alla chiesa di Santo Spirito, originariamente posta nel cosiddetto Borgo della Pioppa, a est di Ferrara. Nel 1512 i francescani abbandonarono quella località per ragioni difensive, radunarono le opere, gli arredi, le suppellettili, e addirittura smontarono il coro, per trasferirsi in un nuovo edificio religioso all'interno delle mura, nella collocazione attuale<sup>97</sup>. Un documento dell'Archivio di Stato di Modena, datato 27 gennaio 1476, potrebbe certificare un legame tra Savelli e i frati di Santo Spirito: «Alo illustrissimo nostro Signor Duca per conto di rebeli lire quarantasei de marchesani per la Sua Segnoria se fanno boni ali fratri de Sam Spirito et alo monasterio, li quali el prefacto nostro Signore manda li sia dati per resto de uno legato de lire cento lassado a' diti fratri per Spierandie da Mantoa nel suo ultimo testamento»<sup>98</sup>. Costituisce però un problema il riferimento al testamento, che apparentemente non dovrebbe riguardare né lo scultore (morto dopo il 1504)<sup>99</sup>, né suo padre Bartolomeo (defunto già nel 1457).

Il *Cristo dolente* di Santo Spirito rappresenta, in ogni caso, un'ulteriore traccia dei legami tra Sperandio e l'ordine francescano. Nel 1474 l'artista, tra l'altro, aveva realizzato una medaglia per il frate minore e vescovo di Ferrara Bartolomeo della Rovere<sup>100</sup>. Tenendo presenti anche le opere trattate in precedenza (realizzate nei territori di Milano e Bologna), si delinea quindi una fitta rete di relazioni con quell'ordine anche al di là dei confini politici dei singoli Stati italiani. Le terrecotte e le medaglie di Savelli, prodotti relativamente economici e facilmente trasportabili, accomunavano dunque tipologie simili di committenti con un'irradiazione sovraregionale.

Un'altra conferma di questo sistema di relazioni è rappresentata dal *Cristo alla colonna* della basilica di San Francesco a Ferrara (Fig. 20)<sup>101</sup>. Si tratta di una statua in terracotta policroma a figura intera. Gesù è addossato a una colonna, con la testa chinata leggermente a sinistra, ha le mani legate, e indossa solo un semplice perizoma bianco. Le gambe sono in uno stato frammentario, e i piedi non si sono conservati<sup>102</sup>. La statua in terracotta è inserita nel pilastro fra la sesta e la settima cappella della navata destra. Ai lati della figura, nel sedicesimo secolo vennero aggiunti a fresco due flagellatori<sup>103</sup>. Deve trattarsi di una collocazione elaborata in seguito ai rinnovamenti della struttura architettonica progettati da Biagio Rossetti a partire

<sup>97</sup> Per la storia della chiesa e del convento di Santo Spirito si veda LOMBARDI 1957, pp. 8-101.

<sup>98</sup> Ringrazio Giulia Ammannati e Francesco Caglioti per l'aiuto nella lettura del documento, che era stato pubblicato solo parzialmente in FRANCESCHINI 1993-1997, II, t. 1 (1995), p. 115 n. 147. Dopo il riferimento al testamento infatti si legge «como in registro de la Camera a c. 5 de l'anno presente. E per dicto monasterio e fratri a Lorenzo d'Alba Beretaro contanti. Appare mandato di spectabili zenerali futuri de' di 22 del presente per mano de ser Bonaventura Smagrabo, nodaro de la Camera, sotoscripto in bona forma». Purtroppo il registro della Camera citato, che avrebbe potuto fornire ulteriori riferimenti per rintracciare il testamento, è perduto. Cfr. ASMO, Camera Ducale Estense, Libri cameralei diversi, 111, Zornale Intrata et Usita, c. 151<sup>v</sup>, 27 gennaio 1476.

<sup>99</sup> Nel 1504 a Venezia, dove svolgeva l'attività di artigiere, gli fu revocato lo stipendio poiché fu dichiarato non più in grado di lavorare (Venezia, Archivio di Stato, Senato Deliberazioni, Terra, reg. 15, c. 31<sup>r</sup>, 31 agosto 1504).

<sup>100</sup> HILL 1930, I, p. 96 n. 375.

<sup>101</sup> MEDRI 1957, p. 88; ZANOTTI 1970, p. 28; SCARDINO-TORRESI 2003-2004, p. 257 (sottolineano il volto del *Cristo* meditabondo e le belle dita «turiane»); PIZZO 2007, pp. 94, 119 (ritiene la figura molto più tardiva rispetto all'attività di Baroncelli, e frutto di ampi rimaneggiamenti).

<sup>102</sup> I piedi originali, andati perduti, sono stati rimodellati in stucco in epoca imprecisata e infine rimossi nel 1976 (SCARDINO-TORRESI 2003-2004, p. 257).

<sup>103</sup> Attribuiti al Garofalo (ZANOTTI 1970, p. 28).

dal 1494. È probabile, infatti, che il Cristo sia stato realizzato negli anni Settanta del XV secolo per la precedente chiesa gotica<sup>104</sup>.

La figura è stata inizialmente accostata all'attività giovanile di Alfonso Lombardi<sup>105</sup>, in seguito a Nicolò Baroncelli<sup>106</sup>, e più recentemente a un ignoto scultore della fine del XV secolo<sup>107</sup>.

Il Cristo ha un corpo asciutto, allungato e una struttura leggermente disarmonica. Le sottili dita delle mani così 'turiane' ricordano quelle di papa Alessandro V nel monumento bolognese. Il volto è la parte di maggiore qualità: l'artista ha curato nei minimi dettagli i denti appena visibili all'interno della bocca leggermente schiusa, così come le ciocche dei capelli e i ricci della barba, che sono pressoché identici a quelli dei busti di Cristo già esaminati. Il viso restituisce tutto il complesso spirito di Sperandio, capace di passare dall'attentissima osservazione ritrattistica alla fantasia bizzarra ed esasperata. Gli sporgenti bulbi oculari sottolineati dalla espressiva arcata sopracciliare e la grossa vena pulsante che attraversa la fronte non possono non ricordare quelli, quasi identici, del *S. Francesco* in terracotta (141x40x34 cm, Fig. 23) oggi conservato nel Museo Civico di Argenta, in provincia di Ferrara (Figg. 21, 22).

Le due opere sono evidentemente dello stesso artista, forse realizzate alla fine degli anni Settanta, prima del soggiorno faentino, o subito dopo aver lasciato Bologna, nei primi anni Novanta. La statua del santo di Assisi, originariamente policroma, è in coppia con una *Santa* (forse Chiara o Caterina da Siena; 137x44x37 cm, Fig. 24)<sup>108</sup>. La figura femminile ha un aspetto apparentemente più arcaico rispetto a quella maschile, che, soprattutto nei tratti del volto, mostra una maggior cura e adesione al dato naturale. Ma le due terrecotte erano certamente parte *ab origine* di un unico monumento e opera di un solo artista: lo si nota dalla resa semplificata dei panneggi, dalla postura delle mani, dalla disposizione delle gambe, dalla lavorazione della materia (modellata in due parti separate, unite dopo la cottura) e dai residui di policromia. Il *S. Francesco* regge con la mano sinistra un libro; la destra, che è posta sotto la ferita al costato, è molto frammentaria. Anche la *Santa* tiene un libro nella mano sinistra e con la destra regge un lembo del mantello. Le due figure presentano molte integrazioni moderne dovute a restauri, che hanno colmato alcune grandi lacune.

Questa coppia di immagini è stata inizialmente riferita all'ambito di Domenico di Paris<sup>109</sup>, ma la proposta è stata poi respinta da Massimo Ferretti<sup>110</sup>. Giordano Viroli ha suggerito un confronto con le statue della tomba di Alessandro V (Figg. 7, 8), ma le ha poi assegnate a un anonimo scultore in stretto dialogo con le presenze toscane nella vicina Bologna, visto che riteneva le sculture del monumento dell'antipapa opera di Niccolò di Pietro Lamberti<sup>111</sup>. Nel 1992 Stemp, ha fatto ancora riferimento al sepolcro pontificio (e ritenendolo correttamente di Savelli), ha proposto di avvicinare le due statue di Argenta a Sperandio<sup>112</sup>. Effettivamente i due santi rivelano stringenti somiglianze con le statue collocate sulla tomba di Alessandro V nella chiesa bolognese: presentano simili panneggi e la stessa cura nella resa dei volti. Gli studi sulle due sculture non ne ricordano la provenienza, ma un inventario del 1881 testimonia chiaramente la loro originaria collocazione nella chiesa di San Francesco ad Argenta

<sup>104</sup> Per la storia dell'edificio si veda *ivi*, pp. 5-9.

<sup>105</sup> MEDRI 1957, p. 88.

<sup>106</sup> ZANOTTI 1970, p. 28.

<sup>107</sup> PIZZO 2007, pp. 94, 119.

<sup>108</sup> *BOLLETTINO ANNUALE DEI MUSEI FERRARESI* 1975-1976, p. 283; VIROLI 1987, pp. 35-38 (con bibliografia); STEMP 1992, p. 37 nota 128; P. Di Natale, scheda n. I.1.16, in *DOMENICO DI PARIS* 2006, pp. 66-67.

<sup>109</sup> *BOLLETTINO ANNUALE DEI MUSEI FERRARESI* 1975-1976, p. 283.

<sup>110</sup> FERRETTI 1991b, p. 650.

<sup>111</sup> VIROLI 1987, pp. 35-38.

<sup>112</sup> STEMP 1992, p. 37, nota 128.

(distrutta dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale)<sup>113</sup>. Si tratterebbe, dunque, di un'altra prova dello stretto legame di Sperandio con i francescani.

Il fatto che quest'ordine si riferisse con frequenza e costanza a uno stesso scultore non è un dato scontato. È importante ricordare, infatti, che nei primi secoli dalla fondazione i minori privilegiarono la pittura rispetto all'arte plastica (che era prerogativa soprattutto dei domenicani). Di certo non mancano esempi di scultura, anche monumentale, nei loro edifici religiosi, ma evidentemente ricche decorazioni e statue in marmo dovevano apparire in contrasto con gli insegnamenti del poverello di Assisi<sup>114</sup>. Proprio nel Quattrocento, anche sulla scia del rinnovamento spirituale portato avanti da Bernardino da Siena, vi fu un nuovo impulso che favorì la committenza di sculture. Come si apprende da studi ormai consolidati, in questa fase furono molto apprezzate dai minori le opere in terracotta, probabilmente perché questo materiale, umile rispetto al marmo, poteva rappresentare un compromesso tra pittura e scultura. Inoltre le statue fittili, una volta dipinte, risultavano fortemente aderenti alla realtà, e non solo soddisfacevano così l'innovativa visione ottimistica del creato promossa dai francescani, ma diventavano anche, grazie ad una profonda *mimesis*, quasi parte integrante della vita quotidiana, e dunque funzionali alla comprensibilità della narrazione evangelica e ben adatte a un ruolo didattico<sup>115</sup>. In particolare, la scultura di Sperandio dovette essere apprezzata da quest'ordine tanto per la sua semplicità, quanto per la capacità dell'artista di rappresentare, con abilità da ritrattista, la natura umana. Inoltre, le frequenti esasperazioni gestuali ed espressive e gli atteggiamenti malinconici elaborati da Savelli corrispondevano perfettamente al messaggio religioso dei suoi committenti.

Anche a Bologna Sperandio poté godere della protezione dei minori. Oltre alla tomba di Alessandro V, realizzò il portale in terracotta della chiesa del Corpus Domini (Fig. 25)<sup>116</sup>. Questo santuario è annesso al monastero femminile di cui fu badessa dal 1456 S. Caterina Vigri, dopo aver lasciato la comunità di clarisse ferrarese<sup>117</sup>. Il portale è costituito da due pilastri riccamente ornati, ciascuno sostenuto da due sfingi dalla testa barbata. Sopra di esse vi è un putto reggi-scudo per parte (Fig. 28), eretto su una conchiglia e ornato da drappi. Sulla testa di ciascuna figura è collocato un vaso ansato, che dà origine a un fittissimo ricamo vegetale. I due capitelli risultano guarniti ciascuno da due mostri mitologici (Fig. 26), maschili a sinistra e femminili a destra. La trabeazione è costituita da una sovrapposizione di formelle con teste barbute e con cherubini, dentelli, ovoli e rosette, su cui è collocata una lunetta con una grande conchiglia nel mezzo. Attorno a questa si trovano festoni, palmette e altre decorazioni vegetali. Due stemmi col motto «DVRANDVVM EST» sono collocati ai lati del portale, le cui esuberanti decorazioni, originariamente dipinte di rosso, hanno il sopravvento sull'intera struttura architettonica. La facciata del Corpus Domini si è conservata nei secoli, anche quando nel 1684 l'architetto Gian Giacomo Monti ricostruì l'interno della chiesa, ma non suscitò l'attenzione delle antiche guide bolognesi, da Pietro Lamo a Carlo Cesare Malvasia, e oltre, per tutto l'Ottocento. All'inizio del secolo successivo Rubbiani lodò la cottura (e dunque la conservazione) delle terrecotte quattrocentesche e si occupò del restauro del portale, vero e proprio capolavoro di arte plastica del Quattrocento, ripristinando l'intera facciata con l'aggiunta una copertura trilobata, secondo il modello di San Giovanni in Monte. Purtroppo i bombardamenti del 1943 danneggiarono gravemente l'opera, che fu in seguito ricomposta nello stato in cui appare oggi: leggibile, ma con numerose lacune e parti abrase.

---

<sup>113</sup> Nel 1881 le due terrecotte erano depositate nella sagrestia di San Francesco, ma certamente in origine facevano parte di un altare della stessa chiesa. Archivio Storico Diocesano di Ravenna-Cervia, Parrocchia di San Niccolò di Argenta, chiesa di San Francesco, *Inventario*, 1881.

<sup>114</sup> NERI LUSANNA 2015, pp. 115-129.

<sup>115</sup> GENTILINI 1992, pp. 28-34.

<sup>116</sup> VENTURI 1889, p. 234; MALAGUZZI VALERI 1896, pp. 72-87; RUBBIANI 1905, pp. 153-155; GOTTSCHIEWSKI 1908, pp. 48-49; SIGHINOLFI 1909, pp. 26-27; SUPINO 1910, pp. 116-117; FORLAI 1995, pp. 327-339.

<sup>117</sup> SPANÒ 1979, pp. 381-383.

Gli studi su questo portale, i dibattiti attributivi, i restauri e le ricerche documentarie iniziarono solo nel Novecento. Rubbiani indicò Sperandio come autore delle decorazioni<sup>118</sup>, seguendo l'attribuzione formulata da Venturi già nel 1889 che era basata su un confronto con la tomba di Alessandro V<sup>119</sup>. Anche Francesco Malaguzzi Valeri sostenne la paternità dello scultore mantovano, riscontrando inoltre analogie tra le decorazioni della facciata, i fregi del portico di San Giacomo e quelli di Palazzo Sanuti (in realtà queste ultime due opere sono di Tommaso Filippi). Lo studioso emiliano propose inoltre una datazione più precisa della facciata, rintracciando il contratto stipulato il 25 aprile 1478 tra le suore del Corpus Domini e gli architetti Nicolò di Marchionne e Francesco Fucci di Dozza<sup>120</sup>. Numerosi studiosi hanno quindi cercato di confutare la tesi di Venturi e Rubbiani, accostando le decorazioni della facciata ad alcune maestranze provenienti dalla Toscana<sup>121</sup>. Eppure nelle sculture del Corpus Domini sembra emergere tutto lo spirito dell'artista mantovano, e le attinenze tra le figure del portale e quelle della tomba del pontefice in San Francesco sono troppo forti per essere considerate solo derivazioni o influenze (Figg. 28, 29, 30). Le teste barbute della facciata della chiesa delle clarisse hanno gli stessi caratteri dei satiri sul monumento di Alessandro V e dei personaggi nei rovesci delle medaglie di Savelli (Figg. 26, 27). I motivi vegetali sono accostabili a quelli scolpiti nel marmo del sarcofago Prisciani. I mostri mitologici dai volti femminili sui capitelli e i putti reggi-stemma dei pilastri hanno il particolare sguardo assorto delle figure modellate da Sperandio. Tutto richiama le bizzarrie dell'artista eclettico e girovago.

#### *Altre sculture devozionali*

Questo stesso inequivocabile stile è rintracciabile in diverse sculture devozionali, per alcune delle quali disponiamo di pochissime informazioni, mentre altre sono apparse nel tempo sul mercato antiquario per poi essere acquistate da musei stranieri, disperse o distrutte<sup>122</sup>. È il caso della grande *Madonna col Bambino*, sostenuta da cherubini, oggi conservata al Bode-Museum di Berlino (104x78x36 cm, Fig. 31)<sup>123</sup>. Questa terracotta fu attribuita a Sperandio da Wilhelm Bode in virtù di un'evidente attinenza con la *Madonna col Bambino* sulla tomba di Alessandro V (Fig. 7). A rafforzare questa intuizione dello studioso tedesco vi è anche la notizia sulla sua provenienza: acquistata a Firenze nel 1889 dal museo berlinese, era stata però custodita a Bologna<sup>124</sup>. Sperandio deve aver modellato la *Madonna* negli anni Ottanta del XV secolo, nel corso del suo lungo soggiorno nella città felsinea. La massiccia struttura piramidale della composizione, accompagnata dalla resa allungata del viso e delle mani della Vergine, restituisce un'immagine inusuale ma equilibrata e gradevole. Il Bambino, con una veste stretta all'altezza della vita, si aggrappa al velo della madre, che lo sostiene con un gesto delicato. Il manto, vero e proprio cuore della composizione, avvolge l'esile corpo della Madonna, copre in parte i cherubini di destra e si piega su sé stesso, mostrando il virtuosismo dell'artista. L'opera ha conservato la policromia forse originale e mostra un buono stato di

<sup>118</sup> RUBBIANI 1905, pp. 153-155.

<sup>119</sup> VENTURI 1889, p. 234.

<sup>120</sup> MALAGUZZI VALERI 1896, pp. 72-87.

<sup>121</sup> GOTTSCHESKI 1908, pp. 48-49; SIGHINOLFI 1909, pp. 26-27; SUPINO 1910, pp. 116-117; FORLAI 1995, pp. 330-334.

<sup>122</sup> Tra queste, una *Madonna col Bambino* del Joslyn Museum di Omaha, che conosco solo attraverso una fotografia, è stata accostata a Sperandio. Non mi sembra però mostrare con evidenza i tratti stilistici dello scultore mantovano (VALENTINER 1951, p. 94 n. 35; DAY 1987, pp. 28-29 n. 13; TORRESI 2007, p. 195).

<sup>123</sup> Inv. SKS 1573. BODE 1898, pp. 218-224; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 114 n. 278; WEINBERGER 1930, p. 308; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 107 n. 1573; VALENTINER 1951, p. 94; KNUTH 1982, pp. 26-30.

<sup>124</sup> BODE 1898, pp. 218-224.

conservazione, esibendo solo poche riparazioni moderne nella mano destra della Vergine e nel cherubino più a destra.

Sempre a Firenze, sul mercato antiquario, Bode vide un'altra *Madonna col Bambino* sostenuta da cherubini, in cui riconobbe gli elementi stilistici di Sperandio. Proveniente da Budrio (in provincia di Bologna), dopo essere stata spostata nel capoluogo emiliano, e poi in quello toscano, venne venduta alla collezione Salvadori a Venezia, e ora se ne sono perse le tracce (Fig. 32)<sup>125</sup>. Ritenuta nel 1922 un'opera debole e probabilmente toscana da Malaguzzi Valeri, che pure ne conosceva le passate attribuzioni a Niccolò dell'Arca e a Sperandio<sup>126</sup>, la terracotta merita di essere ricondotta a quest'ultimo, soprattutto alla luce delle stringenti attinenze nella figura mariana con la *Madonna* del Bode-Museum e con l'altra sulla tomba di Alessandro V.

Anche la *Madonna col Bambino* della chiesa arcipretale dell'Annunciazione di Maria Santissima a Ceneselli di Rovigo (97,5x54x39 cm, Fig. 33) che mi ha cortesemente segnalato Aldo Galli presenta le inconfondibili caratteristiche di Sperandio. In questo caso il *Bambino* si regge in piedi sulle ginocchia della Vergine. Lo stile è estremamente affine al gruppo del museo berlinese con le caratteristiche espressioni assortite e la tipica lavorazione dei panneggi<sup>127</sup>.

Un'opera che sembra appartenere a una medesima temperie culturale si trova a Bologna, in un edificio all'inizio di Via Sant'Isaia, proprio dove iniziava il perimetro del grande convento di San Francesco, annesso alla chiesa che ospita la tomba di Alessandro V. È un rilievo in terracotta che raffigura una *Madonna col Bambino* e due cherubini. L'immagine si rifà probabilmente a modelli fiorentini, ma lo stile è evidentemente emiliano. Alcuni elementi richiamano lo stile del Savelli, ma la paternità dell'opera resta incerta. Nel *Bambino* dalle forme massicce e tonde sembra emergere l'influenza di Niccolò dell'Arca.

Lo stesso influsso è stato rilevato da Ferretti nella *Madonna col Bambino* proveniente da una casa di Via Saragozza a Bologna (72x59 cm), poi finita al Kaiser-Friedrich-Museum e andata distrutta alla fine della Seconda guerra mondiale (Fig. 34)<sup>128</sup>. Di quest'opera oggi resta solo la testa del *Bambino* (Fig. 30)<sup>129</sup>. Il fanciullo presenta una notevole pienezza fisica e il suo volto è decisamente vicino ai modi di Sperandio<sup>130</sup>: basta confrontare il frammento con i putti del portale del Corpus Domini o con i cherubini della *Madonna* superstite del Bode-Museum (Figg. 28, 29, 30). Alcuni elementi sembrano però discostarsi leggermente dallo stile abituale dell'artista, come le «pieghe angolose e a tratti zigzaganti» della veste della Vergine<sup>131</sup>. In ogni caso, la perdita dell'opera impedisce uno studio diretto e dunque un'attribuzione certa.

Risulta ancora più complesso il caso della figura femminile mutila in più parti ora conservata a Palazzo Davanzati a Firenze (82x63x38, Fig. 35), ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista a Ferrara. La frammentarietà della terracotta ostacola il riconoscimento del soggetto: potrebbe infatti trattarsi di una *Vergine Annunciata*, di una *Madonna col Bambino*, oppure di una *S. Anna che insegna a leggere a Maria*. La figura venne originariamente attribuita a Nanni di Bartolo, ma Ferretti ha poi ritenuto di accostare l'opera a un ignoto scultore ferrarese verso la metà del Quattrocento. Più recentemente è stata invece riferita ad Antonio Rizzo, la proposta che però mi sento di accogliere è quella avanzata da Aldo Galli, che ritiene la figura

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, pp. 218-221; MALAGUZZI VALERI 1922-1923, p. 365; GALLI-CAVAZZINI 1999, p. 120; TORRESI 2007, p. 195.

<sup>126</sup> MALAGUZZI VALERI 1922-1923, p. 365.

<sup>127</sup> DE PISIS 2007, p. 332.

<sup>128</sup> BODE 1912, pp. 302-303; SUPINO 1913, pp. 35-37; MALAGUZZI VALERI 1922-1923, pp. 359-365; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 106, n. 92; GNUDI 1942, p. 75; P. Di Natale, scheda n. I.2.5, in *DOMENICO DI PARISI* 2006, pp. 76-77; FERRETTI 2007, p. 138; FERRETTI 2011, p. 56.

<sup>129</sup> Inv. SKS 7136, conservata nei depositi del Bode-Museum.

<sup>130</sup> TORRESI 2007, p. 185, riporta l'attribuzione a Sperandio, per la prima volta suggerita oralmente da Aldo Galli.

<sup>131</sup> FERRETTI 2007, p. 138.

femminile non lontana dai modi di Savelli<sup>132</sup>. Effettivamente si rintracciano molti degli elementi ricorrenti nelle opere dell'artista.

Se si accetta l'attribuzione a Sperandio di questa terracotta frammentaria è necessario considerare altre tre opere, tutte *Madonne*, che mi sono state segnalate da Aldo Galli e che ben si ricollegano al linguaggio dell'artista mantovano. La prima è conservata al Louvre e presenta soluzioni decisamente simili alla figura femminile fiorentina, soprattutto nel trattamento dei panneggi, delle mani e dei volti (Fig. 36). Si discosta invece da essa per la maggiore attenzione ai dettagli, una resa più 'spigolosa' dei panneggi e il virtuosistico trattamento dei capelli (non lontano da quello che si riscontra nella serie dei busti di Cristo trattati in precedenza)<sup>133</sup>.

La seconda *Madonna col Bambino*, che poggia su un cherubino (56 cm), era un tempo nella collezione del Castello Cini di Monselice<sup>134</sup>, e la conosco grazie a una fotografia della Fondazione Federico Zeri, e a una precedente del Kunsthistorisches Institut di Firenze (Fig. 37)<sup>135</sup>. Al centro della composizione è posto in particolare evidenza il sesso di Gesù, indicato dalla *Madonna* e tenuto tra le dita del *Bambino*: un'attenzione ben spiegabile con la cosiddetta «teologia incarnazionale», messa in luce dagli studi di Leo Steinberg<sup>136</sup>. Sul retro della fotografia appartenuta a Zeri un'annotazione anonima attribuisce il gruppo a Domenico di Paris, mentre lo studioso preferì classificarlo più genericamente come di un padovano del XV secolo. A mio parere la terracotta è invece da associare all'ambito di Savelli, ma l'impossibilità di studiarla dal vivo impedisce per ora di giudicarne con chiarezza l'autografia.

La terza *Madonna* che può essere associata alla figura di Palazzo Davanzati, e così anche a quella già a Monselice, è conservata nella chiesa parrocchiale di Stellata di Bondeno in provincia di Ferrara (Fig. 38)<sup>137</sup>. La terracotta è stata fino a tempi recenti ritenuta una *S. Anna con Maria fanciulla* poiché in un'epoca non identificata è stato rimosso il sesso di Cristo bambino, causando confusione nell'interpretazione del soggetto<sup>138</sup>. La madre e il figlio si scambiano un intenso e dolce sguardo, e il piccolo si sorregge trattenendo una ciocca di capelli della Vergine e aggrappandosi al suo collo. La struttura del volto femminile sembra connettersi con quella delle altre *Madonne* menzionate. Anche il trattamento dei capelli è simile a quello nella terracotta conservata a Firenze. La pienezza fisica della madre e del bambino potrebbe in questo caso essere stata influenzata dalla presenza a Ferrara dello scultore toscano, allievo di Luca della Robbia, Antonio di Cristoforo da Firenze<sup>139</sup>. In ogni caso, il folto gruppo di *Madonne col Bambino* qui presentate, accostabili a Sperandio, conferma la notevole attività scultorea dell'artista, richiestissimo per soggetti religiosi, forse anche per la devozione privata.

### *La memoria bolognese di Sperandio scultore*

Come ho già scritto, non sono molte le memorie antiche relative a opere di Sperandio al di fuori delle medaglie. Solo a Bologna si sono conservati alcuni ricordi in tal senso. Per

<sup>132</sup> Inv. Barg. Scul. 476. *IL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI* 1972, p. 213 n. 206; M. Carmignani, scheda n. 39, in *PALAZZO DAVANZATI* 1986, p. 44; L. Bellosi, scheda n. 27 in *L'ETÀ DI MASACCIO* 1990, p. 115; FERRETTI 1991a, pp. 370-375; SCARDINO-TORRESI 2003-2004, pp. 249; A. Bellandi, scheda n. II.10, in *DOMENICO DI PARIS* 2006, pp. 122-123.; Torresi 2007, p. 195; PROTO PISANI-VACCARI 2011, pp. 43-44 n. 6.

<sup>133</sup> Inv. RF 681; *LES SCULPTURES EUROPÉENNES DU MUSÉE DU LOUVRE* 2006, p. 239 (con bibliografia).

<sup>134</sup> BARBANTINI 1940, p. 117 n. 173.

<sup>135</sup> In cui la *Madonna* e il *Bambino* erano coperti da policromia, certamente moderna.

<sup>136</sup> STEINBERG 1986.

<sup>137</sup> L'opera deve aver subito pesanti restauri, basti ricordare che nel corso della visita pastorale del 1914 si riportò: «Altare di Sant'Anna. La statua è un orrore: l'icona è tutta rotta». Cfr. Ferrara, Archivio Storico Diocesano, Curia arcivescovile, *Relazione della visita pastorale fatta da sua eminenza monsignor Domenico Pasi, vescovo ausiliare, per mandato dell'eccellentissimo cardinale arcivescovo di Ferrara, alla chiesa parrocchiale di Stellata nei giorni 20 e 21 ottobre 1914.*

<sup>138</sup> DE PISIS 2007, p. 332.

<sup>139</sup> GALLI 2012, pp. 38-41.

esempio, testimonianze grafiche sei e settecentesche documentano un'opera perduta, forse realizzata da Savelli. Si tratta della cosiddetta *Madonna del Piombo*, un rilievo metallico già nella chiesa di Santa Maria della Pietà a Bologna, edificata nel 1503 proprio per custodire l'oggetto ritenuto miracoloso, ma distrutta da un incendio nel 1712. Il santuario venne in seguito trasformato in edificio civile (e per un periodo ospitò addirittura Giosue Carducci)<sup>140</sup>. L'opera risulta oggi dispersa, ma almeno fino al 1905 pare fosse rimasta nelle mani degli acquirenti dello stabile, che la consegnarono probabilmente al mercato antiquario. Il pittore e trattatista Francesco Cavazzoni (1559-1612) ascrisse nel 1608 la placchetta senza dubbi a Sperandio nella riproduzione grafica che ne offrì all'interno della sua *Corona di grazie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria*, dove la descrisse come segue: «Questa santissima imagine fu opera di Sperandio scultore assai valente da quel tempo, è di zetto di basso rilievo di materia di piombo, grande un palmo per quadro»<sup>141</sup>. L'immagine sul manoscritto di Cavazzoni mostra un *Vesperbild* in cui il Cristo morto, adagiato sulle ginocchia della madre, abbandona il braccio nel vuoto. A destra Giovanni Evangelista, inginocchiato, poggia le mani sulle gambe di Gesù (Fig. 39). Ovviamente, conoscendo l'opera solo in modo indiretto, è impossibile confermare l'attribuzione a Sperandio, ma è significativo che ancora all'inizio del diciassettesimo secolo si conservasse una memoria così nitida di lui come scultore di soggetti sacri.

Certamente nella sua carriera l'artista non si limitò a produrre opere per chiese e ordini religiosi: le medaglie e i documenti testimoniano le sue costanti relazioni non solo con le corti, ma anche con altri personaggi di spicco delle città che frequentò. Alla metà del XIX secolo, ad esempio, Gaetano Giordani, descrivendo la facciata di Palazzo Sanuti Bevilacqua a Bologna, chiariva che «l'ornamento con gentilizio stemma sostenuto da puttini, con un busto di terra cotta, colla effigie del celebre giureconsulto Nicolò Sanuti, si ha per iscultura operata dallo Sperandio»<sup>142</sup>. Già nel 1876 il busto era sparito dalla collocazione originaria, come ricorda Giuseppe Guidicini: «nella finestra della ringhiera era il busto di Nicola Sanuto poggiato su di un piedistallo a mensola, la qual tuttora sussiste insieme al nicchio»<sup>143</sup>. Un'altra testimonianza della presenza di questo ritratto è riscontrabile in una miniatura delle *Insigna degli Anziani Consoli* all'Archivio di Stato di Bologna, che raffigura il palazzo: all'estremità del foglio s'intravede in una nicchia (ancora oggi inalterata sulla facciata dell'edificio) la piccolissima sagoma della terracotta, che non risulta sufficientemente definita per diventare riconoscibile<sup>144</sup>. Venturi pensò inizialmente di aver rintracciato l'opera nella collezione Corvisieri a Roma<sup>145</sup>, ammettendo però in seguito che il grande ritratto fittile, ora conservato al Bode-Museum di Berlino, mal si adatta a una nicchia (Fig. 40)<sup>146</sup>. Effettivamente il volume della grande opera è incompatibile con lo spazio in cui era inserita originariamente l'effigie del Sanuti, che venne raffigurato da Sperandio anche in una medaglia<sup>147</sup>. D'altra parte, a un confronto con il diritto di questo *numisma* il ritratto di Berlino non presenta somiglianze tanto forti per essere giudicato dello stesso personaggio bolognese. Resta comunque fermo il fatto che lo stile della terracotta ora berlinese è certamente ascrivibile all'ambiente bolognese della seconda metà del

<sup>140</sup> DALLARI 1926, pp. 1-13.

<sup>141</sup> VARESE 1969, pp. 102-103; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 298, *Corona di grazie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria*, di Francesco Cavazzoni, 1608, p. 207.

<sup>142</sup> GIORDANI 1841, pp. 4-5.

<sup>143</sup> GUIDICINI 1876, p. 75.

<sup>144</sup> Bologna, Archivio di Stato, Archivio del Comune, *Insigna*, V (1615-1628), c. 45; RUBBIANI 1908, pp. 7-16.

<sup>145</sup> Inv SKS M9. VENTURI 1889, p. 234; MACKOWSKY 1898, p. 180; SCHOTTMÜLLER 1913, p. 114 n. 279; SCHOTTMÜLLER 1933, p. 200. VON BODE 1930, pp. 120-121 nei ricordi della sua vita rammenta l'occasione dell'acquisto di questo busto bolognese: mentre la terracotta era conservata nella raccolta Corsivieri Venturi tentò di fare acquistare l'opera allo Stato Italiano, ma lo studioso tedesco riuscì a subentrare nella trattativa.

<sup>146</sup> VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 794.

<sup>147</sup> HILL 1930, I, pp. 99-100 n. 388.

quindicesimo secolo: tradisce tracce della cultura artistica di Vincenzo Onofri<sup>148</sup>, e di certo un utile confronto può essere costituito dal busto in terracotta di Virgilio Bargellini, ora al Museo Davia Bargellini. Come attesta una fonte del diciottesimo secolo, anche quest'opera era originariamente collocata in un «nicchio sopra la finestra»<sup>149</sup>, nel Palazzo Bargellini a Bologna, confermando la presenza di una tipologia di ritratto che non doveva essere rara in quelle date nella città felsinea, e di cui ci restano pochissime tracce.

Risulta comunque significativo che la nobiltà bolognese scegliesse in questo periodo di essere ritratta nella terracotta. Questo materiale, dunque, non veniva solo preferito dai francescani, ma anche da laici altolocati, che non avevano alcun interesse a manifestare umiltà e semplicità. Non credo però che questa loro scelta fosse dettata solo da considerazioni economiche e logistiche, quali la complessità dei trasporti e il costo del marmo. A rendere attraente la terracotta, come hanno dimostrato molti studi recenti a partire da una brillante intuizione di Luciano Bellosi, intervenivano anche motivazioni di natura antiquaria: la tradizione classica indicava infatti l'arte fittile come madre e origine della scultura, che attraverso la purificazione del fuoco giungeva a ricoprire un ruolo quasi sacrale<sup>150</sup>. Inoltre entravano forse in gioco anche motivazioni schiettamente mimetiche, ottimamente garantite dal proficuo dialogo tra pittura e scultura che l'argilla consentiva, quando era plasmata da un valido artista. Sperandio, per la sua abilità nella lavorazione della terracotta e come ritrattista, certamente poté rispondere alle molteplici esigenze della classe dominante bolognese. Ma a differenza delle commissioni per sculture religiose, che sono ben testimoniate da documenti e opere, quelle laiche per ora risultano una grande incognita, tutta da indagare<sup>151</sup>.

<sup>148</sup> C. Bernardini, scheda n. 68, in *IL MUSEO DAVIA BARGELLINI* 1999, pp. 138-139.

<sup>149</sup> Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2025, *Descrizione delli dodici quadri di funzioni principali di monsignor Pietro Bargellini e delle pitture e statue del senatore Vincenzo Bargellini* (sec. XVIII), p. 72.

<sup>150</sup> Sul valore antiquario e sacrale della terracotta si vedano: BELLOSI 1977, pp. 166-168; GENTILINI 1996, pp. 29-30 e nota 1 (con bibliografia). Alla fine del Quattrocento La *Naturalis historia* di Plinio era ben nota in Emilia, basti considerare le critiche mosse al testo antico dall'umanista Niccolò Leoniceno (che risiedette sia a Ferrara che a Bologna). PELLEGRINI 2013, pp. 409-414.

<sup>151</sup> Venturi propose, tra ripensamenti e incertezze, di avvicinare a Sperandio altri busti-ritratto in terracotta: uno già in collezione Orloff a Parigi, che oggi risulta disperso; uno della raccolta Lazzaroni sempre nella capitale francese; e il busto di Andrea Barbazza in San Petronio a Bologna (probabilmente derivato nel sedicesimo secolo dalla medaglia realizzata da Sperandio per lo stesso personaggio). Martin Weinberger accostò a Sperandio anche un busto del Louvre (inv. RF 682). VENTURI 1889, pp. 233-234; VENTURI 1901-1940, VI (1908), p. 794; VENTURI 1904, p. 472; WEINBERGER 1930, pp. 293-298; *LES SCULPTURES EUROPÉENNES DU MUSÉE DU LOUVRE* 2006, p. 289 (con bibliografia). Credo che tutte queste proposte siano da accantonare: non si riscontrano, infatti, evidenti somiglianze con altre opere dell'artista mantovano.



Fig. 1: Sperandio Savelli, *Ercole I*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 2: Sperandio Savelli, *Ercole I*, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este



Fig. 3: Scultore della seconda metà del XV secolo, *Eleonora d'Aragona*, Amsterdam, Rijksmuseum



Fig. 4: Sperandio Savelli, Tomba di Prisciano Prisciani, particolare, Ferrara, Museo di Palazzo Schifanoia



Fig. 5: Scultore ferrarese della seconda metà del XV secolo, Tomba del beato Alberto Pandoni, Ferrara, San Giorgio fuori le Mura



Fig. 6: Sperandio Savelli, Tomba di Alessandro V, Bologna, San Francesco



Fig. 7: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V, particolare



Fig. 8: Sperandio Savelli, *S. Antonio di Padova*, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V, particolare



Fig. 9: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro



Fig. 10: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro



Fig. 11: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Berlino, Bode-Museum



Fig. 12: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Castelleone, Santa Maria in Bressanoro



Fig. 13 Sperandio Savelli, *Figura femminile*, particolare, Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



Fig. 14: Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, collezione privata



Fig. 15: Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, Ferrara, Santo Spirito



Fig. 16: Sperandio Savelli,  
*Cristo dolente*, Bologna,  
Corpus Domini

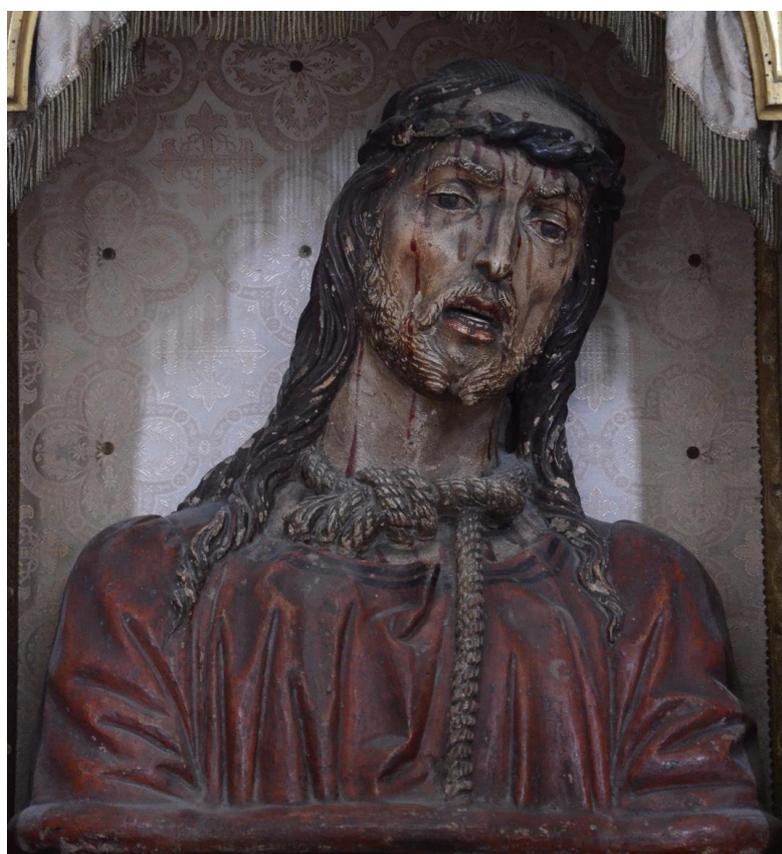


Fig. 17: Prudenzio Piccioli  
(?), *Cristo dolente*, Bologna,  
San Domenico



Fig. 18: Sperandio Savelli, *Alessandro V*, particolare, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V

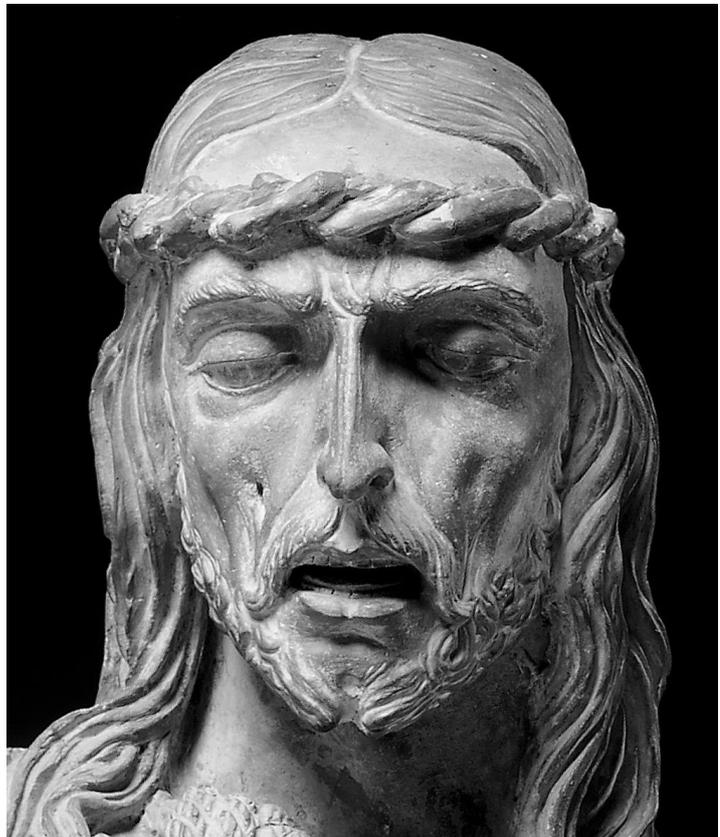


Fig. 19: Sperandio Savelli, *Cristo dolente*, particolare, collezione privata



Fig. 20: Sperandio Savelli, *Cristo alla colonna*, Ferrara, San Francesco

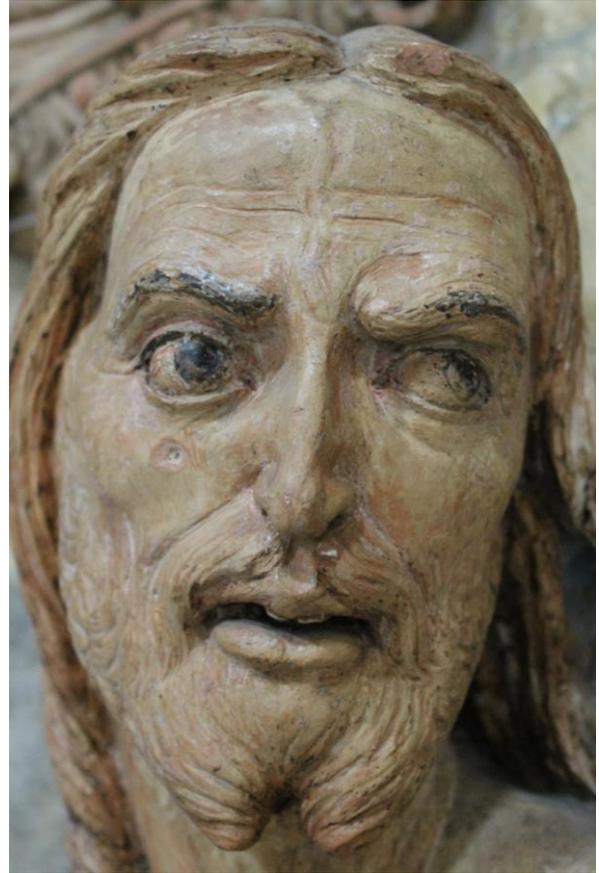


Fig. 21: Sperandio Savelli, *Cristo alla colonna*, particolare, Ferrara, San Francesco

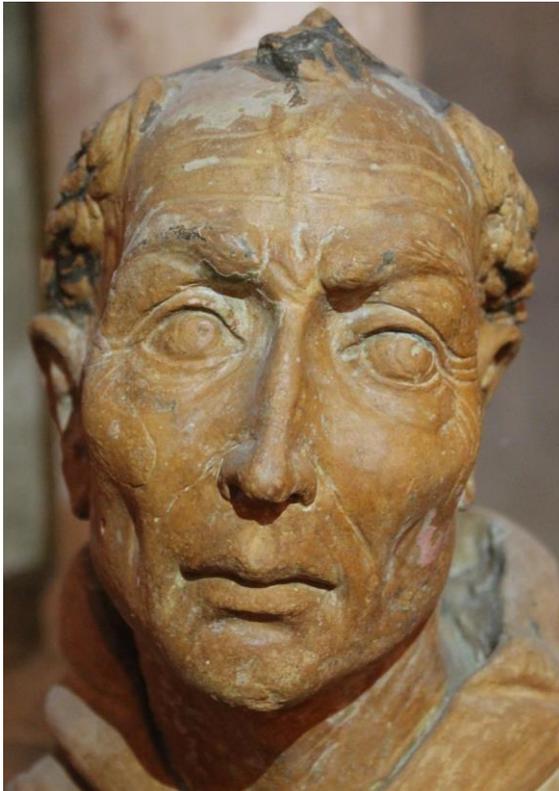


Fig. 22: Sperandio Savelli, *San Francesco*, particolare, Argenta, Museo Civico

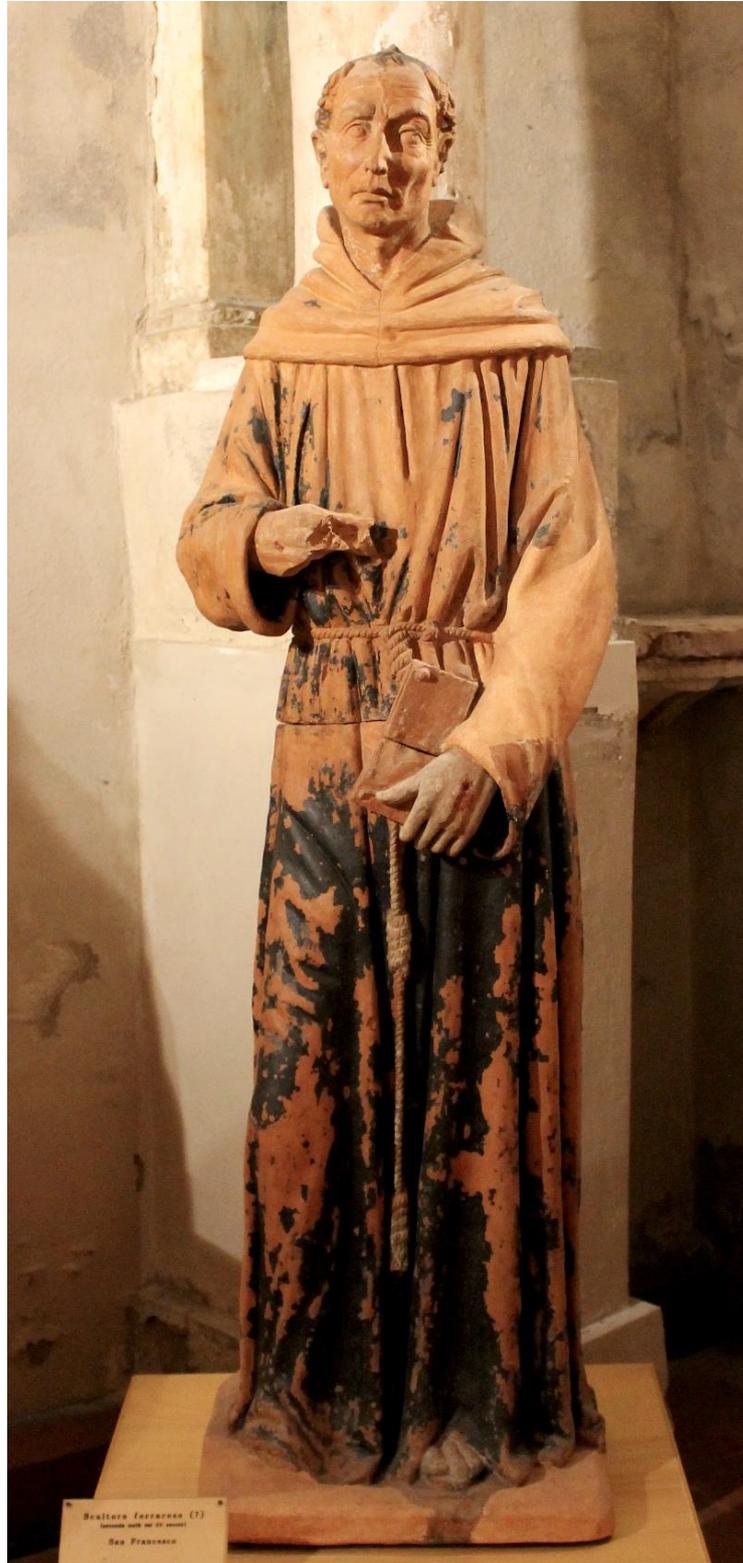


Fig. 23: Sperandio Savelli, *San Francesco*, Argenta, Museo Civico



Fig. 24: Sperandio Savelli, *Santa Chiara (o Caterina da Siena?)*, Argenta, Museo Civico



Fig. 25: Sperandio Savelli, Portale, Bologna, Corpus Domini



Fig. 26: Sperandio Savelli, Portale, particolare, Bologna, Corpus Domini

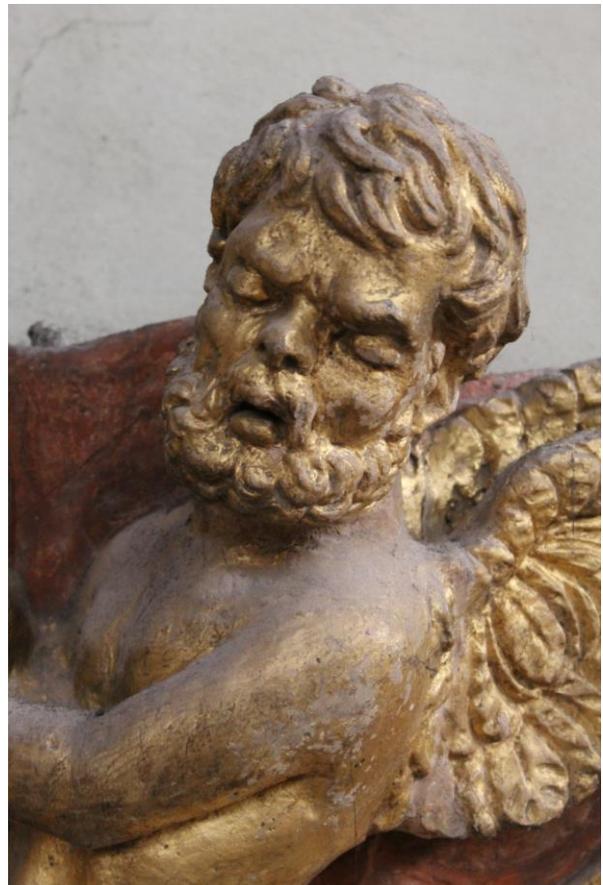


Fig. 27: Sperandio Savelli, *Satiro alato*, Bologna, San Francesco, Tomba di Alessandro V, particolare



Fig. 28: Sperandio Savelli, Portale, particolare, Bologna, Corpus Domini



Fig. 29: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, particolare, Berlino, Bode-Museum



Fig. 30: Sperandio Savelli, Frammento di *Bambino*, Berlino, Bode-Museum



Fig. 31: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Berlino, Bode-Museum



Fig. 32: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta



Fig. 33: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Ceneselli di Rovigo, Annunciazione di Maria Santissima



Fig. 34: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum (perduta)



Fig. 35: Sperandio Savelli, *Figura femminile*, Firenze, Museo di Palazzo Davanzati



Fig. 36: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 37: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, ubicazione sconosciuta



Fig. 38: Sperandio Savelli, *Madonna col Bambino*, Stellata di Bondeno, Parrocchiale



Fig. 39: Francesco Cavazzoni, *Madonna del Piombo*, Bologna, Archiginnasio, ms. B298, *Corona di gratie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria* (1608), p. 207



Fig. 40: Scultore emiliano della fine del XV secolo, *Un giureconsulto bolognese*, Berlino, Bode-Museum. Foto realizzata da Antje Voigt per gli Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTINI OTTOLENGHI–BRUSAMOLINO ISELLA 1999

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, S. BRUSAMOLINO ISELLA, *Arte e falsificazione Lazzaro Bembo, lo Sperandio e una zecca clandestina*, Pavia 1999.

BALDINUCCI/PIACENZA 1768-1820

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di G. PIACENZA, I-VI, Torino 1768-1820.

BANGE 1922

E.F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock, Reliefs und Plaketten, Staatliche Museen zu Berlin*, II, Berlino 1922.

BARBANTINI 1933

N. BARBANTINI, *Catalogo dell'esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Venezia 1933.

BARBANTINI 1938

N. BARBANTINI, *Il restauro della Palazzina di Marfisa*, Ferrara 1938.

BARBANTINI 1940

N. BARBANTINI, *Il Castello di Monselice*, Venezia 1940.

BAROTTI 1781

L. BAROTTI, *Serie de' vescovi ed arcivescovi di Ferrara*, Ferrara 1781.

BELLOSI 1977

L. BELLOSI, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Siena 2-5 ottobre 1975), a cura di G. Chelazzi Dini, Firenze 1977, pp. 163-178.

BELTRAMINI 2001

M. BELTRAMINI, *Le illustrazioni del Trattato d'architettura di Filarete*, «Annali di architettura», XIII, 2001, 25-52.

BODE 1898

W. BODE, *Sperandio Mantovano*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XIX, 1898, pp. 218-224.

BODE 1902

W. BODE, *Ein Meisterwerk des Sperandio im South-Kensington-Museum zu London*, «Zeitschrift für bildende Kunst», XXXVII, 1902, pp. 77-79.

BODE 1905

W. BODE, *Neue Forschungen über italienische Renaissancebronzen*, «Zeitschrift für bildende Kunst», XVI, 1905, pp. 122-126.

BODE 1912

W. BODE, *Geschenke für das Kaiser Friedrich Museum*, «Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen», XXXIII, 1912, pp. 292-312.

BODE–KNAPP 1904

W. BODE, F. KNAPP, *Die italienischen Bronzen. Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, Berlino 1904.

BOLLETTINO ANNUALE DEI MUSEI FERRARESI 1975-1976

«Bollettino annuale dei Musei Ferraresi», V-VI, 1975-76.

BONACOLSI L'ANTICO 2008

*Bonacolsi l'Antico, Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra, a cura di F. Trevisani, D. Gasparotto, Milano 2008.

BOREA 1993

E. BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, «Prospettiva», LXIX, 1993, pp. 28-40.

BOSIO 2015

P. BOSIO, *La terracotta figurativa a Crema e nel Cremasco tra persistenze tardo gotiche e innovazioni rinascimentali: maestri e opere*, in *Rinascimento cremasco*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, p. 59-67.

BRUSCHI 1969

A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

CALEFFINI 2006 [1471-1479]

U. CALEFFINI, *Croniche: 1471-1494*, a cura di F. Cazzola, Ferrara 2006.

CANTELLI 2008

P. CANTELLI, *Il restauro dell'arca di Alessandro V*, «Il Santo», XLVIII, 2008, pp. 287-292.

PALAZZO DAVANZATI 1986

*Palazzo Davanzati*, a cura di M. Fossi Todorow, Firenze 1986.

CARUBELLI 1982

L. CARUBELLI, *La chiesa di S. Maria di Bressanoro presso Castelleone*, «Arte lombarda», LXI, 1982, pp. 13-22.

CAVALLINA 1999

A. Cavallina, *Santuario del Corpus Domini detto 'Della Santa'*, Bologna 1999.

CERIANA 1999

M. Ceriana, *Ganti, Giovanni Cristoforo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma 1999, pp. 203-221.

CHACÓN 1677

A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum: et S.R.E. Cardinalium ab initio nascentis ecclesiae usque ad Clementem IX P.O.M.*, Roma 1677.

CHRISTIE'S 2010

CHRISTIE'S, *500 Years: Decorative Arts Europe, Including Oriental Carpets*, New York 23 novembre 2010.

CICOGNARA 1823-1825

L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, I-VIII, Prato 1823-1825.

CITTADELLA 1868

L.N. CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, Ferrara 1868.

COLASANTI 1921

A. COLASANTI, *Ritratti di principi estensi in un gruppo di Guido Mazzoni*, «Bollettino d'arte», XV, 1921, pp. 458-473.

COSMÈ TURA E FRANCESCO DEL COSSA 2007

*Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, Ferrara 2007.

CROCEVIA ESTENSE 2007

*Crocevia estense: contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV Secolo*, a cura di G. Gentilini, L. Scardino, Ferrara 2007.

DA BORSO A CESARE D'ESTE 1985

*Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara, 1450-1628*, catalogo della mostra, edizione italiana a cura di E. Mattaliano, Ferrara 1985.

DA DECIMO 1757

B. DA DECIMO, *Secoli serafici, ovvero Compendio cronologico della storia francescana*, s.l. 1757.

DALLARI 1926

U. DALLARI, *La chiesa di Santa Maria del piombo e la casa di Giosue Carducci: notizie storiche*, «L'Archiginnasio. Bullettino della Biblioteca Comunale di Bologna», XXI, 1926, pp. 1-13.

DANIELI 2008

M. DANIELI, *L'arca di papa Alessandro V nella chiesa di San Francesco in Bologna*, «Il Santo», XLVIII, 2008, pp. 283-286.

DAY 1987

H.T. DAY, *Joslyn Art Museum, Paintings & Sculpture from the European & American Collections*, Omaha 1987.

DE FOVILLE 1910

J. DE FOVILLE, *Sperandio, sculpteur et médailleur mantouan*, Parigi 1910.

DE FOVILLE 1912

J. DE FOVILLE, *Notes sur le médailleur Sperandio de Mantoue*, «Revue numismatique», XVI, 1912, pp. 430-434.

DE PISIS 2007

F. DE PISIS, *Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara*, in *CROCEVIA ESTENSE* 2007, pp. 303-340.

DE RICCI 1931

S. DE RICCI, *The Gustave Dreyfus Collection. Reliefs and Plaquettes*, II, Oxford 1931.

DOMENICO DI PARIS 2006

*Domenico di Paris e la scultura ferrarese del Quattrocento*, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006.

FANTI 2003

M. FANTI, *Il museo di San Petronio*, Bologna 2003.

FANTI 2010-2011

M. FANTI, «ANTONIVS·BAL·ANNVM·AGENS·XVIII». *Spiegazione di una controversa epigrafe su un ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, «Arte a Bologna», VII-VIII, 2010-2011, pp. 261-268.

FERRETTI 1991a

M. FERRETTI, *Per la scultura ferrarese del XV secolo*, in *Le Muse e il Principe*, catalogo della mostra, a cura di A. Mottola Molino, M. Natale, Modena 1991, pp. 370-375.

FERRETTI 1991b

M. FERRETTI, *Domenico di Paris*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 649-651.

FERRETTI 2007

M. FERRETTI, *La scultura: un filo tra le opere in mostra*, in *COSMÈ TURA E FRANCESCO DEL COSSA* 2007, pp. 125-141.

FERRETTI 2011

M. FERRETTI, *La scultura nel Quattrocento*, IV, Faenza 2011 (fa parte di *Storia delle arti figurative a Faenza*, I-IV, 2006-2011).

FERRI PICCALUGA 1983

G. FERRI PICCALUGA, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel secolo XV*, in *IL FRANCESCANESIMO IN LOMBARDIA* 1983, pp. 107-122.

FILIPPINI 1929

F. FILIPPINI, *Nicolò Lamberti e il monumento di Alessandro V in Bologna*, «Il Comune di Bologna», XVI, 1929 (novembre), pp. 29-32.

FOLIN 2007

M. FOLIN, *Borso a Schifanoia: il Salone dei Mesi come speculum principis*, in *Palazzo Schifanoia*, a cura di S. Settis, W. Cupperi, Modena 2007, pp. 9-38.

FORLAI 1995

M. Forlai, *La chiesa e il complesso conventuale del Corpus Domini di Bologna in età rinascimentale*, «Strenna storica bolognese», XLV, 1995, pp. 313-340.

FRANCESCHINI 1993-1997

A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, I-II, Ferrara 1993-1997.

GALLI 2012

A. GALLI, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, «Prospettiva», CXXXIX-CXL, 2012, pp. 35-57.

GALLI-CAVAZZINI 1999

A. GALLI, L. CAVAZZINI, *Scultura del Rinascimento in Lunigiana: un libro recente e due capolavori fuori contesto*, «Prospettiva», XCV-XCVI, 1999, pp. 112-121.

GATTI 1889

A. GATTI, *La fabbrica di San Petronio*, Bologna 1889.

GENTILINI 1992

G. GENTILINI, *I Della Robbia e la scultura invetriata del Rinascimento*, Firenze 1992.

GENTILINI 1996

G. GENTILINI, *Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento*, «Nuovi Studi», I, 1996, pp. 29-46.

GIORDANI 1841

G. GIORDANI, *Intorno a dodici medaglie di uomini illustri bolognesi, operate da Sperandio mantovano*, Bologna 1841.

GIORDANO 1988

L. GIORDANO, *Il trattato del Filarete e l'architettura lombarda*, in *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Parigi 1988, pp. 115-128.

GNUDI 1942

C. GNUDI, *Niccolò dell'Arca*, Torino 1942.

GOTTSCHESKI 1908

A. GOTTSCHESKI, *Über die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildbauer Vincenzo Onofri*, Strassburg 1908.

GRANDI 1987

R. GRANDI, *La scultura a Bologna nell'età di Niccolò*, in *Niccolò dell'Arca*, atti del convegno 26-27 maggio 1987, a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, Bologna 1989, pp. 25-57.

GUIDICINI 1872

G. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1872.

GUIDICINI 1876

G. GUIDICINI, *I Riformatori Dello Stato Di Liberta Della Citta Di Bologna*, I, Bologna 1876.

HILL 1930

G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, I-I, Londra 1930.

IL FRANCESCANESIMO IN LOMBARDIA 1983

*Il francescanesimo in Lombardia*, a cura di A. Dallaj, Milano 1983.

IL MUSEO DAVIA BARGELLINI 1999

*Il Museo Davia Bargellini*, Bologna 1999.

IL MUSEO DI PALAZZO DAVANZATI 1972

*Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Milano 1972.

KNUTH 1982

M. KNUTH, *Skulpturen der italienischen Frührenaissance*, Berlin 1982.

L'ETÀ DI MASACCIO 1990

*L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di L. Berti, A. Paolucci, Milano 1990.

LA RACCOLTA MARIO SCAGLIA 2008

*La raccolta Mario Scaglia: dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo e F. Frangi, Cinesello Balsamo 2008.

LAZZARI 1919

A. LAZZARI, *Il 'Barco' di Lodovico Carbone*, «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», XIV, 1919, pp. 5-44.

LE CHIESE PARROCCHIALI DELLA DIOCESI DI BOLOGNA 1884

*Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, Bologna 1884, p. 51.

LEON BATTISTA ALBERTI 2006

*Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra, a cura di M. Bulgarelli *et alii*, Cinisello Balsamo 2006.

LES SCULPTURES EUROPEENNES DU MUSEE DU LOUVRE 2006

*Les sculptures européennes du musée du Louvre*, a cura di G. Bresc-Bautier, Parigi 2006.

LIBANORI 1665

A. LIBANORI, *Ferrara d'oro*, Ferrara 1665.

LLOYD 1987

C. LLOYD, *Reconsidering Sperandio*, «Studies in the History of Art», XXI, 1987, pp. 99-113.

LOMBARDI 1957

T. LOMBARDI, *I francescani a Ferrara. Memorie storiche particolari*, Bologna 1957.

LOMBARDI 1974

T. LOMBARDI, *Il convento e la chiesa di Santo Spirito dei frati Minori*, II, Bologna 1974 (fa parte di *I francescani a Ferrara*, I-V, 1974-1975).

LUCREZIA BORGLIA 2002

*Lucrezia Borgia*, catalogo della mostra, a cura di L. Laureati, Ferrara 2002.

MACKOWSKY 1898

H. MACKOWSKY, *Sperandio Mantovano*, «Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen», XIX, 1898, pp. 171-182.

MAGGI 1983

L. MAGGI, *Le tipologie architettoniche dei conventi dell'osservanza' nel Cremasco e nel Cremonese*, in *IL FRANCESCANESIMO IN LOMBARDIA* 1983, pp. 403-423.

MALAGOLA 1883

C. MALAGOLA, *Di Sperandio e delle cartiere, dei carrozzieri, armaioli, librai, fabbricatori e pittori di vetri in Faenza sotto Carlo e Galeotto Manfredi*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», I, 1883, pp. 377-390.

MALAGUZZI VALERI 1896

F. MALAGUZZI VALERI, *La chiesa della Santa*, «Archivio storico dell'arte», II, 1896, pp. 72-87.

MALAGUZZI VALERI 1899

F. MALAGUZZI VALERI, *Contributo alla storia della scultura bolognese*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXII, 1899, pp. 279-299.

MALAGUZZI VALERI 1904

F. MALAGUZZI VALERI, *G. A. Amadeo scultore lombardo*, Bergamo 1904.

MALAGUZZI VALERI 1922-1923

F. MALAGUZZI VALERI, *Sculture del Rinascimento a Bologna*, «Dedalo», III, 1922-1923, pp. 341-372.

MATTEUCCI ARMANDI 1967

A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Le sculture*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna 1967, pp. 73-82.

MEDRI 1957

G. MEDRI, *La scultura a Ferrara*, «Atti e Memorie, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», XVII, 1957.

MONUMENTA HUNGARIAE HISTORICA 1878

*Monumenta Hungariae historica. Magyar történelmi emlékek. osztály [B]. Monumenta comitialia regni transylvaniae Erdelyi országgyűlési emlékek.*, s.l. 1878.

NERI LUSANNA 2015

E. NERI LUSANNA, *I francescani e la scultura*, in *L'arte di Francesco, capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, F. D'Arelli, Firenze 2015, pp. 115-129.

PALVARINI 2000

M.R. Palvarini, *Ceramiche d'arte e devozione popolare in territorio mantovano*, Mantova 2000.

PANE 1975-1977

R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Milano 1975-1977.

PELLEGRINI 2013

P. PELLEGRINI, *Niccolò da Lonigo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 409-414.

PETRUCCI 1960

A. PETRUCCI, *Alessandro V, antipapa*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 193-196.

PETRUCCI NARDELLI 1985

F. PETRUCCI NARDELLI, *Il card. Francesco Barberini senior e la stampa a Roma*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CVIII, 1985, pp. 133-198.

PEVSNER 1984

N. PEVSNER, *An Out Line Of European Architecture*, Londra 1948.

PIZZO 2007

M. PIZZO, *Una scheda su Niccolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara*, in *CROCEVIA ESTENSE* 2007, pp. 89-120.

POPE-HENNESSY 1965

J. POPE-HENNESSY, *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress collection*, Londra 1965.

PROTO PISANI-VACCARI 2011

R.C. Proto Pisani, M.G. Vaccari, *Guida al Museo di Palazzo Davanzati*, Firenze 2011.

RIGHI GUERZONI 1992

L. RIGHI GUERZONI, *Per un catalogo di Prudenzio Piccioli, artista 'bolognese': opere e documenti inediti nel Modenese*, «Il Carrobbio», XVIII, 1992, pp. 287-299.

ROSSI 2011

F. ROSSI, *La collezione Mario Scaglia: placchette*, Bergamo 2011.

ROWLANDS BRYANT 2006-2007

D. ROWLANDS BRYANT, «*Maestosa e bella, colta e gentile*»: iconografia certa e supposta di Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara (1473-1493), «Bollettino della Ferrariae Decus», XXIII, 2006-2007, pp. 181-215.

RUBBIANI 1894

A. RUBBIANI, *La tomba di Alessandro V in Bologna, opera di M. Sperandio da Mantova*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», XI, 1894, pp. 57-68.

RUBBIANI 1905

A. RUBBIANI, *La facciata della 'Santa' in Bologna*, «Rassegna d'arte», V, 1905, pp. 153-155.

RUBBIANI 1908

A. RUBBIANI, *Il Palazzo Bevilacqua in Bologna*, «Rassegna d'arte», VIII, 1908, pp. 1-16.

RUBBINI 2002

M. RUBBINI, *La Chiesa di Santa Maria di Galliera*, in *La Chiesa di Santa Maria di Galliera*, a cura di M. Poli, M. Rubbini, Bologna 2002, pp. 9-85.

RUHMER 1960

E. Ruhmer, *Reliefs des Sperandio*, «Pantheon», XVIII, 1960, pp. 20-24.

SCANSANI 2016

M. SCANSANI, *Picatrix nelle medaglie di Sperandio Savelli. Sintomi della cultura di Schifanoia nelle medaglie del Rinascimento*, «Nuovi Studi», XXII, 2016, pp. 5-15.

SCANSANI 2017

M. SCANSANI, *Savelli, Sperandio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, 2017, pp. 793-796.

SCARDINO 1994

L. SCARDINO, «*Ecce Homo!*»: *per un percorso iconografico nell'arte ferrarese tra il XV e il XX secolo*, «La Pianura», II, 1994, pp. 71-77.

SCARDINO-TORRESI 2003-2004

L. Scardino, A.P. Torresi, *Restaurar modellando*, «Analecta Pomposiana», XXVIII-XXIX, 2003-2004, pp. 241-300.

SCHOTTMÜLLER 1913

F. SCHOTTMÜLLER, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1913.

SCHOTTMÜLLER 1933

F. SCHOTTMÜLLER, *Die Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin 1933.

SCHULZ 1986

A.M. SCHULZ, *Revising the history of Venetian Renaissance sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XV, 1986, pp. 7-61.

SIGHINOLFI 1909

L. SIGHINOLFI, *L'architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Bologna 1909.

SIMONATO 2008

L. SIMONATO, *Impronta di Sua Santità. Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008.

SOTHEBY'S 1980

SOTHEBY'S, *Catalogue of medieval, renaissance and baroque works of art*, 17 luglio 1980.

SOTHEBY'S 2005

SOTHEBY'S, *European Sculpture & Works of Art*, Londra 9 dicembre 2005.

SOTHEBY'S 2006

SOTHEBY'S, *From the Collections of a Roman Lady. Important Old Master Paintings, Furniture and Works of Art*, Milano 18 ottobre 2006.

SPANÒ 1979

S. SPANÒ, *Caterina Vigri, santa*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 381-383.

STEINBERG 1986

L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano 1986 (edizione originale *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago 1983).

STEMP 1992

R. STEMPEL, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century: Problems and Studies*, Ph.D dissertation, University of Cambridge 1992.

STEMP 1999

R. STEMPEL, *Two Sculptures Designed by Cosme Tura*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, pp. 208-215.

STEMP 2003

R. STEMPEL, *Riflessioni per una storia della scultura a Ferrara nel Quattrocento*, in *UN RINASCIMENTO SINGOLARE* 2003, pp. 130-133.

SUPINO 1910

I.B. SUPINO, *La scultura a Bologna, secolo XV*, Bologna 1910.

SUPINO 1913

I.B. SUPINO, *Una scultura ignorata di Niccolò dell'Arca*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna», III, 1913, pp. 35-37.

SYSON 1994

L. SYSON, *Sperandio of Mantua*, in *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di S.K. Scher, Londra 1994, pp. 91-102.

SYSON 1999

L. SYSON, *Medals and Other Portraits attributed to Cosmè Tura*, «The Burlington Magazine», CXLI, 1999, pp. 226-229.

TERRACOTTA 2017

*Terracotta: il disegnare degli scultori*, Firenze 2017.

THE RENAISSANCE PORTRAIT 2011

*The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra, a cura di K. Christiansen, S. Weppelmann, New York 2011.

TOFFANELLO 2010

M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara 2010.

TOFFANELLO 2012

M. TOFFANELLO, *Gli artisti a corte nella Ferrara del Quattrocento*, «Annali di Ferrara. Lettere», I, 2012, pp. 126-156.

TORBOLI 2000

M. TORBOLI, *Nobilissimo Sepolcro. Il sarcofago di Prisciano Prisciani nella Certosa di Ferrara. Fonti e documenti*, «Musei ferraresi», XIX, 2000, pp. 57-86.

TORRESI 2007

A.P. TORRESI, *Tre scultori per Ercole I. Ritratti al duca di Bertoldo di Giovanni, Sperandio mantovano, Guido Mazzoni*, in *CROCEVIA ESTENSE* 2007, pp. 189-226.

UN RINASCIMENTO SINGOLARE 2003

*Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo 2003.

VALENTINER 1951

W.R. VALENTINER, *Gothic and Renaissance sculptures in the collection of the Los Angeles County Museum: catalogue and guide*, Los Angeles 1951.

VANCINI 2002

G. VANCINI, *Per il culto ab immemorabili del b. Alberto Pandoni, vescovo di Ferrara. Un'incisione settecentesca ed un inedito cartaceo coevo annesso alla sepoltura*, in *I buoni studi. Miscellanea in memoria di Mons. Giulio Zerbini*, «Analecta Pomposiana», XXVII, 2002 (2003), pp. 119-127.

VARESE 1969

R. VARESE, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Firenze 1969.

VASARI/ BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VENTURI 1888

A. VENTURI, *Sperandio da Mantova*, «Archivio storico dell'arte», II, 1888, pp. 385-397.

VENTURI 1889

A. VENTURI, *Sperandio da Mantova*, «Archivio storico dell'arte», II, 1889, pp. 229-234.

VENTURI 1904

A. VENTURI, *Di alcune opere di scultura a Parigi*, «Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», VII, 1904, pp. 469-477.

VENTURI 1901-1940

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I-XI, Milano 1901-1940.

VIROLI 1987

G. VIROLI, *La Pinacoteca Civica di Argenta: catalogo generale*, Bologna 1987.

VISSER TRAVAGLI 1996

A.M. VISSER TRAVAGLI, *Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara. Studi e catalogo*, Ferrara-Roma 1996.

VITRY 1907

P. Vitry, *La collection de M. Gustave Dreyfus (sculpture)*, Parigi 1907.

VON BODE 1930

W. VON BODE, *Mein Leben*, Berlino 1930.

WARBURG 1966

A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, Firenze 1966 (edizione originale *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, 1922).

WARREN 1999

J. WARREN, *Renaissance Master Bronzes from the Ashmolean Museum, Oxford: the Fortnum Collection*, Oxford 1999.

WEINBERGER 1930

M. WEINBERGER, *Sperandio und die Frage der Francia-Skulpturen*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», VII, 1930, pp. 293-318.

WILSON 1983

C.C. WILSON, *Renaissance Small Bronze Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art*, Washington 1983.

ZANOTTI 1970

G. ZANOTTI, *La basilica di San Francesco in Ferrara. Guida storico artistica*, Milano 1970.

ZUCCHINI 1934a

G. ZUCCHINI, *Opere d'arte inedite*, «Comune di Bologna», XII, 1934 (agosto), pp. 20-22.

ZUCCHINI 1934b

G. ZUCCHINI, *Opere d'arte inedite*, «Comune di Bologna», XII, 1934 (novembre), pp. 29-46.

## ABSTRACT

Sperandio Savelli da Mantova è noto soprattutto per essere stato il medaglista più prolifico del XV secolo, i documenti attestano però che egli fu anche un apprezzato scultore. Sono dunque qui riprese in considerazione le opere in marmo e pietra che sono state fino a oggi accostate all'artista, alle quali si aggiungono nuove riflessioni e attribuzioni. A partire dall'opera documentata più importante di Sperandio – il monumento funebre per il papa Alessandro V in San Francesco a Bologna – vengono indagati i rapporti tra lo scultore e l'ordine francescano: dai primi contatti con l'*ordo minorum* in Lombardia, alla parentela con un influente frate residente a Ferrara, alle opere fittili realizzate per chiese dell'ordine fondato dal santo assisiato. Vengono così aggiunte al catalogo dell'artista numerose nuove opere, soprattutto in terracotta. Un materiale che, con le sue qualità e simbologie, poteva soddisfare sia la vocazione all'umiltà dei francescani che il gusto umanistico dei nobili bolognesi.

Sperandio Savelli from Mantua is best known as the most prolific medalist of the fifteenth century, but documents attest that he also was a renowned sculptor. This essay examines the works in marble and stone which have so far been attributed to the artist, further proposing new attributions and critical considerations. Starting from Sperandio's most important attested work – the monument for Pope Alexander V in San Francesco in Bologna – the relationships between the sculptor and the Franciscan order are investigated: from his first contacts with the *ordo minorum* in Lombardy, to his relationship with an influential friar resident in Ferrara, up to the works he modelled for several churches of the Franciscan order. Most of new attributions regards works in terracotta, a material which, owing to its qualities and to its symbolic value, could satisfy both the attitude to humility of the Franciscans and the humanistic taste of the Bolognese noblemen.

**«L'AVETE FATTO A ME».**  
**PER UNA NUOVA LETTURA DELLE *SETTE OPERE DI MISERICORDIA* DI  
 CARAVAGGIO**

È compito agevole misurare la fortuna di cui ha goduto, nella critica del secondo Novecento, la memorabile lettura offerta da Roberto Longhi delle *Sette opere di Misericordia* (Fig. 1). Non v'è quasi studioso, infatti, che, confrontandosi con la vicenda del «più importante quadro religioso del Seicento»<sup>1</sup>, abbia rinunciato a rievocare il «crocicchio famoso, rimescolato tra ricchi e poveri, tra miseria e nobiltà»; a rivedere nell'oste il «tedesco che teneva l'albergo del Cerriglio presso Santa Maria la Nova»; o a fare omaggio alla «'voltatella'» degli «angeli-lazzari» tra lo «sgocciolio delle lenzuola lavate alla peggio» e la «'nostra donna col bambino'», «belli entrambi come un Raffaello 'senza seggiola' perché ripresi dalla verità nuda di Forcella e di Pizzofalcone»<sup>2</sup>.

Pur aderendo all'esegesi di Longhi, Raffaello Causa notava, nondimeno, quanto troppo vi interferissero «il vincolo ambientale del quartiere» e un certo compiacimento «in chiave napoletana, o meglio napoletanistica»<sup>3</sup>. Qualche anno dopo, Mia Cinotti esortava a oltrepassare «il concetto della 'presa diretta' che scaturisce dalla vivida analisi longhiana»<sup>4</sup>, e Mina Gregori ribadiva «il profondo sostrato allegorico e 'morale' del quadro di Caravaggio», che induceva a non «interpretarlo come una mera scena realistica»<sup>5</sup>.

A suggerire cautela era senza dubbio l'identificazione ormai sicura nella composizione di almeno tre episodi emblematici tratti rispettivamente dall'Antico Testamento, dall'agiografia medievale e dalla tradizione classica (Figg. 2-3): Sansone che nel deserto di Lechi si disseta con l'acqua miracolosamente sgorgata dalla mascella d'asino (dar da bere agli assettati); S. Martino che divide il mantello col povero (vestire gli ignudi); e Pero che nutre al proprio seno il padre Cimone ingiustamente condannato a morire d'inedia in prigione (dar da mangiare agli affamati e visitare i carcerati). Inoltre, appariva chiaro come Caravaggio fosse ricorso a un archetipo illustre anche per esemplificare l'ospitare i pellegrini, dal momento che il viandante alloggiato dall'oste era stato volta a volta identificato in S. Giacomo maggiore, in S. Rocco o in Cristo stesso<sup>6</sup>.

Tali evidenze avevano già spinto Luigi Salerno a definire le *Opere di Misericordia* un «mosaico di immagini emblematiche»<sup>7</sup>. Poco dopo, anche Maurizio Fagiolo dell'Arco era

---

Ho fatto sinteticamente riferimento ad alcuni dei risultati della presente ricerca anche in uno scritto divulgativo sul dipinto, edito privo di note e d'immagini di confronto (*Caravaggio. Nostra Signora della Misericordia*, Padova 2019). Desidero esprimere la mia gratitudine al Pio Monte della Misericordia per aver agevolato in ogni modo le mie ricerche. Sono particolarmente riconoscente a Francesco Caglioti per il prezioso incoraggiamento e per le attente indicazioni di cui il testo ha potuto avvalersi. Con Francesco Saracino ho discusso a lungo delle *Sette opere*, e della necessità di mettere in discussione alcuni aspetti essenziali nell'interpretazione tradizionale del dipinto. Ringrazio Mauro Magliani, autore delle splendide fotografie della pala di Caravaggio, e il comitato di redazione di Artchive Portfolio per aver condiviso sin dall'inizio e nel modo più sincero quest'esperienza di ricerca. Ho potuto infine contare sulla disponibilità e sulla competenza, tra gli altri, di Claudio Bernardi, Marco Cardinali, Stefano Causa, Paola D'Alconzo, Maria Beatrice De Ruggieri, Carlo Gasparri, Loredana Gazzara, Rafael Japón, Tomaso Montanari, Gianni Papi, Anchise Tempestini e Maria Cristina Terzaghi.

<sup>1</sup> ARGAN 1956, II, p. 37, nota 8.

<sup>2</sup> LONGHI 2009, p. 86.

<sup>3</sup> CAUSA 1970, pp. 20-21.

<sup>4</sup> CINOTTI 1983, p. 473.

<sup>5</sup> M. Gregori, scheda n. 2.157, in *CIVILTA DEL SEICENTO* 1984, I, p. 356.

<sup>6</sup> Per la paternità dei riconoscimenti e delle proposte di identificazione dei singoli episodi si rimanda a MARINI 2014, pp. 510-511.

<sup>7</sup> SALERNO 1966, p. 106.

tornato a insistere sulla natura esemplare degli episodi raffigurati nelle *Sette opere*<sup>8</sup>, mentre Maurizio Calvesi ha provato a riflettere utilmente sul valore cristologico della complessa iconografia della pala<sup>9</sup>. Ciononostante, la lettura longhiana sarebbe rimasta l'approccio interpretativo dominante, tanto che ancora in anni recenti Ferdinando Bologna ha riaffermato che l'iconografia del dipinto «si fonda sulle opere di misericordia corporale quali erano praticate nella concreta situazione napoletana del momento, e non già – come l'intitolazione tradizionale, ricorrente anche nelle fonti, vorrebbe, e com'è stato sostenuto anni a dietro per semplice conformismo confessionale – su quelle in numero di sette elencate e prescritte nel catechismo del cardinale Roberto Bellarmino»<sup>10</sup>.

La fortuna dell'interpretazione in chiave 'neorealista' della pala del Pio Monte può spiegare in parte la ragione per cui nessun esegeta del capolavoro caravaggesco abbia seriamente preso in considerazione l'eventuale valore emblematico della settima opera di misericordia rappresentata nella tela: il seppellimento del cadavere. Se nella pittura fiamminga, com'è noto, i precetti raccomandati da Gesù nel *Vangelo* di Matteo (25, 35-41) possono essere talvolta raffigurati alla stregua di scene di genere, nell'arte italiana le opere di misericordia sono di norma esemplificate da archetipi e modelli ricavati dalle Scritture e dall'agiografia popolare<sup>11</sup>. A questa tradizione, del resto, i governatori del Monte si rifecero nella scelta dei soggetti per le pale dei sei altari minori della loro chiesa (la *Resurrezione di Tabitha* e il *Gesù pellegrino in casa di Marta e Maria* di Fabrizio Santafede; la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* di Giovanni Baglione, poi sostituita dalla tela d'identico soggetto di Luca Giordano (Figg. 8, 12); il *S. Pietro liberato dal carcere* di Battistello Caracciolo; il *S. Paolino che riscatta lo schiavo* di Giovan Bernardino Azzolino; e il *Buon samaritano* di Giovan Vincenzo Forlì)<sup>12</sup>; e tale fu l'orientamento cui era stato con ogni evidenza improntato anche il programma iconografico del dipinto caravaggesco.

Non è stata ancora valutata a pieno l'importanza che nell'ideazione iconografica dell'intero ciclo pittorico della chiesa del Pio Monte poterono rivestire le *Icones operum misericordiae* di Giulio Roscio (Fig. 4)<sup>13</sup>. Il testo del teologo gesuita, stampato a Roma nel 1586, ridiscute le opere di misericordia corporali e spirituali alla luce di esempi caritativi derivati dalla tradizione biblica, dalla storia classica e dall'agiografia. A rendere eccezionale il volume di Roscio nel panorama della letteratura catechistica controriformata sono però le incisioni di Mario e Cristofaro Cartaro, che replicano i modelli vetero e neotestamentari delle tavole con i *Septem opera misericordiae corporalia* incise da Philippe Galle ad Anversa nel 1577<sup>14</sup>. I governatori del Pio Monte, o coloro cui essi delegarono l'ideazione iconografica del ciclo, dovettero eleggere a loro fonte privilegiata questa straordinaria miniera di spunti figurativi, la cui conoscenza poté essere favorita dai medesimi gesuiti napoletani, che ebbero un ruolo fondamentale nel supporto alle attività dell'istituzione caritativa. A ben guardare, infatti, tutti i

---

<sup>8</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1968, pp. 47-51, 59-61, note 41-50; ma già a p. 43 si afferma che nella pala napoletana Merisi avrebbe fatto «salire alla ribalta personaggi astratti», restituendo «carne e sangue a un gruppo d'allegorie».

<sup>9</sup> CALVESI 1990, pp. 355-362.

<sup>10</sup> F. Bologna, scheda n. 4, in *CARAVAGGIO* 2004, pp. 107-108. Il nucleo di tale interpretazione è proposto anche in *BOLOGNA* 2003a (il medesimo testo è stato pubblicato in *BOLOGNA* 2003b); *BOLOGNA* 2004, pp. 21-24, 42-43, note 28-42, dov'è discusso il ruolo di Giova Battista Manso, marchese di Villa, nella commissione del quadro (su cui si veda *GAZZARA* 2003); e *BOLOGNA* 2006, pp. 409-413, 627, note 41-46 (p. 411: «[a Caravaggio] parve necessario [...] trasformare radicalmente la rappresentazione delle opere di misericordia, da situazioni astratte e canonicamente simboliche, rispondenti a concetti esemplari e tipizzati, in gruppi di dolente vita vissuta: vere e proprie *tranches de vie* colte sul farsi, agite come momenti di esistenza quotidiana»).

<sup>11</sup> PACELLI 2014, pp. 51-73; sull'iconografia delle opere di misericordia in area nordalpina si veda VAN BÜHREN 1998.

<sup>12</sup> PACELLI 2014, pp. 95-102, 107, note 79-87.

<sup>13</sup> ROSCIO 1586.

<sup>14</sup> ZUCCARI 2016b, pp. 437-438, 440, 452, fig. 10, 454-455, figg. 12-14; un riferimento alla serie con i *Septem opera misericordiae corporalia* di Galle è già in *CARAFFA* 2007, pp. 128-129, fig. 6. Sul trattato di Roscio si veda, più in generale, GÖTTLER 1996, pp. 24-36.

soggetti delle pale minori della chiesa – al pari dei tre episodi già ricordati della tela caravaggesca – sono discussi e/o raffigurati nel testo di Roscio<sup>15</sup>.

Diversamente da quanto finora creduto<sup>16</sup>, non spetta dunque alla pala di Caravaggio l'originale rilettura del mito di Cimone e Pero nel contesto delle opere di misericordia<sup>17</sup>. È significativo che Roscio discuta l'*exemplum* tramandato da Valerio Massimo non in rapporto al riscatto degli schiavi («redimere captivos»), ma alla visita dei prigionieri («auxilium iis adferre»), di cui tratta nella seconda parte delle «ad quartam iconem notæ»<sup>18</sup>. Il visitare i carcerati non figura, tuttavia, tra le opere praticate dal Pio Monte, che includevano invece la liberazione dei prigionieri e l'affrancamento degli schiavi<sup>19</sup>. Sulla scorta di Roscio, anche gli ideatori del programma iconografico della pala caravaggesca dovettero associare l'episodio classico alla sesta opera di misericordia, ed è ormai possibile affermare con certezza che Merisi dipinse effettivamente «le sette opere di misericordia corporali derivate dalla tradizione evangelica»<sup>20</sup>, anziché le otto stabilite dallo statuto fondativo del Monte e illustrate nelle pale degli altari minori della chiesa<sup>21</sup>.

Ma com'è esemplificata nel dipinto la settima opera di misericordia (Fig. 9)? È davvero plausibile che essa alluda a un seppellimento comune? E per quale ragione Caravaggio avrebbe dovuto risolvere quest'unico episodio in una *tranche de vie* priva di valore esemplare? Se sul 'come' dipingere le *Sette opere* il pittore non dovette ricevere particolari condizionamenti, al punto da non sentirsi forse mai «più libero» come «in questo primo argomento napoletano»<sup>22</sup>, il 'cosa' raffigurarvi restò senza dubbio prerogativa della committenza, e non c'è ragione di dubitare che anche in questo caso essa orientasse la propria scelta in senso tradizionale.

Nella tradizione letteraria sulle opere di misericordia, dalle riflessioni di S. Tommaso d'Aquino<sup>23</sup> e di S. Antonino da Firenze<sup>24</sup> fino ai trattati tardo-cinquecenteschi di Silvano Razzi<sup>25</sup> e di Roscio stesso (Fig. 6)<sup>26</sup>, due sono in particolare gli *exempla* associati alla sepoltura

<sup>15</sup> ROSCIO 1586: le incisioni del Sansone e del Seppellimento di Gesù sono rispettivamente alle pp. 8-9 e 38-39, mentre per i riferimenti a S. Martino e all'episodio di Cimone e Pero si vedano le pp. 19 e 24; per i rimandi agli episodi raffigurati nelle pale degli altari minori della chiesa si veda invece *infra*.

<sup>16</sup> Si veda in particolare TUCK-SCALA 1993.

<sup>17</sup> Stando alla versione della leggenda fornita dalla *Naturalis Historia* di Plinio, sulle macerie della prigione che avrebbe ospitato il gesto di carità filiale sarebbe sorto, nel Foro Olitorio, un tempio dedicato alla *Pietas* (PAVON 1997 e CIANCIO ROSSETTO 1999), che potremmo considerare, per certi versi, quale archetipo del santuario dedicato alla Misericordia dai fondatori del Monte. Tale associazione, che sembra rimarcata dal protagonismo della prigione nella pala caravaggesca, poté forse aver influito nella scelta dell'episodio raffigurato nelle *Sette opere* (si veda *ivi*, pp. 637-638, per la correlazione, nel mondo classico e cristiano, tra prigione, o luogo del martirio, e spazio consacrato alla divinità). Nel tempio della *Pietas* era peraltro custodita, con ogni probabilità, una rappresentazione pittorica della Caritas Romana, e dal racconto di Valerio Massimo sappiamo che essa stupiva i riguardanti per la forza naturalistica dell'imitazione. Al pari di Tiziano, il cui *Bacco e Arianna* dipinto per Alfonso d'Este e oggi alla National Gallery di Londra poté ispirarsi alla descrizione pliniana dell'illustre precedente realizzato dal pittore greco Aristide (SHEARMAN 1995, p. 255), anche Merisi ebbe dunque l'opportunità di far rivivere, attraverso la capacità mimetica della sua arte, un'opera celebre della pittura antica.

<sup>18</sup> ROSCIO 1586, p. 24: «pari affectu pietatis altera in Græcia mulier patrem senem, simili custodiae mortisque generi traditum, quasi infantem pectori ad motum aliquo temporis spatium aluit». Il riferimento alla storia leggendaria di Cimone e Pero, non riprodotta nel frontespizio (Fig. 5), è immediatamente preceduto dalla versione moralizzata che del mito ellenistico aveva fornito la tradizione latina, in cui è la madre a essere nutrita in carcere dal seno della figlia. Per entrambi gli episodi è glossato a margine il rimando al quarto capitolo contenuto nel quinto dei *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo.

<sup>19</sup> D'AMORA 2008.

<sup>20</sup> PACELLI 2014, p. 77.

<sup>21</sup> L'ipotesi delle otto opere è in CAUSA 1970, p. 25, che vede sintetizzati nell'episodio di Cimone e Pero il dar da mangiare agli affamati, la liberazione dei prigionieri e il riscatto degli schiavi.

<sup>22</sup> LONGHI 2009, p. 86.

<sup>23</sup> TOMMASO D'AQUINO 2014, q. 32, articolo 2, pp. 349-350.

<sup>24</sup> PIEROZZI 1472, c. 70r-v.

<sup>25</sup> RAZZI 1576, pp. 60-64.

dei morti: Tobit che seppellisce gli ebrei durante l'esilio di Ninive e, in modo ancor più ricorrente, la sepoltura del Signore<sup>27</sup>. Anche nel celebre ciclo destinato alla chiesa dell'ospedale della Carità a Siviglia, nel quale le sette opere di misericordia sono tutte illustrate da archetipi ricavati dalle Scritture, il seppellire i morti, fulcro significativo del programma iconografico ideato da Miguel Mañara, è esemplificato, nel retablo dell'altar maggiore disegnato da Bernardo Simón de Pineda, dalla *Deposizione di Cristo nella tomba* che Pedro Roldán scolpì in rapporto al *Calvario* dipinto da Murillo sullo sfondo (Fig. 7)<sup>28</sup>. Non diversamente, poco dopo la consegna della tela di Caravaggio i governatori del Pio Monte si trovarono a prediligere il medesimo episodio in occasione della commissione a Giovanni Baglione della pala per l'altare della chiesa dedicato alla settima opera di misericordia (Fig. 8)<sup>29</sup>.

Fagiolo dell'Arco è stato il primo a ravvisare nella rappresentazione del corteo funerario delle *Sette opere* «l'eco della bilanciata *Deposizione* di Raffaello» (Fig. 10)<sup>30</sup>. Il confronto con la Pala Baglioni è stato riproposto sia dalla Gregori che da Calvesi<sup>31</sup>. Tuttavia, nessuno dei tre studiosi è arrivato con chiarezza a identificare nella pala caravaggesca il Seppellimento del Signore; al contrario, il ricorso allo «schema sacro» avrebbe avuto il solo scopo di «nobilitare» quella che rimaneva pur sempre «una comune traslazione funebre». La rilettura in una nuova chiave interpretativa della scena dipinta da Merisi porta invece ad affermare che anche nella pala dell'altar maggiore del Pio Monte la settima opera di misericordia vada identificata proprio nella *Deposizione di Cristo* nel sepolcro.

Lo spazio disponibile nella tela non avrebbe consentito la raffigurazione integrale dell'episodio. Di conseguenza, Caravaggio optò per l'ellissi del trasportatore che regge il cadavere dalla parte del capo, la cui presenza è solo intuibile al di là del quadro. Nell'iconografia della *Deposizione di Cristo*, è Giuseppe d'Arimatea, il più anziano e dunque il più autorevole dei tre seppellitori, a occupare di norma tale posizione, mentre Giovanni e Nicodemo sono spesso associati agli arti inferiori della salma<sup>32</sup>. Nella tela caravaggesca, l'Evangelista potrebbe essere quindi riconosciuto nel giovane barbuto dalla folta capigliatura che regge i piedi del defunto, mentre Nicodemo, abitualmente contraddistinto da una tunica e da un copricapo più modesti rispetto ai ricchi abiti dell'Arimateo, sarebbe da identificare nel personaggio che regge il cero, elemento ricorrente nelle immagini del trasporto del Salvatore, avvenuto alle ultime luci del venerdì santo.

In alcune interpretazioni della *Deposizione*, come quelle di Ferrà Fenzoni alla Pinacoteca Civica di Faenza e di Luca Giordano al Pio Monte della *Misericordia* (Figg. 11-

---

<sup>26</sup> ROSCIO 1586, pp. 40-43.

<sup>27</sup> Tobit che seppellisce i morti in compagnia della moglie Anna e del figlio Tobia è l'episodio, finora non identificato, raffigurato nella nota serie d'incisioni sulle sette opere firmata da «Gio[vanni] Svizzero» e pubblicata a Padova da Matteo Bolzetta nel 1647. Sulla serie, resa nota da MATHER 1942, si veda più di recente CHIARI 1982, pp. 144-145, nn. 157-160, e TUCK-SCALA 1993, pp. 135-136, 144, note 72-75, 156-159, figg. 17-23 (per l'incisione relativa all'opera del seppellire i morti, che reca il problematico riferimento «da Tiziano», si veda p. 159, fig. 23). Sull'identificazione dell'incisore in Hans Heinrich Schweitzer si veda M. Catelli Isola, schede nn. 247-253, in *IMMAGINI DA TIZIANO* 1976. Poiché nella serie il visitare i carcerati è esemplificato dalla *Caritas Romana*, Friedlaender ipotizzava che Merisi potesse essere a conoscenza della presunta fonte tizianesca da cui le stampe deriverebbero (FRIEDLAENDER 1955, p. 209).

<sup>28</sup> Oltre al *Seppellimento di Cristo*, il ciclo sulle sette opere di misericordia dipinto da Murillo tra il 1667 e il 1670 comprendeva il *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, ancora *in loco*; il *Cristo che risana il paralitico* della National Gallery di Londra; il *Ritorno del figliol prodigo* della National Gallery di Washington; la *Liberazione di san Pietro* all'Ermitage di San Pietroburgo; e l'*Abramo e i tre angeli* della National Gallery of Canada a Ottawa. Sul ciclo si veda BROWN 1978, pp. 128-146; sull'ospedale della Carità e sul programma iconografico della chiesa cfr. VALDIVIESO-SERRERA 1980.

<sup>29</sup> Sulla pala si veda ora M. Nicolaci, scheda n. 3, in *CARAVAGGIO NAPOLI* 2019, pp. 116-117.

<sup>30</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1968, p. 48. La possibile influenza della Pala Baglioni su Caravaggio era stata già considerata in rapporto al *Seppellimento* della Vallicella in WAGNER 1958, p. 106.

<sup>31</sup> M. Gregori, scheda n. 2.157, in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, p. 357; CALVESI 1990, p. 360, figg. 221-222.

<sup>32</sup> Il problema è affrontato per la prima volta in modo organico in STECHOW 1964.

12)<sup>33</sup>, il trasportatore che sostiene Cristo per le gambe è talvolta raffigurato mentre sale il gradino su cui è collocato il «sepolcro nuovo» (Gv 19, 41). Il motivo ritorna in modo esemplare nel *Seppellimento* di Giandomenico Tiepolo al Museo del Prado, in cui è probabilmente di nuovo Nicodemo a salire il basamento del sarcofago per completare la deposizione (Fig. 13)<sup>34</sup>. Nelle *Sette opere* è invece il giovane ad appoggiare la gamba al gradino, il solo possibile riferimento, nella composizione, al sepolcro del Redentore.

Nella pala del Pio Monte, il seppellitore al centro è generalmente ritenuto un chierico o un diacono (Fig. 14)<sup>35</sup>. Tuttavia, nessun paramento liturgico può aderire direttamente alla pelle alla maniera della veste dell'uomo, identificabile piuttosto in un camicione d'uso comune. A ben vedere, anche il berretto non presenta la struttura rigida e le alette del tricorno sacerdotale. Partendo dal presupposto che il seppellitore 'dovesse' essere un chierico, il tessuto ripiegato attorno all'avambraccio ha fatto pensare improbabilmente alla manica di una cotta, ma in esso sarebbe piuttosto da riconoscere la parte della sindone con cui Nicodemo ricoprirà di lì a poco il corpo del Salvatore. Rispetto al lembo del lenzuolo sotto i piedi della salma, l'estremità sostenuta da Nicodemo, al pari della manica della veste cui è giustapposta, appare dipinta con maggiore sprezzatura a causa dell'incidenza diretta della luce artificiale, e tale effetto è riscontrabile pure nella parte del sudario sopra la mano destra di Giovanni.

Anche il drappo d'onore che ricopre il cadavere non è estraneo all'iconografia della Deposizione. Già nel *Compianto* di Alessandro Allori oggi agli Uffizi e nella straordinaria invenzione di Sebastiano Florigerio al Monte di Pietà di Treviso, il cui significato è stato di recente messo in rapporto alla Resurrezione, Cristo è disteso nella tomba sopra un tessuto di colore rosso, allusivo alla natura divina del deposto<sup>36</sup>.

Beverly Heisner ha notato che il volto del trasportatore col berretto presenta una forte somiglianza con i lineamenti di Merisi<sup>37</sup>, e, più di recente, Mauro Di Vito vi ha riconosciuto con maggiore sicurezza un autoritratto del pittore (Fig. 15)<sup>38</sup>. A richiamare la sua fisionomia sarebbe, oltre allo sguardo dalla «perturbante lateroversione»<sup>39</sup>, il caratteristico diastema tra gli incisivi inferiori, che ritorna con l'evidenza di una firma negli autoritratti dei *David e Golia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e della Galleria Borghese (Figg. 16-17). Ma se non c'è ragione del perché Caravaggio avrebbe dovuto identificarsi nel «diacono con la torcia che va ripetendo l'ufficio dei morti»<sup>40</sup>, tutt'altro significato assumerebbe l'autoritratto del pittore come Nicodemo. La tradizione medievale aveva attribuito al discepolo notturno di Gesù il *Crocifisso miracoloso* di Beirut, ch'egli avrebbe dipinto dal vero, e la sua versione occidentale, la scultura del *Volto Santo* di Lucca<sup>41</sup>. In Nicodemo fu riconosciuto l'archetipo dell'artista cristiano, e a partire dal XV secolo non pochi furono i pittori e gli scultori che decisero di lasciare traccia delle proprie fattezze nei lineamenti del sinedrita. Giorgio Vasari testimonia che Michelangelo si autoritrasse nel Nicodemo della *Pietà* Bandini, e che Baccio Bandinelli ne imitò l'esempio nel

<sup>33</sup> Sulle pale di Fenzoni e di Giordano si vedano, rispettivamente, SCAVIZZI-SCHWED 2006, pp. 176-177, n. P67, e O. Ferrari, scheda n. A216, in FERRARI-SCAVIZZI 2000, I, p. 286; *ivi*, II, p. 574, fig. 289.

<sup>34</sup> Sul dipinto, parte della serie sulla Passione di Cristo proveniente dal convento di San Filippo Neri a Madrid, si vedano LUNA 1997, pp. 145-148, e MARIUZ 2008, p. 81.

<sup>35</sup> L'identificazione rimonta a una tradizione illustre, perché il primo a riconoscerci un «sacerdote con la cotta bianca» fu Bellori (BELLORI/BOREA 2006, p. 226). È risaputo, tuttavia, come il biografo non sia tra le fonti più attendibili sulla pala napoletana: nella *Vita* di Merisi il Sansone che si disseta dalla mascella d'asino è difatti interpretato alla stregua di un 'ubriacone' che, «alzando il fiasco, beve con la bocca aperta, lasciandovi cadere sconsciamente il vino» (*ivi*, p. 231; CINOTTI 1983, p. 472: «le prime due sviste sono del Bellori, che pone la torcia in mano al trasportatore del cadavere [piuttosto che al «diacono»], e scambia Sansone per un ubriacone»).

<sup>36</sup> SARACINO 2007, pp. 289, 290, fig. 153, 323-326, tav. XXIX.

<sup>37</sup> HEISNER 1976, pp. 23-24.

<sup>38</sup> DI VITO 2010, pp. 34, fig. 17, 40, 43 nota 46.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> PACELLI 2014, p. 78.

<sup>41</sup> BELTING 1994, pp. 304-305, 586-587, note 37-40.

gruppo ch'egli scolpì per la propria cappella-sepolcro all'Annunziata di Firenze<sup>42</sup>. L'ubicazione lucchese del *Volto Santo* favorì l'affermazione di tale tradizione specialmente in Toscana, come dimostrano le celebri identificazioni in Nicodemo di Jacopo Pontorno, di Agnolo Bronzino e di Francesco Salviati<sup>43</sup>. Al di fuori dei confini toscani, l'esempio più noto è forse quello di Tiziano, i cui autoritratti in veste di Nicodemo sono stati ipoteticamente riconosciuti nel *Trasporto* del Louvre, nel *Seppellimento* del Prado e nella *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>44</sup>. Anche nella pittura lombarda non dovettero mancare precedenti illustri, come lascia supporre la *Pietà* di Giovan Girolamo Savoldo al Cleveland Museum of Art, identificata nella cimasa della Pala Pesaro oggi alla Pinacoteca di Brera, dove nel personaggio che regge Cristo è stato dubitativamente riconosciuto un autoritratto del pittore<sup>45</sup>. In Nicodemo s'identificarono pure molti artisti della tradizione nordica: tra i pittori, Rogier van der Weyden, Petrus Christus e Hugo van der Goes; tra gli scultori, invece, celebri sono i casi, in Baviera, di Adam Kraft e di Tilman Riemenschneider<sup>46</sup>. Com'è ben noto, i pittori avevano la consuetudine di ritrarsi anche in S. Luca, nel quale riconoscevano il primo iconografo della Vergine; rispetto all'Evangelista, tuttavia, Nicodemo poteva vantare la testimonianza oculare degli eventi del Golgotha, ed è tale peculiarità a essere rimarcata nella *Crocifissione* di Zurbarán al Prado, in cui ai piedi della croce il sinedrita è raffigurato con la tavolozza e i pennelli (Fig. 18)<sup>47</sup>.

Non stupisce che nella pala del Pio Monte sia Nicodemo a reggere la torcia. È molto probabile che Caravaggio conoscesse l'importanza che la metafora della luce assume nel dialogo notturno sulla rivelazione che il discepolo ebbe con Gesù, il cui significato è racchiuso nell'affermazione programmatica di Giovanni (3, 16-21): «la luce è venuta nel mondo ma gli uomini hanno amato più le tenebre che la luce, perché le loro opere erano malvagie», e dunque «chi opera la verità viene alla luce, perché appaia chiaramente che le sue opere sono state fatte in Dio». Va ricordato, a questo proposito, che le due principali fonti di luce artificiale nell'opera del maestro lombardo, ovvero il cero delle *Sette opere* e la lampada della *Cattura di Cristo* della National Gallery di Dublino, illuminano entrambe il corpo del Salvatore, e a reggerle è in tutt'e due i casi il personaggio nel quale Caravaggio ha scelto d'identificarsi. La coincidenza potrebbe non essere casuale, se consideriamo che l'artista è testimone, come Nicodemo, ma è anche colui che mostra Cristo, e con tale significato può riconoscersi in Pilato nell'episodio dell'*Ecce Homo*. È stato Roberto Longhi a ipotizzare, del resto, che Merisi stesso avrebbe potuto ritrarsi nel «pittore in berrettone a tesa rotonda e 'ferraiolo negro» che interpreta Pilato nell'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco a Genova: quasi «che anche qui il Caravaggio intendesse, ancora una volta, polemizzare, affermando che, oltre a Pilato, soltanto

---

<sup>42</sup> La testimonianza di Vasari è contenuta nella lettera che l'artista inviò a Leonardo Buonarroti a Roma il 18 marzo 1564 (STECHOW 1964, p. 289, note 3-4). È significativo ricordare, in tale contesto, l'ipotesi secondo cui nel Nicodemo del *Trasporto* vallicelliano Caravaggio avrebbe ritratto, in forma di omaggio, proprio la fisionomia di Buonarroti (*ivi*, p. 302, nota 50; PAPA 2001).

<sup>43</sup> COX-REARICK 1989, *passim*.

<sup>44</sup> GENTILI 1993; SARACINO 2007, pp. 316-322, anche per il rimando all'ipotetico autoritratto di Marco Basaiti come Nicodemo nella *Lamentazione*, distrutta, già al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino.

<sup>45</sup> Sulla Pala Pesaro si veda OLIVARI 2008; sulla proposta d'identificare nel personaggio che regge Cristo un autoritratto di Savoldo cfr. invece COX-REARICK 1989, p. 82, nota 86.

<sup>46</sup> SCHLEIF 1993.

<sup>47</sup> Sulla *Crocifissione* del Prado si veda G. Finaldi, scheda n. 40, in ZURBARAN 2013, pp. 200-201; la proposta di riconoscere in Nicodemo il pittore ai piedi della croce, già identificato in S. Luca o nell'autoritratto di Zurbarán, è in SARACINO 2012, pp. 153-155, 288, nota 170. Che nell'immaginazione degli artisti moderni il *Crocifisso* di Beirut s'identificasse con un'immagine dipinta è comprovato esemplarmente dalle tele con la *Scoperta della miracolosa immagine del Crocifisso di Beirut* e con la *Prova del sangue* eseguite da Giacomo Cavedone all'inizio del terzo decennio del Seicento per il coro di San Salvatore a Bologna (NEGRO-ROIO 2001, pp. 137-138, nn. 73-74). Una rara testimonianza di Nicodemo scultore del Volto Santo è invece nel guasto affresco nella controfacciata del Duomo di Lucca, attribuito a Vincenzo di Antonio Frediani (MASSAGLI 2003, pp. 6-7, 21, note 14-17, tav. 3).

il pittore ha il diritto di pronunciare le parole ‘Ecce Homo’, o, meglio, di esprimerle con la verità tutta palese della sua pittura»<sup>48</sup>.

Nel *Trasporto di Cristo al sepolcro* che Merisi dipinse per la Cappella Vittrice in Santa Maria in Vallicella a Roma, S. Giovanni è vestito di verde e di rosso, e anche l’abbigliamento degli altri personaggi rivela l’intento storicizzante ricercato in quell’occasione dal pittore (Fig. 19). Nella pala del Pio Monte, al contrario, per meglio attualizzare il valore esemplare dei modelli di carità nei quali i moderni avrebbero dovuto riconoscersi, i seppellitori del Signore, al pari di quasi tutti i protagonisti degli altri episodi, sono rappresentati in abiti contemporanei.

Né può sottovalutarsi il valore eucaristico che l’episodio della Deposizione di Gesù nel sepolcro poteva assumere nelle pale d’altare. L’ostensione del corpo di Cristo, con cui le membra ferite venivano offerte alla contemplazione del fedele, era in passato un’esperienza funzionale all’eucaristia<sup>49</sup>. Del resto, nella chiesa primitiva del Pio Monte, più piccola dell’attuale, il quadro di Merisi era verosimilmente collocato più in basso<sup>50</sup>, e l’invenzione caravaggesca, nella visione d’insieme delle singole scene, doveva apparire viepiù impressionante, al pari dell’«effetto di sfondamento e di illusione (reale) analogo a quello che ancora oggi suscita la *Decollazione del Battista* nella cappella omonima della co-cattedrale di La Valletta»<sup>51</sup>.

L’osservazione ravvicinata della tela consente infine di riconoscere su uno dei piedi tumefatti del cadavere, dei quali già Fagiolo dell’Arco aveva intuito l’«aria metafisica»<sup>52</sup>, il riferimento alle stimmate della crocifissione (Fig. 20). Può essere in tal modo interpretata la macchia circolare, ormai sbiadita, visibile sulla pianta del piede destro, mentre non è possibile stabilire se il foro del chiodo fosse stato dipinto in origine anche sulla pianta e/o sul dorso del piede sinistro, la cui posizione in scorcio avrebbe potuto non renderne necessaria la presenza. Consapevole della potenziale ambiguità della soluzione compositiva adottata, Caravaggio sentì forse il bisogno di rimarcare la speciale paternità di quei piedi, e il segno della ferita doveva emergere con tutt’altra evidenza prima dei restauri e delle drastiche puliture cui la tela è stata sottoposta nei secoli<sup>53</sup>. Del resto, non sono infrequenti i casi in cui sul corpo del Cristo depresso o risorto siano appena visibili o completamente scomparsi i segni delle ferite. Limitandoci alle opere di Merisi, è da ricordare che nel Cristo del *Trasporto* Vittrice le stimmate dei piedi sono ormai quasi del tutto illeggibili, né è oggi visibile la ferita che in origine doveva segnare la mano destra del *S. Francesco* nel Wadsworth Atheneum di Hartford<sup>54</sup>.

L’identificazione del seppellimento di Cristo induce a ricercare una soluzione più persuasiva anche per l’episodio in cui è esemplificata l’opera dell’alloggiare i pellegrini (Fig. 21). Il viandante con il cappello è generalmente identificato in S. Giacomo maggiore in cammino verso Compostela (Fig. 23). Tuttavia, nell’iconografia iacobea si fa fatica a ritrovare una situazione assimilabile alla scena dipinta da Caravaggio, né il viaggio dell’apostolo in Spagna è tra gli *exempla* tradizionalmente associati al *suscipe peregrinos*. Nelle «note» alla quarta opera di misericordia, Roscio cita Giacomo unicamente in riferimento alla vicenda dei

<sup>48</sup> LONGHI 2000, pp. 127-128. È da segnalare, a riguardo, l’ipotesi di SARACINO 2012, pp. 16-17, fig. 6, 280, nota 6, che propone d’identificare nel Pilato dell’*Ecce Homo* già Sotheby’s, Milano, 29 novembre 2005, n. 178, l’autoritratto dell’ignoto maestro, forse attivo tra Napoli e Genova nel secondo quarto del Seicento.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 188-192, 290, note 211-214.

<sup>50</sup> Sulla collocazione della pala di Merisi nella chiesa primitiva del Pio Monte della Misericordia si veda ora GAZZARA 2019.

<sup>51</sup> M. Gregori, scheda n. 2.157, in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, p. 355.

<sup>52</sup> FAGIOLO DELL’ARCO 1968, p. 46: «Il trasporto del cadavere ha qualcosa di sacro: c’è un’aria metafisica in quei piedi che lentamente vengono in primo piano, c’è una sostanza irreali nel viso del diacono rischiarato dalla torcia».

<sup>53</sup> Un resoconto dei restauri della pala è in PAGANO 2005.

<sup>54</sup> CINOTTI 1983, p. 440. Al di là di Caravaggio, tra i casi emblematici in cui le stimmate sono quasi o del tutto scomparse è da ricordare il *Cristo risorto* di Basaiti alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (SARACINO 2007, pp. 216-218, tav. XXII).

samaritani che negarono ospitalità a Gesù in viaggio verso Gerusalemme<sup>55</sup>, quando Giacomo e Giovanni furono rimproverati dal Maestro perché avrebbero voluto minacciare gli abitanti del villaggio con «un fuoco dal cielo» (Lc 10, 51-56). Tra gli archetipi dell'alloggiare i pellegrini proposti nel testo del teologo di Orte, uno soltanto può attagliarsi all'episodio raffigurato nella pala di Merisi: Gesù e i discepoli sulla via di Emmaus<sup>56</sup>.

Walter Friedlaender aveva già proposto d'identificare in Cristo stesso il pellegrino col cappello, ma l'ipotesi non ha mai goduto di particolare fortuna<sup>57</sup>. Sebbene nella tradizione iconografica la fisionomia di Giacomo presenti caratteristiche simili a quelle del cugino Gesù, lo sguardo fisso, le guance scavate e l'ombra che vela gli occhi del magnetico pellegrino della pala del Pio Monte sono indizi piuttosto inequivocabili dell'identità del Risorto. L'ombra che contrassegna lo smunto «forestiero» delle *Sette opere* ce ne ricorda l'identità ancora incognita, e il particolare è riscontrabile in altre interpretazioni dell'Andata e della Cena a Emmaus. Nella prima metà del Seicento, ne è fra gli esempi più perspicui la *Cena* di Bernardo Strozzi oggi nella collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo (Fig. 24)<sup>58</sup>; mentre nella pittura spagnola un caso eloquente è rappresentato dal volto di Cristo nell'*Emmaus* di Zurbarán al Museo di San Carlos a Città del Messico (Fig. 25)<sup>59</sup>. Quanto ai precedenti lombardi, invece, non è da escludere che Caravaggio abbia potuto avere presente il Gesù che spezza il pane nella *Cena* dipinta dal Moretto per la chiesa di San Luca a Brescia e oggi alla Pinacoteca Civica Tosio Martinengo, oppure l'*Andata a Emmaus* di Altobello Melone, documentata *ab antiquo* nella chiesa carmelitana di San Bartolomeo a Cremona, in cui Cristo, riconoscibile dalle ferite sulle mani, è il pellegrino a sinistra che regge il bordone e indossa il cappello con la conchiglia di S. Giacomo (Fig. 26)<sup>60</sup>.

Le indagini radiografiche hanno rivelato che l'oste era dotato in origine di una cuffia molto simile a quella del bettoliere nella *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera, che il pittore realizzò poco prima del suo arrivo nella capitale vicereale<sup>61</sup>. Oltre alla cuffia, a tratti ancora visibile, anche il resto dell'abbigliamento richiama il tipo dell'albergatore già sperimentato da Merisi nelle *Cene* della National Gallery di Londra e del museo milanese. Identico vi ritorna pure il motivo della mano che stringe la vita dei calzoni, anch'esso mutuato, con ogni probabilità, dalla conoscenza degli *Emmaus* di Tiziano oggi alla Walker Art Gallery di Liverpool e al Museo del Louvre<sup>62</sup>.

Altrettanto rilevante è il valore significativo dell'invenzione caravaggesca. Nella tradizione iconografica, l'oste è abitualmente raffigurato nel contesto della cena dei pellegrini. Nell'*Emmaus* di Giovanni Serodine nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo ad Ascona, egli è presente all'invito che i discepoli rivolgono a Cristo, ma l'azione si compie già all'interno della locanda, a ridosso della tavola (Fig. 27)<sup>63</sup>. L'episodio raffigurato da Serodine non può però alludere, come suggerito dalla lettura interpretativa che ha goduto di maggiore credito negli ultimi decenni<sup>64</sup>, all'identificazione di Cristo da parte dei discepoli, la quale, in accordo al *Vangelo* di Luca (24, 30), è inscindibile dal momento eucaristico della benedizione e

---

<sup>55</sup> ROSCIO 1586, p. 36.

<sup>56</sup> L'incisione dell'*Andata a Emmaus* è *ivi*, pp. 32-33 (in corrispondenza della lettera C nel frontespizio riprodotto a fig. 21); l'ospitalità misericordiosa dei due discepoli è invece ricordata da Roscio a p. 36.

<sup>57</sup> FRIEDLAENDER 1955, p. 208. Fanno eccezione i pareri favorevoli di MOIR 1982, pp. 136-137, e di HIBBARD 1983, pp. 213-219, 324, nota 138.

<sup>58</sup> E. Vanzelli, scheda n. 15, in *LA COLLEZIONE* 2016, pp. 42-43.

<sup>59</sup> I. Hermoso Romero, scheda n. 22, in *ZURBARAN* 2013, pp. 162-163.

<sup>60</sup> Sull'iconografia di Cristo pellegrino si vedano *INCONTRARSI A EMMAUS* 1997; SARACINO 2006.

<sup>61</sup> CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005, pp. 50, 53, fig. 12.

<sup>62</sup> SARACINO 2006; FRIEDLAENDER 1955, p. 164, ha rilevato per primo l'importanza del modello tizianesco per l'invenzione dell'oste nell'*Emmaus* di Caravaggio a Londra.

<sup>63</sup> Sul dipinto si veda G. Agosti, scheda n. 2, in *SERODINE NEL TICINO* 2015, pp. 36-53.

<sup>64</sup> FALCIDIA 1988, pp. 70-72.

della frazione del pane. La cordialità verso il pellegrino non è infatti da porre in relazione al riconoscimento del Risorto, ma alla premura del tutto naturale che i due riservano all'ospite di riguardo. Non sappiamo se Serodine conobbe il capolavoro napoletano di Caravaggio<sup>65</sup>: in ogni caso, egli condivise col maestro lombardo l'esigenza d'interpretare in chiave narrativa un'immagine dalla tradizionale valenza iconica.

A differenza del ticinese, Caravaggio raffigura il momento in cui l'oste, sulla soglia, invita i pellegrini a entrare. Il motivo, piuttosto raro nella tradizione iconografica, è presente nell'*Emmaus* di Bonifacio Veronese della Pinacoteca di Brera (in deposito al convento di Santa Maria delle Grazie) (Fig. 28), ed è riproposto nel piccolo dipinto esitato nel 2010 da Bonhams a Londra, assegnato anch'esso al Pitati ma attribuibile con maggiore probabilità all'allievo Antonio Palma (Fig. 29)<sup>66</sup>.

L'episodio dell'oste che invita Gesù e i discepoli è un *topos* assai ricorrente nel teatro sacro rinascimentale. Esso dovette sopravvivere nelle forme drammatiche processionali che dopo il Concilio di Trento soppiantarono – finanche nella Lombardia di Merisi, per impulso del cardinale Carlo Borromeo e dei suoi stretti seguaci<sup>67</sup> – il dramma sacro d'origine medievale<sup>68</sup>. Nella celebre sacra rappresentazione della Passione e della Resurrezione di Cristo, inscenata al Colosseo dalla Compagnia del Gonfalone fino al 1539, ma il cui testo veniva ristampato ancora ai primi del Seicento, il locandiere rivolge l'invito a Cristo e ai due discepoli promuovendo i vantaggi della propria ospitalità<sup>69</sup>. Il motivo si ritrova in termini ancora più espliciti in un dramma sacro d'ignota autografia del XV secolo:

*L'oste esce fuori e dice loro:*

Venite qua, ché ci è lessò e arrosto;  
promettovi di farvi trionfare,  
non andate più là, ché si fa notte,  
ché rimarreste fra burroni e grotte.

[...]

Vi posso far un convito ben grande:  
sedete; adesso porto le vivande<sup>70</sup>.

Le parole dell'oste echeggiano l'invito che i discepoli avevano indirizzato a Gesù quando questi, in prossimità del villaggio, «fece come se dovesse andare più lontano»: «resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino» (Lc 24, 29). A guardar bene, anche il gesto dell'albergatore richiama quello che nell'iconografia dell'Andata a Emmaus viene rivolto a Cristo da uno dei discepoli. Finalizzato in origine a rimarcare la posizione del sole al tramonto, esso finisce per alludere più semplicemente alla direzione verso la quale, al bivio, Gesù viene «costretto» dai due a procedere<sup>71</sup>. Non possiamo affermare con sicurezza che la presenza dell'oste implichi la volontà di attribuirgli un ruolo nell'azione caritativa, la quale nella vicenda dell'Emmaus – come ribadisce il trattato di Roscio – spetta esclusivamente ai discepoli. Siamo invece più certi del fatto che Caravaggio dovette rendersi conto già in quest'occasione come

<sup>65</sup> Mette conto ricordare, a riguardo, l'ipotesi di PAPI 1988, pp. 140-144, secondo cui l'*Arrivo a Emmaus* e il *Cristo che rimprovera i figli di Zebedeo* di Ascona presupporrebbero la conoscenza *de visu* delle opere meridionali di Merisi.

<sup>66</sup> Londra, Bonhams, *Old Master Paintings*, 7 luglio 2010, n. 5; sull'*Emmaus* di Brera cfr. SIMONETTI 1986, pp. 108-109, n. 35.

<sup>67</sup> BERNARDI 2002.

<sup>68</sup> BERNARDI 2004. Di influenza del teatro sacro sulla pittura caravaggesca aveva già discusso, in rapporto all'invenzione scenografica della *Morte della Vergine* del Louvre, HINKS 1953, pp. 10-11.

<sup>69</sup> ALHAIQUE PETTINELLI 1993, pp. 95-98.

<sup>70</sup> *SACRE RAPPRESENTAZIONI* 1963, p. 412.

<sup>71</sup> VALENZIANO 1997, pp. 60-61.

nella tela non avrebbe trovato lo spazio necessario alla rappresentazione integrale dell'episodio. Nella tradizione iconografica, Cristo è spesso raffigurato in mezzo ai due discepoli, e anche nell'incisione di Galle ripresa da Mario Cartaro egli procede tra loro (Fig. 22). Di conseguenza, possiamo dedurre che il *solus peregrinus* sia il secondo dei tre a fare ingresso nella locanda. Il pittore avrebbe quindi dipinto soltanto il discepolo alle spalle del Risorto, di cui riconosciamo il bastone e un orecchio in evidenza, in quanto il pellegrino che precede sarebbe già oltre l'albergatore, occupando quest'ultimo una posizione liminare tra lo spazio dipinto e quello reale. In tal modo, lo spettatore è chiamato a completare la scena nella propria dimensione immaginativa. Del resto, il procedimento narrativo è il medesimo, come s'è visto, cui Merisi sarebbe ricorso nell'ideazione dell'episodio della sepoltura. Anche in questo caso, infatti, l'osservatore gioca un ruolo fondamentale nel funzionamento estetico della rappresentazione, dal momento che la scena continua non soltanto dietro il muro della prigione, ma oltre il quadro stesso, dove trovano idealmente posto la parte superiore della salma e il terzo seppellitore. I due episodi risultano pertanto costruiti in modo simmetrico, e tale corrispondenza appare ribadita anche sul piano del significato teologico: la resurrezione della carne è stata resa possibile dal sacrificio della croce. È da notare, infine, che nel programma iconografico messo a punto per le pale degli altari minori della chiesa del Pio Monte Cristo torna protagonista nelle medesime due opere misericordiose, dal momento che, come detto, egli viene raffigurato da Fabrizio Santafede nelle vesti del pellegrino in casa di Marta e Maria e da Giovanni Baglione nella fase finale del trasporto del suo corpo al sepolcro.

Accanto al pellegrino di Emmaus, Martino, la cui intima relazione con Gesù è ben presente nella tradizione iconografica, sta compiendo un gesto dall'eccezionale valore cristologico, poiché Cristo stesso gli sarebbe apparso in sogno, la notte seguente, ricoperto della metà del mantello ch'egli aveva donato al povero (Figg. 30-31)<sup>72</sup>. Oltre al dono della clamide, vera ipostasi visiva della pericope evangelica sulle opere di misericordia («nudo e mi avete vestito»), è da attribuire a Martino, com'è stato stabilito, anche la 'visita' dell'infermo implorante nell'ombra, di cui intravediamo la stampella tra le gambe (Fig. 32)<sup>73</sup>. Volendo rintracciare pure per quest'episodio un riferimento più preciso nella vita del santo, lo storpio potrebbe alludere al lebbroso che il vescovo di Tours guarì presso la porta di Parigi<sup>74</sup>, il quale, nella tradizione iconografica, è di frequente caratterizzato, oltre che dalle bende sui lepromi, giustappunto dal bastone che ne simboleggia la paralisi causata dalla malattia. Fin dall'iconografia medievale, le azioni più significative della vita di Martino appaiono talvolta riunite in un'unica composizione<sup>75</sup>. Anche Antoon van Dyck realizzò, nel terzo decennio del Seicento, una sinossi esemplare di alcuni degli episodi più rappresentativi della vita e dei miracoli del santo francese, e nella pala destinata alla chiesa parrocchiale di San Martino a Zaventem il nudo che riceve il mantello è raffigurato, proprio come nelle *Sette opere*, accanto al lebbroso in ginocchio che si regge alla stampella (Fig. 33)<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> L'apparizione di Cristo, vestito «ea chlamydis parte qua [Martinus] paupere texerat», è ricordata da ROSCIO 1586 a p. 19. Sull'iconografia di Martino cfr. *SAN MARTINO* 2006, e in particolare il saggio di URBAN 2006 (di cui si veda anche la 'versione *maior*': URBAN 1997), il quale evidenzia come l'intima relazione di Martino con Cristo sia presente nella tradizione iconografica sin dai mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, in cui il vescovo di Tours conduce la schiera dei santi maschili nella posizione più prossima a Cristo in trono, giustappunto ricoperto del mantello di Martino.

<sup>73</sup> CAUSA 1970, p. 24.

<sup>74</sup> ROSCIO stesso (1586, p. 19), del resto, allude ai «plurima huius generis pietatis opera» che Martino avrebbe compiuto dopo l'elezione a vescovo. La guarigione del lebbroso, peraltro, può essere interpretata essa stessa nei termini di *imitatio Christi*, in riferimento a uno dei miracoli più celebri compiuti da Gesù in Galilea (Mt 8, 1-4; Mc 1, 40-45; Lc 5, 12-16).

<sup>75</sup> Cfr. URBAN 2006, pp. 34-35, che riproduce un disegno a penna, contenuto all'interno di un codice di Echternach ora alla Stadtbibliothek di Treviri (1125 circa), in cui Martino è raffigurato insieme al povero cui ha donato il mantello, al lebbroso e al giovane esorcizzato.

<sup>76</sup> BARNES 2004, pp. 53-56, n. I.38.

Come suggerito da Calvesi, finanche nella scelta del Sansone sarebbe da identificare un chiaro riferimento cristologico (Fig. 34)<sup>77</sup>. Una lunga tradizione esegetica, che rimontava ai padri della Chiesa, riconosceva infatti nell'eroe biblico una prefigurazione del Cristo, che come Sansone patì la sete nelle angosce della morte. Tale associazione significativa, e forse anche la possibilità di sintetizzare l'episodio in un'unica figura, dovettero prevalere sull'apparente incoerenza che farebbe del vincitore dei Filistei l'unico personaggio, nelle *Sette opere*, a non ricevere la misericordia dagli uomini, ma direttamente da Dio.

È risaputo come il tema assegnato a Caravaggio fosse in realtà quello, connesso alla dedicazione della chiesa del Pio Monte, di «Nostra Signora della Misericordia»<sup>78</sup>. Tuttavia, secondo un'ipotesi che gode ancor oggi fortuna, il pittore avrebbe disatteso la richiesta della committenza, raffigurando nella parte alta della tela soltanto gli angeli, cui i governatori avrebbero imposto d'aggiungere, per dovere iconografico, la Madonna col Bambino<sup>79</sup>. Il limite di tale lettura risiede a mio parere nel mancato riconoscimento del manto protettivo della *Mater Misericordiae*. Nella raffigurazione del gruppo divino sono infatti distinguibili due drappi: l'uno, proveniente da sinistra, è il «denzuolo» che accompagna l'epifania angelica; l'altro, di colore verdescuro, avvolge gli angeli e discende sulla folla (Fig. 35). Quest'ultimo, interpretato in chiave meramente ornamentale, è invece da ricollegare al tessuto del medesimo colore appoggiato sulle spalle di Maria, identificabile giustappunto nel mantello della Misericordia, normalmente raffigurato di verde e/o d'azzurro<sup>80</sup>.

Il riconoscimento del manto misericordioso consente di comprendere la ragione stessa dell'apparizione angelica, che implica a sua volta la presenza *ab origine* della Vergine col Bambino. Nell'iconografia della Madonna della Misericordia, gli angeli hanno la funzione di distendere il mantello della Vergine sul gruppo dei fedeli. La loro partecipazione è necessaria nei casi in cui Maria non può assolvere direttamente il compito perché ha le mani giunte in preghiera, oppure, come nella pala del Pio Monte, quando ella è raffigurata con il Bambino in braccio<sup>81</sup>. Tale interpretazione trova conferma nei risultati delle indagini scientifiche sulla tela, che hanno messo in luce come la rappresentazione degli angeli si sovrapponga in più punti alla precedente stesura della veste e del «drappo» della Vergine<sup>82</sup>.

<sup>77</sup> CALVESI 1990, p. 359. Più problematica è invece la proposta, avanzata da FAGIOLO DELL'ARCO 1968, p. 48, e accolta da CALVESI 1990, p. 360, di riconoscere persino alla *Caritas Romana* una valenza cristologica: «Una donna allatta un vecchio: è un tema che può apparire profano e persino sottilmente sensuale. Ma non ci stupiremmo se Caravaggio l'avesse voluto 'contaminare' con uno schema di iconografia sacra, la *Madonna del latte*, che in fondo presenta affinità iconologiche con l'aneddoto di Valerio Massimo. Anche la Madonna, a pensarci bene, allatta il padre, perché la teologia la vuole "figlia del suo figlio"».

<sup>78</sup> CAUSA 1970, p. 20; PACELLI 2014, pp. 39-40, nota 9.

<sup>79</sup> Tale ipotesi, ventilata per la prima volta da FRIEDLAENDER 1955, p. 209, e in seguito corroborata da una lettura dei dati radiografici non più condivisibile (cfr. *infra*), ha raccolto consensi quasi unanimi fino agli interventi più recenti (cfr. da ultimo BERNARDINI 2016, p. 57).

<sup>80</sup> Talvolta, il mantello appare azzurro o blu all'esterno e foderato di verde all'interno. Per restare al repertorio caravaggesco, di colore verde è anche il mantello della Vergine nel *Rosario* di Vienna. Sull'iconografia della Madonna della Misericordia si vedano, da ultimo, *MARIA MATER MISERICORDIAE* 2016 e BROWN 2017.

<sup>81</sup> CIERI VIA 2016, p. 23. La Madonna della Misericordia con il Bambino in braccio, particolarmente diffusa in Italia centrale, è verosimilmente riconducibile al prototipo bizantino della *Panaghia Hodigitria*, in cui la Vergine mostra il cammino mentre sostiene il Bambino benedicente. Il ruolo di Maria nell'incarnazione di Cristo, e dunque la sua peculiarità di *Mater Theou* e di *Sedes Sapientiae*, è già evidenziato dal tipo della Madonna della Misericordia derivato dal modello bizantino della *Panaghia Platytera*, in cui il Bambino è racchiuso in una mandorla nel grembo della Vergine (*ivi*, pp. 21-22). CARAFFA 2007, p. 122, ha già precisato che la presenza del Bambino nella pala caravaggesca non sarebbe «incompatibile con l'iconografia della Madonna della Misericordia», mentre l'abbraccio angelico può effettivamente rispecchiare, come ipotizzato da PACELLI 2002, p. 35, il tema della fraternità terrena praticata dalla folla *sub mantello*.

<sup>82</sup> CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005, pp. 50-51, 56, n. 14, 59, nota 6. I risultati emersi dalle precedenti analisi radiografiche erano stati invece interpretati (a partire da CAUSA 1970, p. 26) a favore dell'ipotesi per cui la Vergine e il Bambino sarebbero stati aggiunti «in fase di ripensamento».

In alcune interpretazioni cinquecentesche del tema, ad esempio nella *Madonna della Misericordia* di Giorgio Vasari al Museo Diocesano di Arezzo, i due angeli distendono il velo della Vergine mentre planano in picchiata (Fig. 36)<sup>83</sup>. Eppure, nessun precedente iconografico è in grado di spiegare pienamente la portata rivoluzionaria dell'invenzione caravaggesca, rimasta fin oggi indecifrata nonostante la presenza di tutti gli attributi dell'iconografia tradizionale, che il pittore lombardo rinnova profondamente pur non stravolgendone il senso. Tra i pittori che resero omaggio all'ideazione del gruppo divino nella tela del Pio Monte fu Louis Finson, il più fedele seguace e copista di Merisi, a parafrasare il reale significato dell'azione degli angeli caravaggeschi. Nelle due differenti versioni dell'*Annunciazione* (1612), ora al Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila e al Museo di Capodimonte, il pittore di Bruges raffigurò la coppia angelica nell'atto di dispiegare in volo il mantello dell'Eterno benedicente (Fig. 37)<sup>84</sup>.

È stato ipotizzato, inoltre, che gli angeli delle *Sette opere* derivino dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, oppure da un disegno di Taddeo Zuccari con la *Fuga in Egitto* oggi al Louvre, da porre in relazione con l'affresco nell'abside della chiesa di Santa Maria dell'Orto a Roma<sup>85</sup>. Ma è più probabile che la fonte di Merisi sia da identificare nel ricordo degli angeli portentosi raffigurati da Paolo Veronese nella pala dell'altar maggiore della chiesa di San Sebastiano a Venezia, che Caravaggio poté vedere in occasione del suo sempre più probabile soggiorno giovanile in Laguna (Fig. 38)<sup>86</sup>. Incarnando il medesimo significato che avrebbero assunto nel contesto iconografico delle *Sette opere*, i due angeli del Calari scostano il mantello della Vergine in segno di protezione verso il gruppo dei santi raffigurati in basso<sup>87</sup>.

S'è creduto che Caravaggio avesse affidato il compito di legare nella composizione la sfera celeste a quella umana a particolari accidentali, quali l'ala dell'angelo di destra incastrata tra le sbarre o l'ombra ch'essa proietta sul muro della prigione. È evidente, invece, come tale funzione venga assolta in primo luogo dalla discesa del manto misericordioso (Fig. 39). Esso è in simbolica continuità con la clamide che il santo di Tours sta dividendo con il nudo di spalle, in quanto la carità verso il prossimo è da intendersi quale naturale conseguenza della misericordia di Dio verso gli uomini.

Quando nel 1574 la confraternita dei Laici di Santa Maria della Misericordia ad Arezzo commissionò a Federico Barocci la *Madonna del Popolo* oggi agli Uffizi (Fig. 40), il tema avrebbe dovuto essere «il misterio della Misericordia, o altro misterio et historiae della gloriosissima Vergine»<sup>88</sup>. Il pittore obiettò che «il voler fare il misterio della Misericordia non pare a me sia soggetto troppo a proposito per fare una bella tavola». Qualche decennio dopo, Caravaggio mostrò invece come dall'antica iconografia di «Nostra Signora della Misericordia» potesse ancora rinascere una delle invenzioni più moderne della storia figurativa europea.

---

<sup>83</sup> P. Krasny, in *MMM* 2016, pp. 176-177, n. II.8.

<sup>84</sup> Sull'*Annunciazione* ora al Museo Nazionale d'Abruzzo, firmata e datata 1612, cfr. G. Porzio, in *PITTURA DEL SEICENTO* 2014, pp. 58-59, n. 4; la redazione oggi al Museo di Capodimonte fu dipinta da Finson, nel medesimo 1612, per la cappella del mercante lucchese Camillo Beghini nella distrutta chiesa di San Tommaso d'Aquino a Napoli (PORZIO 2013, pp. 54, 62, note 12, 15-19, e p. 68, docc. 13, 15).

<sup>85</sup> La derivazione dal *Giudizio* di Michelangelo è stata proposta da FRIEDLAENDER 1955, p. 210, mentre il debito nei confronti del disegno di Zuccari è ipotizzato da MOIR 1982, pp. 57, fig. 90, 136.

<sup>86</sup> Sulla pala di San Sebastiano si veda da ultimo SALOMON 2014, pp. 126, fig. 91, 131, 231, note 43-45.

<sup>87</sup> SHEARMAN 1995, pp. 102, fig. 78, 105.

<sup>88</sup> *MOSTRA DI FEDERICO BAROCCI* 1975, pp. 112-118; ZUCCARI 2016a, pp. 31-33.



Fig. 1: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia*, Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 2: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 3: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore

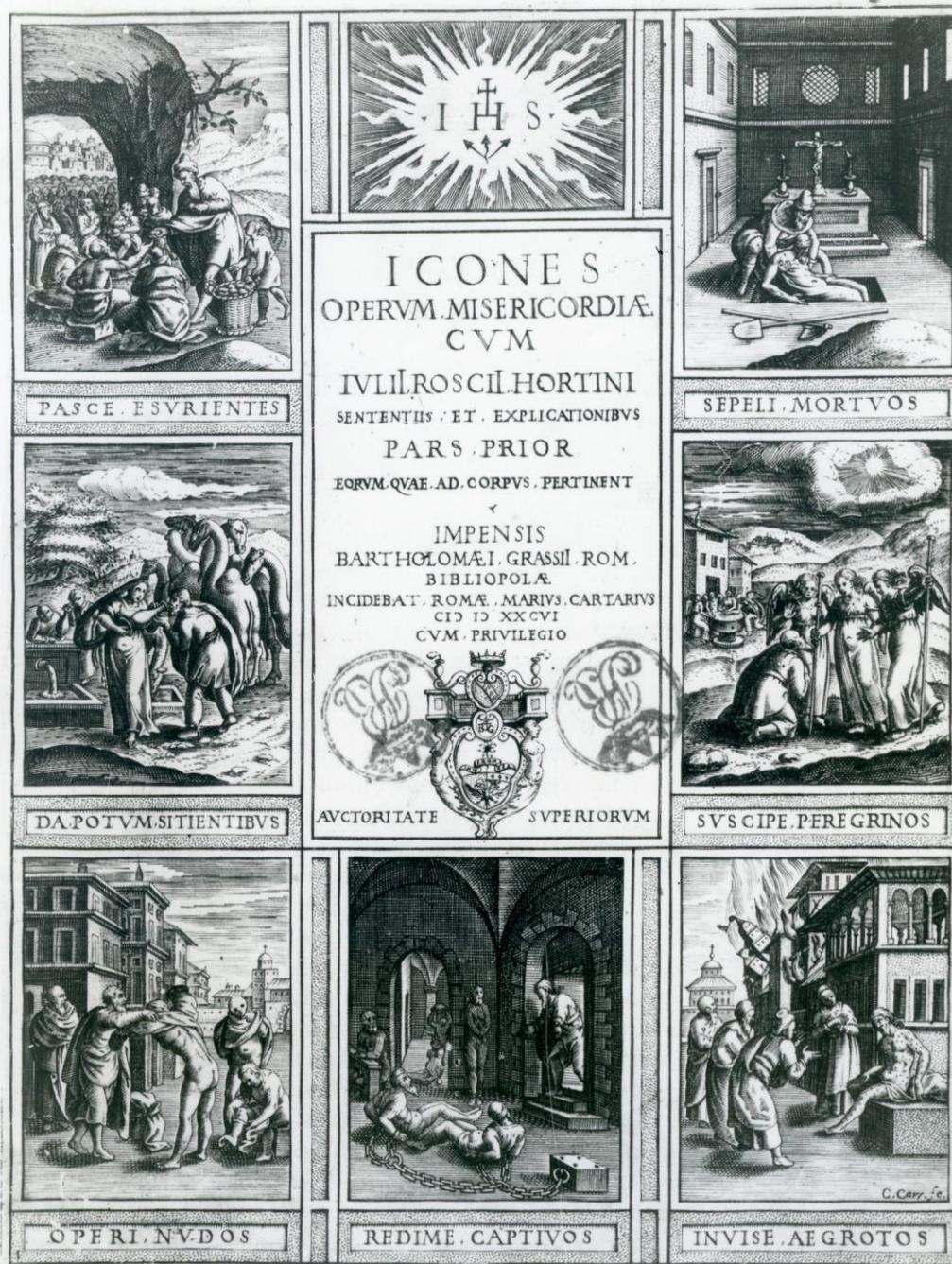


Fig. 4: Cristofaro Cartaro, frontespizio della prima parte delle *Icones operum misericordiae* [...] di Giulio Roscio, Roma, Bartolomeo Grassi, 1586

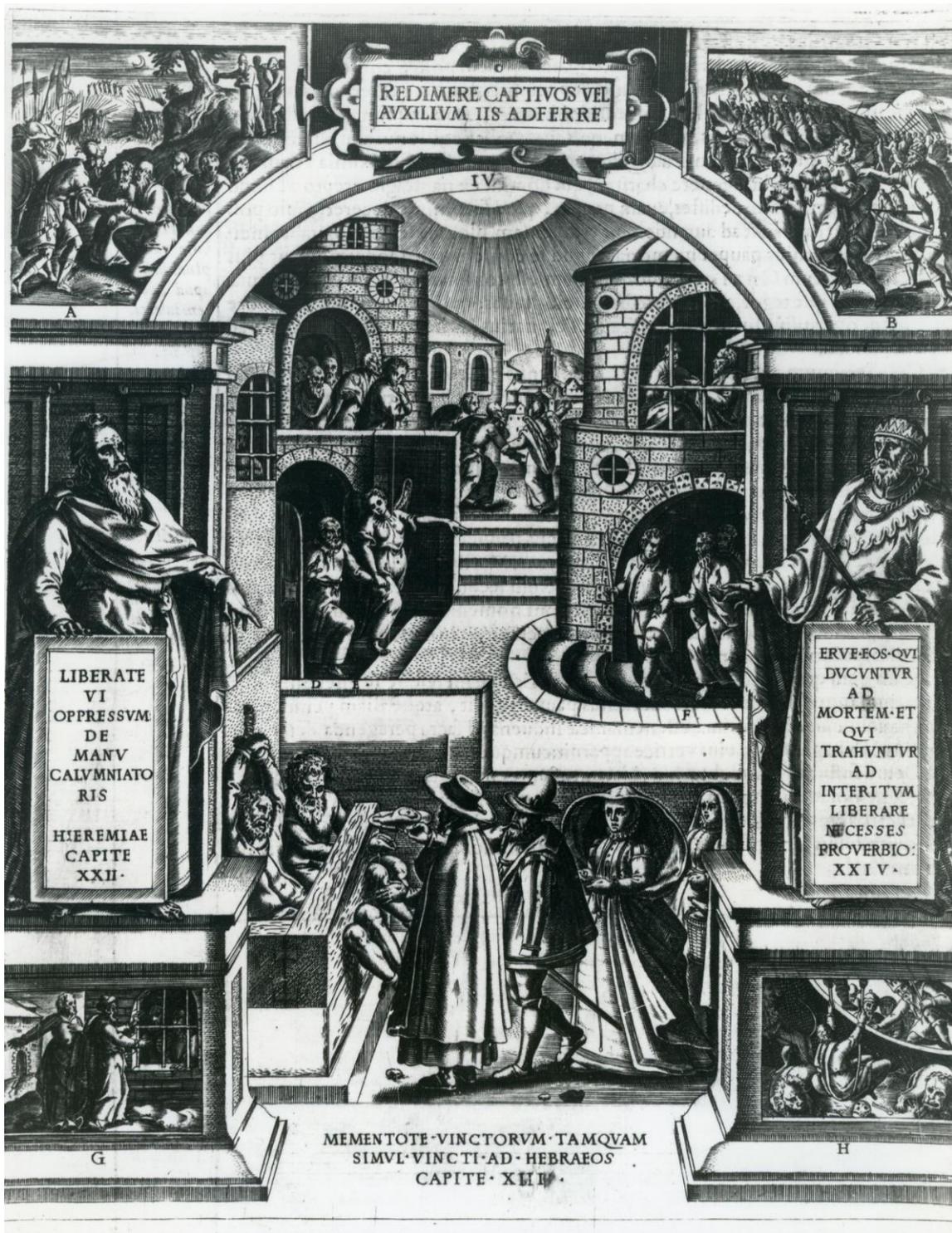


Fig. 5: Mario Cartaro, *Redimere captivos vel auxilium iis adferre*, da Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae* [...], Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 6: Mario Cartaro, *Mortuos sepelire*, da Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae* [...], Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 7: Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán, Bartolomé Esteban Murillo, retablo dell'altar maggiore con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Siviglia, ospedale della Carità, chiesa di San Giorgio



Fig. 8: Giovanni Baglione, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Napoli, Quadreria del Pio Monte della Misericordia

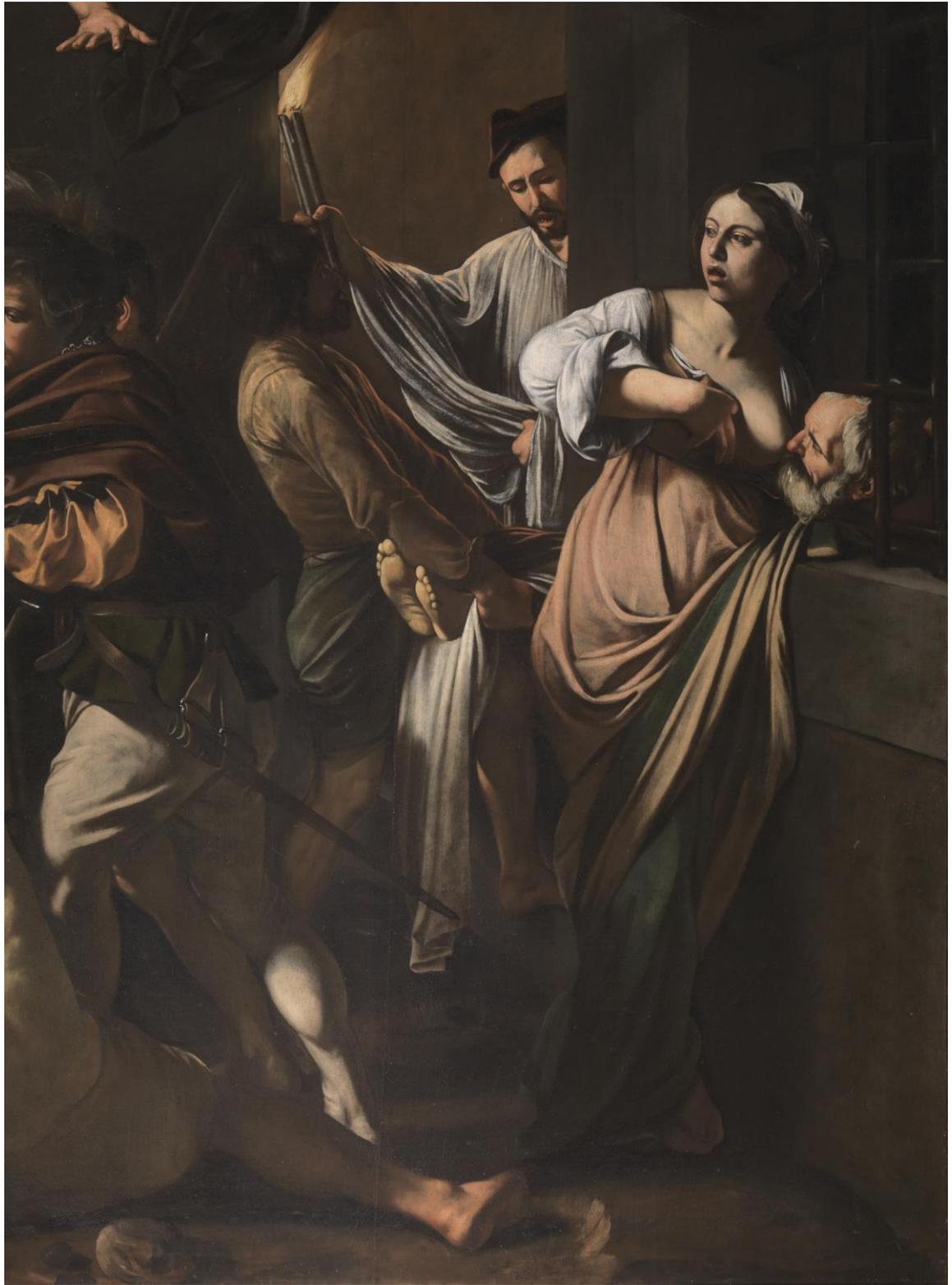


Fig. 9: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 10: Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Roma, Galleria Borghese



Fig. 11: Ferrau Fenzoni, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Faenza, Pinacoteca Civica



Fig. 12: Luca Giordano, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia



Fig. 13: Giandomenico Tiepolo, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Madrid, Museo del Prado



Figg. 14-15: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolari), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 16: Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Roma, Galleria Borghese



Fig. 17: Caravaggio, *David con la testa di Golia*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 18: Francisco de Zurbarán, *Cristo crocifisso con Nicodemo*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 19: Caravaggio, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca



Figg. 20-21: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolari), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 22: Mario Cartaro, *Hospitio peregrinos excipere*, da Giulio Roscio, *Icones operum misericordiae* [...], Roma, Bartolomeo Grassi, 1586



Fig. 23. Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 24: Bernardo Strozzi, *Cena in Emmaus*, Collezione della Fondazione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo



Fig. 25: Francisco de Zurbarán, *Cena in Emmaus*, Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos



Fig. 26: Altobello Melone, *Andata a Emmaus*, Londra, National Gallery



Fig. 27: Giovanni Serodine, *Arrivo nella locanda di Emmaus*, Ascona, chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Fig. 28: Bonifacio de' Pitati, *Arrivo e cena a Emmaus*, Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito al convento di Santa Maria delle Grazie)



Fig. 29: Antonio Palma (attr.), *Arrivo e cena a Emmaus*, già Londra, Bonhams



Fig. 30: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 31: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore

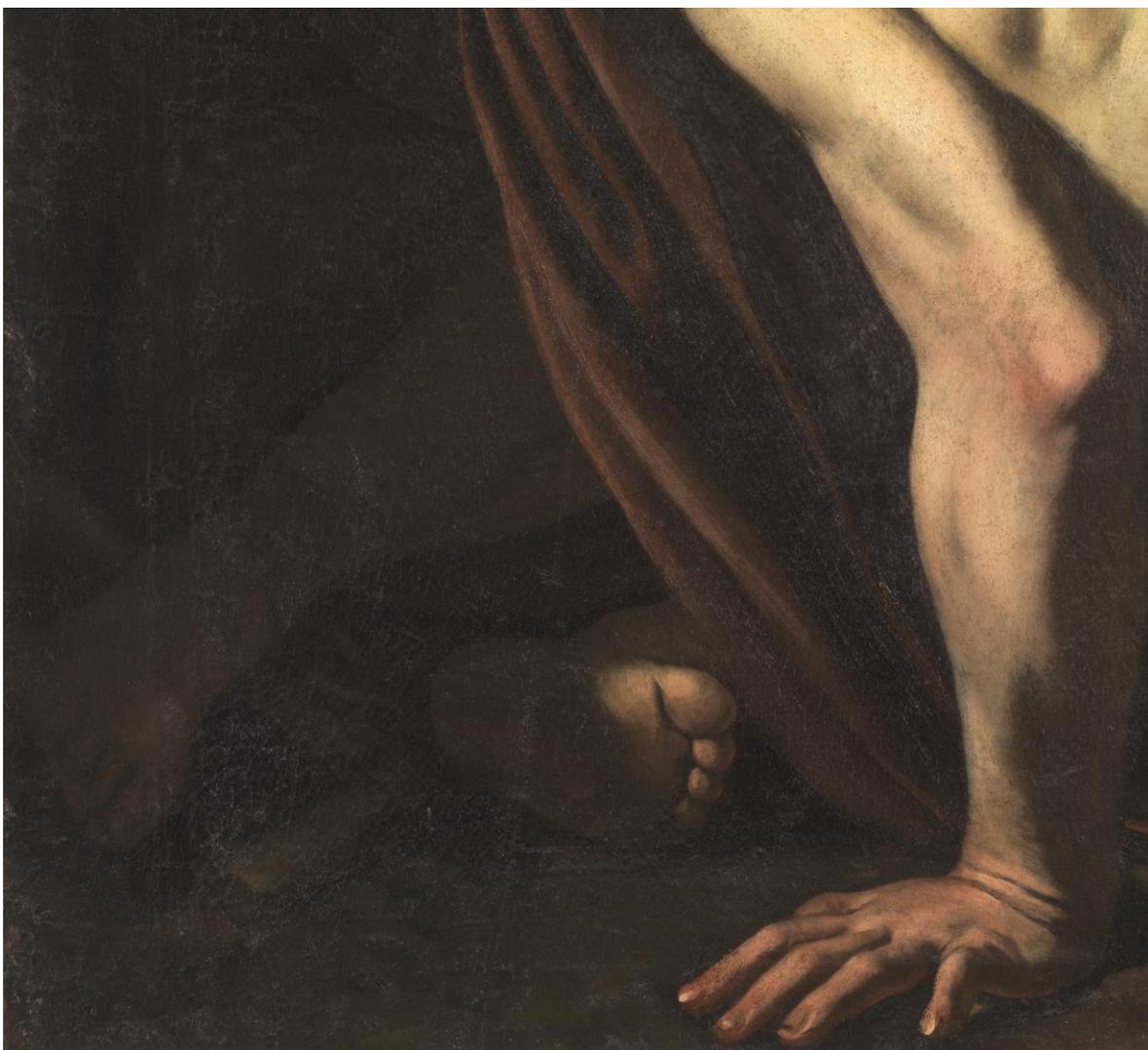


Fig. 32: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 33: Antoon van Dyck, *San Martino divide il mantello col povero e guarisce il lebbroso*, Zaventem, chiesa di San Martino



Figg. 34-35: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolari), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore





Fig. 36: Giorgio Vasari, *Madonna della Misericordia*, Arezzo, Museo Diocesano d'Arte Sacra



Fig. 37: Louis Finson, *Annunciazione*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



Fig. 38: Paolo Veronese, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Sebastiano, Giovanni Battista, Pietro, Francesco, Caterina e Elisabetta*, Venezia, chiesa di San Sebastiano, altare maggiore

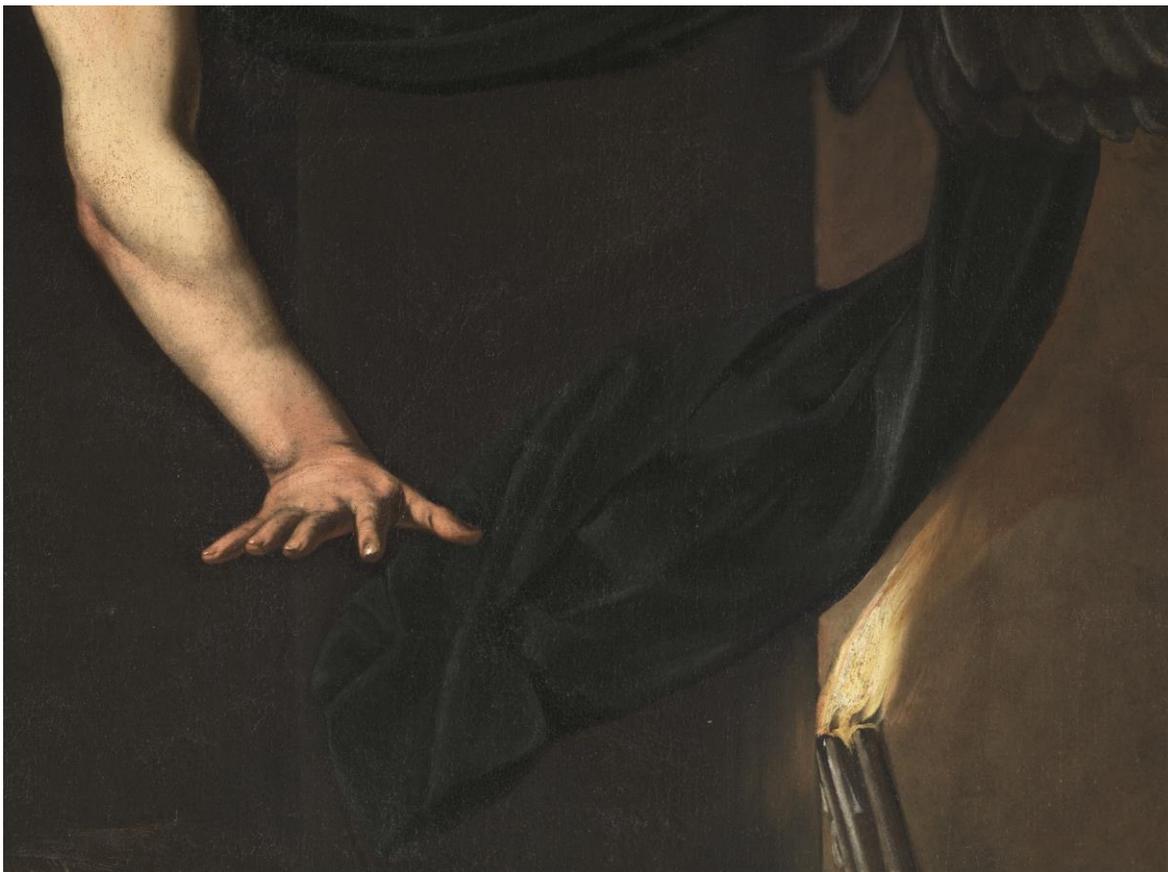


Fig. 39: Caravaggio, *Le sette opere di Misericordia* (particolare), Napoli, chiesa del Pio Monte della Misericordia, altare maggiore



Fig. 40: Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, Firenze, Galleria degli Uffizi

*Copyright* delle immagini:

© enti, musei e privati proprietari delle opere.

Altre referenze fotografiche:

Archivio fotografico di Marcello Castrichini & Ediart editrice, Todi: fig. 11; Archivio Paparo, Napoli: fig. 37; Mauro Magliani, Artchive, Padova: figg. 1-3, 9, 14-15, 20-21, 23, 27, 30-32, 34-35, 39; Matteo De Fina, Venezia: fig. 38. La fig. 36 è riprodotta su cortese concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Arezzo Cortona Sansepolcro.

## BIBLIOGRAFIA

ALHAIQUE PETTINELLI 1993

R. ALHAIQUE PETTINELLI, *La Compagnia del Gonfalone e la Passione al Colosseo*, in *Un'idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, a cura di L. Fortini, Roma 1993, pp. 73-98.

ARGAN 1956

G.C. ARGAN, *Il «realismo» nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I-II, Roma 1956, II, pp. 25-41.

BARNES 2004

S.J. BARNES, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven 2004.

BELLORI/BOREA 2006

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino 2006.

BELTING 1994

H. BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, traduzione di E. Jephcott, Chicago-London 1994.

BERNARDI 2002

C. BERNARDI, *Da san Carlo Borromeo a Federico Borromeo: dal realismo delle opere all'ottimismo cristiano*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio, un problema sempre aperto*, atti del convegno (Caravaggio, 12 e 19 maggio 2000), Caravaggio 2002, pp. 11-35.

BERNARDI 2004

C. BERNARDI, *I fiori della Passione. Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale (secc. XVI-XVII)*, in *Barocco padano 3. La musica sacra in area lombardo-padana in età barocca*, atti dell'XI convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como 2004, pp. 7-23.

BERNARDINI 2016

M.G. BERNARDINI, *Le Opere di Misericordia, testimonianze artistiche da Benedetto Antelami a Caravaggio*, in *La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2016, pp. 43-58.

BOLOGNA 2003a

F. BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli 2003, pp. 173-189.

BOLOGNA 2003b

F. BOLOGNA, *Il Caravaggio al Pio Monte della Misericordia*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», II, 2003, pp. 83-93.

BOLOGNA 2004

F. BOLOGNA, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *CARAVAGGIO 2004*, pp. 16-47.

BOLOGNA 2006

F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*. Nuova edizione accresciuta, Torino 2006.

BROWN 1978

J. BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978.

BROWN 2017

K.T. BROWN, *Mary of Mercy in Medieval and Renaissance Italian Art. Devotional image and civic emblem*, London-New York 2017.

CALVESI 1990

M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

CARAFFA 2007

C. CARAFFA, «*Ex Purgatorij poenis ad aeternam salutem per Dei misericordiam*»: le Sette opere di misericordia di Caravaggio riconsiderate nel contesto napoletano, in *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, a cura di S. Ebert-Schifferer, J. Kliemann, V. von Rosen, L. Sickel, Milano 2007, pp. 119-131.

CARAVAGGIO 2004

*Caravaggio. L'ultimo tempo, 1606-1610*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2004.

CARAVAGGIO A NAPOLI 2005

*Caravaggio a Napoli. Dalle Opere di Misericordia alla Sant'Orsola trafitta. Tecnica e restauri*, a cura di D.M. Pagano, Napoli 2005.

CARAVAGGIO NAPOLI 2019

*Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Terzaghi, Napoli 2019.

CARDINALI-DE RUGGIERI-FALCUCCI 2005

M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Le indagini scientifiche e la genesi di «Nostra Signora della Misericordia»*, in *CARAVAGGIO A NAPOLI 2005*, pp. 47-60.

CAUSA 1970

R. CAUSA, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava dei Tirreni-Napoli 1970.

CHIARI 1983

M.A. CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.

CIANCIO ROSSETTO 1999

P. CIANCIO ROSSETTO, *Pietas, Aedes in Foro Holitorio*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, I-VI, 1993-2000, Roma 1999, IV, p. 86.

CIERI VIA 2016

C. CIERI VIA, *Tradizione e iconografia della Madonna della Misericordia nell'arte italiana*, in *LA MISERICORDIA NELL'ARTE 2016*, pp. 19-30.

CINOTTI 1983

M. CINOTTI, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere. Saggio critico di Gian Alberto Dell'Acqua*, Bergamo 1983.

CIVILTÀ DEL SEICENTO 1984

*Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984.

COX-REARICK 1989

J. COX-REARICK, *From Bandinelli to Bronzino. The genesis of the Lamentation for the chapel of Eleonora di Toledo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», XXX, 1989, pp. 37-84.

D'AMORA 2008

R. D'AMORA, *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli e l'Opera della Redenzione dei Cattivi nella prima metà del XVII secolo*, in *Le commerce des captifs: les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di W. Kaiser, Roma 2008, pp. 231-250.

DI VITO 2010

M. DI VITO, *Iconografia del Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*, in *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, a cura di V. Merlini, D. Storti, Milano 2010, pp. 33-43.

FAGIOLO DELL'ARCO 1968

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Le "Opere di Misericordia": contributo alla poetica del Caravaggio*, «L'Arte», n.s., I, 1968, pp. 37-61.

FALCIDIA 1988

G. FALCIDIA, *Precisazioni iconografiche: a proposito di Giovanni Serodine*, «Paragone», XXXIX, 1988, 465, pp. 68-72.

FERRARI-SCAVIZZI 2000

O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000.

FRIEDLAENDER 1955

W. FRIEDLAENDER, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

GAZZARA 2003

L. GAZZARA, *Una lettura interpretativa sulla fondazione del Pio Monte della Misericordia in relazione alla sua committenza artistica*, «Napoli nobilissima», s. 5, 2003, 1-2, pp. 51-67.

GAZZARA 2019

L. GAZZARA, *Caravaggio nella prima cappella del Pio Monte della Misericordia*, in *CARAVAGGIO NAPOLI 2019*, pp. 60-69.

GENTILI 1993

A. GENTILI, *Tiziano e la religione*, «Studies in the History of Art», XLV, 1993, pp. 147-165.

GÖTTLER 1996

C. GÖTTLER, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996.

HEISNER 1976

B. HEISNER, *Observations on Caravaggio's Seven Acts of Mercy in the Pio Monte della Misericordia, Naples*, «Southeastern College Art Conference Review», IX, 1976, pp. 22-26.

HIBBARD 1983

H. HIBBARD, *Caravaggio*, New York 1983.

HINKS 1953

R. HINKS, *Caravaggio's Death of the Virgin*, London-New York-Toronto 1953.

IMMAGINI DA TIZIANO 1976

*Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra, a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976.

INCONTRARSI A EMMAUS 1997

*Incontrarsi a Emmaus*, catalogo della mostra, a cura di G. Mariani Canova, A.M. Spiazzi, Padova 1997.

LA COLLEZIONE 2016

*La collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*, a cura di M.L. Mezzacasa, M. Sabbion, E. Vanzelli, Venezia 2016.

LA MISERICORDIA NELL'ARTE 2016

*La Misericordia nell'arte. Itinerario giubilare tra i capolavori dei grandi artisti italiani*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Lolli Ghetti, Roma 2016.

LONGHI 2000

R. Longhi, *L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova*, in *Studi caravaggeschi. 1935-1969 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, I-XIV, 1956-2000)*, XI, t. II, Firenze 2000, pp. 121-130 (edizione originale in «Paragone», V, 1954, 51, pp. 3-13).

LONGHI 2009

R. LONGHI, *Caravaggio* (1968), a cura di G. Previtali, Roma 2009 (edizione originale Roma 1988).

LUNA 1997

J.J. LUNA, *Pittura europea del siglo XVIII: guía*, Madrid 1997.

MARIA MATER MISERICORDIAE 2016

*Maria Mater Misericordiae. L'iconografia mariana nell'arte dal Duecento al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, S. Papetti, Milano 2016.

MARINI 2014

M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2014.

MARIUZ 2008

A. MARIUZ, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona 2008.

MASSAGLI 2003

R. MASSAGLI, *Il pittore di Paolo Buonvisi: proposta per un'identità*, «Paragone», LIV, 2003, 645, pp. 3-23.

MATHER 1942

F.J. MATHER, *A Titian Problem: The Seven Acts of Mercy*, «Gazette des Beaux-Arts», s. 6, XXII, 1942, pp. 165-172.

MMM 2016

MMM. *Maria Mater Misericordiae*, catalogo della mostra, a cura di A. Betlej, P. Krasny, Krakau 2016.

MOIR 1982

A. MOIR, *Caravaggio*, Milano 1982.

MOSTRA DI FEDERICO BAROCCI 1975

*Mostra di Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, Bologna 1975.

NEGRO-ROIO 2001

E. NEGRO, N. ROIO, *Giacomo Cavedone pittore, 1577-1660*, Modena 2001.

OLIVARI 2008

M. OLIVARI, «*Vnam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici: la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*», in *Brera. Giovan Girolamo Savoldo. La Pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008, pp. 10-39.

PACELLI 2002

V. PACELLI, *L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: un omicidio di Stato?*, Todi 2002.

PACELLI 2014

V. PACELLI, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia* (1984), a cura di G. Forgione, Napoli 2014.

PAGANO 2005

D.M. PAGANO, *La storia conservativa*, in *CARAVAGGIO A NAPOLI* 2005, pp. 14-22.

PAPA 2001

R. PAPA, *La Deposizione di Caravaggio. L'artista come testimone*, «Art e dossier», 164, febbraio 2001, pp. 34-40.

PAPI 1988

G. PAPI, *Appunti su Giovanni Serodine*, «Arte cristiana», LXXVI, 1988, pp. 139-152.

PAVON 1997

P. PAVON, *La Pietas e il carcere del foro Olitorio: Plinio, NH, VII, 121, 36*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité», CIX, 1997, pp. 633-657.

PIEROZZI 1472

A. PIEROZZI, *Confessionale «Curam illius habe»*. *Medicina dell'anima. Trattato dell'excomunione*, Bologna, Baldassarre Azzoguidi, 1472.

PITTURA DEL SEICENTO 2014

*Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli. Oltre Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di L. Arbace, Napoli 2014.

PORZIO 2013

G. PORZIO, *Louis Finson a Napoli. Le tracce documentarie*, in *Giuditta decapita Oloferne. Louis Finson interprete di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di G. Capitelli, A.E. Denunzio, G. Porzio, M.C. Terzaghi, Napoli 2013, pp. 53-68.

RAZZI 1576

S. RAZZI, *Trattato dell'opere di misericordia, e corporali e spirituali*, Firenze 1576.

ROSCIO 1586

G. ROSCIO, *Icones operum misericordiae [...] incidebat Romæ Marius Cartarius*, Roma 1586.

SACRE RAPPRESENTAZIONI 1963

*Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, Torino 1963.

SALERNO 1966

L. SALERNO, *I dipinti emblematici*, in L. Salerno, D.T. Kinkead, W.H. Wilson, *Poesia e simboli nel Caravaggio*, «Palatino», s. 6, X, 1966, pp. 106-112, 116-117, note 1-26.

SALOMON 2014

X.F. SALOMON, *Veronese*, London 2014.

SAN MARTINO 2006

*San Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*, catalogo della mostra, a cura di A. Geretti, Milano 2006.

SARACINO 2006

F. SARACINO, *Vincitore e Pellegrino. I pittori veneziani e l'immaginazione del Risorto*, in *La Cena di Tiziano. Immagini del Risorto tra Louvre ed Ambrosiana*, catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 33-89.

SARACINO 2007

F. SARACINO, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Genova-Milano 2007.

SARACINO 2012

F. SARACINO, *Cristo a Napoli. Pittura e cristologia nel Seicento*, Napoli 2012.

SCAVIZZI-SCHWED 2006

G. SCAVIZZI, N. SCHWED, *Ferraù Fenzoni. Pittore/disegnatore, as a painter/as a draughtsman*, Todi 2006.

SCHLEIF 1993

C. SCHLEIF, *Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, «The Art Bulletin», LXXV, 1993, pp. 599-626.

SERODINE NEL TICINO 2015

*Serodine nel Ticino*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2015.

SHEARMAN 1995

J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, Milano 1995.

SIMONETTI 1986

S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XV, 1986, pp. 83-134.

STECHOW 1964

W. STECHOW, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, a cura di W. Lotz, L.L. Möller, Monaco 1964.

TOMMASO D'AQUINO 2014

TOMMASO D'AQUINO, *La Somma Teologica* (1265-1274), testo latino dell'edizione leonina, traduzione italiana a cura dei frati domenicani, introduzione di G. Barzaghi, III, Seconda parte, seconda sezione, Bologna 2014.

TUCK-SCALA 1993

A. TUCK-SCALA, *Caravaggio's 'Roman Charity' in the Seven Acts of Mercy*, in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di J.C. Porter, S. Scott Munshower, University Park (Pennsylvania) 1993, pp. 127-163.

URBAN 1997

W. URBAN, *Der Heilige am Throne Christi. Die Darstellung des heiligen Martin von Tours im Überblick von der Spätantike bis zur Gegenwart*, in W. Gross, W. Urban, *Martin von Tours. Ein Heiliger Europas*, Ostfildern 1997, pp. 193-272.

URBAN 2006

W. URBAN, *Iconografia di san Martino nei secoli*, in *SAN MARTINO* 2006, pp. 29-39.

VALDIVIESO-SERRERA

E. VALDIVIESO, J.M. SERRERA, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla 1980.

VALENZIANO 1997

C. VALENZIANO, *Emmaus (Lc 24, 13-35): icone del vespro pasquale e icone della celebrazione eucaristica*, in *INCONTRARSI A EMMAUS* 1997, pp. 45-77.

VAN BÜHREN 1998

R. VAN BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts: zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim-Zürich-New York 1998.

WAGNER 1958

H. WAGNER, *Michelangelo da Caravaggio*, Berna 1958.

ZUCCARI 2016a

A. ZUCCARI, *La Madonna della Misericordia: origini e variazioni di una celebre iconografia mariana*, in *MARLA MATER MISERICORDIAE* 2016, pp. 25-33.

ZUCCARI 2016b

A. ZUCCARI, «*Nostra Signora della Misericordia*» del Caravaggio. *Le opere e la fede nell'iconografia della Riforma cattolica*, «Path», XV, 2016, pp. 423-456.

ZURBARAN 2013

*Zurbarán (1598-1664)*, catalogo della mostra, a cura di I. Cano Rivero, Ferrara 2013.

## ABSTRACT

L'articolo presenta i risultati di una nuova ricerca sul significato delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio. Ancorando l'invenzione di Merisi alla tradizione iconografica e letteraria da cui discende, è stato possibile riconsiderare il valore significativo della Madonna della Misericordia, il cui mantello è qui identificato nel drappo verde che gli angeli distendono sulla folla, e rileggere in una prospettiva inedita gli episodi caritatevoli raffigurati nella parte inferiore della tela, giungendo per alcuni di questi a una nuova identificazione (in particolare l'Andata a Emmaus per l'opera di misericordia dell'alloggiare i pellegrini e la Deposizione di Cristo nel sepolcro per quella del seppellire i morti).

This article offers a new study on the meaning of the *Seven Works of Mercy* by Caravaggio. By linking Merisi's invention to the iconographical and literary tradition of the theme, it has been possible to reconsider the meaning of the Madonna of Mercy as well as to offer a new insight of the episodes in the lower part of the canvas. For some of them, such as the Road to Emmaus and the Entombment of Christ, a new interpretation is advanced in the context of the acts of mercy, as illustrations of the hospitality to pilgrims and of the burial of the dead.

**PRESENZE INATTESE IN VAL DI CHIANA. GIOVANNI BAGLIONE, GIOVANNI  
BATTISTA BISSONI E ALTRI APPUNTI SECENTESCHI PER  
SAN FRANCESCO A LUCIGNANO**

Il processo di rinnovamento delle grandi basiliche fiorentine, *in primis* Santa Croce e Santa Maria Novella, avvenuto all'indomani del Concilio di Trento è stato ed è tutt'ora oggetto di un proficuo filone di studi critici. Da tempo sono stati messi a fuoco i complessi intrecci e le dinamiche che in un torno di anni relativamente ristretto coinvolsero le comunità dei religiosi, il potere politico, le famiglie maggiorenti, gli architetti – Vasari, ma non solo – e gli artisti per dare un volto nuovo alle chiese tre-quattrocentesche. L'adeguamento alle direttive imposte da Cosimo I si consumò in buona parte nell'arco di circa un decennio, trovando completamento entro la fine del secolo, e ciò ha contribuito a conferire quella specchiata unità agli interni che almeno in Santa Croce ancora oggi si percepisce, al di là dei consistenti rimaneggiamenti intercorsi nei secoli successivi.

Ma la lente utilizzata nell'analisi di tali organismi monumentali non funziona se applicata a contesti minori, la cui storia è in questo senso profondamente differente e per certi versi autonoma. Il riassetto post-tridentino dell'arredo interno delle chiese dei francescani nel resto della *Provincia Tusciae* non solo iniziò con qualche decennio di ritardo, ma ebbe un carattere ineluttabilmente episodico e accidentato. Se da un lato la rimozione del tramezzo e lo spostamento del coro dal centro della navata al vano della cappella maggiore, dietro l'altare, erano avvenuti talvolta prima dell'emanazione delle nuove istanze ispirate – ma sarebbe meglio dire registrate – dal Concilio, dall'altro la sostituzione degli arredi, la dismissione degli altari più antichi e la fondazione dei nuovi, il rinnovo dei patronati privati e delle decorazioni a essi connessi, si dipanarono lungo l'intero arco del XVII secolo e oltre, tra ricorrenti difficoltà di reperire finanziamenti e in continua tensione dialettica con le preesistenze materiali e culturali<sup>1</sup>.

La chiesa di San Francesco a Lucignano (Fig. 1), in Val di Chiana, offre in proposito uno stimolante campionario di casi atti a illustrare, *pars pro toto*, quella che – ben lungi dall'essere un'eccezione – doveva invece costituire la norma nell'ambito del riassetto cinque e secentesco dell'interno di tali edifici. D'altro canto l'esempio è particolarmente significativo anche perché nasconde alcune sorprese negli orientamenti di gusto e nelle scelte artistiche dei committenti (laici e religiosi), eteroclitici rispetto alla tradizione figurativa locale, che, in questo caso, per la naturale collocazione geografica della Val di Chiana a cerniera tra i territori di Arezzo (e quindi di Firenze) e Siena, aveva sempre calibrato su questi due poli il proprio orizzonte<sup>2</sup>. Se per contesti come quelli di Cortona o Sansepolcro – a più riprese crocevia artistici e centri di

---

Per segnalazioni e suggerimenti sono grato ad Alessandro Bagnoli, Elisa Bonaiuti, Francesco Caglioti, Marco Campigli, Sonia Chiodo, Silvia De Luca, Andrea De Marchi, Massimo Ferretti, Alessandro Grassi, Giacomo Guazzini, Vincenzo Mancini, Marco Mascolo. Le ricerche sono state agevolate da Alessandro Benci (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo), Elisa Cassioli (Comune di Lucignano), Jane Donnini (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo), Andrea Falorni (Diocesi di Volterra), Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore), Chiara Giacon (Centro Studi Antoniani), Novella Maggiore (Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimate dei Frati Minori Conventuali), Monia Manescalchi (Scuola Normale Superiore, Laboratorio DocStAr), Michela Parolini (Banco BPM), Simona Pasquinucci (Polo Museale di Firenze), Paola Refice (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Frosinone, Latina e Rieti), Felicia Rotundo (Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo), Valeriano Spadini (Lucignano), Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore, Laboratorio DocStAr), mons. Tarcisio Tironi (Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia).

<sup>1</sup> Sul tema per brevità mi permetto di rimandare a GIURA 2018, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Per una sintesi sul Seicento in Val di Chiana, e più in generale nell'Aretino, si vedano MACCHERINI 2003 (pp. 104-106 per Lucignano) e MAFFEIS 2003.

rielaborazione di idee e influenze di provenienza diversa – è stata recuperata una dimensione culturale che poco ha a che fare con il nostro concetto di provincia, anche borghi più defilati come Lucignano offrono a uno studio attento una vitalità e una specificità tutte da indagare<sup>3</sup>.

Le note che seguono, pur nel loro carattere da diario di lavoro, hanno lo scopo di recuperare le vicende storico-materiali di alcuni dipinti inediti o poco noti, fornendone in qualche caso un primo inquadramento, riconducendoli idealmente alle loro collocazioni originarie ed evidenziando il loro ruolo nella trasformazione che portò nell'arco di un secolo al completo rinnovamento della chiesa medievale<sup>4</sup>. La ricostruzione della topografia sacra dell'interno prende avvio grazie a due strumenti di indagine: la *Visita apostolica* del messo papale Angelo Peruzzi, effettuata il 5 maggio 1583, che 'fotografa' la situazione a monte<sup>5</sup>, e l'inedita *Descrizione della chiesa* di Ludovico Nuti (1664-1668), fascicolo di un'ampia ma incompiuta cronaca della provincia toscana che costituisce una fonte eccezionale per affidabilità e accuratezza sull'assetto di una dozzina di chiese minoritiche della regione in epoca riformata, ma preziosa anche per ricostruire idealmente alcuni contesti precedenti<sup>6</sup>.

### *L'altare di San Giovanni Battista*

Il dipinto che inaugura la lunga stagione della Riforma in San Francesco a Lucignano è un *Battesimo di Cristo*, oggi nei depositi della Soprintendenza di Arezzo (Fig. 2), che ai primi del Novecento si trovava sul primo altare della parete sinistra, come documentano alcune fotografie dell'epoca: una soluzione evidentemente di ripiego, sia perché la cappella porta la dedica alla Vergine Maria, sia perché vi è un netto scarto dimensionale tra la tela e la mostra lignea<sup>7</sup>. La collocazione antica è facilmente individuabile nell'altare di San Giovanni Battista, il terzo della parete opposta, eretto nel 1592 per volontà del notaio Giovanni Tornaini, che evidentemente impose l'intitolazione al proprio santo protettore<sup>8</sup>. Patronato e datazione,

---

<sup>3</sup> Non sarà inutile accennare a questo proposito alla ricchezza delle commissioni per la vicina Collegiata di San Michele Arcangelo. Eretta a partire dal 1594, fu abbellita con dipinti non solo di artisti locali, come Girolamo Cerretelli e Salvi Castellucci, o comunque toscani, come Matteo Rosselli, Onorio Marinari, Giacinto Gimignani, Antonio Franchi, ma quando se ne offrì l'occasione riuscì a intercettare Andrea Pozzo, al tempo attivo tra Montepulciano e Arezzo, per il disegno dell'altare maggiore (1702-1704): su questo si veda DI BANELLA 1996; la trascrizione di un memoriale di mano dell'arciprete Giacinto Nicola Capei, committente del Pozzo, era stata già resa nota in GIGLIOLI 1927, pp. 11-12, a cui si rimanda anche per le notizie relative alle altre opere della chiesa.

<sup>4</sup> Per una panoramica sulla chiesa di San Francesco e sulla sua storia si rimanda a CORSI MIRAGLIA 1985 e a PINCELLI 2000, pp. 146-148. Risulta utile la ricerca documentaria condotta in CHERI-DI BANELLA 1976-1977, tesi di laurea di cui si conserva copia nell'Archivio Storico della sede aretina della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo (d'ora in poi SABAP-Arezzo).

<sup>5</sup> Archivio Storico della Diocesi di Arezzo, Visite pastorali e apostoliche, *Visita di mons. Angelo Peruzzi del 1583*, cc. 199-200v (d'ora in poi ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*); il testo è edito in *VISITA APOSTOLICA* 2011, I, pp. 250 sgg, ma qui si preferisce citare dall'originale.

<sup>6</sup> Firenze, Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, Ludovico Nuti, *Lucignano* (d'ora in poi ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*). Su Ludovico Nuti (1627-1668) si vedano il profilo tracciato in FRANCHINI 1693, pp. 408-409, e quello recente in BAY 2016. Per la sua importanza nella ricostruzione dell'assetto interno delle chiese minoritiche toscane – aspetto che per primo Donal Cooper ha messo in valore (D. Cooper, scheda n. 3, in *GIOTTO E COMPAGNI* 2013, pp. 87-93, *sp.* 91; COOPER 2014, p. 61, nota 47) – si veda diffusamente GIURA 2018, pp. 46-47, 197-199, e *passim*.

<sup>7</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, negg. 11772-11774, scatti datati 1922. Il dipinto si trovava in chiesa almeno fino al 1970: SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, neg. 1410.

<sup>8</sup> Peruzzi (ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*, c. 200v) segnalava la volontà di Cristoforo de Dominicis de Matarazzis di assumere il patronato di un altare di San Bartolomeo che si doveva trovare pressappoco nella stessa posizione, cosa che però non dovette andare a buon fine, tanto che il titolo venne dismesso in favore di quello del Battista. La posizione degli altari all'interno della chiesa è data dal fatto che, come di consueto, la rassegna del visitatore comincia dall'altare maggiore e prosegue in senso antiorario verso la cappella alla destra liturgica per

attestati dagli stemmi ai lati del timpano e dall'articolata iscrizione nella fronte dell'altare<sup>9</sup>, sono registrati insieme alla tela con il *Battesimo* nella *Descrizione* di Ludovico Nuti poco dopo la metà del Seicento<sup>10</sup>.

Il dipinto era noto a Ettore Romagnoli, che lo assegnava al lucignanese Lattanzio Bonastri<sup>11</sup>. Figura sfuggente ma oggetto di una delle biografie redatte da Giulio Mancini (1625 circa), che ne faceva un allievo di El Greco a Roma<sup>12</sup>, Bonastri è effettivamente documentato nel 1572-1573 per le decorazioni di Palazzo Altemps, sebbene non sia possibile stabilire con sicurezza in quali stanze abbia lavorato e di conseguenza quali siano i frammenti di sua mano tra quelli emersi a brandelli nel corso dei moderni restauri<sup>13</sup>. L'attribuzione in genere è passata in giudicato negli studi su El Greco<sup>14</sup>, ma viene respinta dai pochi che si sono occupati più espressamente del pittore toscano, la cui definizione critica si scontra con l'assenza di un vero e proprio *corpus* di opere<sup>15</sup>. Solo due quelle sicure: un'incisione con la *Battaglia di Lepanto* nel Museo Storico Nazionale di Atene firmata e datata 1572<sup>16</sup>, e una grande tela nel cosiddetto Oratorio della Cucina di Santa Caterina in Fontebranda a Siena con *S. Caterina che benedice un condannato condotto al patibolo*, documentata agli anni 1578-1580<sup>17</sup>. Quest'ultima è un'eterodossa sintesi di sollecitazioni diverse: evidenti sono le riprese da Beccafumi, ma anche da Sodoma e dal Riccio, sui cui testi Lattanzio dovette formarsi prima del viaggio a Roma<sup>18</sup>; la frequentazione di El Greco, seppure non necessariamente nei termini di discepolato indicati dal Mancini, è confermata non solo dalla citazione del celebre *Soplón* nel manigoldo che si piega in avanti al centro della scena, da più parti notata, ma anche da certe accensioni luminose

---

chiudersi con quella alla sinistra. Lo stesso criterio è adottato in un più antico inventario degli altari di San Francesco, del 1530, noto tramite Ludovico Nuti (ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 10v).

<sup>9</sup> «SACELLUM HOC DIVO JOH(ANN)I BAPTII(ST)AE / DICATUM ET EX TESTAMENTO JO/HANNIS BAPTISTAE LUDOVICI DE TOR/NAINIS CONSTRUCTUM GEMMA AN/TONIA ET CHATERINA SORORES ET / HAEREDES EXIMIA PIETATE ET IN/SIGNI STUDIO EXAEDIFICAVERUNT / ET ORNAVERUNT / DIE QUINTA MENSIS MAII / M D VIIIC». La data è da interpretare appunto come 1592. Se n'era già accorto l'archivista Giovanni Baroni, che normalizzava trascrivendo «MDLXXXII»: Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo, ms. BF n.6, *Appunti storici sul Comune di Lucignano in Val di Chiana raccolti dal sig. Giovanni Baroni già addetto al R° Archivio di Stato di Firenze nell'anno 1905* (d'ora in poi BCA, BARONI, *Appunti storici*), c. 53. Si tratta di un'utile – seppur non sempre affidabile – raccolta di notizie messa insieme tra il 1902 e il 1905, nota in una copia posteriore al 1938, a sua volta parzialmente edita da Valeriano Spadini (*APPUNTI STORICI SUL COMUNE DI LUCIGNANO* 2010; si veda in particolare CARDINALI 2010, per le notizie sull'autore e sul manoscritto; nella trascrizione, a p. 70, la data dell'altare Tornaini è fraintesa in «MDCXXXII»).

<sup>10</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 12v.

<sup>11</sup> ROMAGNOLI 1976, VIII, pp. 3-18, *sp.* 16.

<sup>12</sup> MANCINI/MARUCCHI-SALERNO 1956, I, pp. 229-230, e II, p. 128. Fu Roberto Longhi (LONGHI 1914) a rammentare per primo il passo – al tempo ancora manoscritto – del Mancini, ipotizzando che proprio Lattanzio Bonastri avesse fornito all'archiatra senese le notizie di prima mano del soggiorno romano di Domínikos Theotokópoulos.

<sup>13</sup> PETRAROIA 1987, pp. 204-222, con ampia bibliografia relativa ai testi sul periodo romano di El Greco che fanno riferimento anche a Lattanzio Bonastri; documenti a pp. 270-272. Non trova riscontro l'aneddoto raccontato da Mancini sulla morte di Lattanzio per una caduta dai ponteggi mentre era impegnato in palazzo Altemps, giacché è sicuramente attestato diversi anni dopo a Siena (si veda più avanti nel testo).

<sup>14</sup> A partire da WILLUMSEN 1927, I, pp. 455-460.

<sup>15</sup> CIAMPOLINI 1988, con bibliografia precedente; dubbi per «da resa impacciata e rigida e i modi alquanto attardati» sono espressi anche in BIFERALI 2015, p. 263.

<sup>16</sup> IOANNOU 2007, pp. 74 sgg.

<sup>17</sup> KIRWIN 1972, pp. 202, 204, e l'appendice documentaria a p. 218; si aggiunga P.A. Riedl, in *DIE KIRCHEN VON SIENA* 1985-2006, II, 1.1 (1992), pp. 209-210. È errata l'indicazione in TONCELLI 1909, p. 86, nota 30, dove la data del pagamento finale si trova annotata sotto l'anno 1587. Dell'opera esiste un bel bozzetto acquistato dallo Stato Italiano nel 1997 per la Pinacoteca Nazionale di Siena, su cui si veda A. Bagnoli, in *ACQUISIZIONI E DONAZIONI* 1999, pp. 74-75.

<sup>18</sup> Sulla ripresa programmatica dei modi di Beccafumi nella Siena degli anni settanta del Cinquecento si veda BARTALINI 1997, con bibliografia precedente.

e da una tavolozza ariosa che riecheggia la pittura veneta. Per niente banale è inoltre l'*inventio* della composizione, costruita su esasperate direttrici diagonali – per tutte quella del carro del condannato – e sugli spericolati scorci di Cristo e dei demoni che precipitano in basso, figure potenti che ricordano da vicino quelle michelangelolesche del *Giudizio*<sup>19</sup>.

Di contro, il *Battesimo* di Lucignano, al di là del soggetto che richiede una semplificazione narrativa, appare un quadro di una stagione diversa, risolto su un unico piano, pacificato sui principi della pittura riformata (lo si veda accanto a un'opera apripista in questo senso nella Toscana meridionale quale l'*Incredulità di S. Tommaso* di Santi di Tito nel Duomo di Sansepolcro): un quadro cioè perfettamente consonante con la data 1592 dell'altare in pietra che lo ospitava. Vi si riscontrano influenze di Barocci e Roncalli, mentre i panneggi taglienti e i volti caricaturali paiono risentire di un più modesto contesto locale. Qualche convergenza si nota nei violenti partiti di luce sui volti e sui corpi, che possono dialogare con l'illuminotecnica veemente della pala cateriniana, mentre le testine ovoidali degli angeli e di Dio Padre assomigliano a quella, dalla geometria esasperata, del Cristo che abbatte i demoni, e in qualche modo riprendono a loro volta mediati modelli beccafumiani.

Per tenere l'indicazione del Romagnoli sarebbe quindi necessario immaginare che nei dodici anni che separano i due dipinti Lattanzio fosse andato incontro a un considerevole cambiamento, in direzione da un lato della pittura «pura, semplice e naturale» e dall'altro di un inaridimento e di una semplificazione dei valori espressivi in quanto tali; involuzione invero non impossibile, considerando non solo la distanza dal soggiorno romano e dal confronto serrato con i pittori più aggiornati nell'Oratorio della Cucina, ma anche la destinazione più defilata della pala di Lucignano, dove il pittore potrebbe essersi ritirato dopo una certa data<sup>20</sup>.

#### *Giovanni Battista Bissoni*

Come il *Battesimo di Cristo* Tornaini, anche le altre tele che ornavano gli altari della navata furono rimosse nel corso dei rimaneggiamenti e delle campagne di restauro del secolo scorso. Fa eccezione soltanto il quarto altare della parete sinistra, dedicato a Sant'Antonio di Padova, che ha mantenuto la sua pala secentesca con l'immagine stante del titolare, il miracolo della mula nel fondo, e il committente ritratto 'in abisso' (Fig. 3). Negletto dalla critica<sup>21</sup>, non è stato finora rilevato che si tratta di un dipinto firmato e datato, in basso a sinistra: «GIO(vanni) BAT(tista) BISSONI MDCXI».

Tra i principali attori della scena padovana dei primi decenni del Seicento e intriso di cultura manieristica<sup>22</sup>, Giovanni Bissoni è fortemente influenzato da Palma il Giovane, a cui rimanda la gustosa scenetta a sinistra, mentre le fonti ne ricordano altresì l'abilità di ritrattista<sup>23</sup>,

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>20</sup> Diversamente è impensabile collocare il *Battesimo* a monte del percorso di Lattanzio, prima del suo viaggio romano, dell'incontro con El Greco e della pala di Santa Caterina, come sosteneva WILLUMSEN 1927, pp. 455-460, o anche subito a ridosso di quest'ultima, come è invece per ANSELMINI 2009, pp. 58-60, che pure aveva correttamente indicato la provenienza del dipinto dall'altare di San Giovanni Battista, ma senza considerare l'iscrizione con la data.

<sup>21</sup> A quanto mi risulta, l'opera, menzionata come della metà del Seicento in CORSI MIRAGLIA 1985, p. 260, è stata riprodotta e commentata brevemente solo nell'opuscolo di Valeriano Spadini, *Alla scoperta di Lucignano e dei suoi tesori. La chiesa di S. Francesco*, pp.n.nn., s.d., con riferimento a «ignoto artista della metà del XVII secolo»; la stessa dicitura è mantenuta nella guida C. SPADINI-V. SPADINI 2017, p. 190.

<sup>22</sup> Per un approfondimento stilistico rimando a un contributo di prossima pubblicazione di Vincenzo Mancini, il quale – prima che scopri la firma e la data sul dipinto – mi aveva già indirizzato verso un'attribuzione al Bissoni. Sul pittore (1576-1634) si vedano, tra gli altri: PALLUCCHINI 1981, pp. 83-84; FANTELLI 1981-1982; CABURLOTTO 1995a; CABURLOTTO 1995b; BANZATO 2000, pp. 122-123; MEIJER 2012.

<sup>23</sup> RIDOLFI 1837, II, pp. 499-500, che peraltro ricorda un'attività del pittore al Santo di Padova non limitata al *San Bonaventura comunicato dall'angelo* del 1626.

confermata dal brano vivido del donatore, dallo sguardo penetrante e indagatore, il volto morbidamente modellato dalla luce che emerge dalla penombra, lo studiato tre quarti che richiama l'attenzione del riguardante. Stridono, al confronto, la rigidità della figura di Antonio, dai tratti geometrizzanti e dall'espressione imbambolata, e la corona di angioletti che si dispone regolare a squarciare il cielo plumbeo: passaggi in cui la pennellata si fa più larga e il modellato più greve. Ma lo scarto si spiega con il fatto che siamo di fronte alla trasposizione di un modello iconografico preciso, in cui la fedeltà al prototipo arriva a condizionare la restituzione pittorica<sup>24</sup>. È noto infatti che l'iconografia antoniana si mosse per lungo tempo sui binari di tipi ricorrenti, che non di rado rimontano ai primi secoli del culto: nel nostro caso la rappresentazione è conforme all'affresco di secondo Trecento nella Basilica del Santo, che una lunga tradizione considerava (e considera tuttora) la «vera effigie» di Antonio (Fig. 4)<sup>25</sup>. Il *revival* di questo archetipo – che replica le fattezze del giovane viso pingue persino nelle fossette ai lati della bocca, la lieve torsione della testa a sinistra, la mano destra alzata in segno di benedizione, mentre nella sinistra il giglio va a sommarsi al più antico libro della Scrittura – è variamente attestato nel Seicento, ed è sovente accompagnato dalla rappresentazione della Basilica del Santo nel fondo<sup>26</sup>. La sua diffusione non riguardò soltanto l'area patavina, per la quale si possono ricordare due esemplari del Museo Diocesano di Padova, rispettivamente stante e a mezza figura, già messi in relazione tra loro e con il prototipo trecentesco<sup>27</sup>, ma si impose anche in altre regioni. In Toscana ad esempio, dove in anni non lontani dai nostri lo ritroviamo in una tela del Museo Diocesano di Volterra (Fig. 5) – già nella cappella *in cornu Epistulae* della locale chiesa francescana – in cui il santo appare su un piedistallo con tanto di iscrizione «Vera Effigies Sancti Antonii de Padua» che rende esplicita la natura dell'immagine e dell'operazione culturale ad essa sottesa, mentre la veduta della piazza del Santo si allarga, in maniera un po' incongrua per la verità, a comprendere il monumento del Gattamelata<sup>28</sup>.

Viene così ad aggiungersi un nuovo testimone della non trascurabile presenza di dipinti veneti in area aretina, inaugurata dall'arrivo di due pale con l'*Assunta* di Palma il Giovane

<sup>24</sup> È un fenomeno che può dirsi parallelo – per restare in Toscana – alle repliche secentesche dell'*Annunciazione* della Santissima Annunziata di Firenze; per l'area aretina si ricordano ad esempio quelle dipinte da Francesco Curradi per l'oratorio di San Benedetto a Terranuova Bracciolini (1616) e da Ottavio Vannini oggi nella Collegiata di Castiglion Fiorentino (1620). Ciò vale anche in parte per le repliche dell'immagine acheropita di San Domenico di Soriano, che ebbe larga diffusione a partire dai primi del XVII secolo ben oltre i confini calabresi.

<sup>25</sup> L'affresco è stato di recente avvicinato all'ambito di Giusto de' Menabuoi in GUAZZINI 2016-2017, p. 87. Per la fortuna di questa immagine in ambito padovano si veda ANDERGASSEN 2016, pp. 37-42, con bibliografia precedente, ma con errato riferimento dell'affresco alla prima metà del Trecento.

<sup>26</sup> La descrizione analitica della basilica è un tratto comune nei dipinti patavini del tardo Cinquecento e dei primi del Seicento: si richiamano a titolo di esempio alcune opere dei Musei Civici di Padova, come *Il podestà Marino Cavalli presentato da S. Marco al Redentore e santi* di Domenico Campagnola (inv. 1575, del 1563 circa), o il *Redentore tra la Giustizia e l'Abbondanza* nel dipinto celebrativo dei rettori Jacopo e Giovanni Soranzo di Palma il Giovane (inv. 680, del 1590-1595), per i quali si rimanda rispettivamente a E. Saccomanni e S. Mason Rinaldi, schede nn. 78 e 165, in *DA BELLINI A TINTORETTO* 1991, pp. 158 e 240-241; più avanti la *S. Giustina in gloria* dello stesso Bissoni (inv. 1960), su cui si veda G. Battistin Molli, scheda n. 1, in *DA PADOVANINO A TIEPOLO* 1997, pp. 99-102.

<sup>27</sup> ANDERGASSEN 2016, pp. 37-39. Sulle due tele secentesche si vedano rispettivamente: A. Saccoci, scheda n. 146, in *S. ANTONIO* 1981, pp. 214-215, come di anonimo veneto della metà del XVII secolo (ma per la verità il volto è completamente ridipinto); C. Bellinati, scheda n. 2, in *ANTONIO RITROVATO* 1995, pp. 57-59, come pittore cinquecentesco di area padovana. Il tipo a mezza figura pure godette di una larga fortuna, come attestano tra gli altri un dipinto nella chiesa dei Francescani di Innsbruck, cortesemente segnalatomi da Giacomo Guazzini, ma anche un altro che fino a non molto tempo fa si conservava nella stessa San Francesco di Lucignano (SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, neg. 49224).

<sup>28</sup> Devo a Elisa Bonaiuti la segnalazione dell'opera, su cui si vedano A. Grassi, scheda n. 19, in *IL MUSEO DIOCESANO D'ARTE SACRA DI VOLTERRA* 2018, p. 116, e, nello stesso catalogo, il *Registro* a cura di U. Bavoni, D. Gastone, scheda n. 97, p. 290: la tela era allestita su una parete laterale della cappella, dirimpetto al *S. Antonio che offre il cuore a Gesù Bambino* del Volterrano, del 1632 circa, datazione che può attrarre anche la più modesta icona antoniana.

rispettivamente per la chiesa di San Domenico a Cortona (dell'ultimo lustro del XVI secolo) e per il Duomo di Sansepolcro (1602), e che annovera opere di Leandro Bassano, di Paolo Piazza, del Passignano (di ritorno da Venezia) e di Jacopo Ligozzi (principalmente in Casentino)<sup>29</sup>. Proprio l'*Assunta* di Sansepolcro può offrire un utile viatico alla ricostruzione del nesso che anche nel nostro caso tiene assieme luoghi, artisti e committenti. Essa fu ordinata da Anton Maria Graziani, prelado e letterato biturgense di una certa importanza, che dopo la formazione padovana fu segretario di Sisto V a Roma, e quindi nunzio apostolico a Venezia: «uomo culturalmente aggiornato, volle portare nella propria città natale un documento del gusto artistico del momento, che in laguna vedeva il prevalere dei modi pittorici di Palma»<sup>30</sup>. Non sono dissimili le vicende della tela del Bissoni, il cui committente è indicato dalla *Descrizione della chiesa* di Ludovico Nuti:

Nella medesima facciata [ovvero la parete sinistra della chiesa] è l'altare dedicato a S. Antonio di Padova, fatto di limosine con l'ornamento di pietra serena e colonne spiccate. La tavola, in cui è dipinto il santo, fu lavorata in Padova, e recata qua per cura del padre maestro Bernardino Senesi da Lucignano. Vi è istituita una compagnia di devoti sotto l'invocazione del medesimo santo<sup>31</sup>

Di Bernardino Senesi, frate conventuale lucignanese, lo stesso Nuti poche pagine più avanti traccia un profilo appassionato, da cui emerge un'infaticabile attività di predicazione e soprattutto di insegnamento in numerosi *studia* teologici del Nord Italia. Vi troviamo attestata la sua precoce e reiterata presenza a Padova, dove fu baccelliere del convento nel 1607, e reggente dello studio tra il 1621 e il 1623, prima di essere nominato inquisitore a Belluno (1629-1635), e poi a Treviso (1635-1641). Rientrato in Toscana, fu eletto ministro provinciale nel capitolo di Cortona, carica confermata nel marzo del 1642; morì sessantatreenne il 2 aprile 1644<sup>32</sup>. Aveva quindi trent'anni nel 1611, età perfettamente compatibile con le sembianze con cui è raffigurato il devoto tonsurato nel dipinto di Bissoni (Fig. 6).

Non sappiamo se Bernardino avesse inviato il dipinto a Lucignano oppure se lo avesse portato con sé di ritorno in Toscana nel 1642. Di certo a quel tempo la cappella dedicata a sant'Antonio di Padova non esisteva<sup>33</sup>: la sua erezione infatti si colloca tra il 1649, anno in cui venne appositamente stanziato un sussidio di trenta scudi da parte del Comune<sup>34</sup>, e il 1656, data presente nell'iscrizione sul plinto della colonna destra dell'altare, che reca anche la firma del lapicida Ippolito Bracci da Lucignano<sup>35</sup>, membro di una bottega familiare largamente attiva sul territorio (Fig. 7). Lo iato cronologico lascia presumere che Bernardino Senesi non avesse lasciato denari sufficienti per l'erezione di un altare lapideo, e che quindi il convento si fosse dovuto adoperare per reperire le risorse, forse anche tramite l'istituzione della compagnia laicale di Sant'Antonio ricordata da Nuti<sup>36</sup>. La stessa robusta cornice del dipinto, in legno

---

<sup>29</sup> Sui dipinti veneti nell'Aretino si rimanda alla sintesi di CONIGLIELLO 2003.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 58-59, con bibliografia precedente. Si vedano anche da ultimo MAZZALUPI 2012, pp. 15-18; L. Fornasari, scheda n. 13, in *IL DUOMO DI SANSEPOLCRO* 2012, pp. 248-250.

<sup>31</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, cc. 11v-12.

<sup>32</sup> *Ivi*, cc. 16v-17. Su Bernardino Senesi si veda anche PAPINI 1797, pp. 31-32. Per gli incarichi di inquisitore, AL SABBAGH *ET ALII* 2017, pp. 49 (Belluno) e 129 (Treviso).

<sup>33</sup> Nella visita del 1583 Angelo Peruzzi passa dalla cappella di Sant'Ercolano – poi di Santa Maria Maddalena, a sinistra della maggiore (si veda più avanti nel testo) – direttamente a quella di San Ludovico, di patronato Naldini, poi trasformata nel 1741 nell'altare dei Santi Crispino e Crispiniano, ancora presente al centro della parete sinistra. L'altare di Sant'Antonio di Padova è menzionato più tardi dal Nuti dopo quello della Maddalena e prima di quello di San Ludovico.

<sup>34</sup> BCA, BARONI, *Appunti storici*, c. 53.

<sup>35</sup> «ARAM HANC D(IVO) / ANTONIO DE / PADUA SACRAM / HIPPOLYTUS / BRACCIUS / LUCINIANEN / DELINEAVIT / ET SCULPIT / 1656».

<sup>36</sup> Nel frontone si legge: «EX / PIORUM / ELEEMOS/UNIS [*sic*]», a riprova del finanziamento ottenuto tramite le elemosine raccolte dal convento e non già per un lascito consistente da parte di un singolo committente.

dorato, sembra essere opera toscana, come indica il confronto con altri intagli di area aretina, ad esempio il soffitto di Santa Maria delle Grazie a Sansepolcro di Orazio Binoni (1636)<sup>37</sup>. Si tratta di un elemento poco comune nelle pale che ornano gli altari riformati in quest'area della Toscana, dove di norma la funzione di cornice è assolta dalla stessa mostra lapidea arricchita da fregi, da colonne e talvolta da elementi plastici; ciò farebbe pensare a un momento intermedio, tra l'arrivo della pala a Lucignano e l'erezione dell'altare di Ippolito Bracci, in cui il *Sant'Antonio* avrebbe potuto essere appeso alla parete della chiesa in attesa di una sistemazione monumentale.

### *Giovanni Baglione*

Il fenomeno dell'invio di opere d'arte nei luoghi di origine, anche periferici, da parte del committente come modo per mostrare 'a casa' il proprio successo sociale ed economico, oppure più semplicemente quello del coinvolgimento di un artista di fama che permetta di esibire il proprio aggiornamento culturale sulle novità create nel 'centro'<sup>38</sup>, è la cornice in cui si può iscrivere anche un secondo episodio allogeno in San Francesco a Lucignano. È infatti possibile ricondurre a una cappella della chiesa una grande tela di Giovanni Baglione appartenente alle collezioni del Banco BPM (e conservata nel Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia), che rappresenta la *Conversione della Maddalena*, o più propriamente *Cristo che libera la Maddalena dai demoni* (Fig. 8)<sup>39</sup>. Firmata, e datata dalla critica alla metà degli anni trenta del Seicento, ovvero nella fase tarda dell'attività del prolifico pittore e storiografo, se ne conosceva finora soltanto la storia recente, da quando cioè Maurizio Marini la segnalava in una collezione privata romana<sup>40</sup>, prima del passaggio nelle collezioni del Credito Bergamasco<sup>41</sup>, confluito in seguito nel gruppo bancario attualmente proprietario<sup>42</sup>.

Come sottolineava Marini, siamo di fronte a un'interpretazione letterale del passo del Vangelo di Luca (8, 2-3) in cui Gesù, uscendo dal Tempio seguito dagli Apostoli, libera dai demoni alcune donne, tra cui Maria di Magdala, che vediamo nell'atto di spogliarsi dei gioielli e degli abiti preziosi alla presenza di una folla concitata. In un paesaggio puntellato di edifici classicheggianti, sulla scalinata di destra in secondo piano due donne affrontate sono identificabili con Marta, più anziana e con il capo velato, e Maddalena, a capo scoperto e con in mano forse uno specchio, tipicamente associato alla *vanitas* che precede la conversione. Nell'illustrare l'opera, lo studioso richiamava il debito contratto dal Baglione in gioventù – e mai dimenticato – con il Manierismo tosco-romano, da Salviati agli Zuccari, ma anche reminiscenze da Raffaello nell'inserimento, sullo sfondo, del tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio che ricorda il cartone per l'arazzo con la *Predica di S. Paolo in Atene*. D'altro canto lo stile denuncia una datazione avanzata, giacché l'opera si confronta all'unisono con la *Lavanda dei piedi* del 1628<sup>43</sup> e con le tele laterali della cappella privata del pittore ai Santi Cosma

<sup>37</sup> Su questo si veda GIANNOTTI 2003 pp. 205-206. Sulla cornice del *S. Antonio*, in basso al centro, compare un medaglione con il verso evangelico «PETITTE ET ACCIPIETIS» (Gv, 16, 24).

<sup>38</sup> Si fa riferimento al noto quadro interpretativo in CASTELNUOVO–GINZBURG 1979, *sp.* pp. 343-346.

<sup>39</sup> Inv. CB-00072 01, 282x165 cm.

<sup>40</sup> MARINI 1982, pp. 70-71.

<sup>41</sup> [S. Bartolena], scheda n. 70, in *TESORI D'ARTE* 1995, p. 46; R. Contini, in *DALLA BANCA AL MUSEO* 1996, pp. 51-52.

<sup>42</sup> Si veda la scheda di Monica Molteni nel sito internet del Patrimonio del Banco BPM redatta nel 2012, alla quale si rimanda anche per un riepilogo delle vicende critiche sull'opera. Vi si aggiungano: A. Loda, in *M.A.C.S.* 2009, pp. 78-79; GALLO 2016, p. 117; VANNUGLI 2017, p. 100, nota 13.

<sup>43</sup> Sull'opera, nota in due versioni, una più grande conservata alla Galleria di Palazzo Barberini e una più piccola della Pinacoteca Capitolina, e sulla loro connessione con l'affresco con lo stesso soggetto realizzato dal Baglione nella cappella Gregoriana in San Pietro (poi distrutto dall'apposizione del monumento di Benedetto XIV), si veda da ultimo GALLO 2016, pp. 103-118, con bibliografia.

e Damiano, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*, del 1630 circa<sup>44</sup>, a cui si può forse aggiungere la *Natività con S. Giuseppe* del Pantheon, del 1635-1638<sup>45</sup>.

Tale lettura è stata sostanzialmente avallata dagli studi successivi<sup>46</sup>, che tuttavia non hanno mancato di evidenziare i nodi irrisolti di un dipinto inserito nell'alveo della produzione meno eletta dell'autore. Al di là di una certa apertura al neovenetismo – nel Cristo sembra di rivedere quello della *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo –, sono state da più parti messe in luce la composizione faticosa, la rigidità di gesti ed espressioni, la riproposizione di tipi di repertorio. L'interpretazione stessa del soggetto tradisce un approccio retorico e magniloquente a un tema che era stato ampiamente frequentato in accezione intimista dalla pittura romana, come testimoniano le intense *Maddalene convertite* non solo nei quadri da stanza di Caravaggio o Artemisia, ma anche in pale d'altare come quelle di Guido Reni oggi in Palazzo Barberini o dello stesso Baglione in un momento precedente della sua carriera<sup>47</sup>. Di contro va rilevato come le condizioni di conservazione del dipinto ci abbiano restituito una superficie molto diminuita, lasciando presagire che in origine certe durezze nei passaggi chiaroscurali e certe approssimazioni nel disegno fossero più tenui di quanto appaiano oggi; né d'altro canto sono banali certi passaggi come il gruppo dei due cavalieri sullo sfondo, o l'elegante decorazione del tempio (Figg. 9-10).

L'esegesi dell'opera si è arricchita con la pubblicazione da parte di Liliana Barroero di un dipinto di collezione privata di soggetto analogo, appartenuto in origine al cardinale Girolamo Colonna, al quale Baglione fu strettamente legato e a cui dedicò l'impresa storiografica delle *Vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. Si tratta di una tela di più piccole dimensioni (94x76 cm) firmata e datata «Eques Io. Baglionus 16[3]4», presente nella «Guardarobba» del prelado nell'agosto del 1648, e che ancora nel 1679 era nella disponibilità di suo nipote Lorenzo Onofrio I (Fig. 11)<sup>48</sup>.

Barroero aveva cautamente ipotizzato una committenza comune per i due dipinti: la pala avrebbe potuto ornare uno dei numerosi altari eretti o dotati dal cardinale, mentre la tela minore avrebbe potuto costituirne una 'memoria' o un modelletto finito da destinare alla galleria privata di casa Colonna<sup>49</sup>, secondo quella pratica di confezionare repliche autografe di formato ridotto «che proprio in quegli anni andava prendendo piede in ambito classicista e

---

<sup>44</sup> La data 1630 sul libro del personaggio col turbante a sinistra fu letta da GUGLIELMI 1954, p. 332. Si vedano anche BRUNI 1994, e da ultimo VANNUGLI 2017, pp. 30-31, nota 11, per i rimandi alla bibliografia più recente.

<sup>45</sup> Sull'opera si veda NICOLACI 2016, pp. 67-69, riproduzione e bibliografia a p. 74.

<sup>46</sup> Non ha trovato seguito, giustamente, la proposta di Renate Möller (MÖLLER 1991, p. 142, scheda n. 90), secondo cui l'assenza del titolo di Eques nella firma – che per altro invece è presente (si veda più avanti nel testo) – indicherebbe una datazione del dipinto precedente il conferimento del cavalierato a Giovanni nel 1606.

<sup>47</sup> Per una panoramica sul tema della Maddalena è ancora utile *LA MADDALENA TRA SACRO E PROFANO* 1986. Vi si aggiungano, per quanto riguarda alcune prove su questo soggetto da parte di Giovanni Baglione, NICOLACI 2019, e la scheda dello stesso autore sulla *Maddalena* di San Domenico a Gubbio del 1612 (in *LA LUCE E I SILENZII* 2019, pp. 310-311).

<sup>48</sup> BARROERO 2004. La tela è ricordata ancora nel 1689 nell'inventario *post mortem* dei beni di Lorenzo Onofrio; poi se ne perdono le tracce fino al 1856, quando compare in Spagna nella collezione di Pedro de Madrazo, direttore del Museo del Prado, che potrebbe averla acquistata durante il suo soggiorno romano tra il 1803 e il 1818. In precedenza SMITH O'NEIL 2002, pp. 150 e 228, scheda n. 89, aveva identificato il dipinto Colonna con quello oggi a Romano, ma le sue misure non concordano con quelle indicate nell'inventario di Lorenzo Colonna.

<sup>49</sup> BARROERO 2004, p. 118. Una «raffinata desunzione» è considerata anche da Monica Molteni (cfr. nota 42). Marini (MARINI 1982, p. 71), aveva ventilato invece la possibilità che la pala d'altare fosse stata eseguita per una chiesa di Perugia, dove – al di là della pretesa origine umbra della famiglia Baglione – Giovanni aveva spedito già nel 1608 la *Lapidazione di S. Stefano* per il Duomo di San Lorenzo: unico indizio sarebbe la presenza delle protomi di grifi, l'animale araldico della città, nel capitello del tempio dietro la testa di Cristo, che però compaiono identiche nel dipinto ex Colonna, di sicura destinazione romana. Si tratta peraltro di una tipologia di capitello fogliaceo con protomi utilizzato dal pittore anche altrove, ad esempio nella *Lavanda dei piedi* di Palazzo Barberini o nel *S. Giovanni Evangelista che resuscita un morto* ai Santi Cosma e Damiano, e che deriva da un esempio traiano, come indicato in GALLO 2016, pp. 109-110 e 116-117.

accademico e a cui Baglione [...] fu tra i primi a ricorrere ampiamente»<sup>50</sup>. D'altro canto il riuso delle composizioni e delle invenzioni all'interno della bottega di Baglione<sup>51</sup> non rende semplice stabilire il rapporto tra le due opere<sup>52</sup>.

Il recupero della destinazione originaria di quella maggiore – una destinazione del tutto periferica e inattesa, apparentemente avulsa dal contesto romano in cui Baglione visse e operò – nonché della data di esecuzione è possibile grazie alla già ricordata *Descrizione* della chiesa minoritica lucignanese di Ludovico Nuti che annota con precisione il soggetto, la committente, e soprattutto la firma e la data del grande quadro sull'altare della cappella *in cornu Evangelii*, dedicata alla Maddalena:

La cappella a mano destra, intitolata [a] Santa Maria Maddalena, era già di Maddalena Angeli; ma ultimamente è stata ereditata dalla casa de' Pannilini. L'altare ha l'ornamento di pietra serena con colonne spiccate alla moderna. Nella tavola (ch'è ordinaria) si rappresenta Giesù Christo, il quale libera la Maddalena da' demonij. Il pittore però volse che se ne sapesse l'autore scrivendoci: Eques Baglionus Romanus P. 1635<sup>53</sup>

Se l'uso della parola «tavola» non costituisce un ostacolo, giacché l'autore, come è tipico per l'epoca, la utilizza anche per i dipinti su tela, l'identificazione della pala della Maddalena con il quadro oggi a Romano appare inequivocabile. In primo luogo per la firma «Eques Baglionus Romanus P(inxit) 1635»: sul dipinto si è conservata – seppur un po' ripassata, giacché quella zona della tela è particolarmente abrasa – la parte centrale della scritta «Baglionus Romanus», come registrato da tutti gli interventi critici sull'opera, ma, a ben vedere, a sinistra si distinguono chiaramente le lettere «QUES», di «eques», sebbene più distanziate<sup>54</sup>, mentre a destra si legge ancora la P di «pinxit» segnalata da Nuti; rimangono tracce di altre lettere e forse numeri nel secondo rigo, che avrà ospitato la data. Quest'ultima, 1635 secondo la fonte, è perfettamente consonante con i dati stilistici, mentre lo sferzante giudizio sull'opera («ch'è ordinaria [...] il pittore volse però che se ne sapesse l'autore») rende conto di una mutata sensibilità estetica nella seconda metà del secolo, ma forse anche delle debolezze evidenziate dalla critica moderna.

In secondo luogo corrobora l'identificazione la rarità del soggetto nel catalogo di Baglione: la sola altra *Conversione della Maddalena* (con Cristo presente) è identificabile con quella eseguita per il cardinale Colonna, e del resto – seppure non conosciamo questa notizia – le dimensioni di quest'ultima non permetterebbero di annoverarla tra le pale d'altare. L'identificazione della committente – certamente la Maddalena Angeli indicata da Nuti quale patrona della cappella in epoca leggermente anteriore a quella in cui scrive – slega la genesi delle due opere e offre forse una ragione alla differenza qualitativa che è stata notata, al di là della riproposizione tal quale non solo dell'impaginazione generale della scena, ma anche degli edifici, dei gesti e delle espressioni dei personaggi, e addirittura dei colori delle vesti. Per il ricco e potente mecenate romano Giovanni confeziona un dipinto da stanza accurato, utilizzando una materia preziosa e aggiungendo specifici elementi simbolici – in primo luogo le due colonne dorate che fungono da quinte architettoniche e che alludono con forza alla casata del cardinale –, ma anche inserendo la bambina vestita in abiti contemporanei ai piedi di

<sup>50</sup> VANNUGLI 2017, p. 31, nota 11; si veda anche NICOLACI 2019, pp. 164 e 170, nota 33.

<sup>51</sup> Barroero (BARROERO 2004, p. 119) evidenziava peraltro l'uso di uno stesso disegno con la figura di un anziano barbato (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 1956.44) sia per il dipinto ex Colonna sia per la *Lavanda dei piedi* della Pinacoteca Capitolina.

<sup>52</sup> Emblematici in tal senso i dubbi espressi in VANNUGLI 2017, p. 100, nota 13: «meglio di un bozzetto, il dipinto [Colonna] [...] è da considerare una replica ridotta e variata, se non addirittura un prototipo dell'assai più grande e meno riuscita pala d'altare». Ma si veda anche più avanti nel testo.

<sup>53</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 11v.

<sup>54</sup> La distanza farebbe pensare alla presenza del nome di battesimo, «Iohannes», con cui in effetti è firmata – sebbene in sigla – ad esempio la tela ex Colonna; sarebbe strana tuttavia l'omissione di Nuti a questo proposito.

Maddalena, che potrebbe raffigurare una delle piccole nipoti di Girolamo<sup>55</sup>. La richiesta per la pala d'altare fu verosimilmente precedente – sia per la prassi delle repliche 'da stanza' a cui si è fatto cenno pocanzi, sia per l'*inventio* della composizione che presuppone un grande formato – ma dovette essere evasa più tardi, seppur di poco, come mostrano le date. La più modesta committenza e la destinazione periferica di Lucignano, fuori dai confini dello Stato pontificio, giustificano un procedere più corsivo e spiegano al contempo l'assenza del dipinto dall'autobiografia di Giovanni, in cui sono ricordate solo le opere di destinazione pubblica romana.

La riprova della provenienza del dipinto di Baglione dalla cappella di Santa Maria Maddalena in San Francesco a Lucignano è fornita da una preziosa ripresa fotografica di fine Ottocento (Fig. 1)<sup>56</sup>, in cui lo riconosciamo facilmente, ancora inserito nella mostra d'altare «di pietra serena con colonne spiccate alla moderna» descritta da Nuti. Di lì a poco l'intervento di restauro 'in stile' condotto dall'architetto Giuseppe Castellucci, a cavallo tra Otto e Novecento, comportò la dismissione dell'altare e verosimilmente l'alienazione della pala sul mercato<sup>57</sup>.

Della mostra sono riconoscibili alcuni elementi superstiti nell'oratorio del Corpus Domini, adiacente a San Francesco: il soffitto dell'architrave decorato con losanghe fogliate, le due colonne e i due plinti, sui quali compare lo stemma della famiglia Angeli (una zampa di leone posta in palo sormontata da una stella) imparentato rispettivamente con quello degli Arrighi (d'azzurro, a due bande diminuite d'oro, alternate a tre stelle a otto punte dello stesso, ordinate in palo)<sup>58</sup> (Fig. 16) e con un altro che presenta un cane rampante collarinato<sup>59</sup>.

Da Nuti sappiamo che i diritti di sepoltura della cappella, da poco ereditati dalla famiglia Pannilini, appartenevano prima a Maddalena Angeli, la quale, come già accennato, facilmente sarà stata la committente del dipinto che ha per protagonista la sua santa onomastica. La stessa dedicazione della cappella si collega al suo patronato, giacché solo qualche decennio prima, nel 1583, Angelo Peruzzi riportava per questo altare il titolo di Sant'Ercolano<sup>60</sup>.

Maddalena ricorre con una certa frequenza negli obblighi di sagrestia – tra i pochi documenti dell'archivio conventuale giunti fino a noi per il XVII secolo – nel corso degli anni trenta, quando si fece carico degli oneri di una serie di messe per l'anima di Francesco del

---

<sup>55</sup> Anna, nata nel 1631, o Lucrezia, nata nel 1632, entrambe sorelle di Lorenzo Onofrio I: BARROERO 2004, p. 118; VANNUGLI 2017, p. 100. La scomparsa delle velature più superficiali della piccola veste mette in luce i gradoni del tempio, che evidentemente erano stati dipinti in precedenza; la bambina quindi venne aggiunta in un secondo momento, forse per una richiesta dell'ultima ora.

<sup>56</sup> SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, neg. 31707: si tratta di una copia del 1977 di una fotografia più antica pubblicata in POGGI 1904, p. 190, e ripresa in CORSI MIRAGLIA 1985, p. 261.

<sup>57</sup> POGGI 1904. I documenti conservati nell'Archivio Storico della Soprintendenza aretina e nell'Archivio Comunale di Lucignano sono laconici riguardo all'ampiezza dell'intervento del Castellucci, mentre si dilungano maggiormente sulla ricostruzione del tetto della chiesa, condotta a partire dal 1889. La totale assenza di notizie sul dipinto di Baglione alimenta la possibilità che si sia trattata di un'operazione quantomeno opaca.

<sup>58</sup> Mi suggerisce questa identificazione Valeriano Spadini.

<sup>59</sup> Non si è conservata la fronte dell'architrave; la fotografia precedente alla dismissione mostra parte dell'iscrizione che lo ornava, «...EST SERMO DEI», verso tratto dalla *Lettera agli Ebrei* (4, 12: «Vivus est enim sermo Dei»).

<sup>60</sup> ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*, c. 199v. Il titolo di Sant'Ercolano è presente nella stessa posizione, subito dopo l'altare maggiore, anche nel più antico inventario degli altari del 1530: ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 10v. L'antica dedicazione dell'altare in *cornu Evangelii*, ovvero in posizione d'onore, al vescovo patrono di Perugia testimonia la persistenza di un culto che risale ai tempi in cui Lucignano si trovava sotto il dominio della città umbra (con fortune alterne fino al 1369), e che aveva attraversato i secoli a dispetto dei cambiamenti politico-territoriali che avevano interessato la comunità della Val di Chiana, prima nell'orbita di influenza senese, poi dal 1555 inclusa nei domini medicei. Dai documenti collazionati nel *De claritate Perosinorum* (PECUGI FOP 2008, pp. 235-236) sappiamo che la comunità di Lucignano inviava a Perugia il palio di Sant'Ercolano, in segno di omaggio e sottomissione (nel 1351 e nel 1356; in quest'ultima occasione i sindaci «Johanne Duicini» e «Anutio Ghuidini» recano a Perugia «unum palium de syricho et centum.xxv. libras denariorum»).

Brusco, probabilmente il marito defunto, sebbene non sia mai specificato a quale altare dovessero essere officiate<sup>61</sup>. Il suo nome non è comparso per ora in altre carte d'archivio, lasciando così in sospeso le ragioni per cui abbia potuto commissionare il dipinto proprio a Giovanni Baglione. È ipotizzabile un suo soggiorno romano, oppure l'intervento di un intermediario che abbia conosciuto le opere del pittore, se non direttamente nella capitale pontificia, almeno nella più vicina Perugia. D'altra parte uno dei canali privilegiati tramite cui Baglione ottenne commissioni da destinare lontano da Roma fu la frequentazione, fin da giovane, di confraternite laicali composte da una popolazione variegata per provenienza e censo. L'ampliamento del suo raggio d'azione garantito dalle relazioni, talvolta occasionali, talvolta più stabili (come nel caso della Confraternita della Trinità e della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta e dei Virtuosi del Pantheon), che riuscì ad intessere in questi contesti fu, per così dire, da un lato 'verticale', ovvero indirizzato a grandi mecenati come «papi, e principi, cardinali e duchi, insieme ad un numero cospicuo di semplici professionisti quali medici, gioiellieri, e ancora piccoli commercianti, sarti, calzolai, stagnari»; dall'altro 'orizzontale', nella misura in cui persone o piccoli gruppi di forestieri, che nelle confraternite romane avevano un punto di ritrovo, gli richiesero dipinti da inviare alle loro città e borghi di provenienza<sup>62</sup>.

### *L'altare di San Francesco*

La cappella della Maddalena fu smantellata da Castellucci insieme all'altare maggiore, imponente opera di diretta commissione granducale del 1665 su disegno di Giovanni Antonio Mazzuoli da Siena<sup>63</sup>. Curiosamente tale sorte non toccò alla cappella di San Francesco, dall'altro lato, che mantenne il proprio allestimento secentesco fino agli anni Settanta del secolo scorso (Fig. 12), quando la pala, raffigurante le *Stimate di S. Francesco*, venne rimossa e ricoverata nei depositi della Soprintendenza di Arezzo, mentre la mostra lapidea che l'accoglieva venne ceduta alla chiesa di San Biagio nel paesino di Ciggiano (Civitella Val di Chiana), di cui costituisce oggi l'altare maggiore (Fig. 13)<sup>64</sup>.

Databile tra il nono e l'ultimo decennio del Seicento, il dipinto mostra un notevole livello qualitativo (Fig. 14), sia per l'invenzione sia per la condotta pittorica, e si iscrive nel clima di forte cortonismo comune nelle valli aretine, ma aggiornato sulla lezione di Luca Giordano, giunto a Firenze nel 1682 e capace di rivitalizzare un contesto toscano che segnava ormai il passo. Si leggono in tal senso l'impaginazione sbilanciata, l'acrobatico volo dell'angelo dall'esuberante corporeità, ma anche la luminosità intensa che pervade l'aria, così come le fisionomie dei cherubini e degli angeli che sorreggono Francesco, colto in una vera e propria estasi barocca. Sono caratteri che si riscontrano nell'opera di Giuseppe Nicola Nasini, pittore amiatino in grado di coniugare la lezione cortonesca di Ciro Ferri (con cui si era formato a Roma) con lo studio della pittura veneziana (durante il soggiorno in laguna dal 1686 al 1689) e con le novità giordanesche, arrivando a una sintesi di grande piacevolezza in grado di imporsi

<sup>61</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 1, cc. 3v-6. È possibile che lo stemma con il cane rampante sul plinto dell'altare appartenesse proprio a Francesco del Brusco, ma anche questo nome non trova riscontro in altri documenti coevi che possano confermarlo.

<sup>62</sup> Sul rapporto di Giovanni Baglione con le confraternite laicali romane, e sulle ricadute che esso ebbe nelle commissioni di opere destinate a luoghi lontani da Roma, si veda NICOLACI 2015 (citazione a p. 148).

<sup>63</sup> CORSI MIRAGLIA 1985, pp. 260-262, con rimandi; contestualmente il guardiano del convento Francesco Stefani da Foiano ordinava il coro ligneo, completato nel 1675.

<sup>64</sup> La situazione precedente è documentata da fotografie del 1970: SABAP-Arezzo, Gabinetto fotografico, nn. 1409, 5875, 8142; il trasferimento della mostra lapidea a Ciggiano è del 1977: SABAP-Arezzo, Archivio Storico, Lucignano, San Francesco, M21/5, *ad annum*. Il dipinto misura 289x165 cm.

largamente prima a Firenze e poi a Siena: si possono richiamare in proposito soffitti dominati da *tours de force* illusionistici, come l'affresco di Palazzo Medici Riccardi del 1691 o la tela della chiesa delle Montalve a Villa La Quiete, ma anche pale d'altare come il *Miracolo di S. Facondo* in Santo Spirito, pure del 1691<sup>65</sup>.

Come il *Cristo che libera Maddalena dai demoni* di Giovanni Baglione, anche la *Stigmatizzazione di S. Francesco* fu commissionata da un membro della famiglia Angeli, che deteneva – almeno dagli anni Trenta del Seicento e fino ai primi del Novecento – i diritti di patronato della cappella *in cornu Epistulae*<sup>66</sup>. Ne recano i segni sia il dipinto, in cui l'arme con la zampa di leone compare in basso a sinistra, sia la mostra lapidea oggi a Ciggiano, che ha gli stessi scudi nei plinti delle colonne e l'iscrizione «DEO ET DIVO FRANCISCO / BELISARIUS DE ANGELIS» nell'architrave<sup>67</sup>.

Belisario di Giovanni Battista Angeli è ricordato in alcuni documenti lucignanesi tra l'ottavo e il nono decennio del Seicento. Nel 1679 donò una *Croce* scolpita alla Collegiata di San Michele Arcangelo da porsi sull'altare maggiore<sup>68</sup>, mentre per quanto riguarda San Francesco contribuì regolarmente al pagamento di numerose messe per le anime dei suoi congiunti, in particolare per quella del figlio Giovanni Battista<sup>69</sup>. Nel suo testamento, datato 20 settembre 1682, indicava la chiesa minoritica come luogo della propria sepoltura, ma non faceva alcun riferimento a lasciti di qualsivoglia genere per la cappella di famiglia né per la sua dotazione<sup>70</sup>. Nel marzo successivo risultava già morto, e negli obblighi verso il convento gli subentrava l'altro figlio, Francesco, suo erede universale<sup>71</sup>. L'esecuzione delle *Stimate di S. Francesco* potrebbe pertanto ricondursi alla volontà di quest'ultimo di onorare la memoria del padre a qualche anno dalla sua morte, giacché la datazione dell'opera si accorderebbe meglio con una commissione un po' più avanzata rispetto al 1682.

Per quanto riguarda però la mostra lapidea disegno e decorazione appaiono troppo arcaici per una datazione alla fine del secolo, risultando invece strettamente comparabili con l'altare della Maddalena, del 1635 circa, ricostruibile almeno parzialmente grazie alla fotografia scattata prima dei lavori di Castellucci e ai resti nell'oratorio del Corpus Domini. Oltre che nei dettagli, come le armi familiari alla base delle colonne incluse in una fastosa cornice sormontata da un elmo cavalleresco (Figg. 15-16), e le losanghe intagliate nel soffitto dell'architrave (forse appena più rigide quelle di Ciggiano), i due altari dovevano avere pressappoco le stesse dimensioni, come prova il confronto tra le misure dei due dipinti, che differiscono solo per pochi centimetri in altezza.

Che non si sia trattato di una richiesta di replicare *modo et forma* un modello precedente è indicato indirettamente da Ludovico Nuti, giacché nella sua descrizione la cappella *in cornu Epistulae* compare già dotata di un altare in pietra serena, con ogni probabilità lo stesso su cui in seguito fu installata la pala con le *Stimate di S. Francesco* e nel cui architrave fu inciso il nome di Belisario Angeli. Il rinnovamento della cappella avrebbe così contribuito a dare il

---

<sup>65</sup> Ringrazio Alessandro Grassi per avermi indirizzato in tale lettura. Sul Nasini rimando per brevità al profilo tracciato da CIAMPOLINI 2010, II, pp. 472-489, con relativo catalogo a pp. 489-549.

<sup>66</sup> Forse la mancata rimozione dell'altare tra Otto e Novecento fu dovuta proprio all'opposizione degli Angeli, al tempo ancora molto influenti a Lucignano. Il dipinto con le *Stimate di san Francesco* è ricordato sull'altare della cappella anche in BCA, BARONI, *Appunti storici*, c. 52v, dove però è interpretato come la morte del santo.

<sup>67</sup> Lo stemma Angeli è presente in San Francesco anche in un chiusino tombale nel pavimento antistante alla cappella di San Francesco.

<sup>68</sup> ASFi, Notarile moderno, prot. 19064 (notaio Francesco Barlozzi), cc. 12-13.

<sup>69</sup> ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 2, cc. 31v, 35v, 38v.

<sup>70</sup> ASFi, Notarile moderno, prot. 19071 (notaio Francesco Barlozzi), cc. 15v-16v; in particolare Belisario chiede di essere inumato presso la sepoltura del figlio Giovanni Battista (c. 15v).

<sup>71</sup> ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 2, cc. 41v e sgg (ogni marzo, quando cadevano gli obblighi per la celebrazione delle messe per l'anima di Giovanni Battista Angeli).

massimo risalto al santo onomastico di Francesco di Belisario, e al contempo a rafforzare l'intitolazione dell'altare al padre serafico.

L'allestimento con le *Stimate di S. Francesco* costituiva soltanto l'ultimo stadio di una trasformazione cominciata almeno un secolo prima all'interno della cappella, che rappresentava il principale polo devozionale della chiesa. Al tempo della visita apostolica di Peruzzi l'altare era dedicato a san Bonaventura da Bagnoregio, e sulla mensa si trovava lo straordinario reliquiario polimaterico noto come *Albero d'oro*, custodito all'interno di un armadio i cui sportelli (oggi perduti) erano stati dipinti nel 1482 da Luca Signorelli. Finora sfuggita, si tratta dell'attestazione più antica di quest'opera all'interno della chiesa, e non sarà inutile sottolineare il nesso tra la scelta della forma dell'albero e l'intitolazione della cappella all'autore del *Lignum Vitae*<sup>72</sup>.

Il visitatore non ne indicava il patronato, che è da presumere fosse in capo alla comunità conventuale, data l'importanza non solo culturale ma anche civica di questo spazio e delle reliquie in esso contenute (tra le altre una scheggia della croce di Cristo)<sup>73</sup>. Gli obblighi di sagrestia testimoniano però che almeno dagli anni trenta del secolo successivo i diritti di sepoltura erano passati alla famiglia Angeli e che era subentrata l'intitolazione a san Francesco<sup>74</sup>, come riportato in seguito anche dal Nuti, che vedeva una disposizione diversa del vano rispetto al Peruzzi: l'armadio e il suo prezioso contenuto erano ancora conservati all'interno ma – pare di capire – addossati a una parete laterale, mentre sull'altare si trovava «una tavola» con «un Christo crocifisso con san Francesco che abbraccia il piè della croce»<sup>75</sup>.

Un dipinto con la *Crocifissione tra Maria, S. Giovanni Evangelista, S. Francesco e S. Apollonia* si conserva sulla mensa della sagrestia (Fig. 17), circondato da una cornice non pertinente. Inedito a quanto mi risulta, e molto rovinato, risente dei modi di Alessandro Casolani e soprattutto di Francesco Vanni, di cui replica alla lettera la composizione della *Crocifissione e santi* della Certosa di Pontignano (Fig. 18)<sup>76</sup>. Nonostante la modesta qualità, si nota qualche interesse per certe soluzioni giovanili di Rutilio Manetti (nel S. Giovanni, che può ricordare quello della pala di San Giovanni a Cerreto, a Castelnuovo Berardenga), mentre alcune tangenze stilistiche si riscontrano con la produzione di Girolamo Cerretelli, nativo della vicina Scrofiano (Sinalunga) e attivo ripetutamente a Lucignano (si veda ad esempio la sua *Crocifissione*

<sup>72</sup> Tale considerazione andrà sviluppata in altra sede. Sugli sportelli dell'armadio si veda MANCINI 1904; per un riepilogo recente: HENRY 2012, pp. 46-47. Sull'*Albero*, conservato nell'adiacente Museo Comunale, si rimanda alla lettura di COLLARETA 2008, p. 247, e al riepilogo di P. Refice, scheda n. 8.2, in *RINASCIMENTO IN TERRA D'AREZZO* 2012, pp. 134-135.

<sup>73</sup> ASDA, PERUZZI, *Visita apostolica*, cc. 200v-201; non a caso le due chiavi necessarie per aprire l'armadio erano tenute una dai frati e l'altra dalla comunità cittadina. La dedicazione della cappella a san Bonaventura si può documentare almeno dal 1530: ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, c. 10v.

<sup>74</sup> ASFi, Corporazioni religiose soppresse dal Governo francese, 152 (San Francesco, Lucignano, Minori Conventuali), filza 11, inserto 1, cc. 3v-6. Vi sono annotate le messe ordinate dagli eredi in favore dell'anima di un certo Mariano Angeli all'altare di San Francesco. Si tratta della prima menzione di un altare dedicato al padre serafico all'interno della chiesa, cosa che però non deve stupire: secondo una prassi riscontrabile anche altrove nella *Provincia Tusciae* dei minori conventuali, in epoche più antiche il titolo dell'altare maggiore non era espresso (a Lucignano viene indicato semplicemente come «altare maggiore» sia nella lista degli altari del 1530 riportata dal Nuti, sia nella *Visita* del Peruzzi) giacché coincideva con quello della chiesa stessa, di norma consacrata al fondatore. Con l'attuazione delle direttive conciliari e l'importanza data al ciborio eucaristico che doveva essere posto sull'altare maggiore, spesso quest'ultimo venne associato al titolo del Santissimo Sacramento, rendendo dunque necessario trovare un'altra cappella in cui trasferire quello di S. Francesco (GIURA 2018, pp. 115-117).

<sup>75</sup> ASPTSSFMC, NUTI, *Lucignano*, cc. 12v-13.

<sup>76</sup> Me lo segnala Alessandro Bagnoli, cui devo anche la fotografia. L'opera fu commissionata per la chiesa senese dei Cappuccini, presso Montecellesi, complesso in seguito ceduto ai Camaldolesi (1660), che a loro volta, trasferendosi alla Certosa di Pontignano al momento delle soppressioni leopoldine, portarono con loro il dipinto: su tali vicende si veda in dettaglio CHIANTINI-STADERINI-SALVI 1995, pp. 49-50 e nota 16; si rimanda inoltre alla scheda bibliografica del dipinto in CIAMPOLINI 2010, III, pp. 920-921.

con i dolenti e i Santi Biagio e Francesco nel Museo della Collegiata di San Biagio nel suo borgo natale)<sup>77</sup>.

Tuttavia la discrepanza tra il soggetto e la descrizione di Nuti e soprattutto le dimensioni del dipinto – che non corrispondono a quelle del vano dell'altare già nella cappella Angeli, più slanciato di una trentina di centimetri a fronte di una base invece identica, che peraltro corrisponde a diversi altri altari della chiesa – fanno dubitare della possibile identificazione, al netto di eventuali rimaneggiamenti<sup>78</sup>.

Resta il fatto che nel secondo quarto del secolo lo spazio presbiteriale di San Francesco fosse connotato fortemente dalle insegne della famiglia Angeli, committente di due altari gemelli nelle cappelle ai lati della maggiore. Passati per eredità da Maddalena Angeli ai Pannilini i diritti sull'altare di sinistra, il patronato restò incardinato su quello di destra, che alla fine del secolo fu rinnovato da Francesco di Belisario, a riprova dell'articolazione complessa del processo di trasformazione che interessò edifici chiesastici come questo nella lunga stagione della Riforma.

---

<sup>77</sup> Sul pittore – che per Lucignano dipinse nel 1613 un'*Ultima Cena* per la Compagnia del Corpus Domini oggi nella Collegiata di San Michele, e nel 1626 il cataletto della Compagnia della Misericordia nella Santissima Annunziata, conservato al Museo Comunale – si veda CIAMPOLINI 2010, I, pp. 145-150, con bibliografia precedente.

<sup>78</sup> La *Crocifissione* misura 258x165 cm; il vano dell'altare di San Francesco, oggi a Ciggiano, 291x165 cm, pressappoco come le *Stimate di S. Francesco* (cfr. nota 64). Del resto non sappiamo che genere di opera fosse quella descritta dal Nuti: il dettato potrebbe anche far pensare a una *Croce* dipinta medievale, che avrebbe potuto trovare una sistemazione provvisoria una volta rimossa dal suo luogo originario, tipicamente il tramezzo, smantellato nel corso del Cinquecento. D'altro canto il Nuti laddove si trova a descrivere opere due, tre e quattrocentesche, non manca di sottolinearne l'antichità (GIURA 2018, pp. 197-199, e *passim*).



Fig. 1: Veduta dell'area presbiteriale della chiesa di San Francesco a Lucignano prima dei restauri di Giuseppe Castellucci (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 2: Pittore aretino del 1592, *Battesimo di Cristo*. Arezzo, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo, depositi (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 3: Giovanni Battista Bissoni, *S. Antonio di Padova, miracolo della mula e donatore*, Lucignano, chiesa di San Francesco



Fig. 4: Ambito di Giusto de' Menabuoi, *S. Antonio di Padova e due donatori*, Padova, basilica di Sant'Antonio



Fig. 5: Pittore della prima metà del XVII secolo, *S. Antonio di Padova*, Volterra, Museo Diocesano d'Arte Sacra



Fig. 6: Giovanni Battista Bissoni, *S. Antonio di Padova, miracolo della mula e donatore* (particolare), Lucignano, chiesa di San Francesco

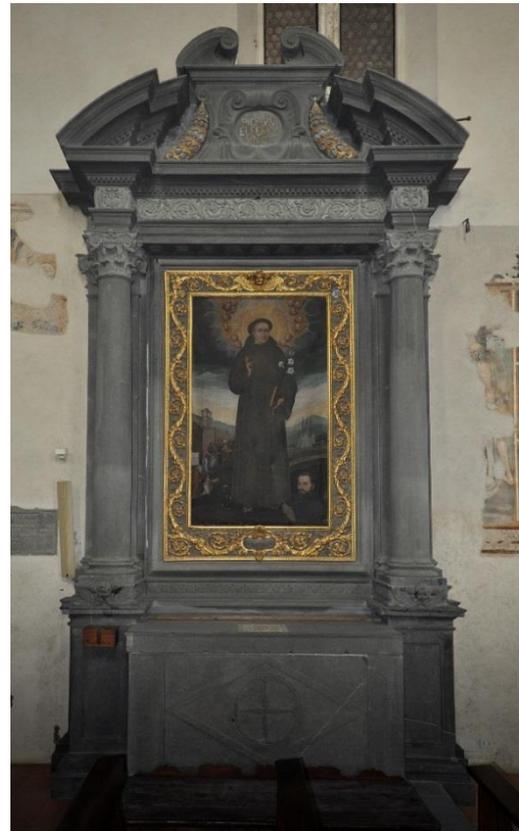


Fig. 7: Giovanni Battista Bissoni e Ippolito Bracci da Lucignano, *Altare di Sant'Antonio di Padova*, Lucignano, chiesa di San Francesco



Fig. 8: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni*, Collezione Banco BPM (in deposito a Romano di Lombardia, Museo d'Arte e Cultura Sacra)

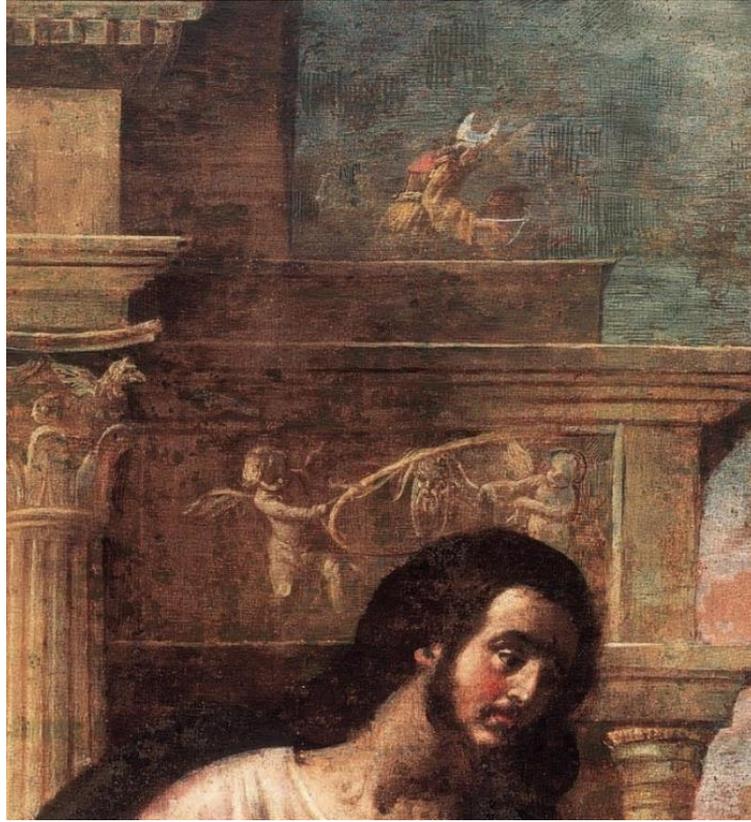


Fig. 9: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni* (particolare), Collezione Banco BPM (in deposito a Romano di Lombardia, Museo d'Arte e Cultura Sacra)



Fig. 10: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni* (particolare), Collezione Banco BPM (in deposito a Romano di Lombardia, Museo d'Arte e Cultura Sacra)



Fig. 11: Giovanni Baglione, *Cristo libera la Maddalena dai demoni*, Collezione privata



Fig. 12: Cappella di San Francesco nella chiesa di San Francesco a Lucignano prima della rimozione dell'altare (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 13: Lapidica di area aretina della prima metà del XVII secolo, Altare lapideo, già nella cappella di San Francesco nella chiesa di San Francesco a Lucignano, Ciggiano (Civitella Val di Chiana), chiesa di San Biagio



Fig. 14: Pittore senese della fine del Seicento (Giuseppe Nicola Nasini?), *Stimate di S. Francesco*. Arezzo, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo, depositi (su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo)



Fig. 15: Lapidica di area aretina della prima metà del XVII secolo, Stemma Angeli, parte dell'altare già nella cappella di San Francesco nella chiesa di San Francesco a Lucignano, Ciggiano (Civitella Val di Chiana), chiesa di San Biagio



Fig. 16: Lapidica di area aretina del 1635 circa, Stemma Angeli-Arrighi, già parte dell'altare di Santa Maria Maddalena nella chiesa di San Francesco a Lucignano, Lucignano, oratorio del Corpus Domini



Fig. 17: Pittore aretino della prima metà del XVII secolo, *Crocifissione e santi*, Lucignano, chiesa di San Francesco, sagrestia



Fig. 18: Francesco Vanni, *Crocifissione e santi*, Pontignano (Castelnuovo Berardenga), certosa di San Pietro

#### Crediti fotografici

- © Archivio Fotografico Banco BPM, figg. 8, 9, 10
- Alessandro Bagnoli, fig. 18
- Fototeca del Centro Studi Antoniani, Padova, fig. 4
- Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena Grosseto e Arezzo, figg. 1, 2, 12, 14
- Irene Taddei, su gentile concessione del Museo Diocesano di Volterra, fig. 5
- Giandonato Tartarelli, Scuola Normale Superiore, Laboratorio DocStAr, figg. 3, 6, 7, 17
- Foto autore, figg. 13, 15, 16

## BIBLIOGRAFIA

### ACQUISIZIONI E DONAZIONI 1999

*Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento (1996-1998), Architettura (1994-1998)*, a cura rispettivamente di C. Bon Valvassina *et alii*, e M. Guccione, Roma 1999.

### AL SABBAGH ET ALII 2017

L. AL SABBAGH ET ALII, *I giudici della fede. L'inquisizione romana e i suoi tribunali in età moderna*, Firenze 2017.

### ANDERGASSEN 2016

L. ANDERGASSEN, *L'iconografia di sant'Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova 2016.

### ANSELMI 2009

V. ANSELMI, *Lattanzio Bonastri allievo del Greco*, Lucignano 2009.

### ANTONIO RITROVATO 1995

*Antonio ritrovato. Il culto del Santo tra collezionismo religioso e privato*, catalogo della mostra, Padova 1995.

### APPUNTI STORICI SUL COMUNE DI LUCIGNANO 2010

*Appunti storici sul Comune di Lucignano in Val di Chiana raccolti dal sig. Giovanni Baroni già addetto al R<sup>o</sup> Archivio di Stato di Firenze nell'anno 1905*, a cura di V. Spadini, Camucia 2010.

### ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO 2003

*Arte in Terra d'Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. Fornasari e A. Giannotti, Firenze 2003.

### BANZATO 2000

D. BANZATO, *Padova 1600-1650*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, Milano 2000, I, pp. 120-154 (fa parte di *La pittura nel Veneto*, I-II, 2000-2001).

### BARROERO 2004

L. BARROERO, *La Conversione della Maddalena di Giovanni Baglione per il cardinale Girolamo Colonna*, «Studi di storia dell'arte», XV, 2004, pp. 117-124.

### BARTALINI 1997

R. BARTALINI, *Su Alessandro Casolani e ancora sull'«accademia» di Ippolito Agostini*, in «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 146-156.

### BAY 2016

C. BAY, *Una fonte seicentesca per le chiese minori della Toscana: Ludovico Nuti e il San Francesco di Pescia*, in *La storia e la critica*, atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca, a cura di L. Carletti, G. Garzella, Pisa 2016, pp. 143-153.

### BIFERALI 2015

F. BIFERALI, *Lattanzio Bonastri, discepolo italiano del Greco*, in *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2015, pp. 261-266.

BRUNI 1994

M.E. BRUNI, *La cappella Baglione nella Basilica dei Santi Cosma e Damiano in Roma*, «Analecta TOR», XXV, 1994, pp. 169-206.

CABURLOTTO 1995a

L. CABURLOTTO, *Giovanni Battista Bissoni: l'attività artistica con documentazione inedita*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXII, 1993 (1995), pp. 217-253.

CABURLOTTO 1995b

L. CABURLOTTO, *Per Giovanni Battista Bissoni*, «Arte. Documento», VIII, 1994 (1995), pp. 171-178.

CARDINALI 2010

C. CARDINALI, *Il manoscritto e l'edizione*, in *APPUNTI STORICI SUL COMUNE DI LUCIGNANO 2010*, pp. 9-13.

CASTELNUOVO–GINZBURG 1979

E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I-XII, 1979-1983, I Torino 1979, pp. 281-352.

CHERI–DI BANELLA 1976-1977

M. CHERI, F. DI BANELLA, *Analisi e proposta di restauro del complesso monumentale di S. Francesco di Lucignano*, tesi di Laurea in Storia del Restauro, Università degli Studi di Firenze, A.A. 1976-1977.

CHIANTINI–STADERINI–SALVI 1995

B. CHIANTINI, P. STADERINI, M. SALVI, *Santa Petronilla. Eventi storici e vicende dalle origini alla parrocchia dei nostri giorni*, Roccastrada (GR), 1995.

CIAMPOLINI 1988

M. CIAMPOLINI, *Bonastri, Lattanzio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, I-II, Milano 1988, II, p. 650.

CIAMPOLINI 2010

M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, I-III, Siena 2010.

COLLARETA 2008

M. COLLARETA, *Come un albero rigoglioso. Vicende dell'arte orafa*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Firenze 2008, pp. 247-256.

CONIGLIELLO 2003

L. CONIGLIELLO, *Presenze venete*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO 2003*, pp. 57-69.

COOPER 2014

D. COOPER, *Experiencing Dominican and Franciscan Churches in Renaissance Italy*, in *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, catalogo della mostra, a cura di T. Kennedy, Nashville (TN) 2014, pp. 47-61.

CORSI MIRAGLIA 1985

C. CORSI MIRAGLIA, *Lucignano. Chiesa e convento di S. Francesco*, in *Architettura in terra d'Arezzo. I restauri dei beni architettonici dal 1975 al 1984*, catalogo della mostra, a cura di C. Corsi Miraglia, Firenze 1985, pp. 258-267.

DA BELLINI A TINTORETTO 1991

*Da Bellini a Tintoretto. Dipinti nei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A. Ballarin e D. Banzato, Roma 1991.

DALLA BANCA AL MUSEO 1996

*Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, a cura di F. Rossi, Milano 1996.

DA PADOVANINO A TIEPOLO 1997

*Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti nei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Milano 1997.

DI BANELLA 1996

F. DI BANELLA, *Padre Andrea Pozzo nella Collegiata di San Michele Arcangelo a Lucignano*, in *Padre Andrea Pozzo nella Toscana orientale*, atti della giornata di studi (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 23 settembre 1993), a cura di S. Casciu, in «Annali aretini», IV, 1996, pp. 303-316.

DIE KIRCHEN VON SIENA 1985-2006

*Die Kirchen von Siena*, a cura di P.A. Riedl, M. Seidel, I-X, Monaco 1985-2006.

FANTELLI 1981-1982

P.L. FANTELLI, *Pittura padovana del Seicento: Giovan Battista Bissoni*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXL, 1981-1982, pp. 133-142.

FRANCHINI 1693

G. FRANCHINI, *Bibliosofia e memorie letterarie di scrittori francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'Anno 1585 raccolte da F. Giovanni [sic] Franchini da Modena dello stess'ordine, e da esso dedicate al reverendissimo padre Ministro Generale di tutto l'Ordine Franciscano de' Minori Conventuali*, Eredi Soliani Stampatori Ducali, Modena 1693.

GALLO 2016

M. GALLO, *Piedi nudi sulla terra. Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di san Pietro*, Roma 2016.

GIANNOTTI 2003

A. GIANNOTTI, *Viaggio per la scultura*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO* 2003, pp. 189-206.

GIGLIOLI 1927

O.H. GIGLIOLI, *L'Arcipretura di S. Michele Arcangelo a Lucignano in Valdichiana*, in «Il Vasari», I, 1927, pp. 5-17.

GIOTTO E COMPAGNI 2013

*Giotto e compagni*, catalogo della mostra, a cura di D. Thiébaud, Milano 2013.

GIURA 2018

G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018.

GUAZZINI 2016-2017

G. GUAZZINI, *Giotto e la basilica di Sant'Antonio a Padova*, tesi di Perfezionamento in Discipline storico-artistiche, Scuola Normale Superiore, Pisa, A.A. 2016-2017.

GUGLIELMI 1954

C. GUGLIELMI, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, «Bollettino d'arte», s. IV, XXXIX, 1954, pp. 311-326.

HENRY 2012

T. HENRY, *The life and art of Luca Signorelli*, New Haven 2012.

IL DUOMO DI SANSEPOLCRO 2012

*Il Duomo di Sansepolcro. 1012-2012. Una storia millenaria di arte e fede*, a cura di L. Fornasari, Sansepolcro 2012.

IL MUSEO DIOCESANO D'ARTE SACRA DI VOLTERRA 2018

*Il Museo Diocesano d'Arte Sacra di Volterra. Catalogo*, a cura di U. Bavoni, A. Ducci, A. Muzzi, Ospedaletto (Pisa) 2018.

IOANNOU 2007

P.K. IOANNOU, *En torno al taller del Greco en Roma*, in *El Greco y su taller*, catalogo della mostra, a cura di N. Hadjinicolaou, Madrid 2007, pp. 69-95.

KIRWIN 1972

W.C. KIRWIN, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena. Revised Dating for the Paintings*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVI, 1972, pp. 199-220.

LA LUCE E I SILENZI 2019

*La luce e i silenzi. Orazio Gentileschi e la pittura caravaggesca nelle Marche del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Delpriori, Ancona 2019.

LA MADDALENA TRA SACRO E PROFANO 1986

*La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra, a cura di M. Mosco, Milano-Firenze 1986.

LONGHI 1914

R. LONGHI, *Il soggiorno romano del Greco*, in «L'Arte», XVII, 1914, pp. 301-303.

MACCHERINI 2003

M. MACCHERINI, *Presenze senesi in terra d'Arezzo*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO* 2003, pp. 99-110.

M.A.C.S. 2009

M.A.C.S. *Museo d'Arte e Cultura Sacra. Parrocchia di S. Maria Assunta e S. Giacomo Maggiore Apostolo in Romano di Lombardia. Guida storico-artistica*, testi di P. Aldovini et alii, Cinisello Balsamo 2009.

MAFFEIS 2003

R. MAFFEIS, *Firenze ad Arezzo*, in *ARTE IN TERRA D'AREZZO. IL SEICENTO* 2003, pp. 71-98.

MANCINI 1904

G. MANCINI, *Allogazione al Signorelli d'alcuni dipinti in Lucignano*, in «Rivista d'arte», II, 1904, pp. 187-188.

MANCINI/MARUCCHI-SALERNO 1956

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (1625 c.), edizione critica a cura di A. MARUCCHI, commento a cura di L. SALERNO, I-II, Roma, 1956.

MARINI 1982

M. MARINI, *Il Cavaliere Giovanni Baglione pittore e il suo "angelo custode". Tommaso Salini pittore di figure. Alcune opere ritrovate*, «Artibus et Historiae», III, 1982, 5, pp. 61-74.

MAZZALUPI 2012

M. MAZZALUPI, *Altari, patronati, opere d'arte al tempo degli abati. Un saggio di topografia sacra*, in A. Di Lorenzo, C. Martelli, M. Mazzalupi, *La Badia di Sansepolcro nel Quattrocento*, Selci-Lama (PG) 2012, pp. 1-44.

MEIJER 2012

B.W. MEIJER, *A Point of Departure for Giovanni Battista Bissoni as a Draftsman*, «Master Drawings», L, 2012, 1, pp. 91-94.

MÖLLER 1991

R. MÖLLER, *Der römische Maler Giovanni Baglione. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner stilgeschichtlichen Stellung zwischen Manierismus und Barock*, Monaco di Baviera 1991.

NICOLACI 2015

M. NICOLACI, *L'attività pittorica di Giovanni Baglione per le confraternite. Nuove ipotesi per la "tavoletta" di San Giovanni Decollato a Roma*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma 2015, pp. 147-154.

NICOLACI 2016

M. NICOLACI, *Giovanni Baglione e i Virtuosi del Pantheon. Precisazioni sulla Natività di Gesù con san Giuseppe e sull'eredità del pittore*, in V. Tiberia, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, catalogo a cura di A. Capriotti, P. Castellani, Roma 2016, pp. 60-74.

NICOLACI 2019

M. NICOLACI, *Appunti, precisazioni e nuove proposte per Giovanni Baglione tra l'Umbria e le Marche*, in *LA LUCE E I SILENZI* 2019, pp. 155-171.

PALLUCCHINI 1981

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I-II, Milano 1981.

PAPINI 1797

N. PAPINI, *L'Etruria francescana, o vero raccolta di notizie storiche interessanti l'Ordine de' FF. Minori Conventuali di S. Francesco in Toscana. Opera del P.M.F. Niccolò Papini dell'ordine stesso. I*, Siena 1797.

PECUGI FOP 2008

M. PECUGI FOP, *Perugia in Toscana. I centri aretini e senesi sottomessi al Comune di Perugia nel Trecento. Documenti dal De claritate Perusinorum*, Perugia 2008.

PETRAROIA 1987

P. PETRAROIA, "Per dar piacere a la speculazione". *Dipinti sacri e profani nella dimora di Girolamo Riario, di Francesco Soderini e degli Altemps*, in *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, a cura di F. Scoppola, Roma, 1987, pp. 197-240.

PINCELLI 2000

A. PINCELLI, *Monasteri e conventi del territorio aretino*, Firenze 2000.

POGGI 1904

G. POGGI, *Restauri alla chiesa di San Francesco a Lucignano in Val di Chiana*, in «L'Arte», VII, 1904, pp. 188-190.

RIDOLFI 1837

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Padova 1648), I-II, Padova 1837.

RINASCIMENTO IN TERRA D'AREZZO 2012

*Rinascimento in terra d'Arezzo. Da Beato Angelico e Piero della Francesca a Bartolomeo della Gatta e Luca Signorelli in Val di Chiana*, catalogo della mostra, a cura di L. Fornasari, P. Refice, Firenze 2012.

ROMAGNOLI 1976

E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi. 1200-1800. Opera manoscritta (ante 1835)*, I-XIII, Firenze 1976 (edizione anastatica).

S. ANTONIO 1981

S. Antonio 1231-1981. *Il suo tempo, il suo culto e la sua città*, catalogo della mostra, a cura di G. Gorini, Padova 1981.

SMITH O'NEIL 2002

M. SMITH O'NEIL, *Giovanni Baglione: artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002.

C. SPADINI-V. SPADINI 2017

C. SPADINI, V. SPADINI, *Lucignano*, in *Valdichiana*, Città di Castello 2017, pp. 157-209.

TESORI D'ARTE 1995

*Tesori d'arte delle banche lombarde*, comitato scientifico C. Bertelli *et alii*, Milano 1995.

TONCELLI 1909

D. TONCELLI, *La Casa di Santa Caterina a Siena. Monografia illustrata*, Roma 1909.

VANNUGLI 2017

A. VANNUGLI, *Ricerche su Giovanni Baglione. L'iconografia, i ritratti, i dipinti mobili fino al 1600 e il rapporto con il 'naturale'*, Roma 2017.

VISITA APOSTOLICA 2011

*Visita Apostolica del 1583 alla città e diocesi di Arezzo, in due tomi, nell'Archivio Storico della Diocesi di Arezzo*, a cura di S. Pieri, C. Volpi, Arezzo 2011.

WILLUMSEN 1927

J.-F. WILLUMSEN, *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, I-II, Parigi 1927.

## **SIGLE ARCHIVISTICHE**

ASDA = Archivio Storico della Diocesi di Arezzo

ASFi = Archivio di Stato di Firenze

ASPTSSFMC = Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati  
Minori Conventuali

BCA = Biblioteca Città di Arezzo

SABAP-Arezzo = Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena  
Grosseto e Arezzo

## ABSTRACT

La ricerca ha per oggetto la chiesa di San Francesco a Lucignano (Arezzo) e la sua sistemazione in epoca controriformata. Grazie a nuove evidenze documentarie e a fonti inedite, è possibile ricondurre alcuni dipinti del Seicento ai loro altari originari, comprendere il loro allestimento e il contesto in cui furono commissionati, e tracciare la loro storia fino ai nostri giorni.

Non è stato finora rilevato come la pala dell'altare di Sant'Antonio di Padova sia firmata e datata dal pittore padovano tardo manierista Giovanni Battista Bissoni, e che l'iconografia sia ricalcata dalla cosiddetta 'vera effigie' nella Basilica del Santo. Totalmente inattesa è anche la presenza di un grande dipinto di Giovanni Baglione, con *Cristo che libera la Maddalena dai diavoli*, realizzato per la lucignanese Maddalena Angeli nel 1635, oggi di proprietà del Banco BPM. Grazie alla *Descrizione della chiesa* di Ludovico Nuti (1665-1668) sappiamo che in origine era sull'altare della cappella della Maddalena, a sinistra della maggiore, dove rimase fino alla ristrutturazione di Giuseppe Castellucci (1900 circa).

Il lavoro prende in esame anche le mostre d'altare in pietra serena che ospitavano tali dipinti, oltre che altre tre tele (una in sagrestia, altre due nei depositi della Soprintendenza di Arezzo e rispettivamente già sugli altari di San Giovanni Battista e San Francesco), che contribuiscono a dare un'idea più ampia e complessa dell'interno della chiesa nel corso del XVII secolo.

The research focuses on the church of San Francesco in Lucignano (Arezzo) and its arrangement in post-Reformation age. Thanks to new documentary evidences and unpublished sources, it is possible to reconnect several XVII century paintings back to their altars, thus better understanding their original setting and the context behind their commission, and draw their history up to our days.

So far it went unnoticed that the St. Antony of Padua altarpiece is dated 1611 and signed by the Paduan late-manieristic painter Giovanni Battista Bissoni, and that its iconography faithfully follows the so-called 'vera effigie' of Anthony in the Basilica del Santo. Totally unexpected is the presence of a large painting by Giovanni Baglione, representing the *Conversion of Mary Magdalene*, painted in 1635 for a lady from Lucignano, Maddalena Angeli, nowadays the propriety of Banco BPM. From Ludovico Nuti's *Descrizione della chiesa* (1665-1668) we learn that it hang in the Magdalene Chapel, where it remained until about 1900, when Castellucci restored the church.

Moreover, in an attempt to provide a better idea of the church interior in the XVII century, the article analyses the monumental stone frames in which the paintings were set, and other three altarpieces, one in the sacristy, the other two now in the Arezzo Soprintendenza's storeroom, once respectively on the St. John and St. Francis altars.

**DALLE MEMORIE PITTORICHE ALLA *FELSINA PITTRICE*.  
L'«INDICE DELLE COSE NOTABILI» DI MALVASIA**

Dopo la pubblicazione da parte di Adriana Arfelli degli *Appunti inediti di Carlo Malvasia per la sua Felsina pittrice*<sup>1</sup>, le nostre conoscenze riguardo questo libro fondamentale per la storia della pittura a Bologna si sono notevolmente arricchite<sup>2</sup> grazie soprattutto agli studi successivi di Giovanna Perini Folesani, Anna Summerscale e Elizabeth Cropper. La prima, dal suo articolo sul lessico tecnico di Malvasia allo studio recente sulla vita dei Carracci, ci ha introdotto nell'officina e nella mente di Malvasia scrittore della *Felsina pittrice*<sup>3</sup>, mentre la seconda ha offerto un'analisi molto chiara degli *enjeux littéraires* del testo malvasiano<sup>4</sup>. Dal canto suo Elizabeth Cropper, dopo aver riabilitato con Charles Dempsey il valore testimoniale della *Felsina pittrice*<sup>5</sup>, ha cercato in diversi saggi, recentemente pubblicati in occasione della traduzione in inglese del testo, di mettere in evidenza l'importanza di quest'opera<sup>6</sup>, le cui vicende editoriali sono oggi molto meglio documentate<sup>7</sup>. Tutti questi studi hanno preso in considerazione unicamente il testo delle vite. Sulla scia delle tendenze attuali della storia della letteratura, che dopo le ricerche fondamentali di Gérard Genette si è immersa anche nell'analisi dei paratesti<sup>8</sup>, vorremmo concentrarci sull'«Indice delle pitture e delle cose notabili», di cui avevamo già sottolineato l'interesse in un saggio pubblicato molti anni or sono sui prezzi delle opere del Guercino<sup>9</sup> e sul quale Giovanna Perini Folesani ha già fornito un primo *éclairage*<sup>10</sup>.

L'«Indice delle cose notabili» riveste un'importanza particolare nella *Felsina pittrice*, tanto nell'oggetto libro quanto nel discorso di Malvasia. Di fatto, le 84 pagine di questo indice corrispondono a una porzione non indifferente dei due volumi: quasi un decimo delle 1068 pagine dedicate alle vite dei pittori. Inoltre, nella sua opera l'autore allude a questo indice per ben due volte: nella prefazione, dove si annuncia che il secondo volume sarà corredato di indici, e nell'elenco dei pittori trattati nel primo volume, nel quale rinvia a un indice più

---

Tengo a ringraziare Jacopo Ranzani e Fernando Loffredo per la correzione del mio testo italiano, Daniele Rivoletti, Donata Levi e Lucia Simonato per preziosi consigli. Ringrazio anche i due referee che hanno fornito utilissimi suggerimenti.

<sup>1</sup> MALVASIA/ARFELLI 1961. Altri appunti inediti sono stati pubblicati da Lea Marzocchi (MALVASIA/MARZOCCHI 1980 e 1983). Un esemplare a stampa con annotazioni da parte dello stesso Malvasia è conservato alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (ms B 1729).

<sup>2</sup> L'importanza del libro pubblicato nel 1678 (MALVASIA 1678) è dimostrata dalla ricezione da parte dei lettori contemporanei (sulla quale, si vedano SUMMERSCALE 2000, pp. 33-38 e MALVASIA/CROPPER 2012, pp. 13-15), dalla sua riedizione in forma ampliata (con annotazioni di Giampietro Zanotti; MALVASIA/ZANOTTI 1841), dall'edizione anastatica di quest'ultima nel 1970, dalla pubblicazione di lunghi brani del libro originale nel 1971 e dalla traduzione in inglese del testo, impresa lanciata da Elisabeth Cropper (MALVASIA/CROPPER 2012). Il testo di Malvasia è stato anche oggetto di alcuni studi recenti sui quali torneremo in seguito.

<sup>3</sup> Si vedano in particolare PERINI FOLESANI 1981, 1984, 1988, 1989, 2005, 2011b, 2014a.

<sup>4</sup> SUMMERSCALE 2000.

<sup>5</sup> L'importanza di Malvasia come fonte attendibile, soprattutto per quanto riguarda le lettere dei Carracci, dopo essere stato messa in dubbio dalla storiografia tedesca e da Mahon, è stata riabilitata in DEMPSEY 1986, PERINI FOLESANI 1990 e DEMPSEY 1990. Si veda inoltre MALVASIA/CROPPER 2012.

<sup>6</sup> MALVASIA/CROPPER 2012.

<sup>7</sup> Si veda a tal proposito il saggio molto dettagliato di GIROTTO 2012.

<sup>8</sup> Il linguista distingue inoltre il paratesto autoriale da quello editoriale, e il peritesto (all'interno del libro) dall'epitesto (note preparatorie, postille autografe). Si veda GENETTE 1987. Non esiste una reale bibliografia su gli indici, e sulla loro storia nel Cinquecento e Seicento, ma si può fare riferimento a TAVONI 2009 e ai saggi in *DISCIPLINARE LA MEMORIA* 2014.

<sup>9</sup> BONFAIT 1990. Nell'edizione MALVASIA/ZANOTTI 1841 l'«Indice delle cose notabili» è parzialmente modificato rispetto all'edizione del 1678. Questo studio prende ovviamente in considerazione l'*Indice* dell'edizione originale.

<sup>10</sup> PERINI FOLESANI 2014b.

completo e analitico (disposto «per via de' loro cognomi») alle fine de secondo tomo. In una lettera ad Angelico Aprosio, giustamente ricordata da Giovanna Perini Folesani nel suo saggio, Malvasia insiste sulla necessità di fornire delle «tavole» che sarebbero dovute essere «esatte e copiosissime»<sup>11</sup>.

Il ruolo che il canonico bolognese attribuisce agli indici si colloca dentro la storia di questa specifica forma di paratesto nelle vite degli artisti da Vasari in poi. Ma l'importanza dell'«Indice delle cose notabili» è giustificata dalle modalità di scrittura della *Felsina pittrice*.

### *Breve storia degli indici nella letteratura artistica del Cinque e Seicento*

Gli studi più recenti sui paratesti mostrano un interesse crescente di storici e linguisti nei confronti degli indici, soprattutto per quanto riguarda il momento della loro comparsa e le fasi di passaggio dall'indice manoscritto alla versione a stampa<sup>12</sup>. In quest'ottica la storia delle pubblicazioni delle *Vite* di Vasari può servirci da guida poiché è anche una storia di indici (che giunge fino a quello delle «cose notabili» compilato da Paola Barocchi e posto a corredo della sua monumentale edizione delle *Vite* vasariane<sup>13</sup>).

La prima edizione torrentiniana delle *Vite* era arricchita, alla fine del secondo volume, da diverse «tavole»: una per i capitoli introduttivi (una pagina), una per gli artisti trattati nelle *Vite* stesse (3 pagine), una per gli artefici menzionati nel testo (5 pagine), e una per i luoghi di conservazione delle opere citate (classificati per città e edificio), per un totale di 39 pagine<sup>14</sup>. Rispetto alle 992 pagine di testo, i diversi indici corrispondono solamente a una aggiunta di 4%.

Nella Giuntina del 1568, il frontespizio indica che ciascuno dei tre volumi è provvisto di «tavole» «delle cose più notabili, de' ritratti, delle vite degli artefici, e dei luoghi sono le opere loro»<sup>15</sup>. Tale insieme di indici corrisponde in questo caso al 6%, ma le sue pagine continuano a non essere numerate e le «tavole» poste all'inizio del primo volume sembrano introdurre il lettore al contenuto del testo piuttosto che proporre una riflessione analitica sullo stesso. Inoltre, ciò che appare più un repertorio delle «cose notabili» che un indice vero e proprio non è denominato nello stesso modo in tutti e tre volumi (nel primo è chiamato «indice», nei due seguenti «tavola», allo stesso livello quindi delle tavole dei ritratti o dei luoghi) e non occupa sempre la stessa posizione all'interno degli indici (è all'inizio nel primo e nel terzo volume e alla fine nel secondo). Tale mancanza di omogeneità editoriale indica uno statuto inferiore rispetto agli altri indici vasariani. Di fatto, questo repertorio delle «cose notabili» prende più la forma di un semplice elenco che d'un indice strutturato (Fig. 1) poiché pone sullo stesso livello gli artisti (secondo il loro nome), le opere e i fatti o aneddoti più o meno degni di memoria. Il risultato è quindi un inventario alla Prévert, come mostra la fine della lettera S del primo volume: «Stefano miniatore; Strada ammattonata, e fonte restaurata ad Ascesi [con un rinvio a due pagine non nell'ordine sequenziale: «486, 344»]; Stupore del Francia Bolognese; Studiolo del Duca Cosimo». Nessun artista gode di una voce sviluppata su più di due righe, il che non vale per le voci riguardanti oggetti religiosi (tabernacolo); la sola voce strutturata è quella riferita alle «CHIESE», stampata in lettere capitali, recante l'elenco in ordine alfabetico degli edifici religiosi e posta però sotto la lettera «S»: «Santo Agnolo compagnia in Arezzo, S.

---

<sup>11</sup> Lettera del 19 giugno 1677, citata in PERINI FOLESANI 2014b, n. 1. Per il carteggio con l'Aprosio, vedere PERINI FOLESANI 1984 (in cui la lettera è pubblicata p. 228-229).

<sup>12</sup> Il libro di Marco Santoro (SANTORO 2008 affronta principalmente il tema dei frontispizi e delle prefazioni). Per il passaggio dall'indice manoscritto a quello stampato, si vedano VECCE 1998 e TAVONI 2005.

<sup>13</sup> VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1967-1997.

<sup>14</sup> VASARI 1550. Gli indici nei vari volumi non presentano i numeri di pagina.

<sup>15</sup> VASARI 1568. Gli indici nei vari volumi non presentano i numeri di pagina.

Agostino in Roma, S. Agostino d'Arezzo [...]». Tale sforzo non è ripetuto nei volumi seguenti. La «Tavola de' luoghi dove sono l'opere descritte» è molto più strutturata tanto visivamente quanto intellettualmente (Fig. 2): il nome della città è posto al centro della colonna, in maiuscolo, seguito (sempre al centro, ma a caratteri più piccoli) dai nomi dei diversi luoghi («Duomo, Battistero, S. Domenico [...]» nel caso di Arezzo). All'interno di questi paragrafi si trova inoltre una lista di cappelle o di opere sempre accompagnate dal nome dell'artista, *in primis*, quando possibile, quello dell'architetto («DUOMO. Il modello. Jacopo Tedesco p. 92 Tavola dell'altar maggiore. Giovanni Pisano p. 146»). Accanto al paradigma biografico delle *Vite*, questo indice sembra fornire un vero e proprio esempio di mnemotecnica per luoghi.

Diverso è il caso dell'edizione bolognese a cura di Carlo Manolessi del 1647 e dedicata al Granduca di Toscana<sup>16</sup>. Il frontespizio indica che le *Vite*, «arricchite di postille nel margine», sono dotate di apparati che garantiscono una prima indicizzazione e permettono al contempo di percorrere velocemente il testo senza leggerlo, il che risulta molto utile se si considera che gli accapo sono estremamente ridotti in questa edizione. Le annotazioni a margine, oltre a sottolineare i fatti salienti di ogni vita, possono essere intese come un testo a sé: ogni paragrafo, stampato in corsivo e con un carattere più piccolo, contiene almeno due righe (ma la lunghezza può raggiungere le 10 righe) e corrisponde spesso a una frase, composta da un participio passato, o da un verbo alla forma attiva. I diversi indici, raggruppati alla fine del terzo volume (ma sempre non numerati) corrispondono in questo caso a un'aggiunta del 9%. Accanto agli elementi ripresi dalla Giuntina («Ritratti nominati nell'opera; Ritratti del museo; [...]»; Anticaglie del Palazzo Pitti») gli indici veri e propri del testo sono stati ridotti a due: una «Tavola de' luoghi» (composta da 46 pagine, corrispondenti all'indice della Giuntina, nelle quali soltanto l'indicazione della città è posta al centro della colonna; Fig. 3) e una «Tavola delle cose più notabili» (Fig. 4).

Quest'ultima è notevolmente ampliata (77 pagine rispetto alle 44 pagine della Giuntina, mentre il numero delle pagine della «Tavola dei luoghi» è lo stesso) e soprattutto molto più ricca e strutturata. I nomi degli artisti sono indicati in maiuscolo e le voci presentano sempre la stessa struttura: la specializzazione e il luogo d'attività dell'artista; i suoi maestri, i fatti salienti della vita, le opere principali, i suoi costumi, le circostanze della morte e i discepoli (un'indicizzazione quindi molto diversa dai piccoli riassunti posti a margine delle varie vite). Queste informazioni possono essere declinate sotto forma di frase, ma sempre breve. Il testo non è più un riassunto strutturato secondo la logica di un discorso scritto, ma una vera e propria indicizzazione che rimanda a un'altra *disciplina mentis* e permette non solo di orientarsi velocemente nel testo delle biografie, ma anche di paragonarle facilmente. Accanto a queste voci riguardanti gli artisti, se ne possono distinguere altre due tipologie. Quelle relative alle opere sono spesso organizzate per tema iconografico o per tipo di oggetti, solo eccezionalmente per luogo («Chiesa di Loreto»), ed è sempre giustificato il motivo della loro presenza nell'indice: «Adorazione de Magi, con bellissime espressioni d'affetto, e attitudini». L'altra tipologia tocca le tecniche o nozioni relative alle diverse arti. La prima pagina comprende così le voci «Acque che petrificano. Introduttione», «Affetti et attitudine diverse spiegati» per la pittura (con circa 40 rinvii) e per la scultura (con 22 rinvii). Queste voci sulle nozioni sono assai rare (più o meno l'1% del totale di questo indice), ma costituiscono un vero e proprio discorso a sé sull'arte. La voce «Disegno e sua definitione» occupa 11 righe: inizia sottolineando l'importanza concettuale del disegno («fondamento della pittura e della scultura») e continua con alcuni sottoparagrafi riguardanti le sue applicazioni più concrete; mentre la voce «colori» (6 righe) si concentra su fatti storici e tecnici. Il ruolo storico di Firenze non è dimenticato in questa edizione bolognese: la voce «Compagnia de' Pittori» evidenzia il ruolo di Firenze e cita il rinnovamento della compagnia con l'Accademia del

<sup>16</sup> VASARI 1647. Gli indici nei vari volumi non presentano i numeri di pagina.

Disegno. Queste voci costituiscono un paratesto che permette certamente di percorrere velocemente il testo principale, ma soprattutto di affrontarlo in un modo diverso, dal punto di vista dello studio e della critica, e di elaborare così un testo ulteriore, più analitico e storico.

È nota l'importanza dell'edizione bolognese di Vasari nel percorso che spinse Malvasia alla pubblicazione della sua *Felsina pittrice*. Numerosi elementi della sua opera, dalla partizione in epoche alla presentazione in due volumi dello stesso spessore, derivano direttamente da Vasari<sup>17</sup>. L'«Indice delle cose notabili», nella sua ampiezza come nel suo contenuto, fa parte della strategia del canonico bolognese per rispondere alla supremazia di Vasari nella letteratura artistica. Ciò comporta, ad esempio, una voce «Compagnia de' pittori in Bologna», sistemata come quella dell'edizione Manolesi (tale voce era assente nei tre indici della Giuntina). Dopo alcuni rinvii alle prime pagine del volume, quasi a voler dimostrare l'antichità di questa compagnia, Malvasia precisa il ciclo della sua storia: «al basso a quanto e rovinata», fu in seguito «sollevata quanto, arricchita e nobilitata da Lodovico Carracci III, 494»; un ciclo che dimostra essere parallelo a (e rivale di) quello vasariano.

Nel corso del Seicento, la pratica di arricchire una pubblicazione con un «Indice delle cose notabili» era divenuta corrente. Malvasia aveva sicuramente potuto notare come Carlo Ridolfi, nel frontespizio delle sue *Meraviglie dell'arte* (citato ben tre volte nella prefazione della *Felsina pittrice*), non aveva esitato a indicare la presenza di «tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili»<sup>18</sup>. Quest'ultima tavola presente nei due volumi occupa un numero di pagine decisamente importante, corrispondente a quasi un nono del testo. Ciononostante, si tratta più di una tavola che di un indice, come, del resto, suggerisce il suo nome, non avendo né l'organicità né l'efficacia dell'indice di Malvasia. Posto all'inizio di ogni volume, questo elenco – sempre non numerato – ha la funzione di informare il lettore su ciò che troverà nelle pagine seguenti. Le tipologie di informazioni sono quindi molto diverse. Circa un terzo di questa lista è dedicato ai riassunti delle biografie dei pittori veneziani con una particolare insistenza sulle opere (26 righe per Jacopo Tintoretto, ovvero tre quarti di una pagina, così come quasi mezza pagina è dedicata a Jacopo Palma, e lo stesso vale per Tiberio Tinelli, un pittore poco conosciuto, ma contemporaneo di Ridolfi). La localizzazione delle opere occupa un decimo delle pagine, e solo in questo caso la voce corrispondente è talvolta posizionata al centro della pagina, come per le «Chiese di Padova» sotto la voce Padova. Le nozioni o idee riguardanti la pittura sono molto rare, e non occupano mai più di una riga («figura del Tintoretto fatta a confusione di alcuni giovani Fiaminghi»<sup>19</sup>), ma la tavola contiene anche molte altre tipologie di voci, come ad esempio quelle relative a un'opera («Fede come dipinta da Alessandro Maganza»), un personaggio importante per la storia di Venezia («Fantin Dandolo, primo podestà di Brescia») o un proverbio («Fortuna favorisce i pazzi»). In questa mole di informazioni risulta complicato districarsi, poiché la posizione di una voce nell'elenco è legata alla prima lettera della voce stessa (ad esempio la voce «Fra gli ornamenti della pittura, qual tenghi il primo luogo» è indicizzata sotto «fra»), e come abbiamo appena visto per esprimere un concetto si preferisce l'uso di una frase a quello di una semplice parola. È quindi difficile parlare di un vero e proprio indice; sarebbe al contrario più corretto parlare di una tavola, che certamente offre una panoramica molto personalizzata sul testo, ma non è uno strumento che ne mette in rilievo i punti salienti né consente un vero discorso sull'arte della pittura a Venezia (nei due volumi non esiste, ad esempio, una voce colorire/colorito, se non nel primo volume per i «Colori quali usati dagli Antichi»).

A queste date tuttavia l'«Indice delle cose notabili» non era ancora considerato un paratesto indispensabile all'interno di un libro, a differenza dell'indice dei luoghi, o della

---

<sup>17</sup> A tal proposito si veda MALVASIA/CROPPER 2012, p. 4.

<sup>18</sup> RIDOLFI 1648.

<sup>19</sup> RIDOLFI 1648, *Tavola delle cose notabili*, p.n.n..

prefazione<sup>20</sup>. Nella *Carta del Navegar pittoresco* di Boschini (1660), esso occupa meno di una colonna, in terzultima posizione, prima di una parte dell'indice dedicata alle «curiosità», dopo un elenco dei nomi degli artisti e diversi elenchi per le opere<sup>21</sup>. E se Baglione si accontenta di una lista di nomi di artisti<sup>22</sup>, Bellori – superbo – pubblica il suo libro senza alcuna tavola o indice<sup>23</sup>. Dopo Malvasia, Baldinucci integra un «Indice delle cose notabili» alla fine dei tre volumi delle sue *Notizie de' professori del disegno* pubblicati prima della sua morte, ma questa parte del libro non supera il 5% del testo principale: le pagine non sono di nuovo numerate e si tratta in realtà di un elenco di nomi, persone e luoghi, benché nel secondo volume, diverse voci tematiche appaiano sotto «Errore», come «Errore di scrittore francese»<sup>24</sup>.

### *Un indice necessario per passare dalle Memorie alla Storia*

A differenza di questi ultimi libri, l'«Indice delle cose notabili» della *Felsina pittrice* costituisce uno strumento editoriale di tutt'altro carattere. Esso è posto a conclusione dei due volumi e la numerazione delle sue 84 pagine segue quella del testo. È preceduto da tre indici: due per le istituzioni religiose (le «Chiese», di 8 pagine) e civili («di nomi, cognomi, o Famiglie delle quali per posseder Pitture, o per altro si fa menzione nell'opera», 13 pagine) e un altro per tutti i pittori menzionati (12 pagine; Fig. 5). Le voci di questi ultimi due sono qualche volta gerarchizzate. Ad esempio, la voce «Aldobrandini» dell'indice dei nomi distingue i diversi membri della famiglia, indicandone le cariche, e rinvia a una voce dell'«Indice delle cose notabili» («Villa Aldobrandina»). È già stato notato come nella voce «Bellori» Malvasia segnali la pubblicazione delle *Vite* del critico romano: «mentre sto aggiornando questo indice all'opera mia già stampata» (il che non corrisponde esattamente al vero, poiché i due volumi non sembrano essere pronti prima della fine 1676, primi mesi del 1677<sup>25</sup>).

Nello stesso modo, le voci dell'indice dei pittori rimandano in primo luogo alle pagine delle biografie e contengono spesso chiarimenti sul loro contenuto (soprattutto per quanto riguarda le incisioni) e sulle fonti impiegate, specificando anche se gli artisti sono autori di un testo o, nel caso dei francesi, appartengono a un'accademia. Qualche volta questo indice permette di segnalare un errore nel testo (ad esempio per il nome di «Laureti», Giacomo al posto di Tomaso) o di dedicare alcune righe a un artista non trattato nel testo («Haffner», senza alcun rinvio), elaborando così un elenco ideale, storico, ma anche geografico, poiché i nomi delle famiglie non bolognesi sono segnati da un asterisco. Il quarto indice ha un doppio nome: «Indice della maggior parte delle pitture sia private che pubbliche e delle cose più notabili che si contengono nell'opera», abbreviato in «Indice delle pitture e cose notabili» nell'intestazione della pagina (Fig. 6). Lungi dal volerne fare un indice generale, Malvasia, dopo aver registrato le chiese, i committenti o i collezionisti privati e i pittori, si concentra ora sull'arte della pittura con alcune voci dedicate alle opere – organizzate per argomento («Agarre del Barbieri») o per tipologia («Cupole») – ai luoghi di conservazione («Vigna o Villa»), all'arte della pittura («Aggiunti pittorici»), alla pratica del mestiere di pittore («affrettare i lavori»),

<sup>20</sup> Si veda PERINI FOLESANI 2014b per alcune informazioni su gli indici per altri testi di letteratura artistica italiana del Seicento.

<sup>21</sup> BOSCHINI 1660. Per questo libro si vedano l'edizione BOSCHINI/PALLUCHINI 1966 e MARCO BOSCHINI 2014.

<sup>22</sup> BAGLIONE 1642. Le pagine della «tavola delle vite», classificata secondo i nomi, non sono numerate.

<sup>23</sup> BELLORI 1672 (si veda l'edizione BELLORI/BOREA 1976).

<sup>24</sup> BALDINUCCI 1681-1728. Sul contesto editoriale di questo libro, si veda GOLDBERG 1988, mentre per quanto riguarda il suo rapporto con Vasari si rimanda a STRUHAL 2016.

<sup>25</sup> È stato notato come Malvasia nel suo capitolo sui Carracci risponda proprio alla vita di Annibale scritta da Bellori senza mai citarlo (SUMMERSCALE 2000, p. 26). Per le date di pubblicazione, si vedano *ibidem*, pp. 27-28, e GIROTTO 2012. Nonostante questa data di pubblicazione, Adriana Arfelli sosteneva che la maggior parte del testo fosse già a buon punto nel 1671 (MALVASIA/ARFELLI 1961, pp. XXIV-XXIX).

citando pittori che a suo avviso vanno imitati (Albani) o meno (Caravaggio). Ogni indice possiede quindi una sua propria logica interna e nello stesso tempo un legame organico con gli altri, serve come guida alla lettura e per orientarsi nel testo. Ma il fatto che l'«Indice delle cose notabili» sia disposto non più in due colonne, come i precedenti indici, ma su tutta la pagina ne fa quasi un testo a sé.

Se comparato agli indici nei trattati dell'epoca certamente quello in oggetto può essere letto sia come una reazione a Vasari, sia come un risultato della *forma mentis* di Malvasia, abituato ai copiosi indici dei trattati di diritto e a quelli necessari e funzionali dei voluminosi e compressi libri di antiquaria<sup>26</sup>. Tuttavia, esso risponde prima di tutto a una necessità interna alla *Felsina pittrice*. Nella prefazione l'autore riconosce di essersi lasciato persuadere dalle «comuni istanze ad abbandonar più tosto alle stampe, così scomposte e mal raffazzonate queste pittoriche Memorie», senza quindi «aggiustatura» né «ripulimento». Ma più che in una domanda locale, è nella pubblicazione del testo di Bellori (che afferma la superiorità dell'arte romana) o nel timore di veder pubblicato il libro del fiorentino Baldinucci (che conferma l'ideologia vasariana del primato di Firenze) che vanno cercate le ragioni che hanno spinto il canonico bolognese a far stampare in fretta il suo testo, scritto tra il 1672 e il 1675. Ciononostante, il libro sarebbe uscito soltanto nel 1678. La procrastinazione della pubblicazione definitiva non è dovuta semplicemente all'attesa dell'approvazione da parte del dedicatario, nientedimeno che Luigi XIV, ma anche a un lavoro sul testo che Malvasia stesso considera necessario. Un artista del suo *entourage*, Giovanni Mitelli, gli aveva verosimilmente lasciato intendere che, pubblicato in questo modo, il testo era «un'immensità e catastrofe di quantità infinita di robbe»<sup>27</sup>. Ma il canonico sapeva di non essere adatto per «ripulire, riformare, abbellire que' primi embrioni, que' bozzi», poiché – come scrive sempre nella prefazione – aveva comunque scelto di esprimersi con uno stile basso, talvolta popolare, adatto a un pubblico mirato: quello dei pittori<sup>28</sup>.

I tre anni che intercorrono fra la fine della stesura e la pubblicazione furono impiegati per un lavoro editoriale molto più utile: l'elaborazione dell'«Indice delle pitture e cose notabili». Malvasia, oltre a modificare il senso generale del suo testo cambiandone il titolo, passando quindi dalla forma neutra *Memorie storiche* (che lascia intendere di fatto, una «quantità infinita di robe») a quella molto più eloquente della *Felsina pittrice*, svolge un immenso lavoro sulle «robe» per dare un senso a «questa infinità» per mezzo dell'indice. Se il contenuto delle biografie è un amalgama di diversi testi (vite in stile vasariano, elogi funebri, lettere, libro di conti, citazioni di diversi documenti), l'«Indice delle cose notabili» costituisce quasi la sola parte del libro che può dirsi omogenea, un discorso di 80 pagine frutto del puro pensiero dell'autore che conferisce unità a un testo altrimenti molto frammentato e dispersivo. L'«Indice» allora non è più un semplice paratesto, ma un testo a sé, un vero e proprio discorso sul testo, che permette, mediante le voci selezionate, il loro contenuto e i numerosi rinvii presenti (o volontariamente assenti), di infondere un significato nuovo all'opera. Vedremo in seguito come le voci «Colorito», «Disegno», «Invenzione» si rinviano l'una con l'altra per definire una teoria della pratica della pittura.

In tre anni il metodo classificatorio di Malvasia non si poté raffinare compiutamente<sup>29</sup>. Ad esempio, nell'«Indice» possiamo trovare alcune voci che cominciano ancora con l'articolo

---

<sup>26</sup> Su questo punto, vedere utilissime informazioni in PERINI FOLESANI 2014b. Per i legami tra Malvasia e la cultura del diritto, vedere PERINI FOLESANI 2011a e PERINI FOLESANI 2011c.

<sup>27</sup> Citato da MALVASIA/ARFELLI 1961, p. VII. Ma Anna Summerscale ha giustamente notato che le frasi caleidoscopiche della *Felsina pittrice* fanno probabilmente parte di una strategia letteraria dell'autore (SUMMERSCALE 2000, p. 67-76).

<sup>28</sup> Si vedano a questo proposito PERINI FOLESANI 1984 e SUMMERSCALE 2000, p. 25.

<sup>29</sup> Sulla fretta nella composizione di questo indice, si veda PERINI FOLESANI 2014b, pp. 268-269.

prima del sostantivo («la Gloria»), così come delle semplici frasi col verbo all'infinito («Non graticolare i disegni»); tuttavia, la loro classificazione segue un ordine alfabetico basato sull'iniziale della parola principale (i due casi sopracitati si trovano dunque sotto la lettera G). Sebbene il dottore in legge faccia raramente cominciare una voce con una frase vera e propria (e in tal caso spostando il verbo in ultima posizione), spesso si lascia sfuggire frasi relative («Pittori, Affrettati e violentati esser non vogliono [rinvii alle pagine]»; «Bravi tutti nello stesso tempo in Bologna e che fecero [...]»; «Che fecero [...]»), la maiuscola permette in questo caso di comprendere la struttura della voce. La scelta delle voci non dimostra sempre un gran rigore: «Gran Duca» rinvia giustamente all'indice delle famiglie, ma la seguente «Gran Duchessa» rinvia a una sola pagina, ma non all'indice precedente. Alcune voci non sono chiaramente comprensibili senza aver letto il testo: «nomi grandi», ad esempio, intende il fatto di dare all'occasione di un battesimo il nome di un personaggio storico come Cleopatra o Marcantonio. La ricchezza dell'indice non è necessariamente dovuta a confusione nella strutturazione. La ripetizione di una parola spesso è riconducibile alla volontà di segnalare significati diversi, come nel caso di «Istorie», voce ripetuta per ben tre volte: la prima si riferisce alla pittura di storia in generale, la seconda indica lo stile necessario per dipingere tale genere, e la terza rinvia alle diverse pitture di storia citate nel testo («Istorie. Di S. Antonio di Padova [...]»). «Di Enea di Lodovico Carracci [...]»). Tale frammentazione dell'indice obbliga il lettore a consultare le diverse voci per avere una visione globale della nozione che gli interessa. Ad esempio, per il concetto di emozioni, si devono consultare almeno quattro voci: «Affetti» e «Passioni», come pure «Pianto» e «Proprietà di azione e espressione delle figure» (sotto la lettera P).

Questo indice non si limita però a una semplice indicizzazione del testo della *Felsina pittrice*. Esso gode infatti di una struttura propria: spesso i rinvii sono abbastanza numerosi, spiegati e diversificati, e si può così passare facilmente da una nozione ai suoi sinonimi o alle voci correlate. Malvasia, che ha dovuto indicizzare gli scritti di altri per compilare la sua opera e raccomanda al lettore l'uso dell'indice in modo decisamente moderno e sperimentale nella sua guida delle *Pitture di Bologna* al fine di rendere «il Passegiere disingannato ed istrutto», ha una chiara coscienza dell'utilità di tale strumento<sup>30</sup>. Lo dimostra bene ciò che abbiamo potuto notare a proposito dell'elaborazione delle voci, della volontaria ripetizione di alcune di esse e della loro impostazione tipografica. Questo indice non solo permette al lettore di entrare o percorrere il testo di Malvasia ponendo domande precise o servendosi di un lessico colto (come potremmo fare noi oggi mediante la 'ricerca avanzata' dei formulari di ricerca), ma anche di leggere un altro testo, più elaborato, ma allo stesso tempo più sintetico, più istruttivo e più ideologico, sulla storia della *Felsina pittrice*. Non più un memoriale, ma un vero e proprio discorso. Le 537 voci corrispondenti alle nozioni (da «Abbondanza di pittori avvili la stima della professione» a «Zelo di Salvator Rosa per lo dovuto sempre rispetto a Rafaelle») occupano più dei due terzi delle 83 pagine dell'«Indice delle cose notabili», un'importanza che non si trova negli altri indici da Vasari in poi; il resto si compone per due terzi di voci iconografiche riguardanti le opere, come «Abbondanza dipinta con altra donna da Annibale Carracci», e per un terzo di voci relative ad alcuni pittori, debitamente selezionati, sulle quali torneremo in seguito. Il primo tipo di voci sarà quello preso in esame. La loro molteplicità (e qualche volta ripetizione) induce a utilizzare, accanto all'analisi critica del testo stesso, le statistiche per meglio capirne gerarchia e struttura (Fig. 7), che permettono di leggere la grafia e la storia delineate da Malvasia secondo i propri canoni ideologici.

<sup>30</sup> Su questo punto, si veda MALVASIA/CROPPER 2012 (e in particolare la pagina 17).

*L'indice: una visione coerente dell'artista e dell'arte*

Le voci riguardanti proverbi o la letteratura artistica sono molto rare (rispettivamente 19 e 14) e occupano soltanto l'1% delle circa 2000 righe relative a nozioni legate all'arte. La maggior parte di queste ultime riguarda il pittore e il suo mestiere (278 voci, poco più della metà), mentre le questioni tecniche e pratiche dell'arte pittorica costituiscono circa il 40% dell'indice.

*L'artista secondo Malvasia*

Analizzando le voci che rimandano più strettamente alla dimensione biografica della *Felsina pittrice*, le tematiche della carriera e del mestiere di pittore, della sua condotta «morale», della vita domestica, del riconoscimento della sua arte o delle sue relazioni con i comparari occupano ognuna all'incirca un decimo dell'indice delle nozioni, mentre le relazioni più mondane (con i letterati o i nobili) meno del 5% (ma il riconoscimento del mestiere comprende ovviamente anche la dimensione dei rapporti umani). L'artista, secondo Malvasia, è per prima cosa un animale sociale, ed è visto in un modo più o meno positivo. Le voci riguardanti le relazioni tra i pittori sono assai numerose (6%) e dettagliate (11% del numero totale delle righe), ma insistono più sui conflitti tra gli artisti che sulle loro collaborazioni<sup>31</sup>. La voce «Malignità», con le sue 23 righe, è fra le più lunghe dell'indice e si riferisce solamente alla rivalità tra i pittori: «Malignità. Dell'Albani contro Lodovico Carracci. Dell'Ambrogi contro il Cavedone», etc. La voce «Gare e Picche» (17 righe), dopo aver evocato la competizione tra le città per ottenere opere del Francia, a partire dalla terza riga in poi cita esclusivamente dispute tra pittori ed è seguita dalla voce «Gelosia» (10 righe): «Di Annibale verso Guido» e così via. Esiste anche una voce «Risse e picche» (10 righe anche in questo caso). Queste liti possono essere violente, e la voce «Vendetta» («Dell'Arpini contro il Caravaggio») è lunga ben 6 righe, e solo poco più corta è la voce «Veleno». I motivi delle dispute sono raramente precisati, ma la voce «Storie» indica che gli allievi di Albani rimproverarono a Guido la mancanza di *varietas* nel suo affresco di *S. Benedetto* del chiostro di San Michele in Bosco. Esiste anche una voce esplicita e speciale: «Correzione di Guido ad una figura del Pesarese, e disgusti». Nella vita di Albani, Malvasia insiste sull'opposizione a Bologna tra gli «Albanisti» e i «Guidisti»<sup>32</sup>, questi ultimi «nemici troppo severi» dei primi, e nella guida del 1686 lo stato di «divisione in fazioni» a Bologna assume un carattere più diffuso<sup>33</sup>. I gesti di benevolenza costituiscono meno di un decimo delle righe dedicate alle relazioni tra artisti. Appaiono nelle voci «Aiuto d'altri», «Pennelli» (dati dal Tiarini al Sirani), «Rispetto e venerazione». Ma l'impressione finale è quella di un mondo in conflitto, all'interno del quale le *querelles* sono frequenti. La voce «Emulazione virtuosa» si conclude con alcune lotte tra artisti (emulazione «perfidiosa dell'Albani contro Lodovico Carracci») e rappresenta la ragione principale della voce «pratiche per ottener lavori» (10 righe).

Se le relazioni tra artisti sono difficili, Malvasia insiste a lungo sul riconoscimento dei pittori da parte dei letterati e dei nobili. La voce «Lettera», lunga oltre 80 righe, segnala numerose lettere scritte o pubblicate in onore di pittori, da quelle di Monsignor Agucchi a

---

<sup>31</sup> In un raro passaggio della *Felsina pittrice* nel quale l'autore parla del suo testo, Malvasia scrive: «Scrivo qui vite, non tesso elogi; stendo relazioni, non formo panegirici. Se occultar volessi le azioni che meritan biasimo, palesar solo le degne di lode, qual credito troverei presso i dotti?» (MALVASIA 1678, I, p 260). Sull'importanza degli aneddoti, positivi o negativi, che Malvasia rivendica anche nella sua corrispondenza con l'Aprosio (PERINI FOLESANI 1984), si vedano PERINI FOLESANI 1990 e SUMMERSCALE 2000, pp. 39-40, 50-51. D'altra parte, buona parte di questi aneddoti si inseriscono nell'ambito dei luoghi comuni del genere biografico (PERINI FOLESANI 1984, p. 218; SUMMERSCALE 2000, pp. 50-51).

<sup>32</sup> MALVASIA 1678, II, pp. 265-266.

<sup>33</sup> MALVASIA 1686, pp. 36-37 e BONFAIT 2000, pp. 376-377, 399.

quelle di Zamboni, che elogiano i *Quattro elementi* dipinti da Albani per il cardinale di Savoia. Allo stesso registro appartengono le orazioni funebri menzionate in diverse voci («Elogio in morte del Mitelli», «Morte del Carracci Agostino», «Orazione funebre»)<sup>34</sup>. Malvasia, membro di una famiglia senatoriale bolognese, cita altresì numerosi esempi di distinzioni onorifiche accordate agli artisti dalla nobiltà. Alla voce «Nobili» ripete un luogo comune dello statuto liberale dell'arte, «imparavano tutti a principio il disegnare», e alla voce «Cavalieri benemeriti dell'arte della Pittura» fornisce un elenco di nobili sostenitori delle arti. Le voci «Libertà a Pittori» e «Decoro dell'arte» sottolineano quindi la nobiltà della pittura così come anche molte altre relative allo stile di vita aristocratico di alcuni artisti: «Adulazione delle corti», «Alloggio del Barbieri a tre cardinali, e con quale splendidezza, e servizio puntuale» (una voce che fa riferimento a un passo della biografia di Guercino, che Malvasia copia da un testo scritto dalla famiglia dell'artista). «Onori ricevuti da principi», o «Principi, come vano intesi e serviti» offrono al lettore esempi di condotta dei pittori in presenza dei nobili. Anche la remunerazione simbolica con un dono («collana donata», «regalo») rappresenta un gesto di riconoscimento da parte dei nobili, e la lunghezza della voce «visita» (oltre otto righe riguardanti solamente le visite di nobili ad artisti) attesta, secondo Malvasia, la dignità sociale dell'artista. L'apprezzamento può essere prettamente artistico, come indicano le voci «Quadro» o «Studio di disegni e pitture», ma può trattarsi anche di un riconoscimento mancato: metà delle occorrenze della voce «Doglianze» non riguardano disaccordi tra pittori, bensì tra un pittore e un letterato o un committente («del Papa con Guido, e sue scuse o risposte»). Più che delle «Calunnie» (caso simile a quello di «Doglianze»), il pittore deve diffidare del «Volgo ignorante», della «Gente plebea» o della «Plebe [...] esaltando a capriccio e chi non merita». Malvasia non crede per nulla al detto *vox populi, vox dei* e ha una concezione molto gerarchica del mondo sociale dell'arte.

La stessa visione tradizionale regola i valori morali, e numerose sono le voci in proposito, sempre facilmente classificabili in positivi o negativi (rispettivamente 30 e 46). I valori positivi possono essere divisi in tre grandi categorie: una riguarda la vita sociale («Onestà», «Tratti cortesi»), un'altra le virtù più personali («Costanza», «Quiete»), la terza invece il mestiere del pittore (da «Allegria necessaria ai pittori» a «Zelo», passando per «Applicazione allo studio» o «Contentarsi di pochi talenti»). Tra i difetti morali, un ruolo non secondario spetta al denaro, dall'«Avarizia» alle «Perdite di gioco», passando per il «Guadagno» o l'«Interesse». Un altro gruppo riguarda le relazioni tra artisti («Invidia», «Malignità») o addirittura le cose dell'arte («Pittori. Affrettati», «Lascivie pitture»). Malvasia condanna anche tutto ciò che potrebbe porre l'artista ai margini della società («Ipocondriaci», «Ozio»). In questa casistica Malvasia fornisce un numero più elevato di valori condannabili, ma si attarda di più sugli esempi positivi: la voce «Risposte ardite e piccose» occupa due righe, quella «Povertà», intesa come un «esito felice» per il pittore, ne occupa tre, conformemente all'importanza rispettiva di queste due categorie.

Malvasia, indicizzando le sue biografie, dedica una voce anche agli «Affari dimestichi», insistendo su quanto questi possano nuocere «alle muse anco pittoriche». Troviamo così delle voci «Bevere tra pasto non usò Guido», «Dormire scomodo e duro, piacque a Guido», «Caccia» (per Massari e Metelli). La voce «Letto» che rimanda nuovamente a Guido, ma senza nominarlo, fornisce uno spaccato sulle pratiche igieniche del pittore: «stare un pezzo in esso la mattina avanti giorno, a finestra chiusa, conferir molto a speculare le invenzioni e ben digerire pensieri: & esempii IV.60»; nello stesso modo, la voce «Fiori» indica che possono aiutare a curare l'ipocondria, come nel caso di Massari. Malvasia dà una certa importanza a tre temi: i processi (la voce «Lite» è una delle più lunghe di questo campo, con 6 righe), il matrimonio

<sup>34</sup> Tutti questi aspetti, rivalità, collaborazioni e circostanze della morte, sono luoghi comuni che il lettore si aspetta di trovare in una biografia d'artista (SUMMERSCALE 2000, p. 50).

(spesso citato come cosa da evitare, oltre 12 righe in tutto), la morte (con le voci «Testamento», «Ultime opere», «Sepoltura», «Voce sparsa della morte», etc.).

Poco più di una voce su dieci riguarda la professione del pittore (69 in tutto, ossia il 13%). Tra queste, un gruppo consistente (13 voci) riguarda la formazione, con una voce specifica dedicata ai «Requisiti ad un buon pittore» (che rinvia in primo luogo all'accademia dei Carracci, e infine al sonetto del «dotto Agostino Carracci»). Se la voce «Studio» sottolinea lo studio «grande e ostinato [...] il quale] fece divenire Lodovico Carracci un sì grand'huomo», si aggiunge anche come esso possa danneggiare l'intelletto dei pittori maturi, come nel caso di Annibale. Sono quindi l'«Inclinazione al disegno» (che può essere nutrita da un «Esemplare per imparare da disegnare») e lo «studio del nudo, biasimato a torto dal Mastelletta» (voce «Nudo») a essere importanti. I viaggi («Andata a Firenze» con una riga, «Andata a Roma», meno di otto righe) sono elencati con rinvii alle biografie degli artisti, ma non vi è alcuna menzione della loro utilità per la formazione artistica. Malvasia, per inclinazione professionale, da dottore in legge, preferisce insistere sulla «Lettura di libri, necessaria quanto a' pittori e nella Professione». Per ciò che riguarda la professione artistica, varie voci affrontano la sua organizzazione («Accademia», «Compagnia») e il problema del guadagno («Guadagni grandi e talora esorbitanti del Calvart [...] Tenui ed infelici del Fontana»), per concludere sulla questione dei cosiddetti «Prezzi grandi» (tre voci prezzi o prezzo) adeguati al riconoscimento del valore artistico dei dipinti («Prezzi grandi. Prima di tutti cominciarono a farlo a' loro quadri Lodovico Carracci»). Malvasia consacra alcune righe al problema del mercato: una voce «Sensaria di pitture e disegni» fornisce a tal proposito un elenco di mercanti (Grati, Mastri, Manzini), ma vi sono anche quelle sulle «Copie ritocche vendute per gli originali» e un primo esempio della voce «Ingannarsi quanto è facile» si trova «Nel giudicare la mano de' Pittori». Intorno agli anni Ottanta del Seicento, la riflessione sui prezzi si sposta dalla bottega del pittore alle conversazioni tra mercanti e collezionisti.

Una trentina di voci affronta il tema del pittore al lavoro. Malvasia approfitta degli esempi del passato per dare consigli ai pittori della sua epoca («Fatica. Farsi deve prima ne' disegni, non ridursi a farla sull'opera, dichino ciò che vogliano gli' infingardi Moderni»; «Aiuto d'altri. È necessario a' Pittori grandi, che han molto che fare»; «Libretto della Sirana, ove elle istessa notava di anno in anno le opre sue [...] necessario d'aversi sempre in saccoccia da' Pittori»). Numerose voci («Longhezza de' lavori. Del Campana intollerabile», «Pretezza ne' Lavori») sono in realtà osservazioni sulla durata del lavoro, una delle principali preoccupazioni dei committenti, ma l'indice permette anche di mettere in guardia questi ultimi contro l'«Afrettar i lavori di quanto disgusto a' Pittori, e danno alle opere». Malvasia descrive così anche le pratiche del lavoro o del mestiere («Modello dal naturale»), soprattutto quelle usate dagli artisti per farsi un nome («Concorrenza. La cercarono a principio i Carracci con gli altri Maestri, per farsi riconoscere», e la voce cita esempi per 20 righe).

### *L'arte della pittura secondo Malvasia*

Poco meno di 200 voci trattano dell'arte della pittura e possono essere suddivise in cinque tematiche: la storia e la geografia dell'arte (25 voci, ossia poco meno del 5% dell'insieme delle voci), le tecniche (25 voci), i generi (35 voci), le componenti della pittura come l'invenzione, il disegno, etc. (41 voci) e i criteri di giudizio (semplicità, vaghezza, etc., 59 voci).

L'esistenza stessa di parecchie voci relative alla storia e alla geografia artistica rivela una chiara coscienza storica da parte di Malvasia. Abbiamo già visto come il canonico abbia costruito su base cronologica la voce «Prezzi grandi» («cominciarono a farlo a' loro quadri Lodovico Carracci, poi Guido, maggiori ancora»), dimostrando così una percezione

dell'evoluzione recente di questo nuovo modo di riconoscere il valore della pittura. D'altro canto, diverse voci («Madonne degli Antichi», «Maestri Antichi») permettono al canonico di ribadire nell'indice (nel quale sono assenti i nomi di artisti bolognesi anteriori a Francia) lo spessore storico della pittura bolognese e conferiscono un valore collettivo a un gruppo non specificato di artisti. Il lemma «Musaici» permette di delineare una storia della pittura contrapposta a quella vasariana («In Ravenna dal 460 al 560. In Roma dal 890 al 1294») poiché contraddice l'idea stessa di una totale scomparsa della pratica dell'arte della pittura nella penisola (e Malvasia non menziona la presenza di pittori greci per il medioevo né nell'indice né nel testo). La prima voce «Maniera», dopo alcune considerazioni generali, offre al canonico l'occasione di tracciare una storia della pittura («seca, cruda e tagliente de gli antichi Pittori levatasi via dal Francia e da Pietro Perugino»). Servendosi di questo indice, Malvasia riesce a profilare anche una nuova geografia artistica, nella quale Firenze risulta completamente assente, mentre Roma è vista esclusivamente con occhi bolognesi («Roma. Sua fondazione e aumento espresso da i gran Carracci in Sala Magnani Storie descritte e ponderate dall'Autore»). La presenza di Venezia nell'indice è giustificata unicamente dall'iconografia della città stessa. Le varie voci «Scuole» permettono di sottolineare l'importanza di quella bolognese, la sola ad avere diritto a una voce autonoma, come vedremo in seguito. In un libro dedicato a Luigi XIV, Malvasia non può permettersi di non elogiare i «Sig. Francesi, quant'oggi raffinati anche nel gusto, e operazione della pittura» (voce Francesi) e di non creare una voce «Francia» lunga quattro righe.

Le numerose voci tecniche non superano mai le tre righe, a eccezione di quella dedicata alle «Stampe» che permette di completare i diversi elenchi di incisioni inseriti nel libro (e a tal proposito è interessante segnalare la presenza di una voce «Acqua forte» e l'assenza, invece, di riferimenti al bulino). Tali voci affrontano i tipi delle opere («Taglio in rame»; «Miniature»; «Pastelli»), o dei supporti («Cartoni», «Seta»), o dei materiali e strumenti («Biacca» «Oltremare», «Pennelli», etc.)<sup>35</sup>.

I diversi generi (bambocciate, storie etc.) con un numero non molto elevato di lemmi (35 circa), ma con voci ampiamente sviluppate (più del 15% del totale delle righe), dominano questo indice, poiché alcuni generi, come la pittura di storia con ben 70 righe<sup>36</sup>, o il ritratto con all'incirca 50 righe, corrispondono a un elenco lunghissimo di opere e rinviando a numerosi aneddoti, volti comunque ad attestare l'importanza del genere considerato (escludiamo a tal proposito la voce «Stampe»). Per affrontare la ricchezza di generi, spesso molto diversi tra loro, Malvasia opta per una classificazione basata sulle tecniche («Chiaroscuri», «Fresco»), sui luoghi («Cupola», «Loggia»), sulle varie tipologie d'esercizio degli artisti («Nudi», «Torso»), sulle opere legate alla scultura («Termini», «Bassi rilievi dipinti»), sulle diverse fasi del processo creativo («Disegni», «Bozze», «Copie»), sui tipi di raffigurazione («Mezze figure», «Quadrature») o sui generi veri e propri («Bambocciate», «Grottesche», «Paesi»). La voce «Bambocciate» non include nessun nome d'artista bolognese, ma cita la disapprovazione di Albani nei confronti di tale genere. Nella voce «Battaglia», lunga 5 righe, Malvasia cita in primo luogo alcune opere bolognesi («Del Carracci Antonio, disegno famosissimo») e si dilunga sulle battaglie «del famosissimo Monsieur le Brun, del Gallico Alessandro ben degno Apelle [...]». Escluse tre delle voci già citate («Stampe», «Storie», «Ritratto») quasi nessun'altra supera le 5 righe, ma il rilievo dato ai «Nudi» (18 righe) e ai «Paesi» (11 righe), così come alle «Caricature» (10 righe) e alla quadratura (10 righe, distribuite in tre voci distinte) rispettano le specificità della pittura bolognese.

<sup>35</sup> Il tema delle tecniche, per quanto molto presente nel testo di Malvasia, risulta comunque poco sviluppato. Ciò ha permesso alla critica di parlare di una 'antibiografia del secondo Vasari' (BAROCCHI 1985).

<sup>36</sup> Sono divise in diversi registri nella tabella statistica: relazioni con pittore, parti della pittura.

La stessa varietà si nota nelle voci che riguardano i diversi aspetti della pittura. Forse per dar conto a Bellori e Vasari, la voce «Colorito» è sicuramente la più estesa (12 righe) ed esplicita:

Colorito Buono. E la qualità, e' l premio maggiore de' Pittori. IV. 359 [inizio della vita del Guercino] E quanto gradito, & accetto a tutti, anche agli stessi studiosi di pittura, che più ad esso si appigliano, che al disegno, *ibid.* Lombardo, prevale ad ogni altro II. 333 [vita di Cesare Aretusi: elogio del suo colorito dopo il suo ritorno da Parma].

La voce «Disegno» è certamente più breve (7 righe), per quanto esso non sia considerato meno importante:

Disegno. All'invenzione preferito dall'Autore, e con quali ragioni IV 223 [inizio della vita dell'Albani, con una chiara opposizione alla preminenza data all'invenzione da parte del Borghini, che difatti è citato]. Quanto necessario prima di porsi all'opra, contro la infingardaggine de' Moderni III. 484 [La pagina contiene un'allusione ai disegni preparatori di Lodovico Carracci, ma anche 'a disegno, talora a olio, e lumeggiato da biacca'].

La voce «Invenzione» si apre con un elogio:

Anima della pittura, senza la quale non è muta, ma morta Poesia IV. 134 [rimando al passo della vita di Baldassar Galanino scritta da Baglione, che riprende questo luogo comune]. Non deriva per lo più dall'artefice, ma da i Dotti e Letterati la dove il disegno, e l'altre parti della pittura tutte a lui spettano.

Non vi è qui una reale contraddizione: nelle prime due voci Malvasia fa alcune raccomandazioni al pittore, mentre nella terza parla dal suo punto di vista di letterato, e in quest'ultimo caso l'invenzione è presentata più come l'argomento della storia che come una fase della creazione artistica.

Da queste voci, così come dalle annotazioni alla parola «Storie», che contengono un vero e proprio vademecum per dipingere pitture di storia, si capisce che quest'ultima è considerata la più nobile. In effetti, parecchi aspetti afferenti tale genere pittorico ricevono voci molto lunghe («Panni», 7 righe) o a un numero importante di voci (abbiamo visto il caso degli affetti: «Affetti interni e passioni», «Diversità di affetti», «Espressione di affetti», «Passioni e affetti», «Pianto estremo», oltre 12 righe, senza contare quelle relative ai moti o alle pose). Anche l'arte della quadratura occupa diverse voci e la sua padronanza è considerata come necessaria per i pittori («Prospectiva. Ben intesa, & insegnata a loro Scolari. Dalla Ambrogio, [...] da' Carracci [...] Necessaria a qualsegno a' Pittori, e come studiar si deba [...]»; «Quadratura. Facile quanto più delle figure»).

Una delle caratteristiche di questo indice è la sua apparente avversione per la teoria. Abbiamo già sottolineato la lunghezza della voce «Nudi» (18 righe), ricca di esempi («Del Carracci, Annibale, bellissimi, e perciò lodati dal dotto Bellori. Del Carracci Lodovico terribili ...»), seguita dalla voce «Nudo», di sei righe. Ma un aspetto più teorico, come l'anatomia, è meno presente: due voci «Anotomia» e «Notomia» non arrivano a un totale di 5 righe, seppur Malvasia riconosca la sua importanza per il pittore. Seguendo l'eclettismo dei Carracci, Malvasia accorda una grande importanza, nelle sue categorie di giudizio, alla nozione di *maniera*<sup>37</sup> individuale, soprattutto perché le riconosce un valore fondamentale nella formazione di ogni artista: «Maniera. Ciascuno ha la sua, datagli dalla Natura, quale basta

---

<sup>37</sup> Elisabeth Cropper ha giustamente insistito sul riconoscimento da parte di Malvasia della diversità delle inclinazioni stilistiche (MALVASIA/CROPPER 2012, p. 17), aspetto sottolineato anche dallo stesso Malvasia nella sua guida di Bologna (MALVASIA 1686, p. 24).

coltivare, e perfezionare per divenire Maestro III.563»: il rimando è alla prima pagina della vita di Pietro Faccini, in cui Malvasia ribadisce come i Carracci hanno lasciato a ciascuno dei loro allievi «la sua libertà, non altra maniera consigliandoli che quelle stessa che porto seco dalla Natura». <sup>38</sup> Inoltre, Malvasia le accorda una grande importanza a livello storico: la seconda voce «Maniera», lunga quasi 40 righe, elenca le diverse maniere in ordine alfabetico, insistendo così sulla loro legittima varietà: «Maniera. Dell'Albani, da chi seguita IV 341 [la pagina cita un elenco di seguaci per diversi artisti, tra i quali l'Albani]. Del Baglione, quale II. 340. Del Barbieri quale IV. 359, 360. E da chi seguita [...]». Quando invece la maniera non coincide col talento naturale o con l'imitazione del maestro durante la formazione dell'artista e diventa un automatismo artificioso, essa è condannabile: la voce finisce con «Oprar di maniera. Biasimato». Il valore che si accorda alla maniera personale dell'artista spiega inoltre perché, nelle 60 voci relative ai criteri del giudizio artistico, numerose e ricche sono quelle che si riferiscono al «Talento naturale» (9 righe), all'«Ingegno» (6 righe) e al «Genio o Dote a cose particolari nella Pittura, devesi coltivare, e seguire» (4 righe).

Quest'insieme di voci traccia anche una storia dell'arte che mette a confronto artista e opere attraverso il problema delle attribuzioni, un problema che emerge con lo sviluppo del mercato e del collezionismo. La voce «Pitture di uno prese per di mano di un altro» occupa non meno di 13 righe, e l'ultima frase rinvia a un'altra voce «Ingannarsi nel giudicare ne' quadri la mano del Pittore», che comincia con «Ingannarsi, quanto facile. Nel giudicare la mano de' Pittori» e continua insistendo sui tranelli nei quali si può incappare di fronte alle opere dei Carracci e del loro *entourage*: opere «de Carracci tutti insieme, non ben distinguendosi l'un dall'altro», dipinti «di Annibale fatti ad imitazione de' Maestri Antichi», o «del Panico, creduti de' Carracci», o «del Passerotti, presi dagli stessi Carracci tavola per Buonarotti». Tuttavia, tali esempi non sono connotati negativamente; vi è al contrario un che di positivo nell'«Ingannarsi da cose dipinte credute per vere». Una menzione speciale meritano poi le tre voci «Rubare», «Rubare non si può dire» e «Rubato», che permettono a Malvasia di giustificare il presunto plagio di Domenichino nei confronti di Agostino Carracci a proposito della *Comunione di S. Girolamo*<sup>39</sup>. La prima voce rinvia a un furto (fatto da un pittore di Parma, Giovanni Battista Tinti, a un pittore di Bologna, Pellegrino Tibaldi, situazione che rispecchia, al rovescio, l'opposizione fra Domenichino, bolognese, e Lanfranco, parmense, in occasione della disputa sulla *Comunione* stessa) ed è condannato. La seconda voce intende negare il reato, assimilandolo piuttosto a una emulazione tra artisti: «Rubare non si può dire, di un gran Maestro, che sappia già da se operare, e comporre IV. 338 [il riferimento riguarda la tavola della *Comunione di S. Girolamo* di Domenichino]». La terza voce, citando gli esempi, finge di ammetterlo («Rubato hanno. Il Buonarotti dal Signorelli. Il Domenichino (dicono) il suo famoso S. Girolamo dal più famoso Agostino»), ma col fine di giustificarlo: «Tutti insomma, se non da altro, dal naturale, dalle stampe, dalle statue, &»). Oltre a questi due temi, e all'insistenza sui «Pensieri nuovi e peregrini» (13 righe) o sulle «Idee bellissime. Di Guido», nessun'altra problematica rilevante è sollevata in questa categoria di voci. È pur vero che Malvasia non sembra accordare una grande importanza al giudizio, e non vuole separarlo dalla pratica: «Giudizio e pratica, più che tanto studio, e diligenza, ricercasi alle volte».

<sup>38</sup> MALVASIA 1678, I, p. 353.

<sup>39</sup> L'importanza di queste tre voci è stata pure rilevata in PERINI FOLESANI 2014b, p. 281. Sul problema del furto/imitazione, emulazione, si veda CROPPER 2005.

*L'ideologia della Felsina pittrice attraverso l'«Indice delle cose notabili»*

Al lettore del Seicento che avesse utilizzato l'«Indice delle pitture e cose notabili» per consultare la *Felsina pittrice*, sarebbero balzate agli occhi alcune tematiche che sembrano costituire un basso continuo del libro stesso.

La prima è naturalmente l'importanza della città felsinea, per non dire una certa 'bolognesità' della pittura, che è messa in particolare evidenza in questo indice. Abbiamo già segnalato l'esistenza di una voce «Scuola Bolognese», e il fatto che le voci seguenti «Scuola Fiorentina, e Scuola Romana» sono menzionate solo in riferimento a quelle lombarda e bolognese («in che differenti della Scuola Lombarda, e dalla Bolognese»). La «Scuola Veneziana», citata in quanto degna della stima di Albani, è in realtà menzionata all'interno della voce «Scuola Fiorentina», privandola quindi di una posizione di rilievo, e la voce «Venezia» non si riferisce a questioni stilistiche. Venezia e i suoi pittori sono descritti con l'occhio di quelli bolognesi (voce «Paolo Veronese. Preferito al Correggio da Lodovico e Agostino Carracci»; in questo caso la scelta di indicizzare sotto il nome e non sotto il cognome può far pensare all'usanza dei pittori di chiamarsi per nome).

La scarsa considerazione (per non dire la quasi totale assenza di informazioni) per la storia della pittura fuori da Bologna potrebbe sembrare naturale dentro un libro sui pittori bolognesi, ma è molto più accentuata nell'indice che nel contenuto del libro. Ciò si rivela chiaramente consultando l'elenco dei pittori che hanno diritto a una voce in questo «Indice delle cose notabili». Su 22 artisti citati, troviamo soltanto 6 artisti non lombardi: Buonarroti, Caravaggio, Palma, Rubens, Tiziano e Veronese, e due lombardi non bolognesi, Correggio e Parmigianino<sup>40</sup>. Nessuno di questi artisti riceve più di 5 righe, mentre la voce Annibale Carracci ne conta 16 e quella di Ludovico più del doppio. Gli artisti non bolognesi sono menzionati unicamente in quanto stimati o biasimati dai pittori felsinei («Buonarroti. Biasimato in che dall'Albani. Lodato dall'Albani»). L'assenza di Raffaello, «il boccalaio urbinato», è un fatto particolarmente degno di nota, volontario, poiché alla fine egli è menzionato nel corpo delle voci con una frequenza maggiore rispetto a Tiziano (74 occorrenze contro 34). Per di più, Raffaello aveva ricevuto una voce nell'«Indice de' pittori» con 33 occorrenze, ossia quasi tre volte di più che Samacchini (13 menzioni) che ha diritto a una voce nell'«Indice delle cose notabili», e sei volte di più di Rubens (5 citazioni nell'«Indice de' Pittori»). In fine bisogna precisare che Raffaello era citato più di 150 volte nelle diverse biografie di pittori bolognesi, e Rubens non più di 13. Poussin, benché «celebre (oltre tutti)», è citato soltanto una volta, (con un riferimento dentro la voce alla *Comunione di S. Girolamo* del Domenichino, così come le nove volte in cui è citato Andrea Sacchi sono anch'esse tutte legate a un interesse prettamente bolognese (la sua condanna, con Albani, delle Bambocciate; i suoi legami con Malvasia, etc.).

La centralità di Bologna è evidente nella presenza della voce «Felsina», che descrive un affresco di Michelangelo Colonna rappresentante «Felsina che unitasi al Genio Buono, calpestando il cattivo, vien coronata dalla Virtù» dipinto nel «Regio Palaggio» del senatore Albergati ad Anzola<sup>41</sup>, e soprattutto della voce «Bologna» (15 righe)<sup>42</sup>. Le prime cinque righe di questa voce attestano il ruolo fondamentale della città tanto nella storia civile quanto in quella intellettuale: «Impero a tutte le città dell'Etruria [...] Scuola dell'Universo»<sup>43</sup>. E dopo aver menzionato alcuni scrittori (Baglione, il poco conosciuto Piccinardi, Soprani) che hanno

---

<sup>40</sup> Sull'assimilazione tra Bolognesi e Lombardi (e sulle loro differenze) si veda la lettera di Malvasia all'Aprosio del 29 gennaio 1677 pubblicata in PERINI FOLESANI 1984, pp. 229-230. Si nota, nel brano citato dell'*Indice*, come Malvasia tiene a distinguere la scuola bolognese dalla scuola lombarda.

<sup>41</sup> MALVASIA 1678, II, p. 431.

<sup>42</sup> Anna Summerscale ha giustamente insistito a più riprese su questo aspetto collettivo e unitario delle biografie che si nota chiaramente nella vita dei tre Caracci (SUMMERSCALE 2000, pp. 41-42).

<sup>43</sup> Riguardo tale associazione fra Bologna e tutta l'Etruria, si veda MALVASIA/CROPPER 2012, pp. 10-11.

riconosciuto la sua posizione di «Madre d'ogni virtù», Malvasia s'impegna a dimostrare che l'arte della pittura, praticata sin dalla fondazione della città, non si è mai interrotta e che conta una «quantità di dipinte [sic] un secolo prima del Zimabue, cioè dal 1115 al 1259». Per quanto riguarda il periodo storico successivo, si deve passare alla voce «Scuole di Pittura in Bologna. Le più principali e rinomate». Questa enumera non meno di 14 scuole in tutto: quattro fino a Francesco Francia; otto tra la scuola del Francia e quella dei Carracci; due per il Seicento. L'esistenza di una sola scuola (la tredicesima) che annovera Guido, Albani e i loro seguaci (benchè Malvasia nell'indice indichi a più riprese l'opposizione tra questi due artisti e quella ancora più violenta tra i loro allievi) ha per scopo di affermare il carattere unitario della *felsina pittrice* in un momento di conflittualità fra i pittori e dimostra chiaramente che questo elenco non può essere considerato come propriamente attendibile. Dietro tale scelta va letta più che altro l'affermazione di una continuità cronologica e di una espansione geografica (con Procaccini, Tibaldi, etc.) della pittura bolognese dal mitico «Franco Bolognese» in poi (e meno l'intenzione di offrire un indice ragionato dei grandi *ateliers*) all'interno della *Felsina pittrice*, che risulta così un'unità organica e viva. Si tratta quindi di una voce che costituisce un discorso autonomo e che giustifica con la sua lunghezza «quanto numerosa questa, e grande» sia la scuola bolognese.

Da Francesco Francia (più di 7 righe) in poi, i nomi dei pittori bolognesi tracciano una mappa storica della scuola bolognese, dal Bagnacavallo (2 righe e mezzo) al Barbieri (solamente mezza riga), passando per i pittori della fine del Cinquecento (Passerotti, Sabbatini, Sammachini, Tibaldi) o i Carracci (una voce collettiva di 16 righe, un'altra per Annibale di 16 righe, e una per il solo Ludovico lunga più del doppio, 35 righe). La voce più consistente è riservata all'artista più famoso dell'epoca: Guido Reni (41 righe, quasi il doppio rispetto a quella dell'Albani, che ne conta 22)<sup>44</sup>. Il numero delle occorrenze dentro l'indice traccia una tabella molto più equilibrata: Guido Reni gioca ad armi pari con i «Carracci», con all'incirca 500 occorrenze, così come i tre Carracci fra loro, Agostino, Ludovico, e Annibale, che ottengono più o meno 200 occorrenze ciascuno (con un numero leggermente più elevato per gli ultimi due). Lo scarto tra Guercino, sotto il nome di Barbieri, e l'Albani è più ragionevole (241 contro 297). Francia è citato con la stessa frequenza di Tibaldi, riequilibrando così il panorama della seconda epoca (i due artisti sono comunque citati molto più spesso degli altri pittori della seconda metà del Cinquecento, come Sabbatini o Sammachini che contano rispettivamente 12 e 11 occorrenze). Per quanto riguarda i pittori non bolognesi, Caravaggio, come contro esempio, è citato quasi quanto Tiziano (29 volte contro 34). Questi ultimi perdono tuttavia in questo gioco dell'indicizzazione: vi sono 116 occorrenze per il nome di Tiziano nell'insieme del testo della *Felsina pittrice*, e soltanto 34 menzioni nell'«Indice delle cose notabili», poco più di un quarto; al contrario il numero delle citazioni dell'Albani nell'indice ammonta a quasi la metà di quello delle citazioni all'interno dei due volumi, ma è pur vero che il pittore occupa un posto privilegiato, sia come artista, sia come fonte d'informazioni. Nella logica del discorso, i fatti descritti nella quarta parte della *Felsina pittrice* (quella che tratta i pittori attivi dopo i Carracci) sembrano più rilevanti agli occhi di Malvasia all'interno dell'«Indice delle cose notabili». Corrispondono infatti a più del 57% dei rinvii, benchè il numero delle pagine di questa parte occupi meno del 47% dell'intero volume. La seconda parte (il Cinquecento prima dei Carracci) è molto sacrificata, ma la prima parte è spesso citata (il 3,5% delle pagine e il 6,2% dei rimandi).

Ma la 'bolognesità' dell'indice non è soltanto un fatto di predominanza o di strutturazione della storia della *Felsina pittrice*. Si afferma anche attraverso le proprie peculiarità artistiche. Tra i numerosi caratteri propri all'arte bolognese che potremmo citare ci limiteremo

<sup>44</sup> L'*Indice* rispetta così la struttura del testo, che permette di dare risalto alla Storia, come ha ben mostrato Summerscale. Ogni grande fase comincia con la biografia di un artista importante: Francia, i Carracci, Guido Reni (SUMMERSCALE 2000, p. 5).

qui a individuarne tre: il primo, d'ordine «morale», il secondo più stilistico, e il terzo più legato alle questioni tecniche, tutti e tre riguardanti l'attività pittorica. Una decina di voci fa riferimento all'allegria dell'artista («Allegrie dei Carracci»), sia dal punto di vista del suo comportamento, sia per quanto riguarda la sua produzione. La voce «Facezie» inizia con due sinonimi «burle, partite» e prosegue in ordine alfabetico (il che permette non a caso di citare i Carracci per primi) «dell'Achillini, la maggior parte fintesi e ricopiate de' Carracci III. 480, dell'Albani, di Amico Aspertini». Questa voce è fitta di nomi bolognesi e repertoria nomi anche molto lontani nel tempo (come nel caso dell'«Orcagna»). Altre voci («Bizzarria stravagante di Pittore», «Detti, Motti, e Risposte piccose, argute, giocose o serie, e sentenziose», 12 righe) lasciano intendere che un carattere allegro è considerato normale per un artista. La sua traduzione nelle opere è la «Caricatura», un genere di produzione che Malvasia cerca di nobilitare, come attesta l'inizio della voce: «Discorso erudito, e fondato sopra di esse di Monsig. Agucchi [...] Ben fatte segno di grande inclinazione alla Pittura e di avere a divenir grand'huomo, all'esempio di Annibale [...] Usate tanto nella Scuola de' Carracci». La pagina cui rinvia quest'ultimo esempio è di nuovo il testo di Agucchi, citato all'inizio della voce. Qui Malvasia contrappone queste «bagattelle» alle «opere sode, e di proposito», e «fra le prime» egli cita quelle di Ludovico Carracci. Tuttavia, nel dare un ordine all'indice, lo scrittore ha bisogno di sottolineare la peculiarità di questa produzione tipicamente bolognese, per evidenziare le differenze rispetto ad altri generi, del tutto condannabili: le invenzioni buffonesche (non a caso tutte romane) e le bambocciate.

Questa abilità giocosa, segno di talento ma anche di una pratica manuale e intellettuale non è forse tanto lontana dalla qualità che Malvasia considera come il perno della pittura bolognese: la facilità («Facilità nella Professione della Pittura. Unico pregio della Scuola Bolognese, dopo la Veneziana»). I primi nomi citati non sono quelli dei Carracci, ma quelli dei loro allievi (inventando un po' nel caso di Baldassare Croce), quasi a voler sottolinearne il ruolo di fondatori di questa maniera, come precisato in seguito nella voce «Ritrovata e insegnata da' Carracci». L'inizio della vita di Pietro Faccini è esemplare da questo punto di vista. Dopo aver messo in rilievo le diverse qualità di Michelangelo (la terribilità), di Raffaello, e di altri, Malvasia afferma che nei Carracci

tutto si trova, vi è ogni parte da studiare: gran risalto ne nudi, gran giustezza ne contorni, gran vivacità negli affetti, grand'armonia nelle tinte, grand'intelligenza ne' scorti; e tutto reso, come dicemmo, così domestico, così facile, così comunicabile, ch'ogni ingegno più timido, e più restio senta ben presto ad operare inanimirsi, ed invitarsi<sup>45</sup>.

Accanto al cosiddetto eclettismo, fondamento dell'arte dei Carracci, la facilità nel praticarlo (e quindi nell'insegnarlo) costituisce la sua caratteristica principale. La seconda pagina citata in relazione al nome di Annibale nella voce «Facilità» rinvia a un tempo lungo: le opere dei frescanti, contemporanei di Malvasia, Giacomo Alboresi (1632-1677) e Fulgenzio Mondina (attivo alle stesse date)<sup>46</sup>. Ancora una volta, gli esempi legati al nome di Ludovico Carracci sono i più efficaci. Il primo citato («III, p. 381») segue proprio le «bagattelle» di Annibale appena citate: si tratta della cappella Sant'Andrea nella chiesa San di Domenico (una pietra miliare della pittura bolognese già incontrata). Malvasia vi distingue due stili diversi fra loro ma caratterizzati dalla stessa facilità, della quale esempio perfetto è la *Carità*, «la norma e modello del moderno dipingere»<sup>47</sup>, che fu incisa e riprodotta da Giuseppe Roli (1645-1727),

---

<sup>45</sup> MALVASIA 1678, I, p. 564.

<sup>46</sup> La prima pagina («39») rinvia all'inizio della vita di Francesco Francia, nella quale né Annibale né il concetto di facilità appaiono: deve essere un refuso per la pagina 397, come mi è stato gentilmente segnalato in fase di referaggio. La seconda pagina menzionata è «IV. 429».

<sup>47</sup> MALVASIA 1678, I, p. 381.

come indica Malvasia in un altro passo dell'indice. L'altra pagina citata per Ludovico rimanda a una tavola, il *S. Giovanni che predica alle turbe* (dipinto per la Certosa in pendant con l'*Ultima comunione di S. Girolamo*) per la quale Malvasia insiste sulla facilità: «s'ammira il suo san Giovanni per fatto per ischerzo: [...] facile, facile»<sup>48</sup>. Nella voce «Maniera», è proprio la «maniera composta di tutte le altre maniere de' maestri migliori» che costituisce la caratteristica propria di Ludovico, e il coronamento delle maniere e della pittura stessa. Nella seconda voce «Maniera», Malvasia sottolinea i tre caratteri di questa: riprende tutte le maniere senza eccesso, applica ciascuna di esse a seconda del soggetto, si opera con «facilità».

È forse proprio questa facilità nell'esecuzione che giustifica un altro punto forte della pittura bolognese: l'arte dell'affresco. I «Frescanti di Bologna» che «superano tutti» ricevono una voce speciale. Malvasia parla quindi degli artisti contemporanei e pone in primo piano Mitelli, che egli considera superiore a Giovanni da San Giovanni (sono i soli artisti citati). Per via dell'ordine alfabetico, questa voce precede quella più generale, «Fresco», che ha comunque la stessa funzione. In essa sono citati solamente nomi bolognesi, e il primo è quello di Bagnacavallo, con un rimando ad alcune sue opere a fresco, ma soprattutto alla conclusione della sua vita, passaggio nel quale Malvasia afferma che si deve proprio a questo artista il rinnovamento della scuola bolognese, e che i suoi allievi sono stati invitati a dipingere all'Escoriale, a Fontainebleau e a Roma per il Papa, tutti luoghi celebri per i loro grandi decori a fresco. Il vocabolo «fresco» ritorna così 50 volte nell'indice, ad attestare la bravura tecnica raggiunta dagli artisti bolognesi richiesti in tutta Europa. Il grande spazio dedicato alla voce «Stampe» serve inoltre a Malvasia per dimostrare la diffusione delle opere della *Felsina pittrice* riprodotte da Pietro del Po o da Mariette a Parigi. Nelle voci dedicate alle opere, Malvasia non manca di segnalare le tavole riprodotte da autori francesi (5 menzioni per Audran, tutte escluse dalla voce «Stampe»). Malvasia non si sofferma molto sulla tecnica a olio, ma il canonico si serve della voce «Pittura. A olio» per insistere su Bologna come prima tra le città a impiegarla, sulle difficoltà di questa tecnica, di cui i bolognesi divennero maestri e che esportarono in Francia tramite artisti come Primaticcio. Questo discorso sulla pratica delle tecniche completa così la descrizione delle particolarità artistiche della «Scuola bolognese».

#### *Il ruolo fondamentale dei letterati nel mondo dell'arte*

In confronto a questa pratica manuale, propria dei pittori, Malvasia esalta ugualmente la letteratura artistica o, per meglio dire, l'universo delle lettere. Una quarantina di voci, da «Avvertimenti pittorici» a «Vite de' pittori», passando per «Dotti e letterati» e «Leggere il testo prima», occupa circa 200 righe, ovvero un decimo dello spazio dell'indice dedicato alle nozioni. Tali voci hanno scopi abbastanza diversi, come vedremo in seguito, ma alla fine tutte assieme partecipano alla definizione del ruolo del letterato nel mondo artistico, certamente considerato di notevole importanza.

Alcune voci servono a Malvasia solamente per contraddire Vasari, come ad esempio la stessa «Vasari» (più di 7 righe) che comincia con «Buggie sue nella vita di Bagnacavallo» e continua sullo stesso registro. «Bugie» e «Contradizioni» sono tutti rimandi critici nei confronti dell'artista toscano. Delle circa venti menzioni del Vasari scrittore, diciotto servono unicamente a rimproverarlo di malizia o di falsità. Naturalmente, le postille di Agostino Carracci alla sua edizione delle *Vite* sono menzionate da Malvasia, il qual non può astenersi dal vantarsi di averle potute consultare. Al contrario di Vasari, Bellori, legato ad Albani, è sempre citato (9 volte) come «dotto» o «erudito», o elogiato per il suo studio dei disegni, ma Malvasia non menziona nell'*Indice* la pubblicazione delle *Vite*, benchè esista una voce specifica «Vite de'

<sup>48</sup> MALVASIA 1678, I, p. 391.

Pittori» (nella quale inserisce solamente le *Vite de Pittori urbinati* di Montano e le *Vite* di Vasari). La voce «Microcosmo della Pittura» non riferisce il nome del suo autore, indicando soltanto le postille di Albani su una copia del volume di proprietà dello stesso Malvasia.

Ma per Malvasia, che sarà in seguito messo alla guida di un'accademia per gli artisti dal conte Fava, la letteratura artistica non si lega alla biografia d'artista, un genere storiografico considerato superato, ma piuttosto al nobile genere letterario della storia<sup>49</sup>. Essa deve fondarsi non solo su testimonianze orali<sup>50</sup>, ma anche sui numerosi fonti testi pubblicati sugli artisti viventi (o recentemente deceduti) e sulle loro opere<sup>51</sup>. Le voci «Oda», «Elogio», «Lode» (23 righe!), «Poesia», «Epigramma», «Sonetti», «Iscrizioni» o «Orazione funebre» sono quindi presenti nell'indice<sup>52</sup>. E, in questa repubblica di «dotti e letterati» che copre quasi tutta l'Italia<sup>53</sup>, è soprattutto il genere della «Lettera» a interessare Malvasia. La voce occupa ben 80 righe ed è la più lunga dell'indice dopo «Stampe», e supera di dieci righe la voce «Storie». Che la lettera sia stampata o manoscritta (ma con una certa diffusione, attestata dalla sua citazione nell'indice) non importa, ciò che conta è lo scambio epistolare in sé che pone l'artista all'interno di una fitta rete letteraria, e soprattutto fa sì che lo strumento dello scambio sia il testo, e non un supporto visivo (significativo è il fatto che la voce «Disegno» non sia particolarmente rilevante). La voce segue un ordine alfabetico basato sul nome del mittente, il che sottolinea il ruolo di Agucchi, con le sue lettere a Ludovico Carracci (citate per prime), e quelle riguardanti gli altri Carracci. Il secondo mittente citato è Albani, di cui si ricordano le lettere indirizzate ad altri artisti (come nel caso di Canuti) e possedute dallo stesso Malvasia, ma anche «Al Serenissimo Cardinale Principe Maurizio di Savoia in relazione alli quattro famosi Elementi» o al «Dottor Zamboni, sopra il trattato di Pittura da essi premeditato». Il terzo mittente introduce un altro ceto sociale («Aldobrandini, Cardinale, al Sig. Guido, per lo [sic] lavoro nel duomo di Ravenna»), ma occupa soltanto una riga. Questo terzetto (Agucchi, Albani e Aldobrandini), corrispondente a un letterato, un artista e un committente, in virtù della loro relativa importanza sociale o artistica (i primi due personaggi occupano da soli un terzo della voce), costituisce il mondo dell'arte secondo Malvasia, almeno nel contesto delle vite.

Il contenuto delle lettere può essere molto diverso: missive a carattere informativo (come quella di Albani a Bonini a proposito della vendita della villa di Meldola) con una menzione speciale riservata alle lettere concernenti i funerali; lettere di cortesia che possono comprendere anche le congratulazioni, come quella inviata da Brizio a Boncompagni per la sua promozione cardinalizia; raccomandazioni o ringraziamenti (Malvasia non omette d'indicizzare quella «di Raffaele a Francia, in ringraziamento del suo ritratto»); descrizioni o elogi di opere d'arte («Dell'Autore. Descrittiva della Cena del Fariseo del Sirani»). Le lettere dei «Grandi» ai pittori («Di Principi, Corone, & altri scritte all'Albani») sembrano invece costituire una categoria a sé. La rete sociale su cui si fonda lo scambio epistolare sembra interessare Malvasia molto più del contenuto stesso delle lettere. Ciò permette non solo di riconoscere al letterato la funzione di intermediario tra l'artista (il cui ruolo nell'invenzione resta tuttavia

---

<sup>49</sup> L'importanza del genere storiografico e il passaggio dalla biografia a quest'ultimo sono ben trattati in PERINI FOLESANI 1988 e SUMMERSCALE 2000, pp. 38-41.

<sup>50</sup> Sull'importanza della storia orale per Malvasia, si veda PERINI FOLESANI 1988, pp. 290-291. Essa consente una dimensione corale della memoria, come ha ben notato Cropper (MALVASIA/CROPPER 2012, p. 37).

<sup>51</sup> Come gli aneddoti, le lunghe citazioni di documenti di natura diversa conferiscono al testo della *Felsina pittrice* un carattere che ricorda un montaggio, il che da una parte ne facilita la lettura, nonostante una prosa e una lingua non semplici, e dall'altra rende il contenuto più autentico. Sull'importanza di questa struttura del testo si veda SUMMERSCALE 2000, pp. 51-59.

<sup>52</sup> Malvasia è innovativo anche in questo aspetto. L'introduzione di lunghe citazioni nella *Felsina pittrice*, messe in evidenza nell'*Indice*, non è un solo richiamo alle autorità, ma un nuovo modo di concepire la storia attraverso le biografie (SUMMERSCALE 2000, pp. 51-67).

<sup>53</sup> Per un primo *aperçu* dei corrispondenti di Malvasia, si vedano PERINI FOLESANI 1984, 1988. Malvasia utilizza persino il concetto di «Repubblica letteraria» nella sua lettera all'Aprosio del 11 maggio 1675 (PERINI FOLESANI 1984, p. 227). Su questo punto si veda SUMMERSCALE 2000, p. 33.

fondamentale) e la creazione dell'opera, ma anche di sottolineare come il pittore sia una persona di un certo livello intellettuale («Leggere pesatamente il testo prima») e di porlo così in una determinata categoria della gerarchia sociale e culturale. Al contrario, «il popolo» come entità politica o sociale è percepito da Malvasia in modo molto diverso. Esistono solo la «Gente bassa, indotta e plebea», i «Villani» o il «Volgo» e quest'ultimo costituisce una minaccia per gli artisti perché è «ignorante quanto, ma quanto potente ad esaltare un maestro, e fargli un nome grande». Nello stesso modo, «l'aura popolare» non è in grado, secondo l'Albani, di riconoscere la grandezza dei Carracci perché è «appassionata troppo, e tutta posta a favore dei loro antecessori»<sup>54</sup>.

*Felsina: una pittura moderna e civica*

Sebbene la struttura del testo, che conta ben tre libri dedicati alla pittura fino al Seicento, sembri insistere sull'antichità della *Felsina pittrice*, l'«Indice delle cose notabili», come abbiamo visto, non sottolinea più di tanto questo aspetto e riflette così la veste editoriale del libro, nel quale la parte IV ha un'impaginazione a sé e può competere a livello quantitativo con le prime tre, godendo di un'indicizzazione molto più ricca. Il primo pittore a beneficiare di una voce specifica è Francia, e da soli i tre capi scuola degli anni Trenta del Seicento (Albani, Guercino, Reni) costituiscono più della metà delle citazioni di pittori nell'indice. Se le «Madonne antiche» e i «Pittori antichi» godono del riconoscimento del passato e della tradizione<sup>55</sup> e i frescanti contemporanei sono «troppo licenziosi», la «maniera moderna» creata da Ludovico Carracci segna una nuova fase, e la voce «Secolo moderno» mostra la fiducia di Malvasia sul futuro della pittura a Bologna: «Secolo moderno, e presente. Raffinato quanto in tutte le professioni, oltre la pittura» (il rinvio riguarda la seconda maniera di Guido Reni, che potrà essere giudicata soltanto in futuro). Questa insistenza sul Seicento non è solo un mezzo per affermare l'importanza pittorica di Bologna in un secolo in cui le scuole tradizionali di Firenze e Venezia sono meno produttive o riconosciute, ma rinforza allo stesso tempo un'idea di sviluppo sempre crescente della pittura a Bologna. Sebbene nessun artista contemporaneo riceva una voce dentro le «cose notabili»<sup>56</sup> (pur essendo ben presenti nell'«Indice dei pittori», dove la voce Colonna è il doppio di quella del Cavedone), Elisabetta Sirani, nuovo prodigio della pittura bolognese, è menzionata nell'«Indice delle cose notabili» più di Francia (93 contro 85). Il titolo stesso dell'opera di Malvasia, passando da *Memorie storiche* a *Felsina pittrice*, denota una profonda presa di coscienza rispetto al mondo contemporaneo. Malvasia vuole sicuramente mettere in discussione la superiorità di Firenze (soprattutto dal punto di vista della cronologia) proposta da Vasari, ma cerca ugualmente di affermare, nel Seicento, il ruolo determinante di Bologna rispetto a Roma, la cui centralità è a fondamento dell'opera del Bellori, da poco pubblicata<sup>57</sup>. Per il critico romano, la Francia resta una terra di conquista, e Parigi, nuova Fontainebleau, una piccola Roma. Per il canonico bolognese, il Re è un alleato oggettivo nella contestazione della centralità di Roma, e gli incisori francesi sono dei collaboratori nella diffusione della fama di Felsina pittrice.

<sup>54</sup> Voce Carracci, MALVASIA 1678, II, p. 535.

<sup>55</sup> Sull'importanza della tradizione, che conferisce una dimensione collettiva alla memoria pittorica della città, si veda MALVASIA/CROPPER 2012.

<sup>56</sup> Questa assenza non mi sembra denotare una diffidenza da parte di Malvasia in confronto della pittura contemporanea. È più dovuta a una volontà di non esaltare i contemporanei (e come tale, è frequente negli altri testi simili: Félibien ad esempio non fa le biografie dei pittori ancora viventi nei suoi monumentali *Entretiens*. Può spiegarsi, pure, con il rischio di suscitare animosità tra gli artisti contemporanei, a seconda delle loro voci nell'«Indice delle cose notabili».

<sup>57</sup> Per i contrasti tra Malvasia e il fronte romano, che vuole erigere un monumento ad Annibale Carracci, si veda SUMMERSCALE 2000, pp. 23-24.

Bellori costruisce la sua illustrazione di Roma come capitale dell'arte basandosi sull'opera di dodici artisti di diverse nazioni, ma di altissima qualità, e tramite *ekphrasis* letterarie di opere d'arte. Malvasia incentra il suo libro sui pittori bolognesi, dei quali descrive la carriera, i rapporti con i grandi e i letterati, il funzionamento della bottega e i fatti della vita quotidiana, dal cibo ai divertimenti<sup>58</sup>. Fa della Bologna del Seicento una città di pittori. È proprio questa dimensione 'civica' della pittura che interessa il nobile bolognese, tanto nel suo spessore storico quanto nelle sue implicazioni 'urbane' contemporanee. L'indice permette così di trasformare le 'memorie' di una cronistoria locale in una riflessione sul ruolo della pittura nella storia di una città e sul ruolo del pittore nella società contemporanea, in relazione con i letterati, al servizio della nobiltà e della chiesa bolognese. L'importanza data alle voci «Stampe» o «Lettera», le numerose voci legate alle relazioni dell'artista, al suo modo di vivere, ai suoi riti dentro lo spazio urbano (i funerali) esprimono questa insistenza sulla pittura come 'fatto sociale'. Le altrettanto numerose voci sulla committenza e il mercato inducono a considerare la pittura come un 'fatto economico', un'attività redditizia sullo stesso livello della produzione della seta.

Per Malvasia è impossibile scindere la storia della pittura dall'economia della città, poiché tale unione inserisce l'arte della pittura nella crescita della città<sup>59</sup>; ma è allo stesso tempo impossibile scrivere una storia di Bologna senza prendere in considerazione Francesco Francia, onorato da Raffaello, o l'accademia dei Carracci. Felsina non si può separare dalla sua natura di pittrice e la pittura nella sua dimensione sociale e artistica s'identifica pienamente con Felsina.

Questa dinamica civica della pittura spiega l'orizzonte di aspettative del libro. Malvasia, certo, scrive per i pittori, come egli stesso afferma nella sua prefazione. Lo dimostrano prima di tutto il tono e la sintassi di alcune voci, quasi degli imperativi rivolti al pittore («non Graticolare i disegni per riportarli in grandi su i cartoni»). Inoltre, nel suo contenuto, l'«Indice delle cose notabili» sembra fornire una sorta di manuale per l'artista: un trattato parallelo sulla pittura attraverso numerose voci teoriche (come farà in seguito Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina*<sup>60</sup>), ma anche un vademecum per il pittore, sugli atteggiamenti consoni nei confronti degli altri pittori o dei committenti, e sul ruolo dei letterati nel processo di concezione di un'opera.

Eppure Malvasia scrive anche per i dilettanti (come afferma correggendo il suo testo<sup>61</sup>) e di certo, nonostante le sue parole, per i letterati<sup>62</sup>. A questi ultimi e ai nobili, l'indice offre un repertorio di esempi, positivi o negativi, per gestire i rapporti con gli artisti, per continuare a fare della pittura un elemento vivo e fondamentale della città di Bologna, e per inverare il mito di Felsina sempre pittrice.

---

<sup>58</sup> Malvasia indica nella sua prefazione (non paginata) che tratterà non «dell'arte, ma degli Artefici».

<sup>59</sup> Il libro vuole anche sostenere la pittura bolognese attraverso la committenza, e considera la pittura un'attività redditizia come la produzione della seta. Malvasia era perfettamente conscio delle scarse opportunità per gli artisti contemporanei (SUMMERSCALE 2000, pp. 21-22).

<sup>60</sup> ZANOTTI 1739. Su questa «tavola prima» di Zanotti, si veda BONFAIT 2000, pp. 360-365.

<sup>61</sup> Su questo ampliamento del pubblico cui mirava Malvasia, si veda SUMMERSCALE 2000, pp. 32-33.

<sup>62</sup> «Circa lo stile, e la frase, tu già cominci a sentire qual sia: dimistica affatto, e popolare. Scrivo a' Pittori, non a' Letterati: per dilettere, non per insegnare, onde basta m'intendano, non voglio mi studino» (MALVASIA 1678, *Prefazione*, p.n.n.).

TAVOLA DELLE COSE

TA V O L A D E L L E C O S E  
P I U N O T A B I L I C H E S I  
C O N T E N G O N O

*In questo Secondo Volume della Terza Parte.*

A

	CQVA della Pretaia sopra Castello	404	Angelo di Donnino, pittore	710
	Adamo Centurioni	421	Angelo Bronzino	936
	Adone Doni, pittore	830.	Andata del Saluiati in Francia	639
	465		Andrea della Fonte	1002
	Adriano festo	429	Annibale di Nanni, pittore	642
	Agostino Busto, pittore	566	Annibale Rucellai	657
	Alberto Duro	484	Antonio Cardinale di Monti	388
	Albizo del Bene ha cinque quadri dipinti dal Vasari	1000	Antonio da s. Gallo	398. 513. 585
	Alessandro Duca di Fiorenza	385. 488.	Antonio da s. Gallo vecchio	435
	490. 491		Antonio Lorenzi, scultore	825
	Alessandro Vittoria, scultore	519. 806.	Antonio Monraluo signor della sassetta	1009
	486		Ant. Francesco Albizi	436
	Alessandro del Barbieri, pittore	846	Apollo del Buonarruoto, in camera del Principe di Fiorenza	711
	Alessandro Allori	840	Apparato per la venuta di Papa Paolo terzo, in Perugia	465
	Alessandro Paris, che rapisce Elena di Vincenzio de' Rossi, scultore	848	Apparato per le nozze della Duchessa di Urbino	508
	Alessandro sforzori da Rezzo, pittore	846	Appartamento nuouo del palazzo Ducale in Fiorenza	1003
	Alessandro Vitelli	459	Apparato per le nozze del Duca Cosimo	410
	Alfonso Lombardi, scultore	436	Apparato per il battesimo di don Francesco, principe di Fiorenza	411
	Amerigo Antinori ritratto	490	Apostoli di marmo di santa Maria del Fiore	427
	Amici del Benvenuto	748	Architettura della sagrestia, & libreria di san Lorenzo differente da gli antichi	711
	Andrea da Fiesole	395	Aristotile da s. Gallo	410. 710
	Andrea Contucci	396. 427	Arme di Leon x. sopra Serui	476
	Andrea Carnesecchi	425	Arme sopra la porta di Pontormo	477
	Andrea del Sarto, pittore	425. 475. 477	Arte porta santa Maria	599
	Andrea Talameuche, scultore	848	Assedio di Fiorenza	398
	Andrea del Minga, pittore	448. 843	Atlante descritto	677
	Andrea Dazzi	477		Bacci
	Andrea di Cosimo, pittore	476. 477		
	Andrea delle Viuuoie	477		
	Andrea Palladio, architetto	810. 846		
	Andrea Schiaouone	595		
	Angeli di Fiorenza	572		

Fig. 1 Prima pagina della «Tavola delle cose più notabili», VASARI 1568, III

TAVOLA DE' LVOGHI

DOVE SONO L'OPERE  
DESCRITTE

*Nel Secondo Volume della Terza Parte.*

ANCONA.

**S**ANTO Agostino. vna tauola a olio d'un Christo battezzato da s. Giouanni. Pellegrino Bolognese 775

s. Domenico. la tauola dell'altar maggiore. Titiano 775

l'ornamento di stucco. Pellegrino Bolognese 775

s. Chiriaco. la tauola dell'altar maggiore. il medesimo

Loggia de' mercanti. le pitture, & ornamenti di stucchi. il medesimo

AREZZO.

Pieve. la cappella, & tauola dell'altar maggiore. Giorgio Vasari 999

Badia. vna tauola. Giouanni Antonio Lappoli 1383

vn quadro in sagrestia. Niccolò Soggi 388

vna cappella di macigno. Simon mosca 490

cenacolo del refettorio. Giorgio Vasari 998

s. Piero. la sepoltura di macigno del Reuerendo p. f. Angelo generale de' Serui. f. Gio. Angelo 613

vna tauoletta a vn pilastro. Giorgio Vasari 981

s. maria delle Lagrime. una tauola, & una storia in fresco. Niccolò Soggi 389

s. Agostino. vna cappella a man manca, entrando in chiesa. il medesimo

s. Bernardo. pitture del poggiuolo del pergamo dell'Organo. Giorgio Vasari 982

pitture della volta, innanzi alla porta principale della chiesa. il medesimo

le facciate d'un portico. il medesimo

s. Francesco la tauola dell'altar maggiore. Giouann'Antonio Lappoli 384

la seconda cappella a man ritta. Niccolò Soggi 388

Compagnia del Corpus Domini, nella chiesa di s. Domenico. la tauola dell'altar maggiore. Giorgio Vasari 985

Compagnia di s. Rocco. la tauola, & facciata. il medesimo

s. Maria Nouella monastero. una tauola di una Nunziata. il medesimo

s. Margherita. una tauola. Domenico Pecori, & Giouann'Antonio Lappoli 383

Sargiano fuor d'Arezzo. una tauola. Niccolò Soggi 391

s. Giouanni de' Peducci, compagnia in Arezzo, un segno da portare a processione. Gir. Vasari 998

ASCESI.

s. Maria delli Angeli, pitture a olio, nella cappella doue mori san Francesco. Adone Doni 830

pitture in testa del refettorio. il medesimo Bib

Fig. 2 Prima pagina della «Tavola de luoghi», VASARI 1568, III

<b>TA V O L A</b>	
De' luoghi doue sono l' Opere de gli Artefici nominati in questi Volumi.	
<b>ANCONA.</b>	Vn deposito di Croce in vna Compagnia. Demenico Puligo. P. t. a. 112
IL MODELLO del Palazzo de' Gouvernatori; Margaritone Aretino P.p. 34 S. CIRIACÒ, il Modello; il medesimo P.p. 34 La Tauola dell' Altar Maggiore; Pellegrino da Bologna P. r. b 216 La Cappella di San Giosepe, Pier della Francesca P. c. 263 S. NICOLA, Figure sopra l' Altar Maggiore. Simone, e Lippo Memmi P.p. 91 S. AGOSTINO, Sepoltura di F. Zenone. Moccio Sanele P.p. 122 La Tauola dell' Altar Maggiore. Mariano da Perugia. P. t. a 248 Vna Tauola d' vna N. Donna, à mezo della Chiesa, Lorenzo Lotto. P. t. a 248 Vna Tauola à olio d' vn Christo Battezzato da S. Gio. Pellegrino Bolog. P. r. b 216 S. DOMENICO, la Tauola dell' Altar Maggiore, Tiziano. P. r. b 216. 228 L' Ornamento di Stucco. Pellegrino da Bologna. P. r. b 216 LOGGIA de Mercanti. le Pitture, & ornamenti di Stucchi il medesimo. P. r. b 216 LA FORTEZZA. Antonio da Sangallo. P. r. a 323	<b>AREZZO.</b>
	DVOMO, il modello, Iacopo Tedesco. P.p. 10 La Tauola dell' Altar Maggiore Gio. Pisano. P. r. 19 La Cappella de Gozzari, l' Abbate. P. s 354 La Cappella Principale, Iacomo di Casentino P.p. 129 Figure sopra la porta. Nicolò d' Arezzo P.p. 164 Cappella de gli Vbertini; Gio. Pisano P.p. 20 La Sepoltura del Vescouo Guido. Agostino & Agnolo Sanesi. P.p. 53 Vn Crocifisso grande. Berna Sanele. P.p. 118. Vna S. Maria Maddalena allato alla Sagrestia. Pier della Francesca. P. s. 263 Vn S. Martino in vn Pilastro della Cappella Maggiore. Giotto. P.p. 42. Cappella del Battefimo. Buonamico. P.p. 74 Vna Tauola nella Cappella di San Gregorio. Lippo Memmi. P.p. 90 La Finestra di vetro de gli Albergotti. Il Priore. P. t. a 98 Le Finestre di vetro per Chiesa. Il medesimo. P. t. a 99 Le volte dipinte à fresco. Il medesimo. P. t. a 100 Ggg La
<b>ANGHIARI.</b>	
VN CENACOLO à olio in vna Compagnia. L. Sogliano. P. r. a. 196	

Fig. 3 Prima pagina della «Tavola de' luoghi», VASARI 1647, III

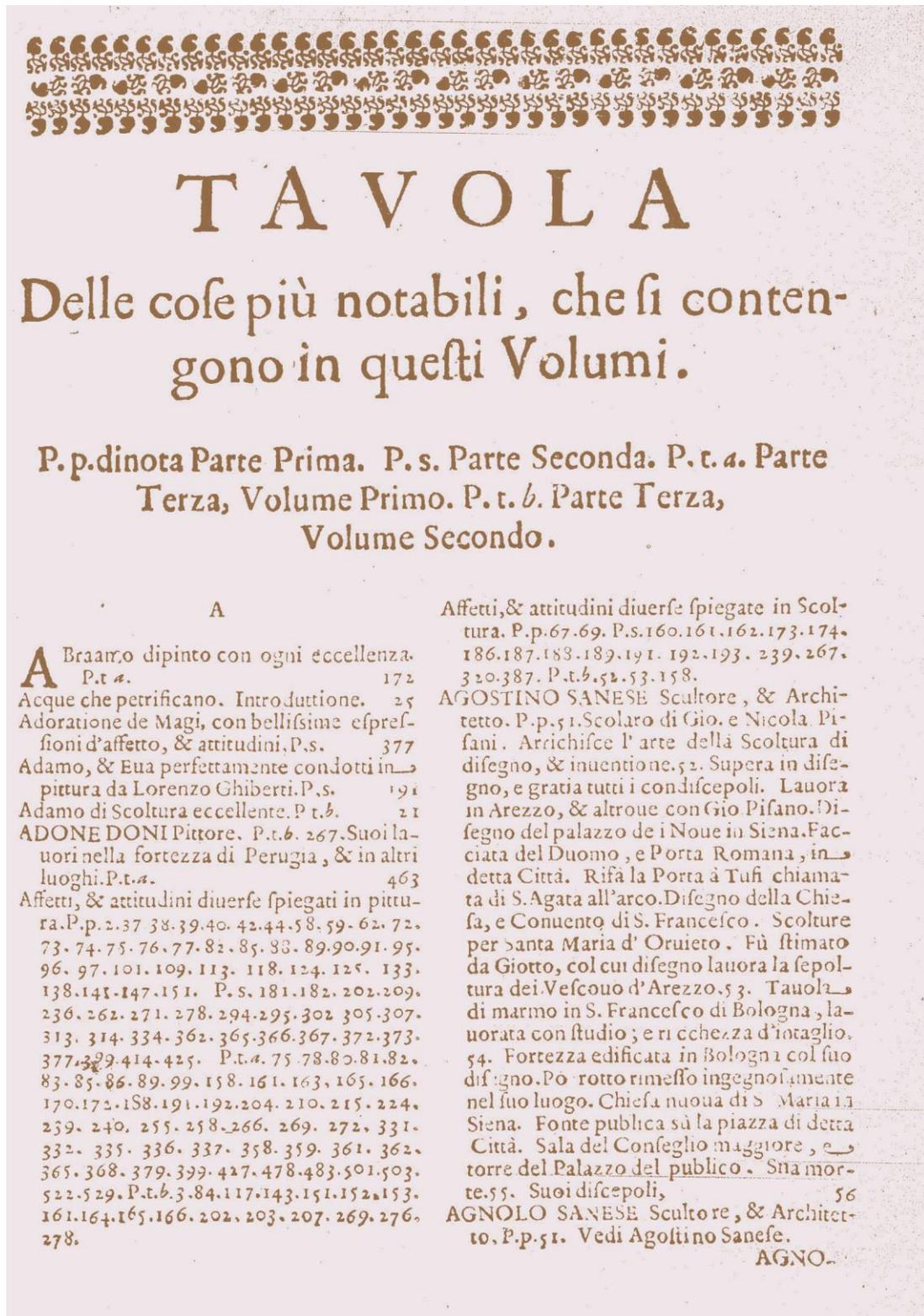


Fig. 4 Prima pagina della «Tavola delle cose più notabili», VASARI 1647, III

# INDICE

Di tutti li Pittori , de' quali ò espressamente si tratta,  
ò incidentemente si fà menzione nell' Opera .

Auertendo, che il numero maggiore, ò Imperiale de-  
nota la Parte, il minore, ò d'Abaco la Pagina :

E che per Parte I. II. III. s' intende sempre il Primo  
Tomo , e per Parte IV. il Secondo .

Li Pittori forestieri sono distinti con questo segno \* .

## A

- \* **A**gnellini Francesco. Parte IV. pag. 467.  
\* Agresti Liurio da Forlì. II. 204. 208.  
IV. 77.  
Albani Francesco, sua Vita. IV. 223. 224.  
&c. I. 33. II. 47. 107. 122. 123. oue si re-  
gistrano sue stampe. 200. 254. 256. 268.  
324. III. 367. 400. 442. 443. 469. 482.  
484. 485. 492. 492. 538. 541. 553. 558.  
575. 576. IV. 5. 6. 14. 38. 68. 78. 84.  
133. 176. 208. 216. 319. 324. 326. 376.  
442.  
\* Alberti Giouanni, e Cherubino dal Bor-  
go. IV. 161. 390.  
\* Albertinelli Maiotto. II. 146.  
\* Albertonio Paolo. III. 492.  
\* Albini Alessandro. III. 581. 414. 494. 522.  
555. IV. 18.  
Alborese Giacomo , suoi principij, acci-  
denti , & opre fin' hora. IV. 422. 423.  
&c. 405.  
\* Alciltene IV. 460.  
\* Aleotti Gio. Battista. Vedi l'Argenta.  
\* Alessandro da Carpi. II. 60.  
\* Alessandro da Modana. IV. 581.  
\* Algardi Alessandro. II. 107. III. 464. 486.  
492. 501. IV. 35. 299  
\* Alghisio da Carpi. II. 82.  
Allè. III. 492.  
\* Allegri Antonio, detto il Coreggio. Vedi  
Coreggio.  
Ambrogio Domenico , detto Menichino  
del Brizio : suoi accidenti , azioni , &  
opere fin' hora. III. 544. 545. &c.  
\* Ambrosini Floriano. III. 545. IV. 83.  
\* Amerigi Michelangelo. Vedi Carauaggio.  
Anchise Baronio. Vedi Baronio.  
\* Andrea d'Ancona. III. 59.  
\* Andreone. IV. 391.  
\* Anguifola. IV. 134.  
\* Anfalone Vincenzo. III. 577. III. 494.  
IV. 6. 11.  
\* Antonello da Messina. I. 27. 28.  
\* Apelle. II. 243. IV. 29. 74. 129. 157.  
\* Apollonio Ateniese. III. 431.  
\* Aquila Pietro. II. 105.  
\* Arcimboldi. IV. 134.  
\* Aretusi Cesare. Sua Vita. II. 331. 332. &c.  
\* Aretusi Costanzo suo Nipote. II. 335.  
\* l'Argenta Gio. Battista Aleotti. IV. 413.  
\* Aristarete. IV. 460.  
\* Aristide. IV. 483.  
\* Armani Pietro. IV. 109.  
\* d'Arpino il Cavaliere Gioseffo Cesari. III.  
487. 529. 580. IV. 9. 14. 14. 15. 16. 20.  
23. 78. 332.  
\* Aspertini Amico . Sua Vita scritte' anche  
dal Vasari II. 135. 136. 141. 142. &c.  
\* Guido suo fratello. II. 145  
\* Auanzi Giacomo. Vedi Iacopo da Bo-  
logna .  
\* Audran Gerardo. II. 86. 124. 124.  
\* Bac-

Fig. 5 Prima pagina dell' «Indice di tutti li pittori», MALVASIA 1678, III, p. 511

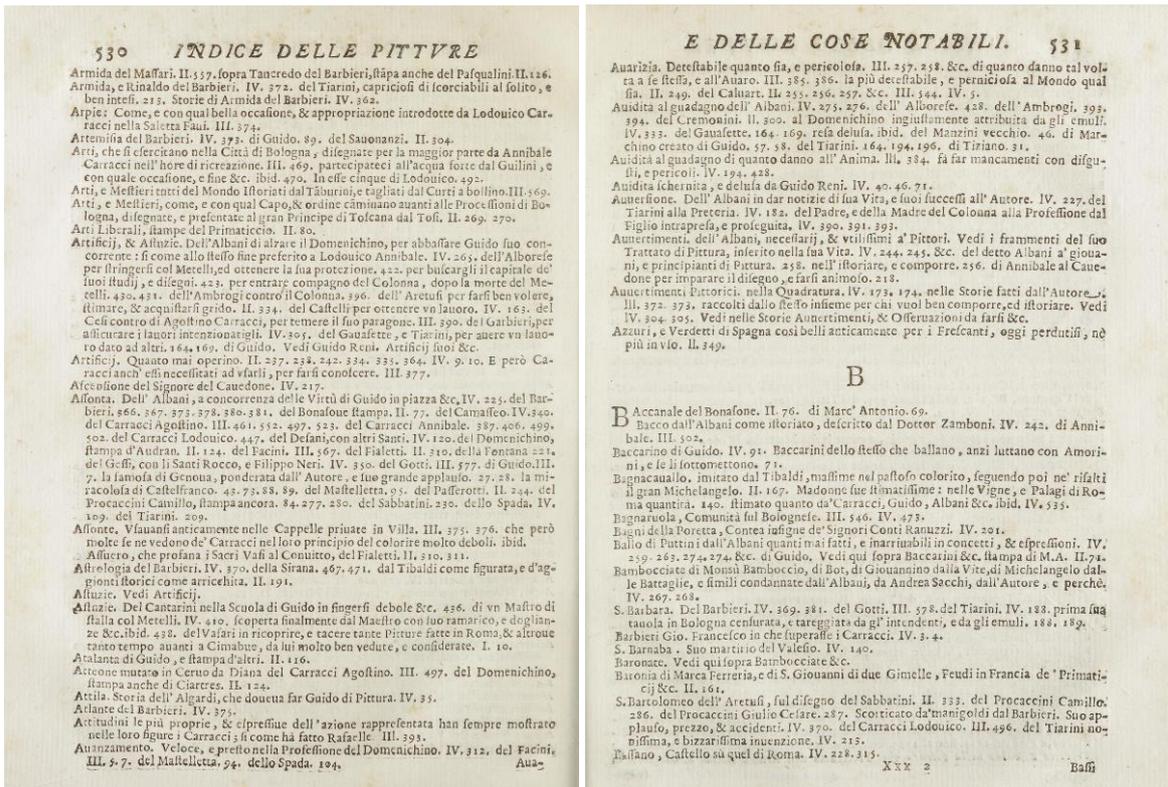


Fig. 6 Pagine dell'«Indice delle pitture e delle cose notabili», MALVASIA 1678, III, p. 530-531

<i>tematiche voci</i>	<i>Numero di voci</i>		<i>Numero di linee</i>	
Generi pittorici	35	6,8	268,5	13,4
Stori-geografia	25	4,8	109,5	5,5
Giudizio	59	11,4	197	9,9
Componenti	41	7,9	174	8,7
Techniche	25	4,8	50,5	2,5
Lavoro	20	3,9	86,5	4,3
<b>totale Arte Pittura</b>	<b>205</b>	<b>39,7</b>	<b>886</b>	<b>44,3</b>
Carriera	10	1,9	20	1,0
Domicilio	46	8,9	114,5	5,7
Formazione	13	2,5	59	3,0
Mestiere	26	5,0	63,5	3,2
Diffetti morali	46	8,9	96	4,8
Qualità morali	30	5,8	90	4,5
Riconoscimento	56	10,9	279	14,0
Relazione artisti	33	6,4	227	11,4
Relazioni sociali	18	3,5	95,5	4,8
<b>Totale Pittore</b>	<b>278</b>	<b>53,9</b>	<b>1044,5</b>	<b>52,3</b>
Generale	19	3,7	24	1,2
Letteratura artistica	14	2,7	44	2,2
<b>Totale generale</b>	<b>516</b>	<b>100%</b>	<b>1998,5</b>	<b>100%</b>

Fig. 7 Ripartizione per tematiche del «Indice delle cose notabili», MALVASIA 1678

## BIBLIOGRAFIA

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I-V, Firenze 1681-1728.

BAROCCHI 1985

P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 1-15.

BELLORI 1672

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

BELLORI/BOREA 1976.

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. BOREA, Torino 1976.

BONFAIT 1990

O. BONFAIT, *Il pubblico del Guercino: ricerche sul mercato dell'arte nel XVII secolo a Bologna*, «Storia dell'arte», 68, 1990, pp. 71-94.

BONFAIT 2000

O. BONFAIT, *Les tableaux et les pincesaux: la naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*, Roma 2000.

BOSCHINI 1660

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660.

BOSCHINI/PALLUCHINI 1966

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, edizione critica a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia 1966.

CROPPER 2005

E. CROPPER, *The Domenichino affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven 2005.

CROPPER 2012

E. Cropper, *Malvasia's anti-vasarian history of art: a tradition, not a rebirth*, in *Gift in return. Essays in honour of Charles Dempsey*, a cura di M. Schlitt, Toronto 2012, pp. 415-444.

DEMPSEY, 1986

C. DEMPSEY, *Malvasia and the problem of the early Raphael and Bologna*, «Studies in the history of art», 17, 1986, pp. 57-70.

DEMPSEY 1990

C. DEMPSEY, *Introduzione*, in *Gli scritti dei Carracci*, a cura di G. Perini Folesani, Bologna 1990, pp. 9-32.

GENETTE, 1987

G. GENETTE, *Seuils*, Parigi 1987.

GIROTTO 2012

C.A. GIROTTO, *Some bibliographical questions regardin Malvasia's Felsina Pittrice (Bologna, erede di Domenico Barbieri, 1678)*, in MALVASIA/CROPPER 2012, p. 49-139.

GOLDBERG 1988

E. GOLDBERG, *After Vasari: history, art, and patronage in late Medici Florence*, Princeton 1988.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.

MALVASIA 1686

C.C. MALVASIA, *Le Pitture Di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin hora da altre maggiori antichità, & impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato ed instrutto*, Bologna 1686.

MALVASIA/ARFELLI 1961

C.C. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi: appunti inediti*, a cura di A. ARFELLI, Bologna 1961.

MALVASIA/CROPPER 2012

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Lives of the Bolognese painters. I Early Bolognese paintings*, a cura di E. CROPPER, Londra 2012.

MALVASIA/MARZOCCHI 1980

C.C. MALVASIA, *Le carte di Carlo Cesare Malvasia: le 'vite' di Guido Reni e di Simone Cantarini dal manoscritto B. 16-17 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di L. MARZOCCHI Bologna 1980.

MALVASIA/MARZOCCHI 1983

C.C. MALVASIA, *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di L. MARZOCCHI, Bologna 1983.

MALVASIA/ZANOTTI 1841

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, a cura di G. ZANOTTI, I-II, Bologna 1841.

MARCO BOSCHINI 2014

*Marco Boschini: l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Treviso 2014.

PERINI FOLESANI 1981

G. PERINI FOLESANI, *Il lessico tecnico del Malvasia*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, 1, Pisa 1981, pp. 219-253.

PERINI FOLESANI 1984

G. PERINI FOLESANI, *L'epistolario del Malvasia primi frammenti: le lettere all'Aprosio*, «Studi secenteschi», 25, 1984, pp. 183-230.

PERINI FOLESANI 1988

G. PERINI FOLESANI, *Carlo Cesare Malvasia's florentine letters: insight into conflicting trends in seventeenth-century Italian art historiography*, «The Art Bulletin », 70, 1988, pp. 273-299.

PERINI FOLESANI 1989a

G. PERINI FOLESANI, *Central issues and peripheral debates in seventeenth-century art literature: Carlo Cesare Malvasia's*, Felsina Pittrice, in *World Art: Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the history of art*, a cura di I. Lavin, Washington, DC 1986, I, pp. 139-143.

PERINI FOLESANI 1989b

G. PERINI FOLESANI, *L' arte di descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, «I Tatti studies », 3, 1989, pp. 175-206.

PERINI FOLESANI 1990

G. PERINI FOLESANI, *Malvasia's connexions with France and Rome*, «The Burlington Magazine », 132, 1990, pp. 410-412.

PERINI FOLESANI 2005

G. PERINI FOLESANI, *Il marinismo di Malvasia: dalle poesie giovanili alla prosa della Felsina Pittrice*, «Letteratura & arte », 3, 2005(2006), 142-164.

PERINI FOLESANI 2011a

G. PERINI FOLESANI, *Qualche 'memoriale' anonimo di Carlo Cesare Malvasia: intrecci inosservati tra interessi storico-artistici e professione legale*, «Arte a Bologna», 7/8, 2010/2011, pp. 312-327.

PERINI FOLESANI 2011b

G. PERINI FOLESANI, *L'officina della Felsina Pittrice: le carte sui Tibaldi e i corrispondenti marchigiani di Malvasia*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, a cura di F. Ceccarelli e D. Lenzi, Venezia 2011, pp. 293-309.

PERINI FOLESANI 2011c

G. PERINI FOLESANI, *Philosophie du droit, philosophie de l'histoire, curiosité antiquaire et histoire de l'art: la méthode de Carlo Cesare Malvasia*, in *L'artiste et le philosophe*, a cura di F. Cousinié, Rennes 2011, p. 335-354.

PERINI FOLESANI 2014a

G. PERINI FOLESANI, *La vita dei Carracci di Carlo Cesare Malvasia: appunti in margine*, in *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia 2014, pp. 77-100.

PERINI FOLESANI 2014b

G. PERINI FOLESANI, *Elementi paratestuali di innovazione e approfondimento critico nella Felsina Pittrice di Carlo Cesare Malvasia: la struttura e compilazione degli indici finali*, in *Disciplinare la memoria: strumenti e pratiche nella cultura scritta (secoli XVI-XVIII)*, atti del convegno internazionale (Bologna, 13-15 marzo 2013), Bologna 2014, pp. 265-283.

RIDOLFI 1648

C.RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato: con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, Venezia 1648.

SANTORO 2008

M. SANTORO, *Storia del libro italiano: libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano 2008.

STRUHAL 2016

E. STRUHAL, *Filippo Baldinucci's 'novità': the 'Notizie de' professori del disegno' and Giorgio Vasari's 'Vite'*, in *Vasari als Paradigma*, a cura di F. Jonetz e A. Nova, Venezia 2016, p. 193-203.

SUMMERSCALE 2000

A. SUMMERSCALE, *Malvasia's 'Life of the Carracci': commentary and translation*, University Park, Pa 2000.

TAVONI 2005

M.G. TAVONI, *Gli indici nei primi libri a stampa*, in *I dintorni del Testo*, a cura di M. Santoro, Roma 2005, I, p. 57-79.

TAVONI 2009

M.G. TAVONI, *Circumnavigare il testo: Gli indici in età moderna*, Napoli 2005.

VASARI 1550

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, I-III, Firenze 1550.

VASARI 1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*, I-III, Firenze 1568.

VASARI 1647

G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, I-III, Bologna 1647.

VASARI /BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VECCE 1998

C. VECCE, *Aldo e l'invenzione dell'indice*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture*, a cura di D.S. Zeidberg, Firenze 1998, pp. 109-14.

ZANOTTI 1739

G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Instituto delle Scienze e dell'Arti*, I-II, Bologna 1739.

## ABSTRACT

I paratesti (prefazione, dedica, indice) sono raramente studiati, anche se forniscono non solo informazioni sul contesto editoriale della pubblicazione, ma anche sul contenuto e sullo scopo della stessa. In questo contesto l'«Indice delle pitture e delle cose notabili» che conclude la *Felsina pittrice* di Malvasia è particolarmente interessante sia per le sue dimensioni (80 pagine) sia per la sua organizzazione (più di 537 voci per nozioni, che vanno da «giudizio» a «risse e piche»), ben differenti rispetto a indici dello stesso tipo presenti in Vasari o Ridolfi. Si tratta, infatti, tanto di uno strumento che permette di entrare nel contenuto del libro – i cui capitoli sono spesso costituiti da testi eterogenei –, quanto di un vero e proprio discorso sulla pittura, pensato nel suo insieme, e che ha permesso al testo di Malvasia di passare dalla forma di ‘memorie storiche’ allo statuto di libro.

Il saggio esamina dapprima indici di libri anteriori (in particolare quelli delle varie edizioni di Vasari), poi, tramite un'analisi quantitativa e critica, esamina i contenuti dell'indice della *Felsina pittrice*, dimostrandone, infine, l'ideologia: il ruolo storico e fondamentale della pittura bolognese, le caratteristiche della medesima scuola (in particolare una certa ‘facilità’), l'importanza dei letterati nel mondo dell'arte, la pittura come fatto civico, come indicatore culturale ed economico della città bolognese.

Paratexts (preface, dedication, index) are rarely studied, yet they not only provide information on the editorial context of a book, but also contain clues on its content and purpose. Particularly interesting in this context is the «Indice delle pitture e delle cose notabili» which concludes Malvasia's *Felsina pittrice*. Indeed, both on account of its size (80 pages) and its organization (more than 537 entries, ranging from «giudizio» to «risse e piche»), it differs from the indexes of Vasari's and Ridolfi's volumes. It is in fact as much as an introduction to the contents of the book, whose chapters are often constituted by heterogeneous texts, as an autonomous discourse on painting, considered as a whole. This allowed Malvasia to change the status of the *Felsina* from a collection of historical memories to a ‘history’.

The essay first examines the indexes of books published prior to the *Felsina* (in particular of Vasari's editions); then it illustrates the contents of the Malvasia index on the basis of a quantitative and critical analysis, thus proceeding to show the concepts it conveys: the fundamental historical role of Bolognese painting, the features of the Bolognese school (in particular, a certain ‘ease’), the importance of the literati in the art world, the idea of painting as a civic phenomenon and as a cultural and economic clue to the identity of the city of Bologna.

**LA MORTE DI SAN GIUSEPPE E GLI ALTRI RILIEVI IN BRONZO DI  
MASSIMILIANO SOLDANI BENZI NELLE COLLEZIONI MEDICEE:  
PRECISAZIONI DOCUMENTARIE**

Il 17 dicembre 1744 il marchese Carlo Ginori acquista da Ferdinando Soldani Benzi una serie di 'forme' di gesso delle opere del padre Massimiliano, tra le quali figurano quelle per alcuni bassorilievi di soggetto sacro: un «Transito di S. Giuseppe; ha di bronzo l'Ill.mo Sig. Martelli», una «S. Caterina», un «S. Francesco Xaverio» e «un bass.vo di S. Caterina di Siena»<sup>1</sup>.

Nel generico riferimento a *S. Caterina* si deve riconoscere il bronzo con *La visione delle tre croci sul Gologota alla beata Caterina de' Ricci* (Fig. 1), oggi conservato presso la collezione d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze<sup>2</sup>, di cui si rintraccia la cera rossa corrispondente nella collezione Ginori<sup>3</sup>. L'opera si trova nominata nell'ultimo codicillo del testamento di Anna Maria Luisa de' Medici, datato 18 febbraio 1742 (*ab incarnatione*), che ne dispone il lascito al cardinale Neri Corsini<sup>4</sup>. Questi, con una lettera da Roma del 25 luglio 1744, pregava Giovanni Altoviti di effettuarne il ritiro<sup>5</sup>, operazione regolarmente compiuta il 31 luglio<sup>6</sup>. In ogni caso, nell'inventario *post mortem* dei beni di Anna Maria Luisa, redatto dal 18 marzo 1742 (*ab incarnatione*) al 27 maggio 1743, il bassorilievo viene ricordato nella «Camera parata di dommasco color violetto» del suo appartamento in Palazzo Pitti, subito dopo la «Camera dell'Udienza»<sup>7</sup>. L'ingresso di quest'opera nella collezione dell'Elettrice non è stato rintracciato né all'interno dei suoi conti personali, né altresì nei *Quaderni di entrata e uscita* di Palazzo Pitti della prima metà del Settecento<sup>8</sup>. La presenza del globo imperiale nello stemma della casa Pfalz-Neuburg e Medici nella porzione in basso della cornice, induceva Klaus Lankheit nel 1956 a riferire la commissione alla corte di Düsseldorf e di datarne la realizzazione a dopo il 1708, anno del conferimento della carica di *Erztruchseß* a Johann Wilhelm<sup>9</sup>. Tuttavia Anna Maria Luisa continuò a utilizzare questo stemma anche dopo il suo rientro a Firenze nel 1717 a seguito della morte del marito<sup>10</sup>. Nel 1976 Herbert Keutner rintracciava un altro bassorilievo in bronzo raffigurante *S. Caterina de' Ricci*, oggi perduto, nell'inventario dei beni romani del cardinale Alamanno Salviati del 1749. Ipotizzando che quest'ultimo fosse il primo esemplare compiuto dallo scultore di Montevarchi, ne indicava la circostanza di realizzazione nella monacazione di Caterina Salviati, avvenuta nel 1725 nel monastero di San Vincenzo a Prato<sup>11</sup>. Sulla scorta di queste conclusioni, Dimitrios Zikos ha

---

Desidero ringraziare Cristiano Giometti e Dimitrios Zikos per le riflessioni e i suggerimenti che hanno voluto condividere con me e per la partecipazione agli esiti di queste ricerche. Un ringraziamento particolare alla dott.ssa Paola D'Agostino e al dott. Marino Marini del Museo Nazionale del Bargello di Firenze.

<sup>1</sup> BIANCALANA 2009, p. 70. Queste matrici si trovano elencate anche nella *Nota di tutte le forme che sono restate nella casa in Borgo S. Croce*, dove il *Transito di S. Giuseppe* era stato riconosciuto come un *Transito di S. Giovanni Battista*: LANKHEIT 1962, p. 284, doc. 351.

<sup>2</sup> Firenze, Collezione d'arte Fondazione Cassa di Risparmio, Inv. n. 588. M. Chiarini, scheda, in *OPERE D'ARTE DELLA CASSA DI RISPARMIO* 1995, p. 98; D. Zikos, scheda n. 50, in *LA PRINCIPESSA SAGGLA* 2006, p. 200; R. Gennaioli, scheda n. 33, in *PLASMATO DAL FUOCO* 2019, pp. 212-213.

<sup>3</sup> LANKHEIT 1982, p. 137, 37:97, fig. 184. Cfr. PHKHI, n. 407484.

<sup>4</sup> D. Zikos, scheda n. 50, in *La principessa saggia* 2006, p. 200; VALENTINI 2006, pp. 129, 135, 141. Cfr. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 594, f. 31, c. 93v; ASFi, *Miscellanea Medicea*, 595, f.18, cc. 4-4v.

<sup>5</sup> ASFi, *Miscellanea Medicea*, 600, c. 308.

<sup>6</sup> ASFi, *Miscellanea Medicea*, 600, cc. 305-306.

<sup>7</sup> ASFi, *Miscellanea Medicea*, 600, c. 73 (Appendice 1). Cfr. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 602, f. 5, c. 128.

<sup>8</sup> ASFi, *Guardaroba Medicea*, *Quaderno di entrata e uscita* (5 dicembre 1720-7 giugno 1731), 1296; ASFi, *Guardaroba Medicea*, *Quaderno di entrata e uscita* (12 dicembre 1720-1 luglio 1754), 1347.

<sup>9</sup> LANKHEIT 1956, p. 198; LANKHEIT 1962, p. 135.

<sup>10</sup> CASCIU 1993, p. 34.

<sup>11</sup> KEUTNER 1976, pp. 153-154, 163, doc. 28.

proposto che il bronzo appartenuto ad Anna Maria Luisa possa essere un dono fatto all'ultima Medici da un membro della famiglia Salviati, ponendolo in relazione con la beatificazione della monaca fiorentina avvenuta il 23 novembre 1732 sotto il pontificato di Clemente XII Corsini<sup>12</sup>.

Altri due rilievi, nominati nei documenti della vendita del 1744, sono identificabili negli esemplari oggi conservati presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze, *S. Caterina da Siena riceve le stimmate* (Fig. 2) e la *Morte di S. Francesco Saverio* (Fig. 3)<sup>13</sup>. Menzionate nell'*Inventario dei modelli* di Doccia sono le cere derivate da questo gruppo di 'forme', rispettivamente custodite nel Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia e nello Stabilimento<sup>14</sup>.

Punto di svolta per la comprensione della storia collezionistica di questi bronzi, necessariamente pensati per essere una coppia, è stato il ritrovamento da parte di Zikos del testamento del conte senese Pietro Biringucci, Maestro di Camera di Gian Gastone de' Medici<sup>15</sup>, rogato il 26 agosto 1732 dal notaio fiorentino Domenico Andrea di Giuseppe Anguelli, nel quale viene disposto il lascito dei due esemplari a favore rispettivamente dell'ultimo Granduca Medici e dell'Elettrice<sup>16</sup>. I due quadri sono stati messi in relazione con una commissione documentata in una nota autobiografica dello stesso Massimiliano Soldani Benzi, datata 18 settembre 1718, in cui egli afferma di aver realizzato «altri bassirilievi per il S.re Conte Biringucci Maestro di Camera del Ser.mo Gran Principe Gastone Regnante»<sup>17</sup>. L'acquisto di alcune pietre per il conte senese, verosimilmente destinate alla realizzazione delle cornici per i due rilievi, ricordato da Soldani l'8 luglio 1717, ha permesso a Zikos di circoscriverne l'esecuzione a prima di tale data<sup>18</sup>. L'ingresso di queste opere nelle collezioni di Gian Gastone e dell'Elettrice deve essere avvenuto dopo la morte del Biringucci, registrata il 3 novembre 1732<sup>19</sup>. L'esemplare donato ad Anna Maria Luisa si trova regolarmente descritto nell'inventario del 1743, dopo *La visione delle tre croci sul Golgota alla beata Caterina de' Ricci*, nella medesima camera del suo appartamento in Palazzo Pitti<sup>20</sup>. Anche per questa circostanza lo spoglio dei *Quaderni di entrata e uscita* della reggia ha dato esito negativo.

L'assenza del *S. Francesco Saverio* nell'inventario *post mortem* dell'Elettrice, sottolineata da Jennifer Montagu, deriva dal fatto che questo era stato destinato alla collezione di Gian Gastone. La studiosa ha proposto per quest'ultima iconografia la derivazione da modelli di Alessandro Algardi e Melchiorre Caffà<sup>21</sup>, mentre Zikos ha individuato una puntuale ascendenza nella pala di Giovan Battista Gaulli raffigurante la *Morte di S. Francesco Saverio* per la cappella dedicata al gesuita spagnolo in Sant'Andrea al Quirinale a Roma<sup>22</sup>. È da riferire probabilmente a un retaggio del soggiorno romano di Soldani (1678-1682) l'ideazione di questa particolare tipologia di «rilievo a uso di quadro»<sup>23</sup> tanto cara allo scultore di Montevarchi, il quale nel periodo di studentato presso l'Accademia di Cosimo III si esercitava

---

<sup>12</sup> D. Zikos, scheda n. 50, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, p. 200.

<sup>13</sup> D. Zikos, scheda n. 49, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, pp. 198-199. Vedi da ultimo R. Gennaioli, scheda n. 34, in *PLASMATO DAL FUOCO* 2019, pp. 214-215.

<sup>14</sup> Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Inv. nn. 229, 221. LANKHEIT 1982, pp. 138, 38:103, fig. 185; 139, 40:118, fig. 187. Cfr. PHKHI, nn. 407485, 407486.

<sup>15</sup> ZIKOS 2005a, pp. 15-18.

<sup>16</sup> ZIKOS 2005a, p. 17, nota 32; D. Zikos, scheda n. 49, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, p. 198. Cfr. ASFi, *Notarile Moderno, Protocolli*, 24426, c. 57.

<sup>17</sup> LANKHEIT 1962, p. 233, doc. 47.

<sup>18</sup> ZIKOS 2005a, p. 17, nota 33; D. Zikos, scheda n. 49, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, p. 199.

<sup>19</sup> «Ill.mo Sig.re Pietro dell'Ill.mo Sig.re ... Biringucci Maestro di Camera di S.A.R. in S. Spirito...3» (ASFi, *Arte dei Medici e Speziali, Libro dei Morti*, 263, c. 340).

<sup>20</sup> ASFi, *Miscellanea Medicea*, 600, cc. 73-73v (Appendice 1). Cfr. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 602, f. 5, c.128.

<sup>21</sup> J. Montagu, scheda n. 66, in *GLI ULTIMI MEDICI* 1974, p. 104.

<sup>22</sup> PETRUCCI 2009, pp. 523-524, cat. C7.

<sup>23</sup> D. Lauri, D. Zikos, scheda n. 13, in *LA FABBRICA DELLA BELLEZZA* 2017, p. 140.

a interpretare in scultura esempi eminenti della pittura barocca dell'Urbe<sup>24</sup>. La storia collezionistica della *S. Caterina da Siena* e del *S. Francesco Saverio* sarà indissolubilmente legata alle sorti delle raccolte medicee, ma anche a quelle di un altro bassorilievo di Massimiliano Soldani Benzi che doveva completare il gruppo di quattro rilievi presenti a Palazzo Pitti: la *Morte di S. Giuseppe* (Fig. 4).

Nel 1782 Luigi Lanzi nella guida della Reale Galleria degli Uffizi menzionava, nel Secondo Gabinetto dei Bronzi moderni, «il S. Giuseppe, il S. Saverio, la S. Teresa del Soldani»<sup>25</sup>. In questi pochi caratteri si riconoscono il bronzo di proprietà dell'ultima Medici, non più indicato come *S. Caterina da Siena*, e il suo *pendant* proveniente dalla collezione del Granduca, oltre al bassorilievo con la *Morte di S. Giuseppe* (Fig. 4). Di questa composizione si conserva una versione in cera rossa realizzata a Doccia con le 'forme' della vendita del 1744<sup>26</sup>, entrata nelle collezioni del Museo Nazionale del Bargello il 27 maggio 1999<sup>27</sup>. Mentre, nel 2009 è stato esposto alla Trinity Fine Art Gallery di New York un rilievo in terracruda raffigurante la *Morte di S. Giuseppe*, oggi in collezione privata, riconosciuto da Zikos come modello per il bronzo del Bargello<sup>28</sup>. Soldani potrebbe aver tratto ispirazione dalla pala raffigurante il *Transito di S. Giuseppe* di Carlo Maratti, realizzata nel 1676 per l'altare maggiore della Kammerkapelle della Hofburg di Vienna, oggi al Kunsthistorisches Museum<sup>29</sup>, nota allo scultore, se non direttamente, tramite le incisioni di Cesare Fantetti del 1676 e di Nicolas Dorigny del 1688<sup>30</sup>. Quest'ultima, tuttavia, rappresenta una seconda versione realizzata da Maratti che si trovava a Roma nella collezione del cardinale Giuseppe Renato Imperiali<sup>31</sup>.

Nel 1962 Klaus Lankheit, presentando per la prima volta il bronzo, ne collocava la realizzazione dopo la nomina di S. Giuseppe a *Conprotettore* di Firenze, da parte del Granduca Cosimo III il 18 dicembre 1719<sup>32</sup>. Lo studioso metteva in relazione la posa di *Maria* nel rilievo del Bargello con quella dell'allegoria dell'*Eternità* nel bassorilievo con l'*Apoteosi del Gran Maestro dell'Ordine di Malta Manoel de Vilbena*<sup>33</sup>, e con la figura della *Religione* sul retro di una medaglia celebrativa delle vittorie di quest'ultimo sui turchi<sup>34</sup>, entrambe della fine del terzo decennio del Settecento<sup>35</sup>.

A questo periodo risale una lettera di Massimiliano Soldani Benzi, scoperta recentemente da Zikos e qui pubblicata per la prima volta, indirizzata al mercante fiorentino a Londra Gian Giacomo Zamboni<sup>36</sup> il 5 febbraio 1728 *ab incarnatione* (1729), nella quale lo

<sup>24</sup> Sull'Accademia romana di Cosimo III si vedano VISONÀ 2001, pp. 165-180; D'ALBURQUERQUE 2013, pp. 92-99.

<sup>25</sup> LANZI 1782, p. 53.

<sup>26</sup> Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Cere 467. D. Lauri, scheda n. 14, in *LA FABBRICA DELLA BELLEZZA* 2017, pp. 142-143.

<sup>27</sup> AGF, *Acquisti e Doni*, 1999, c.s., relazione di G. Gaeta Bertelà. Federico Berti ha sostenuto che l'ubicazione del pezzo fosse ignota: F. Berti, scheda n. 69, in *IL FASTO E LA RAGIONE* 2009, p. 208.

<sup>28</sup> *A SELECTION OF WORKS OF ART* 2009, pp. 20-23, cat. 7; D. Lauri, scheda n. 12, in *LA FABBRICA DELLA BELLEZZA* 2017, pp. 138-139.

<sup>29</sup> Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. 121. W. Prohaska, scheda n. 144, in *BAROCK* 1999, pp. 406-407; GARMS 2002 (2003), pp. 49-54.

<sup>30</sup> Londra, The British Museum, Inv. nn. 1874, 0808.1715; V, 10.36.

<sup>31</sup> VON ENGERTH 1882, pp. 205-206, cat. 291; MEZZETTI 1955, p. 347, n. 166; BOREA 2015, p. 256. L'opera della collezione Imperiali non risulta ricordata nell'*Inventario dei beni* del cardinale conservati nel suo palazzo in Piazza Colonna a Roma, redatto dopo la sua morte il 14 febbraio 1737 e pubblicato interamente in PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987, pp. 17-60.

<sup>32</sup> LANKHEIT 1962, p. 134.

<sup>33</sup> Los Angeles County Museum of Art, Inv. AC1999.70.1; Londra, Victoria & Albert Museum, Inv. A.13:1-1967.

<sup>34</sup> Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Medaglie 7647.

<sup>35</sup> LANKHEIT 1962, pp. 134-135, 157-160. Cfr. K. Lankheit, scheda n. 96, in *GLI ULTIMI MEDICI* 1974, p. 142; VANNEL-TODERI 1987, p. 105, n. 69; VANNEL-TODERI 2005, p. 32, n. 244; ZIKOS 2005b, pp. 159-164.

<sup>36</sup> Per la figura di Giovanni Giacomo Zamboni si vedano: LINDGREN 1989 (1990), p. 211; LINDGREN 1991, p. 1; AVERY 1995/1996 (1998), pp. 1-17; SICCA-YARRINGTON 2000, p. 21, n. 26; AVERY 2005, pp. 15-27.

scultore informava di avere nel suo studio un bassorilievo raffigurante un *Transito di S. Giuseppe*, commissionatogli dal commendator Sansedoni per il viceré di Palermo<sup>37</sup>. L'intermediario deve essere riconosciuto in fra' Orazio Sansedoni, nipote di quel Rutilio che aveva commissionato al Soldani cinque rilievi con episodi della *Vita del beato Ambrogio Sansedoni* per la cappella privata del Palazzo di famiglia a Siena<sup>38</sup>. Come suo zio, Orazio (1680-1751) fu cavaliere di Malta, e alla nomina del senese Marcantonio Zondadari come Gran Maestro dell'Ordine nel 1720 fu assegnato alla *Commenda* di Marsala in Sicilia<sup>39</sup>. In quello stesso anno, grazie al trattato dell'Aia, l'isola era passata sotto l'egemonia austriaca, e nel 1722 l'Imperatore Carlo VI aveva nominato Viceré di Sicilia un Cavaliere di Malta, Bailiff fra' Joaquin Fernandez de Portocarrero, marchese di Almenara (1681-1760), che rimase in carica fino al 1728<sup>40</sup>. Soldani, impegnato tra il 1722 e il 1729 con le commissioni delle due tombe per i Gran Maestri *Marcantonio Zondadari* e *Manoel de Vilhena* nella Concattedrale di La Valletta, era entrato in contatto con i membri dell'Ordine<sup>41</sup>. La scelta della *Morte di S. Giuseppe* come soggetto del rilievo confermerebbe una commissione da parte di Joaquin Fernandez, poiché la devozione a San Giuseppe è stata un fenomeno principalmente spagnolo<sup>42</sup>. Non è ancora chiara la ragione per la quale l'opera rimase nella disponibilità di Soldani, tuttavia nel passo in cui l'artista dimostra il desiderio di vendere il rilievo, afferma di aver intuito che doveva esserci qualcosa di strano nella commessa, una 'mangeria', e che per tale ragione non aveva voluto consegnarlo. A ogni modo, negli studi critici più moderni non veniva mai precisato come il bronzo si trovasse nel 1782 nella proprietà della Galleria degli Uffizi<sup>43</sup>.

La più antica menzione dei tre rilievi all'interno del Gabinetto dei Bronzi moderni negli inventari di Galleria risale al 1784<sup>44</sup>. Tuttavia, presso la Biblioteca degli Uffizi si conserva un manoscritto nominato *Sbozzzo del catalogo dei bronzi moderni*, datato 1777 e compilato da Lanzi prima del riordinamento delle collezioni voluto da Pietro Leopoldo di Lorena nel 1780<sup>45</sup>. In questa sorta di catalogo i tre bassorilievi in oggetto si trovano registrati in due differenti collocazioni, nel corridore di 'mezzogiorno' e di 'tramontana' della Galleria medicea<sup>46</sup>.

Ma in che modo e quando questo piccolo gruppo di opere è entrato nelle collezioni degli Uffizi? Presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine si conserva una lettera datata 6 maggio 1774, nella quale il conte Roberto Pandolfini Guardaroba Maggiore<sup>47</sup> informava il direttore degli Uffizi Raimondo Cocchi riguardo al trasferimento di alcuni quadri dalla Guardaroba di Palazzo Pitti alla Reale Galleria<sup>48</sup>. A dare man forte a queste disposizioni vi è una lista di opere, dove con i numeri 171, 172 e 173 vengono genericamente indicati tre bassorilievi di bronzo. In calce a questo elenco è vergata un'annotazione di avvenuto ricevimento, datata 20 maggio, firmata da Pietro Bastianelli custode generale della Galleria e dal suo vice Domenico de Santi, nella quale si fa riferimento a una seconda lista contenente

---

<sup>37</sup> BOD, *Rawlinson Mss., Letters*, 132, fol. 278 (Appendice 2). Cfr. D. Lauri-D. Zikos, scheda n. 13, in *LA FABBRICA DELLA BELLEZZA* 2017, p. 140.

<sup>38</sup> LANKHEIT 1962, pp. 89-92; TORRITI 1993 (1995), pp. 358-362; TORRITI 2004, p. 287.

<sup>39</sup> Per le notizie su i membri della famiglia Sansedoni si vedano VIGNI 2004, pp. 57-87; VIGNI 2007, pp. 121-134.

<sup>40</sup> DAUBER 2003.

<sup>41</sup> LANKHEIT 1962, pp. 153-160, 307-314; SCIBERRAS 2012, pp. 225-238.

<sup>42</sup> MALE 1984, p. 281. Cfr. STRAMARE 1965, col. 1275.

<sup>43</sup> F. Berti, scheda n. 69, in *IL FASTO E LA RAGIONE* 2009, p. 208.

<sup>44</sup> BGU, ms. 113, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze, compilato nel 1784 essendo Direttore della medesima Giuseppe Bencivenni già Pelli*, vol. II, 1784, p. 36 (Appendice 3). Cfr. D. Lauri-D. Zikos, scheda n. 13, in *LA FABBRICA DELLA BELLEZZA* 2017, p. 140, dove sono stati erroneamente riportati i numeri dell'*Inventario* del 1825 (BGU, ms. 177/III, *Catalogo generale delle R. Gallerie di Firenze*, vol. VIII, Tomo III, 1825, nn. 2301, 2302, 2296).

<sup>45</sup> LANZI 1782, p. 8.

<sup>46</sup> BGU, ms. 106, *Sbozzzo del catalogo dei bronzi moderni fatto dal sig. ab. Lanzi prima della nuova riordinazione*, 1777, pp. 950, 961-962 (Appendice 4).

<sup>47</sup> CONTINI 2002, p. 218.

<sup>48</sup> AGF, Filza VII, 1774, ins. 22, cc. n.n. (Appendice 5).

tutte le descrizioni delle opere movimentate, ricavate da un inventario di Palazzo Pitti<sup>49</sup>. Grazie a questa seconda distinta è stato possibile identificare con certezza nei tre bassorilievi la *Morte di S. Giuseppe*, *S. Caterina da Siena* (ricordata come *S. Teresa*) e il *S. Francesco Saverio* di Soldani<sup>50</sup>. Da tale documentazione si apprende che già dal 1774 la *Morte di S. Giuseppe* si trovava all'interno delle collezioni mediceo-lorenesi<sup>51</sup>. Questo passaggio di beni è ulteriormente registrato in una sorta di quaderno di riscontro, parte integrante dell'*Inventario* di Palazzo Pitti del 1771 nella copia probabilmente appartenuta al Guardaroba, oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze. Qui, in data 10 giugno 1774, viene annotato il trasferimento del 20 maggio con la dettagliata relazione dei pezzi, che per i tre bassorilievi del Soldani ricalca sostanzialmente la precedente<sup>52</sup>.

La notizia che le descrizioni delle opere fossero state riprese da un inventario di Pitti, come dichiarato da Pietro Bastianelli, ha dato un decisivo impulso alla ricerca. Il primo inventario antecedente al trasferimento è quello del 1771, conservato in due diverse copie, una 'di consultazione' e una seconda ufficiale in bella copia, che non contiene appunti o altre annotazioni. Relegati in una «Camera a soffitta» del palazzo «con finestra sul cortilino; che guarda a S.a Felicità», il 29 maggio 1771 venivano registrati i tre bassorilievi di Soldani, accompagnati da descrizioni speculari a quelle già ricordate<sup>53</sup>. Tuttavia, alla fine di ogni annotazione si trova trascritto sia il numero d'inventario fino a ora associato alle opere, sia un secondo numero definito 'vecchio'. Tale dettaglio ha permesso di accertare che i rilievi dovevano essere stati già registrati almeno una volta prima di tale data.

Infatti, nell'inventario del 30 maggio 1761 compilato per la consegna al nuovo Guardaroba Carlo Gilles, conservato in due esemplari presso l'Archivio di Stato di Firenze, in una stanza dell'«appartamento che abitava il Serenissimo Granduca Cosimo III» al primo piano vengono catalogati i bronzi raffiguranti la *Morte di S. Giuseppe* e il *S. Francesco Saverio*<sup>54</sup>. Mentre, nella «seconda camera con finestra sul cortilino» degli appartamenti dell'Elettrice, viene registrato il rilievo di proprietà di Anna Maria Luisa, riconosciuto come *S. Teresa*<sup>55</sup>. La collocazione dei tre esemplari non appare casuale, anzi indica che le opere rimasero nelle stanze che avevano occupato gli ultimi Medici al piano nobile del palazzo, in quel periodo disabitato e sede del Consiglio di Reggenza<sup>56</sup>. Inoltre, non fu Lanzi, come è stato riferito dalla letteratura artistica<sup>57</sup>, a travisare il tema raffigurato nel bronzo dell'ultima Medici, egli infatti si limitò a riportare nella guida del 1782 la dicitura con la quale l'opera veniva indicata negli

<sup>49</sup> AGF, Filza VII, 1774, ins. 22, *Nota dei quadri trovati buoni per la Galleria fra quelli che sono sotto il tetto del R. Palazzo de Pitti*, cc. n.n. (Appendice 6).

<sup>50</sup> AGF, Filza VII, 1774, ins. 22, cc. n.n. (Appendice 7).

<sup>51</sup> Sinteticamente presentato in D. Lauri-D. Zikos, scheda n. 13, in *LA FABBRICA DELLA BELLEZZA* 2017, p. 140. Si veda inoltre R. Gennaioli, scheda n. 34, in *PLASMATO DAL FUOCO* 2019, p. 214, che tuttavia non cita la scheda precedente.

<sup>52</sup> ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Continovazione dell'Inventario del Real Palazzo Pitti alla custodia di Pietro Brisson già guardaroba in detto Real Palazzo da principiarsi il di 4 aprile 1771, 1771-1796, 4679*, sezione Dare, pp. 35-37, 42 (Appendice 8).

<sup>53</sup> ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario Generale dei Mobili d'ogni sorte, e di tutt'altro, che si ritrova nel R. Palazzo detto de Pitti, 1771-1781, 4678*, cc. 54-54v (Appendice 9). Cfr. ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario di Mobili e Masserizie che si Ritrovano nel R. Palazzo Pitti. A, 1771-1774, 4680*, cc. 62v-63v.

<sup>54</sup> ASFi, *Guardaroba medicea Appendice, Inventario Generale dei Mobili, e di tutt'altro, che si ritrova nel Imperial Palazzo de Pitti di Firenze, 30 maggio 1761, 94*, cc. 469v, 471v-472 (Appendice 10). Cfr. ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario Generale dei Mobili, e di tutt'altro, che si ritrova nel Imperial Palazzo de Pitti di Firenze, 30 maggio 1761, 4675*, cc. 65; 66v-67. Jennifer Montagu non aveva rintracciato la *Morte di San Francesco Saverio* all'intero di questi inventari: cfr. J. Montagu, scheda n. 66, in *GLI ULTIMI MEDICI* 1974, p. 104.

<sup>55</sup> ASFi, *Guardaroba medicea Appendice, Inventario Generale...1761, 94*, cc. 283v-284 (Appendice 10). ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario Generale...1761, 4675*, c. 33v.

<sup>56</sup> PINTO 1979, pp. 76-77; BALDINI 1993, pp. 67-80.

<sup>57</sup> D. Zikos, scheda n. 49, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, p. 198. Cfr. R. Gennaioli, scheda n. 34, in *PLASMATO DAL FUOCO* 2019, p. 214.

inventari. Tale notizia è confermata anche dal fatto che nello *Sbozzzo* del 1777 l'abate fiorentino riferisce correttamente il soggetto del rilievo<sup>58</sup>. Per trovare un inventario topografico della reggia di Pitti antecedente al 1761 bisogna tornare indietro quasi di settant'anni, quando venne compilato sotto il regno di Cosimo III per la consegna al nuovo Guardaroba Giuseppe del Nobolo, subentrato a Giacinto Maria Marmi (13 gennaio 1687 *ab incarnatione* - 1696)<sup>59</sup>.

Tuttavia, all'interno del fondo *Imperiale e Reale Corte* si conservano due differenti manoscritti<sup>60</sup>, diversi non per il contenuto ma per la particolarità di essere stati redatti uno in lingua francese e uno in italiano. Si tratta di inventari descrittivi per generi, quindi 'a capi', dei mobili della *Guardaroba generale* e di *Palazzo Pitti*, entrambi senza numerazione inventariale esterna né datazione. Chi li ha resi noti pubblicandone la schedatura per la consultazione d'archivio si è limitato a datarli al periodo della Reggenza lorenese, più in generale alla metà del XVIII secolo<sup>61</sup>. Non vi è in nessun caso alcun riferimento a numeri d'inventario, né vengono annotate le misure degli oggetti elencati; il redattore si limita a indicare informazioni essenziali, spesso incomplete e insufficienti per una corretta individuazione dei pezzi. La parte più interessante è quella relativa ai beni mobili di Palazzo Pitti, dove, oltre a biancheria da letto, beni di vestiario, oggetti in ferro, rame, legno, ori, argenti, porcellane e quadri, vengono ricordati anche alcuni bronzi. Tra questi si trovano figure, gruppi, e solamente due bassorilievi di tema religioso che possono essere identificati con assoluta certezza nei due esemplari di Massimiliano Soldani Benzi, raffiguranti *S. Francesco Saverio* e *S. Giuseppe*<sup>62</sup>. Tale documentazione sembra legarsi con la fine della dinastia medicea, ma soprattutto con le trattative che Anna Maria Luisa aveva avviato per la salvaguardia delle collezioni di famiglia già prima della morte del fratello, avvenuta il 9 luglio del 1737<sup>63</sup>. Con la *Convenzione di famiglia* firmata il 31 ottobre del 1737, l'ultima Medici cedeva al nuovo Granduca Francesco Stefano di Lorena tutti i beni della successione di Gian Gastone a condizione che nulla venisse movimentato o disperso<sup>64</sup>. Tralasciando la valenza politica e giuridica che ha avuto questo atto nella storia della Toscana, e più in generale della tutela nel senso più moderno del termine<sup>65</sup>, sappiamo che si giunse a questo documento dopo una serie di scambi di lettere tra Vienna e Firenze. Subito dopo la morte di Gian Gastone, nell'agosto 1737, venne redatta una proposta di convenzione elaborata dal marchese Carlo Rinuccini, nella quale si comunicava che l'Elettrice «*fera faire des Inventaires qui seront communiqués à S.A.R.*»<sup>66</sup>. Forse per dare seguito a questo proposito Anna Maria Luisa diede incarico ai pittori Giovan Antonio Pucci, Vincenzo Meucci e Ignazio Hugford di effettuare un accertamento dell'eredità del defunto Granduca. I tre furono pagati il 2 settembre «per essere stati per lo spazio di cinque mattinate a riconoscere e visitare la Quadreria ritrovata nell'Eredità del Ser.mo Gran Duca»<sup>67</sup>. Di questo inventario non si ha traccia, ma la sua esistenza è confermata da una lettera non datata a Rinuccini nella quale Anna Maria Luisa esprimeva la volontà di far sottoscrivere e autenticare a Giovanni Antonio Tornaquinci e a Carlo Ginori «l'Inventario delle cose messe insieme dal G. Duca mio

---

<sup>58</sup> BGU, ms. 106, *Sbozzzo del catalogo dei bronzi moderni fatto dal sig. ab. Lanzi prima della nuova riordinazione*, 1777, p. 962 (Appendice 4).

<sup>59</sup> ASFi, *Guardaroba medicea, Inventario del Palazzo de Pitti di S.A.R.*, 13 gennaio 1687-1696, 932.

<sup>60</sup> ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario della Guardaroba Generale e Palazzo Pitti in idioma Francese*, s.d., 4673; ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario della Guardaroba Generale e del Palazzo Pitti*, s.d., 4674.

<sup>61</sup> Cfr. GIAMBLANCO-MARCHI 1997, pp. 320-321.

<sup>62</sup> ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario della Guardaroba Generale e Palazzo Pitti in idioma Francese*, s.d., 4673, cc. n.n. (Appendice 11); ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Inventario della Guardaroba Generale e del Palazzo Pitti*, s.d., 4674. c. 67 (Appendice 12).

<sup>63</sup> C. Profeti, scheda n. 188, in *LA PRINCIPESSA SAGGIA* 2006, pp. 340-342; MENICUCCI 2014, pp. 42-49.

<sup>64</sup> Interamente trascritta in ZOBBI 1860, pp. 7-12, doc. IV. Cfr. CASCIU 1993, pp. 47-50, 80-88; CASCIU 2006, pp. 46-50.

<sup>65</sup> ACIDINI 2006, pp. 18-23.

<sup>66</sup> CASCIU 2006, p. 49; C. Profeti, scheda n. 188, in *LA PRINCIPESSA SAGGIA* 2006, p. 341.

<sup>67</sup> CASCIU 2006, pp. 48-49, 57, nota 151.

fratello»<sup>68</sup>. Ben presto però si rese conto dell'opposizione da parte di Vienna a questa indispensabile documentazione, tanto che sempre a Rinuccini scriverà di aver appreso dal residente presso la Corte Imperiale, Ferdinando Bartolommei, che «non si pensava a gl'affari di qua, il negozio degli Inventari, c'è da sperar poche cortesie e attenzioni da questa gente affamata»<sup>69</sup>.

In ogni caso, con l'individuazione dei due bassorilievi di Massimiliano Soldani raffiguranti la *Morte di S. Francesco Saverio* e la *Morte di S. Giuseppe* si può agevolmente proporre una datazione abbastanza convincente per questi inventari a capi, e conseguentemente, se non per l'ingresso, almeno per la permanenza delle opere in oggetto nelle collezioni medicee. Il bronzo donato a Gian Gastone da Biringucci dovrebbe essere entrato nelle collezioni del Granduca nel 1732, mentre gli altri due esemplari, ritraenti *La visione delle tre croci sul Golgota alla beata Caterina de' Ricci* e *S. Caterina da Siena riceve le stimmate*, si ritrovano schedati solo nell'inventario *post mortem* dei beni ritrovati negli appartamenti dell'Elettrice Palatina del 1743. Tale circostanza permette di datare con certezza tali *Inventari* a dopo la morte di Gian Gastone, ma prima di quella dell'ultima Medici, pertanto tra il 1737 e il 1743. Inoltre, i beni trasferiti alla giurisdizione Lorena dovevano essere quelli della successione del Granduca, e quindi, si badi bene, tutti quelli raccolti nelle collezioni medicee fino a quel momento. La redazione di una doppia versione in francese e in italiano deve essere interpretata alla luce della situazione politica del Granducato, retto da un Governo di Reggenza, e tradisce probabilmente la volontà di stilare un documento propedeutico alla compilazione di un inventario topografico del Palazzo, fortemente voluto da Anna Maria Luisa.

Realizzato da Massimiliano Soldani Benzi intorno al 1729, il bassorilievo raffigurante la *Morte di S. Giuseppe* deve ragionevolmente essere entrato a Palazzo Pitti per la collezione di Gian Gastone de' Medici, Granduca dal 1723 al 1737. I *Giornali di entrata e uscita* della guardaroba del palazzo non hanno offerto informazioni riguardo all'epoca di acquisizione del bronzo, avvenuta tra il 1729 e il 1737. Ciò permette di ritenere errata l'annotazione riportata nella Ricevuta della vendita delle 'forme' di Soldani a Ginori circa la provenienza dell'opera dalla collezione Martelli<sup>70</sup>, dato che lo spoglio della documentazione prodotta dalla famiglia, oggi presso l'Archivio di Stato di Firenze, ha dato esito negativo<sup>71</sup>.

Per concludere, la *Morte di S. Giuseppe* (Fig. 4), assieme alla *Morte di S. Francesco Saverio* (Fig. 3), alla *S. Caterina da Siena riceve le stimmate* (Fig. 2) e a *La visione delle tre croci sul Golgota alla beata Caterina de' Ricci* (Fig. 1), costituivano un gruppo di quattro bassorilievi in bronzo, opera di Massimiliano Soldani Benzi, giunti in tempi e modi diversi a Pitti e divisi equamente tra Anna Maria Luisa e Gian Gastone de' Medici. Successivamente alla morte dell'Elettrice, e al lascito del bronzo con la *beata Caterina de' Ricci* al cardinale Neri Corsini, a palazzo rimasero gli altri tre esemplari. Questi furono trasferiti agli Uffizi sotto il regno di Pietro Leopoldo il 20 maggio 1774, documentati dapprima in due differenti collocazioni nei corridoi della Galleria e, dopo il 1780, appesi al muro nel Gabinetto dei Bronzi moderni<sup>72</sup>. In questa medesima sede, ma con un nuovo numero progressivo, vengono ricordati anche nell'*Inventario delle R. Gallerie* del 1825, nel quale sono minuziosamente descritti<sup>73</sup>. Successivamente all'istituzione del Museo Nazionale all'interno del Palazzo del Bargello, stabilita con decreto reale del 22 giugno 1865<sup>74</sup>,

<sup>68</sup> *Ivi*, pp. 49, 57, nota 152.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>70</sup> BIANCALANA 2009, p. 70.

<sup>71</sup> La famiglia Martelli possedeva un bassorilievo di Soldani rappresentante l'*Orazione nell'Orto*, oggi nella collezione del Lichtenstein Museum di Vienna: CIVAI 1990, pp. 61, 70, nota 103; M. Leithe-Jasper, scheda n. 37, in *DER FÜRST ALS SAMMLER* 2010, pp. 98-99.

<sup>72</sup> BGU, ms. 113, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze...*, vol. II, 1784, p. 36, Inv. nn. 289, 290.

<sup>73</sup> BGU, ms. 177/III, *Catalogo generale delle R. Gallerie di Firenze*, vol. VIII, Tomo III, 1825, Inv. nn. 2296, 2301, 2302 (Appendice 13). Qui il soggetto del bronzo con *Santa Caterina da Siena* viene riconosciuto correttamente.

<sup>74</sup> BAROCCHI-GAETA BERTELA 1985, pp. 211-377; PAOLOZZI STROZZI 2004, pp. 26-77.

fu proposto il trasferimento di alcune opere dalla Galleria degli Uffizi alla nuova realtà museale fiorentina. Infatti, in una lettera del 30 agosto 1865 il ministro dell'Istruzione Pubblica, Nicomede Bianchi, pregava il direttore delle Reali Gallerie, Aurelio Gotti, «di operare a poco per volta e con prudenza simili traslocamenti per non suscitare falsi giudizi ed irragionevoli lagnanze»<sup>75</sup>. Il giorno seguente Gotti comunicava al presidente del Comitato di Gestione del Real Museo Nazionale di Firenze Ferdinando di Breme<sup>76</sup> di avere ricevuto positivo riscontro dal ministro riguardo a una proposta relativa «il passaggio della Collezione dei Bronzi moderni al R. Museo Nazionale»<sup>77</sup>. I bassorilievi di Massimiliano Soldani, che facevano parte di questa collezione, non vengono citati da Di Breme il 7 novembre 1865 nella relazione riguardante il primo allestimento del museo, e inviata successivamente al ministro<sup>78</sup>. La prima menzione dei rilievi nelle sale al primo piano del Museo Nazionale si trova nella guida del 1873 a firma di Augusto Galletti, il quale ricorda esclusivamente il *S. Francesco Saverio* e la *S. Caterina da Siena* (riportata ancora come *S. Teresa*)<sup>79</sup>. Tuttavia, non descrivendo tutte le opere esposte, egli informa che i bronzi moderni furono trasportati dalla Galleria degli Uffizi nella nuova sede solo nel 1866<sup>80</sup>. Per trovare citata la *Morte di S. Giuseppe* assieme agli altri due rilievi, si dovrà attendere il 1884 con la pubblicazione della prima guida ufficiale completa del Bargello, redatta da Annibale Campani<sup>81</sup>. A ogni modo, in una comunicazione inviata da Gotti al Ministero dell'Istruzione il 26 settembre 1878 si dichiarava terminata la redazione dell'*Inventario dei Bronzi* del nuovo museo, che era stata principiata il giorno 23 del medesimo mese<sup>82</sup>. Di questo inventario si conservano due manoscritti presso la Biblioteca della Galleria degli Uffizi<sup>83</sup>, in uno dei quali vi è un'annotazione di riscontro, datata 26 settembre 1878, a conferma dell'avvenuta consegna degli oggetti in esso descritti al custode del Museo Lino Ponticini, firmata anche dall'Ispettore de' Musei di Antichità Gaetano Macaluso<sup>84</sup>. Nell'*Inventario dei Bronzi* del 1878, tuttora utilizzato dal Museo Nazionale del Bargello per il riscontro delle opere della collezione, sono catalogati con nuovi numeri (124, 129 e 136) i tre bassorilievi di Massimiliano Soldani Benzi, descritti sulla scorta dell'*Inventario delle R. Gallerie* del 1825<sup>85</sup>.

---

<sup>75</sup> BAROCCHI-GAETA BERTELA 1985, p. 257, nota 201.

<sup>76</sup> *Ivi* pp. 254-255.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 375, Appendice LXXI.

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 369-374, Appendice LXIX.

<sup>79</sup> GALLETTI 1873, p. 29.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>81</sup> CAMPANI 1884, p. 131.

<sup>82</sup> AGF, 1878, Filza E, posiz. 5, fasc. 13, *Catalogo del Museo Nazionale*, c.s.

<sup>83</sup> BGU, ms. 405, *Museo Nazionale. Bronzi*, 1878; BGU, ms. 406, *Museo Nazionale. Bronzi*, 1878.

<sup>84</sup> «Oggi 26 settembre 1878. Verificati gli oggetti descritti nel presente Inventario come dal verbale di pari data, si è fatta apporre dal custode che ha ricevuta la consegna Sig. Lino Ponticini la propria firma: Lino Ponticini. Visto l'Ispettore de' Musei di Antichità Gaetano Macaluso» (BGU, ms. 405, *Museo Nazionale. Bronzi*, 1878, cc. n.n.).

<sup>85</sup> BGU, ms. 405, *Museo Nazionale. Bronzi*, 1878, nn. 124, 129, 136; BGU, ms. 406, *Museo Nazionale. Bronzi*, 1878, nn. 124, 129, 136.

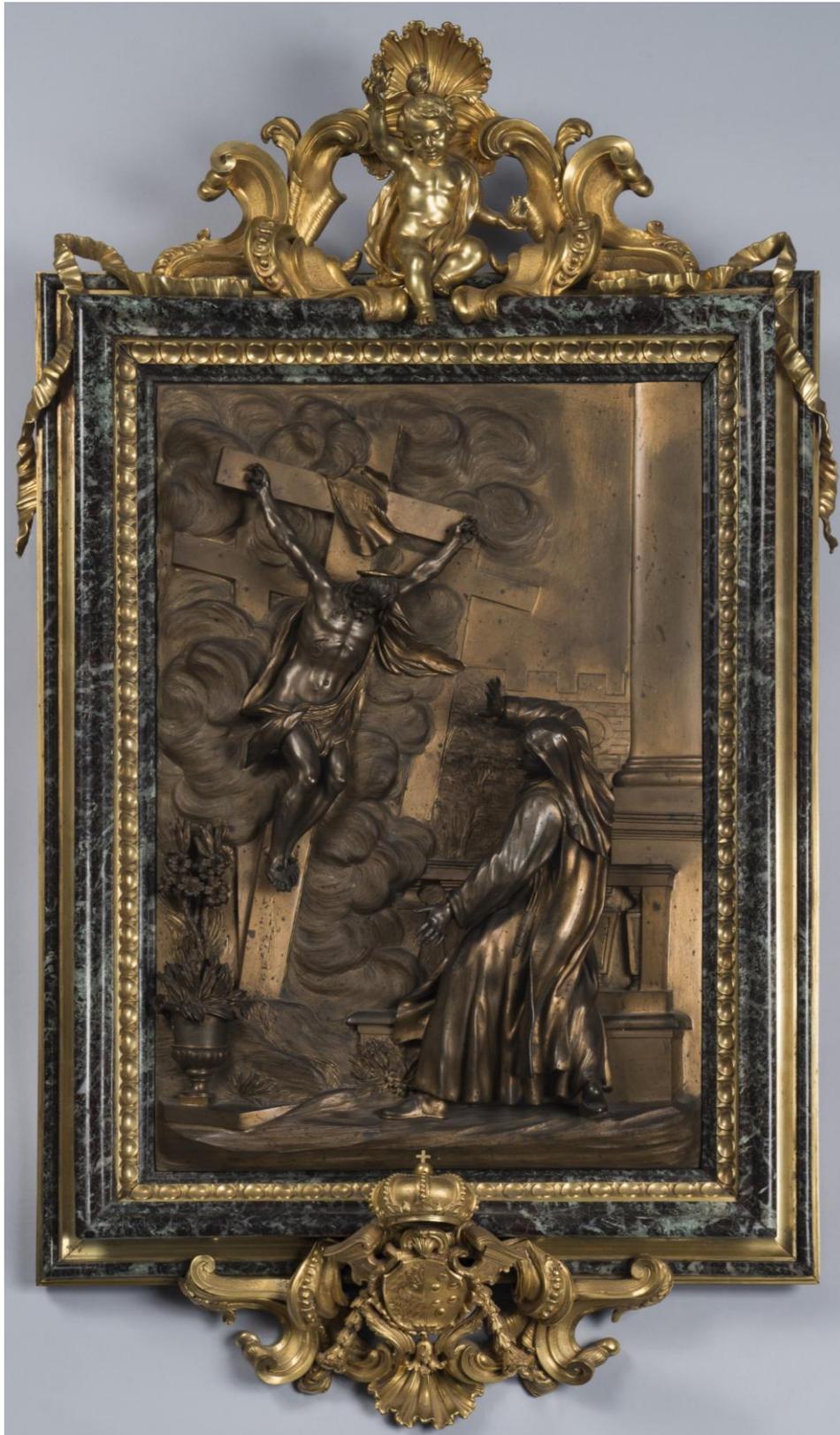


Fig. 1: Massimiliano Soldani Benzi, *La visione delle tre croci sul Golgota alla beata Caterina de' Ricci*, 1732 ca., bronzo, 48,5x32 cm, Firenze, Collezione d'Arte Fondazione CR Firenze, Inv. 588



Fig. 2: Massimiliano Soldani Benzi, *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*, 1717, bronzo, cornice di pietre dure e bronzo dorato, 47,5x32 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 124



Fig. 3: Massimiliano Soldani Benzi, *Morte di San Francesco Saverio*, 1717, bronzo, cornice di pietre dure e bronzo dorato, 48x31,5 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 136



Fig. 4: Massimiliano Soldani Benzi, *Morte di San Giuseppe*, 1729 ca., bronzo, 65x43,5 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 129

---

## APPENDICE DOCUMENTARIA

1. *Inventario di tutti i singoli effetti e beni ritrovati nell'eredità dell'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici, 1743*

«Un quadro di un bassorilievo di bronzo alto s. 18 largo s. 12 in circa, che rappresenta S.ta Caterina de Ricci d'avanti N.o Signore Gesù Cristo Crocefisso, rimasta in estasi nel rimirarlo, con ornamento di pietre dure, e varj bronzi dorati.

Uno simile alto 5/6 largo s. 11 fattovi di bassorilievo S.ta Caterina da Siena in estasi davanti al Crocifisso, sostenuta da alcuni angeli, e attorno diverse teste di cherubini, con ornamento di pietre dure e rapporti di cornicette, e nicchie di bronzi dorati».

ASFi, *Miscellanea Medicea*, 600, cc. 73-73v.

2. Lettera di Massimiliano Soldani Benzi a Gian Giacomo Zamboni, 5 febbraio 1728

«[...] Mi ritrovo un bassorilievo alto un braccio, dentro al suo adornamento nero, tutto scorniciato, il quale rappresenta il Transito di S. Giuseppe con Giesu, e la Madonna, et un angelo, il tutto di piu di mezzo rilievo, con una gloria d'angeli rilevati, e quasi staccatio dal Piano con teste di Serafini, e riccamente composto; e condotto quanto puo farsi nell'arte, e se questo non fusse cosa sacra, si porebbe proporre a qualche Sig.re, essendo cosa forse delle migliori, che io abbi fatto, e lo rilascerei per scudi 260 poichè l'averò fatto per il vice re di Palermo, commessomi dal sig.r commendator Sansedoni, e perchè ho riconosciuto, che vi doveva essere una mangeria, non l'ho voluto dare [...]».

BOD, *Rawlinson Mss., Letters*, 132, fol. 278.

3. *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze, compilato nel 1784 essendo Direttore della medesima Giuseppe Bencivenni già Pelli*

«289. Due bassi rilievi di bronzo, che uno rappresenta S. Franc.o Xaverio moribondo, l'altro S. Caterina da Siena in estasi avanti un crocifisso; con cornice di diaspro ornata di bronzi dorati alta in tutto b. 1.3; e Larghi s. 18. P. ciascuno. F.a VII. a 22. Nn. 171. 172.

290. Uno d.o esprime il Transito di San Giuseppe alto b. 1.2. Largo s. 15. Con Cornice di Pero Nera. F.a VII. a 22. N. 173».

BGU, ms. 113, vol. II, 1784, p. 36.

4. *Sbozzo del catalogo dei bronzi moderni fatto dal sig. ab. Lanzi prima della nuova riordinazione, 1777*

«Corrid.e di 1/2giorno. Un quadrilatero, in cui è rappresentato il transito di S. Giuseppe. Al. B.a 1. s. 2. Lar. s. 14.

[...] Corrid.e di tramontana. Un quadrilatero con Bassorilievo di Bronzo dorato, rappresenta S. Francesco Xaverio moribondo, con una Gloria di varj angioli. Alto in tutto B.a 1. s. 6. Lar. s. 18.

Corrid.e di tramontana. Un quadrilatero rappresentante una S. Caterina da Siena innanzi un altare su cui è inalberato un Crocifisso; Ella stà in atto di tramortita, ed è cinta da varj angioli. Al. in tutto B.a 1. s. 6. Lar. s. 18».

BGU, ms. 106, 1777, pp. 950, 961-962.

5. Lettera del conte Roberto Pandolfini, Guardaroba Maggiore, al direttore degli Uffizi Raimondo Cocchi, 6 maggio 1774

«Sua Altezza Reale avendo approvato che siano trasportati alla sua R. Galleria quei quadri che si trovano sotto il tetto delle stanze della Guardaroba del R. Palazzo Pitti, e che furono da V. S. Ill.ma, e del [Giuseppe] Magni scelti, secondo la nota rimessami con suo biglietto del 12 9mbre 1773. In seguito di tale approvazione hò dato l'ordine al Guardaroba Brisson di seco intendersela per il modo, e tempo, che potesse farsi un tal trasporto. Ricevuti che avrem detti quadri potrei farne infine della nota qui annessa la ricevuta acciò possa sgravare la consegna del Guardaroba Brisson. E resto confermandomi di V. S. Ill.a. Di casa il 6 maggio 1774».

AGF, Filza VII, 1774, ins. 22, cc. n.n.

6. *Nota dei quadri trovati buoni per la Galleria fra quelli che sono sotto il tetto del R. Palazzo de Pitti*

«Addì 20 maggio 1774. Noi sottoscritti abbiamo ricevuto i sopra descritti quadri dalla Guard.a gnle, come meglio apparisce dalla nostra ricevuta sotto questo giorno in piede della nota a descriz.e di essi, estratta dall'Invent. del R. Palazzo Pitti, talché queste due ricevute devono considerarsi come una sola.

Io Pietro Bastianelli g.e Cust.e m. pr.

Dome. de Santi».

AGF, Filza VII, 1774, ins. 22, cc. n.n.

7.

«20 maggio 1774

Dalla Guardaroba Generale noi appiè sottoscritti abbiamo ricevuto gli appresso quadri, che esistevano nel R. Palazzo Pitti.

[..] 171. Uno d.o [quadro] di bronzo, alto s. 16., largo s. 11. entrovi fatto di bassorilievo un crocifisso sopra un inginocchiatoio, attorno del quale vi sono molti angeli, uno dei quali, figura intera, sostenente un manto, appiè del d.o inginocchiatoio, si vede fra alcune nuvole una S. Teresa, rapita in estasi retta da un angelo, a altr'angelo di figura intera in atto di posarli la corona di spine in capo, con ad.to di legno, rapportatovi sopra diaspro di Sicilia, con cornicette a due ordini di metallo dorato, con frontone che rappresenta una nicchia, e quattro cartelle di metallo simile lavorate di cesello. a.46

[..] 173. Un d.o alto B. 1, s. 2, largo B. 3/4, entrovi in basso rilievo di bronzo, esprime il transito di S. Giuseppe, assistito da N.o Signore, la Vergine SS.ma, e due angeli appiè del letto, che uno con candela accesa in mano, e in aria si vedono varj angeli fra nuvole, che due tenenti in mano due mazzi di gigli; con ad.to di pero tinto di nero scornic.o liscio. a.91

[..] 172. Uno d.o alto B: 5/6, largo s. 11, entrovi in bassorilievo di bronzo S. Francesco Saverio moribondo giacente sopra un sasso, con Crocifisso nella destra e libro sotto il gomito del braccio sinistro, si vedono in aria varj angeli, che uno di essi con un mazzo di gigli nella destra, e nella sinistra una face accesa; con ad.to di diaspro di Sicilia con cornice a due ordini, quattro cartelle sulle cantonate, e frontoncino daccapo a nicchia, il tutto di bronzo cesellato e dorato. a.46».

AGF, Filza VII, 1774, ins. 22, cc. n.n.

8. *Robe della Consegna di Pietro Brisson Guardaroba del R. Palazzo Pitti che sono state rimesse alla R. Guardaroba Generale, come si rileva dai libri di Scrittura della medesima, sotto i suoi veri giorni, 10 giugno 1774*

«Uno d.o [quadro] in bronzo, alto s. 16., largo s. 11. entrovi fatto a bassorilievo un crocifisso sopra ad un inginocchiatoio, attorno del quale vi sono molti angeli, uno de quali, figura intera, sostenente un manto, a piè del d.o inginocchiatoio, si vede fra alcune nuvole una S. Teresa rapita in estasi, retta da un angelo, e altro angelo di figura intera in atto di posarli la corona di spine in capo, con adornamento di legno, rapportatovi sopra diaspro di Sicilia, con cornicette a due ordini di metallo dorato, con frontone che rappresenta una nicchia e quattro cartelle di metallo simile lavorate di cesello N.o 171.

[..] Uno d.o alto B. 1, s. 2 = largo 3/4, entrovi un basso rilievo di bronzo esprime il transito di S. Giuseppe assistito da Nostro Sig.re, la Vergine Santissima, e due angeli a piedi de letto, che uno con candela accesa in mano, e in aria si vedono vari angeli fra le nuvole, che due tenenti in mano due mazzi di gli; con adornamento tinto di nero, scorniciato liscio N.o 173.

[...] Uno d.o alto 5/6, largo s. 11, entrovi in basso rilievo di bronzo, S. Francesco Saverio moribondo giacente sopra un sasso, con Crocifisso nella destra, e libro sotto il gomito del braccio sinistro, si vedono in aria vari angeli, che uno di essi con un mazzo di gigli nella destra e nella sinistra una face accesa, con adornamento di diaspro di Sicilia con cornice a due ordini quattro cartelle sulle cantonate, e frontoncino daccapo a nicchia, il tutto di bronzo cesellato e dorato N.o 172».

ASFi, *Imperiale e Reale Corte, Continovazione dell'Inventario del Real Palazzo Pitti alla custodia di Pietro Brisson già guardaroba in detto Real Palazzo da principiarsi il di 4 aprile 1771, 1771-1796, 4679, sezione Dare, pp. 35-37, 42).*

9. *Inventario Generale dei Mobili d'ogni sorte, e di tutt'altro, che si ritrova nel R. Palazzo detto de Pitti, 1771*

«Un Quadretto di Bronzo alto s. 16, largo s. 11, entrovi fatto di basso rilievo un Crocifisso sopra un inginocchiatoio, attorno del quale vi sono molti angioli, uno dei quali figura intiera sostenente un manto appiè del detto inginocchiatoio; si vede fra alcune nuvole una S.a Teresa rapita in estasi, retta da un angelo, e altro angelo di figura intera in atto di posarli la Corona di Spine in capo; con adornamento di legno, rapportatovi sopra diaspro di Sicilia, con cornicette a due ordini di metallo dorato, con frontone, che rappresenta una nicchia, e quattro cartelle di metallo simile, lavorate di Cesello; Invent.o Vecchio N. 154, e nuovo N. 171.

Uno simile alto B. 5/6, largo s. 11, entrovi in basso rilievo di Bronzo S. Francesco Saverio moribondo, giacente sopra un sasso, con Crocifisso nella Destra, e Libro sotto il gomito del braccio sinistro; si vedono in aria varj angeli, che uno di Essi con un mazzo di Gigli nella Destra, e nella sinistra una face accesa; con adornamento di diaspro di Sicilia, con cornice a due ordini, quattro cartelle sulle cantonate, e frontoncino daccapo a nicchia, il tutto di Bronzo cesellato, e dorato. Invent.o Vecc.o N. 266, e nuovo N. 172.

Un Quadro alto B. 1, s.2, largo B. 3/4, entrovi un basso rilievo di bronzo esprime il Transito di S. Giuseppe, assistito da N.ro Signore, la Vergine SS.ma, e due angeli a piedi del letto, che uno con candela accesa in mano, e in aria si vedono varj angeli fra nuvole, che due tenenti in mano un mazzo di Gigli; con adornamento di Pero tinto di nero, scorniciato liscio; Invent:o Vecc:o N. 251, e nuovo N. 173».

ASFi, *Imperiale e Reale Corte, 1771-1781, 4678, cc. 54-54v.*

10. *Inventario Generale dei Mobili, e di tutt'altro, che si ritrova nel Imperial Palazzo de Pitti di Firenze*, 30 maggio 1761

«Un Quadretto di Bronzo alto s. 16, largo s. 11, entrovi un basso rilievo, che rappresenta un Crocifisso sopra un inginocchiatoio, attorno del quale vi sono molti angioli, uno dei quali figura intera, che sostiene un Manto a piede del detto inginocchiatoio si vede tra alcune nuvole una Santa Teresa rapita in estasi, retta da un angiolo, ed altro angiolo di figura intera in atto di posarli la Corona di Spine in capo, con adornamento di legno rapportatovi sopra diaspro di Sicilia, con cornicette a due ordini di metallo dorato, con frontone, che rappresenta una nicchia, e quattro Cartelle lavorate di cesello di metallo simile; Seg.to N.o 154.

[...] Un Quadro alto B.a 1, s. 2, largo 3/4, entrovi un basso rilievo di bronzo rappresentante il transito di S. Giuseppe assistito da Nostro Signore, e la Vergine SS.ma, e due angioli a piedi del letto, che uno tiene una candela accesa in mano, ed in aria si vedono vari angioli fra nuvole, che due tengono in mano un mazzo di gigli, con adornamento di pero tinto di nero scorniciato liscio. Seg.to N.o 251.

[...] Un Quadro alto B.a 5/6, largo s. 11 in circa entrovi un basso rilievo di bronzo, che rappresenta un San Franc.o Xaverio moribondo a diacere sopra un sasso, con Crocifisso in mano della destra, e Libro sotto il gomito del braccio sinistro; si vedono in aria vari angioli, che uno di essi con un mazzo di Gigli nella mano destra, e nella sinistra una face accesa, con adornamento di diaspro sanguigno, con cornici a due ordini, e quattro cartelle alle cantonate, e frontoncino sopra di bronzo intagliato cesellato, il tutto dorato. Seg.to N.o 266».

ASFi, *Guardaroba medicea Appendice*, 30 maggio 1761, 94, cc. 283<sup>v</sup>-284, 469<sup>v</sup>, 471<sup>v</sup>-472.

11. *Inventario della Guardaroba Generale e Palazzo Pitti in idioma Francese*, 1737-1743 ca.

«Un Tableau en relief de Bronze représentant St. François Xavier avec son Cadre de pièces raportées et garnis de Bronze doré

Un autre Tableau de Bronze en relief Représentant l'agonie de St. Joseph, avec son Cadre de bois noircy».

ASFi, *Imperiale e Reale Corte*, 1737-1743 ca., 4673, cc. n.n.

12. *Inventario della Guardaroba Generale e del Palazzo Pitti, 1737-1743 ca.*

«1 Quadro di Bronzo in rilievo, entrovi San francesco xaverio con adorn.o di Remesso ornato di Bronzo d.to

1 d.o Sim.e entrovi la gomma (sic) di San Giuseppe, con adorn.o di legno tinto di nero».

ASFi, *Imperiale e Reale Corte, 1737-1743 ca.*, 4674, c. 67.

13. *Catalogo generale delle R. Gallerie di Firenze, 1825*

«2296. S. Giuseppe (transito di). Sopra due scalini si vede un letto, sul quale è disteso il Santo. E esso è moribondo volto al suo Signore, che sta alla sinistra del letto confortandolo e stringendogli la mano. A destra è assisa la Vergine SS.a, che lo solleva: Essa è velata ed ha il piè sinistro sopra un suppedaneo. Ai piedi del letto è nel davanti un angiole, ed altro angiole sta nell'indietro con una candela nella destra mano, e colla sinistra sulla bocca di un'urna che posa sul letto. In alto è una gloria di angiole: alcuni di essi han fra le mani gigli, uno solo tiene un'urna con fiamma. Il fondo presenta l'interno di una stanza. Bassorilievo quadrilungo in Bronzo. Alt. del quadrilungo B.a 1.2.8. Larg.a del medesimo s. 14.8».

«[...] 2301. S. Caterina da Siena. La Santa vestita di abito e di velo monastico, segnata dalle Sacre Stimate, è tramortita innanzi di un'altare (sic), è posta ginocchioni sopra una nuvola, ed è sostenuta da un'Angiole (sic). Altro angiole stà in atto d'incoronare la Santa con due corone, l'una delle quali gemmata, altra tessuta di spine. Sull'altare predetto, nel mezzo a due faci è inalberato un Crocifisso, dietro del quale un'Angiole (sic) solleva una tenda. Vedesi in alto una gloria, da cui scendono molti raggi verso la Santa Vergine. Bassorilievo quadrilatero in Br.; rinchiuso entro una cornice simile a quella del N.o 2302. Alt. s. 15.10. Larg.a s. 10.10.

2302. S. Francesco Saverio moribondo, vestito di abito gesuitico, con mantelletta al collo da pellegrino e corona al fianco. È steso sopra una stoia posata sopra uno scoglio: si appressa alla bocca un Crocifisso che stringe nella sinistra mano. È rivolto in alto, ove si vede una gloria d'angiole, fra i quali ve ne ha uno che porta nella destra i gigli, e nella sinistra una face. Il fondo presenta il mare, con alcune vele, e con gruppo d'alberi alla riva. Bassorilievo quadrilatero in br.; racchiuso entro una cornice di legno impiallacciata a formelle di marmo mistio, contornate da cornici di bronzo dorato, e divise da ornate di simile metallo; tanto negli angoli che nella parte superiore sono arabeschi. Alt. s. 16. Larg.a s. 10.10. Alt. della cornice B.a 1.3.2. Larg.a della medesima s. 18.6».

BGU, ms. 177/III, vol. VIII, Tomo III, 1825, tabb. 15, 17-18, cc. n.n.

## BIBLIOGRAFIA

A SELECTION OF WORKS OF ART 2009

*A Selection of Works of Art*, catalogo della mostra, Londra 2009.

ACIDINI 2006

C. ACIDINI, *Nella luce del Patto di famiglia*, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, pp. 18-23.

AVERY (1995/1996) 1998

C. AVERY, *Soldani's bronze reliefs of "Summer" and "Autumn": new documentation and observations on their date and patronage*, «The Register of the Spencer Museum of Art», VII, 1995/1996 (1998), 1-2, pp. 1-17.

AVERY 2005

C. AVERY, *Soldani's mythological bronzes and his British clientele*, «The Sculpture Journal», 14, 2005, pp. 8-29.

BALDINI 1993

L. BALDINI, *Il primo periodo lorenese (1737-1799), la Reggenza e i Granduchi Pietro Leopoldo e Ferdinando III*, in *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una reggia e tre dinastie: Medici, Lorena e Savoia tra Granducato e Regno d'Italia*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, Firenze 1993, pp. 67-80.

BAROCCHI-GAETA BERTELA 1985

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 211-377.

BIANCALANA 2009

A. BIANCALANA, *Porcellane e maioliche a Doccia. La fabbrica dei marchesi Ginori, i primi cento anni*, Firenze 2009.

BOREA 2015

E. BOREA, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (Roma 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 239-265.

CAMPANI 1884

A. CAMPANI, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico palazzo del Potestà in Firenze*, Firenze 1884.

CASCIU 1993

S. CASCIU, *Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina (1667-1743)*, Firenze 1993.

CASCIU 2006

S. CASCIU, *"Principessa di gran saviezza". Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*, in *LA PRINCIPESSA SAGGLIA* 2006, pp. 30-57.

CIVAI 1990

A. CIVAI, *Dipinti e sculture in casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990.

CONTINI 2002

A. CONTINI, *Concezione della sovranità e vita di corte in età leopoldina (1765-1790)*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, a cura di A. Bellinazzi, A. Contini, Roma 2002, pp. 129-220.

D'ALBURQUERQUE 2013

K. D'ALBURQUERQUE, *De l'académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence, le dessin dans la formation des sculpteurs florentins à l'époque des derniers Médicis*, «ArtItaliés», 19, 2013, pp. 92-99.

DAUBER 2003

R.L. DAUBER, *Bailiff frá Joaquin de Portocarrero (1681-1760)*, San Gwann 2003.

DER FÜRST ALS SAMMLER 2010

*Der Fürst als Sammler. Neuerwerbungen unter Hans-Adam II von und zu Liechtenstein*, catalogo della mostra, a cura di J. Kräftner, Vienna 2010.

GALLETTI 1873

A. GALLETTI, *Descrizione del Museo Nazionale*, Firenze 1873.

GARMS 2002 (2003)

J. GARMS, *Il 'Transito di San Giuseppe': considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, «Bollettino d'Arte», 122, 2002 (2003), pp. 49-54.

BAROCK 1999

*Barock*, a cura di H. Lorenz, in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, I-VI, 1998-2002, IV, Monaco 1999.

GIAMBLANCO–MARCHI 1997

C. GIAMBLANCO, P. MARCHI, *Imperiale e Real Corte*, Roma 1997.

GLI ULTIMI MEDICI 1974

*Gli Ultimi Medici: il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini, F.J. Cummings, Firenze 1974.

IL FASTO E LA RAGIONE 2009

*Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze 2009.

KEUTNER 1976

H. KEUTNER, *Massimiliano Soldani und die Familie Salviati*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, a cura di K. Lankheit, Monaco 1976, pp. 137-164.

LA FABBRICA DELLA BELLEZZA 2017

*La fabbrica della bellezza: la Manifattura Ginori e il suo popolo di statue*, catalogo della mostra, a cura di T. Montanari, D. Zikos, Firenze 2017.

LANKHEIT 1956

K. LANKHEIT, *Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz zu den künstlerischen Beziehungen der Häuser Medici und Pfalz-Neuburg im Spätbarock*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1956, 7, pp. 185-210.

LANKHEIT 1962

K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik, die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670 - 1743*, Monaco 1962.

LANKHEIT 1982

K. LANKHEIT, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia: Ein Dokument italienischer Barockplastik*, Monaco 1982.

LANZI 1782

L. LANZI, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Pisa 1782.

LA PRINCIPESSA SAGGIA 2006

*La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra, a cura di S. Casciu, Firenze 2006.

LINDGREN 1989 (1990)

L. LINDGREN, *Cembalari e compositori per clavicembalo nella corrispondenza di Giovanni Giacomo Zamboni*, «Recercare», 1, 1989 (1990), pp. 211-223.

LINDGREN 1991

L. LINDGREN, *Musicians and Librettists in the Correspondence of Gio. Giacomo Zamboni* (Oxford, Bodleian Library, MSS Rawlinson Letters 116-138), «Royal Musical Association Research Chronicle», 24, 1991, pp. 1-194.

MALE 1984

E. MALE, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984.

MENICUCCI 2014

R. MENICUCCI, *Le trattative per il «Patto di Famiglia» e la politica di Anna Maria Luisa de' Medici dopo la morte del granduca Gian Gastone*, in *Arte e Politica, l'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, a cura di M. Bietti, Firenze 2014, pp. 42-49.

MEZZETTI 1955

A. MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 2, IV, 1955, pp. 253-354.

OPERE D'ARTE DELLA CASSA DI RISPARMIO 1995

*Opere d'arte della Cassa di Risparmio di Firenze*, a cura di P. Zamarchi Grassi, M. Chiarini, E. Spalletti, Firenze 1995.

PALAZZO SANSEDONI 2004

*Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabbrielli, Siena 2004.

PAOLOZZI STROZZI 2004

B. PAOLOZZI STROZZI, *La storia del Bargello*, in *La storia del Bargello, 100 capolavori da scoprire*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Milano 2004, pp. 10-78.

PETRUCCI 2009

F. PETRUCCI, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009.

PINTO 1979

S. PINTO, *Il primo periodo lorenese: 1737-1799*, in *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, a cura di C. Aschengreen Piacenti, S. Pinto, Firenze 1979, pp. 76-77.

PLASMATO DAL FUOCO 2019

*Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra, a cura di E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, Livorno 2019.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, «Bollettino d'Arte», 41, 1987, pp. 17-60.

SCIBERRAS 2012

K. SCIBERRAS, *Roman baroque sculpture for the Knight of Malta*, San Gwann 2012.

SICCA-YARRINGTON 2000

C. SICCA, A. YARRINGTON, *Introduction*, in *The lustrous trade: material culture and the history of sculpture in England and Italy, c.1700-c.1860*, a cura di C. Sicca, A. Yarrington, Londra 2000, pp. 1-25.

STRAMARE 1965

T. STRAMARE, *Giuseppe sposo di Maria*, voce in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 1251-1287.

TORRITI 1993 (1995)

P. TORRITI, *L'iconografia del beato Ambrogio da Siena*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 100, 1993 (1995), pp. 212-384.

TORRITI 2004

P. TORRITI, *Interludio fiorentino a Siena: le vicende decorative*, in *PALAZZO SANSEDONI* 2004, pp. 281-331.

VALENTINI 2006

A. VALENTINI, *Il testamento di Anna Maria Luisa de' Medici*, Firenze 2006.

VANNEL–TODERI 1987

F. VANNEL, G. TODERI, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987.

VANNEL–TODERI 2005

F. VANNEL, G. TODERI, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello. Secolo XVII*, in *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, I-IV, 2003-2007, II, Firenze 2005.

VIGNI 2004

L. VIGNI, *La famiglia Sansedoni dal Cinquecento all'estinzione*, in *PALAZZO SANSEDONI* 2004, pp. 57-87.

VIGNI 2007

L. VIGNI, *Le carriere dei Sansedoni fra Ordine di Malta e cariche di corte (XVII-XIX secolo)*, in *Archivi Carriere Committenze. Contributi per la storia del Patriziato senese in Epoca moderna*, atti del convegno (Siena 8-9 giugno 2006), a cura di M.R. de Gramatica, E. Mecacci, C. Zarrilli, Siena 2007, pp. 121-134.

VISONÀ 2001

M. VISONÀ, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle arti in Toscana*, I-VII, Firenze 1999-2012, V. *Il Seicento*, a cura di M. Gregori, 2001, pp. 165-180.

VON ENGERTH 1882

E.R. VON ENGERTH, *Italienische, spanische und französische Schulen*, in *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde*, I-III, 1882-1886, I, Vienna 1882.

ZIKOS 2005a

D. ZIKOS, *Giuseppe Piamontini. Il Sacrificio d'Isacco di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Milano 2005.

ZIKOS 2005b

D. ZIKOS, *Fürst Johann Adam Andreas I. Von Liechtenstein und Massimiliano Soldani Benzi. Die florentinische Bronzeplastik des Spätbarock*, in *Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz*, catalogo della mostra, a cura di J. Kräftner, Vienna 2005, pp. 157-177.

ZOBI 1860

A. ZOBI, *Sommario di documenti ufficiali a dimostrazione delle memorie economico-politiche*, in *Memorie economico-politiche o sia de' danni arrecati dall'Austria alla Toscana, dal 1737 al 1859, dimostrati con documenti ufficiali*, I-II, 1860, II, Firenze 1860.

## SIGLE E ABBREVIAZIONI

AGF = Archivio delle Gallerie Fiorentine

ASF<sub>i</sub> = Archivio di Stato di Firenze

BGU = Biblioteca della Galleria degli Uffizi

BOD = Oxford, Bodleian Library

PHKHI = Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz

## ABSTRACT

Durante le ricerche svolte in occasione della mostra *La fabbrica della bellezza: la Manifattura Ginori e il suo popolo di statue* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 18 maggio-1 ottobre 2017) si è cercato di approfondire, per quanto possibile, le vicende collezionistiche ancora oscure di alcune opere esposte. E questo il caso del bassorilievo in bronzo raffigurante la *Morte di San Giuseppe* di Massimiliano Soldani Benzi, legato alle sorti di altri tre rilievi di soggetto sacro del medesimo artista, oggi conservato presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze. Commissionato da fra' Joaquin Fernandez de Portocarrero, il rilievo era ancora nella disponibilità di Soldani nel 1729. Più di cinquant'anni dopo, nel 1782, il bronzo veniva ricordato da Luigi Lanzi nel Secondo Gabinetto dei Bronzi Moderni della Galleria degli Uffizi, tuttavia fino a oggi non era stata ancora individuata l'epoca del suo ingresso all'interno delle collezioni fiorentine. Lo spoglio della documentazione archivistica, conservata in massima parte presso l'Archivio di Stato di Firenze e la Biblioteca della Galleria degli Uffizi, ha permesso di ricostruire le vicende collezionistiche della *Morte di San Giuseppe*, con particolare attenzione a spostamenti e movimentazioni, giungendo a proporre ragionevolmente una sua provenienza dalla collezione del Granduca Gian Gastone de' Medici.

During research carried out on occasion of the exhibition *La fabbrica della bellezza: la Manifattura Ginori e il suo popolo di statue* (Florence, Museo Nazionale del Bargello, 18 May-1 October 2017), an attempt was made to investigate, as far as possible, the still obscure collecting history of some of the artworks on display. This is the case of the bronze bas-relief representing the *Death of Saint Joseph* by Massimiliano Soldani Benzi, which is connected to the fate of three other reliefs representing sacred subjects by the same artist, now preserved in the Museo Nazionale del Bargello in Florence. Commissioned by fra' Joaquin Fernandez de Portocarrero, the relief was still in Soldani's workshop in 1729. More than fifty years later, in 1782, the bronze was mentioned by Luigi Lanzi in the Second Cabinet of Modern Bronzes in the Uffizi Gallery. However, the date of its entry into the Florentine collections was so far unknown. Archival documentation, preserved for the most part in the State Archives of Florence and in the Library of the Uffizi Gallery, allows to reconstruct the collecting history of the *Death of Saint Joseph*, with particular attention to its movements, and to establish beyond reasonable doubt its provenance from the collection of the Grand Duke Gian Gastone de' Medici.

---

**VITA E OPERE DI UN'IMPERATRICE**  
**LE STORIE DI MARIA TERESA DI GIOVAN BATTISTA CAPEZZUOLI**  
**NEL SALONE DELLE FESTE DI POGGIO IMPERIALE**

*Pietro Leopoldo e la Villa di Poggio Imperiale*

Il 13 settembre 1765 arrivava a Firenze Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena, per succedere al padre Francesco Stefano, morto il mese prima, sul trono del Granducato. A differenza del suo predecessore, che fin dal suo insediamento nel 1737 aveva delegato il governo della Toscana a un Consiglio di reggenza, si stabilì a Firenze e regnò per venticinque anni, promuovendo una straordinaria opera riformatrice in campo economico, giuridico e istituzionale, affiancato da un ceto politico e intellettuale che ne condivideva l'orientamento illuminista.

Pochi giorni dopo il suo arrivo visitò la Villa di Poggio Imperiale, sulla collina di Arcetri. Giulio Parigi l'aveva progettata nei primi anni Venti del Seicento per Maria Maddalena d'Austria, sua antenata e moglie di Cosimo II de' Medici. Circa cinquant'anni più tardi Vittoria della Rovere, consorte di Ferdinando II, l'aveva fatta ampliare e da allora era rimasta immutata<sup>1</sup>. Il giovane sovrano ne fu affascinato, sia per la magnifica posizione che per la vicinanza con Palazzo Pitti e volle farne una vera e propria reggia suburbana, commissionando all'architetto Niccolò Gaspero Paoletti il progetto di un grandioso ampliamento. I lavori iniziarono presumibilmente nel 1767 e furono sostanzialmente completati nel 1782. Con la costruzione dei nuovi quartieri, edificati occupando in parte l'area dei due preesistenti giardini murati, trasformati in cortili interni, la villa raggiunse quasi le attuali dimensioni, salvo i due avancorpi, completati intorno al 1820 dal figlio di Pietro Leopoldo, Ferdinando III<sup>2</sup>.

Per la decorazione dei nuovi ambienti al piano terra si fece una scelta di continuità con l'appartamento di Maria Maddalena, sia per la tecnica, la pittura parietale a fresco, che per i temi trattati. L'antenata austriaca aveva dedicato agli imperatori asburgici gli affreschi delle prime due stanze del suo appartamento, mentre nel nuovo quartiere di Pietro Leopoldo si ricordano le radici del potere imperiale nella storia dell'antica Roma<sup>3</sup>.

Negli appartamenti al piano nobile l'apparato decorativo fu invece affidato agli stuccatori ticinesi Giocondo e Grato Albertolli, affiancati da collaboratori in gran parte provenienti da Parma, città dove aveva fatto scuola l'architetto e decoratore francese Ennemond-Alexandre Petitot e dove lo stesso Giocondo aveva lavorato. Gli importanti studi dedicati a questo complesso, in particolare quelli di Ornella Panichi e Mirella Branca<sup>4</sup>, hanno evidenziato come durante le diverse fasi della sua realizzazione Giocondo Albertolli, a cui si riconosce un ruolo preminente come progettista, si distanzi progressivamente dal repertorio decorativo rococò che caratterizza le prime stanze, per maturare un linguaggio in sintonia con il nascente indirizzo neoclassico. È significativa, da questo punto di vista, la sua ferma opposizione alla doratura degli ornati, come si legge in una lettera del settembre 1770 a Francesco Piombanti, Segretario dello Scrittoio delle Fabbriche Reali, quando erano state completate le prime tre stanze: «i stucchi lucidi altro non fanno che una confusione che non si vede che oro, ma non già il lavoro, e mai fanno l'effetto che si desidera»<sup>5</sup>. Il Granduca fu

---

<sup>1</sup> Sull'insieme delle vicende architettoniche e decorative della villa si vedano: PANICHI–MIGNANI 1976; PANICHI 1989; FAINI–PUNTRI 1995; RAGAZZINI–SPINELLI 2018. Sull'iscrizione nella lista dei siti Unesco di 14 ville e giardini medicei: *LE VILLE MEDICEE IN TOSCANA* 2015.

<sup>2</sup> BAGGIANI 2009.

<sup>3</sup> RAGAZZINI–SPINELLI 2018, pp. 53-75 e 92-104.

<sup>4</sup> PANICHI 2009; BRANCA 2009; BRANCA 2010.

<sup>5</sup> PANICHI 2009, p. 94.

evidentemente convinto dai suoi argomenti, nonostante l'ingente quantità di fogli d'oro già acquistata.

Secondo la puntuale ricostruzione di Ornella Panichi, la decorazione delle prime sette stanze dell'appartamento fu realizzata dal giugno 1770 al luglio 1771. Qui gli ornati sono ancora legati al gusto rococò, con il suo elegante repertorio di ghirlande e festoni di foglie, fiori e frutti, con putti e altre figure, su sfondi dipinti a tinte pastello, che inquadrano tutti gli altri elementi della decorazione di pareti e soffitti: i dipinti su tela delle sovrapporte, le specchiere, i caminetti, i parati orientali in tessuto e in carta<sup>6</sup>.

In una seconda fase dei lavori, a partire dal 1775, fu realizzata da Grato Albertolli e collaboratori, su disegni di Giocondo, la decorazione di alcuni nuovi ambienti costruiti da Gaspero Paoletti sull'angolo nord-est della villa: una camera e un salotto per l'arciduchessina Maria Teresa e la cosiddetta 'Galleria', tra le nuove stanze e quelle precedenti. Negli stucchi della Galleria il linguaggio decorativo si allontana ulteriormente dagli stilemi rococò delle prime stanze, e i motivi vegetali, specie quelli delle pareti, sono resi più essenziali e contenuti in specchiature definite da sobrie cornici a nastro.



Fig. 1: Niccolò Maria Gaspero Paoletti, *Salone delle feste*, 1780-1782, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

Punto di arrivo di questo aggiornamento linguistico è il *Salone delle feste*, realizzato tra il 1780 e il 1782, dove gli elementi architettonici e gli ornati a stucco sono perfettamente integrati in un insieme sobrio e raffinato (Fig. 1). Le pareti sono scandite da coppie di paraste corinzie, che inquadrano le porte e le porte-finestre affacciate sulle colline retrostanti, uno schema analogo a quello utilizzato dallo stesso Paoletti nella *Sala Bianca* di Palazzo Pitti, iniziata quattro anni prima. Nel salone dell'Imperiale però il rapporto tra l'architettura e la

---

<sup>6</sup> BRANCA 2011.

decorazione a stucco è nell'insieme più equilibrato e rigoroso, nello spirito del nuovo classicismo europeo. Nella splendida volta le figure e i motivi ornamentali sono rigorosamente impaginati all'interno di un'originale e fantasiosa partitura geometrica e al confronto la volta di Pitti appare indubbiamente più tradizionale<sup>7</sup> (Fig. 2).



Fig. 2: Giocondo e Grato Albertolli, *Volta del Salone delle feste*, 1780-1782, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

#### *Le Storie di Maria Teresa di Giovan Battista Capezzuoli*

I lavori per la realizzazione del salone erano in corso da alcuni mesi quando, il 29 novembre 1780, moriva a Vienna, a 63 anni, l'Imperatrice Maria Teresa, madre di Pietro Leopoldo. La grande sovrana riformatrice, succeduta al padre Carlo VI in forza della «Prammatica Sanzione», da lui emanata che, in mancanza di eredi maschi, prevedeva la successione per le figlie femmine, aveva regnato per quaranta anni. Per celebrarne la memoria, nei mesi successivi il Granduca commissionò allo scultore Giovan Battista Capezzuoli dodici altorilievi a stucco, dedicati alla vita e all'opera dell'Imperatrice, da collocare appunto nel Salone delle feste. Si trovano quindi all'interno di una delle più importanti architetture di epoca lorenese, ma stranamente, nonostante i numerosi studi sulla villa, e quelli sulla scultura coeva, si tratta di opere sostanzialmente inedite, a prescindere da qualche citazione, dove se ne indica erroneamente il soggetto come *Storie della famiglia Lorena*.

Capezzuoli era rientrato a Firenze nel 1775, dopo quasi venti anni vissuti a Londra, dove aveva lavorato con lo scultore Joseph Wilton. Si devono a Roberta Roani i più importanti contributi sul nostro autore, definito «sperimentatore di generi diversi, statuaria, scultura da

<sup>7</sup> COLLE 2009.

giardino o funeraria, restauro dell'antico, copia, tutti generi vicini alle richieste di un mercato vario ed esigente»<sup>8</sup>.

Fra le opere di Wilton a cui collaborò negli anni del suo soggiorno inglese si ricordano la carrozza da parata detta *Gold State Coach*, commissionata da Re Giorgio III nel 1760 e ancora oggi utilizzata nelle cerimonie di incoronazione, per la quale si ritiene che abbia modellato in cera le ricchissime decorazioni poi realizzate in legno intagliato e dorato; e il *Monumento funebre del generale James Wolfe* nell'Abbazia di Westminster, per il cui basamento Capezzuoli realizzò un bassorilievo in bronzo con *L'assedio di Québec*<sup>9</sup> (Fig. 3). Mi soffermo brevemente su quest'opera, definita «eccellente» dalla critica inglese, dal momento che si tratta dell'altro importante rilievo plastico che ci è rimasto di questo artista, oltre al ciclo di Poggio Imperiale.



Fig. 3: Giovan Battista Capezzuoli, *L'assedio di Québec*, 1772, Londra, Abbazia di Westminster. By courtesy of the Dean and Chapter of Westminster, London

Il bassorilievo, rappresenta un episodio cruciale nella guerra tra inglesi e francesi per il dominio su quella regione. La città, in mano ai francesi, si trovava su un promontorio lungo il fiume San Lorenzo ed era protetta da un'alta scogliera, per cui le truppe britanniche, che erano arrivate risalendo il fiume, la assediavano inutilmente per tre mesi. Nel settembre del 1759 Wolfe riuscì a sorprendere i francesi risalendo la scogliera su un lato molto ripido e sconfiggendo poi il nemico nella *Piana di Abraham*. Capezzuoli, con un'originale invenzione, scelse un punto di vista molto alto, una veduta a volo d'uccello che consente allo sguardo di spaziare dal primissimo piano, con l'approdo delle scialuppe inglesi e l'aspra scogliera dove infuria la battaglia, alla pianura retrostante, dove la fanteria inglese marcia a ranghi compatti verso la città, fino al paesaggio collinare in lontananza, reso con un rilievo molto tenue. Vedremo come la resa della profondità soprattutto attraverso una sapiente gradazione del rilievo caratterizza anche alcuni episodi delle *Storie di Maria Teresa*.

Capezzuoli fece ritorno in Italia nel 1774, a Roma, e l'anno successivo era a Firenze, dove erano in corso i restauri della chiesa del Carmine, fortemente danneggiata da un incendio

---

<sup>8</sup> ROANI VILLANI 2013.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 188-191.

nel 1771. Qui realizzò la decorazione plastica a stucco dell'arcone di ingresso alla cappella Brancacci, con due bellissimi *Angeli* che sorreggono un grande orologio<sup>10</sup>.

Gli furono poi commissionati da Pietro Leopoldo due gruppi scultorei in marmo per il giardino di Boboli: *Il gioco della civetta*, copia di un originale in pietra in cattive condizioni, oggi perduto, e *Il gioco della pentolaccia*, di cui rimane anche un modello in gesso, realizzati tra il 1775 e il 1780<sup>11</sup>. Del 1778 è la statua di *San Vincenzo Ferrer* per la facciata della chiesa di San Marco.

Tornando ai rilievi di Poggio Imperiale, la paternità di Capezzuoli è documentata all'Archivio di Stato di Firenze da cinque pagamenti pubblicati già nel 2010 da Enrico Colle<sup>12</sup>. Che l'intero ciclo sia dedicato all'Imperatrice d'Austria non avrebbe bisogno di riscontri documentari, dato che è sufficiente osservarli, tuttavia ce lo dice anche la prima richiesta di pagamento del settembre 1782, controfirmata come le altre dall'architetto Paoletti, che si riferisce a «l'onorario di un Basso Rilievo rappresentante li Storia di Maria Teresa da collocarsi nello R Salone della Villa del Poggio Imperiale». Gli altri pagamenti si riferiscono al terzo, al quarto, al sesto e al settimo «bassorilievo», come li definisce il Capezzuoli, tutti relativi all'anno 1783. Per ciascun altorilievo il compenso fu di 320 lire.

Recentemente, nel medesimo fondo delle *Fabbriche Lorenese* dell'Archivio di Stato di Firenze, ho potuto verificare che le richieste di pagamento (sempre per la stessa cifra) sono riprese nel 1785: il 18 febbraio quello per «l'ottavo Bassorilievo», il 6 di giugno per il nono, poi il 20 febbraio e il 14 agosto del 1786 per il decimo e l'undicesimo. La richiesta per il «duodecimo e ultimo» è del 2 marzo 1787. Sono quindi passati circa cinque anni dall'incarico, che si può presumere affidato nel 1782, quando i lavori del salone furono ultimati<sup>13</sup>.

Tecnicamente si tratta in realtà di altorilievi, data la presenza in tutti i pannelli di figure che si staccano in gran parte dal piano di fondo. Una scelta che indubbiamente contribuisce a rendere meglio leggibili le scene raffigurate, che si trovano a circa cinque metri di altezza. Purtroppo le parti più sporgenti sono esposte a rotture, in particolare con un materiale delicato come lo stucco; e infatti alcuni episodi presentano figure acefale o con altre parti danneggiate.

I dodici altorilievi sono collocati al di sopra delle otto porte e di quattro delle cinque porte-finestre del salone. Li inquadrano delle ampie cornici, indubbiamente opera degli Albertoli, con motivi ornamentali ripresi dall'architettura greca e romana, tipici del repertorio decorativo neoclassico: foglie di acanto, ovoli con dardi, un astragalo a fusarole<sup>14</sup>. Nel fregio che collega i capitelli corinzi delle paraste, in corrispondenza di ciascun pannello, si trovano delle ricchissime *panòplie*, trofei d'armi anch'essi di derivazione classica, che non sappiamo se sono stati o meno pensati in relazione alle *Storie*, ma che comunque ne sottolineano il carattere celebrativo. Negli altorilievi la sintonia con il contesto architettonico e decorativo è affidata, in molti episodi, all'ambientazione in interni la cui architettura riecheggia quella del salone, mentre le figure hanno una scioltezza e una vivacità, che sono uno dei pregi di queste e di altre opere di Capezzuoli e che sono distanti dalla composta eleganza delle opere pienamente neoclassiche.

Maria Teresa è dunque la protagonista di questi altorilievi. L'identificazione dei soggetti è del tutto certa per nove di essi: cinque raffigurano momenti particolarmente significativi del suo lungo regno, databili con esattezza e disposti in ordine cronologico, incluso l'ultimo, che si riferisce alle sue esequie; quattro sono dedicati alle virtù e ai meriti dell'Imperatrice, mentre sul

<sup>10</sup> FABBRI 1992, p. 135.

<sup>11</sup> V. Montigiani, scheda *Giovan Battista Capezzuoli. Il gioco della pentolaccia*, in *IL GIARDINO DI BOBOLI* 2003, p. 202; V. Montigiani, scheda *Giovan Battista Capezzuoli. Il gioco della civetta*, in *IL GIARDINO DI BOBOLI* 2003, p. 203; ROANI VILLANI 2006.

<sup>12</sup> COLLE 2010.

<sup>13</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Fabbriche Lorenese*, n.154, c. 27; n. 156, c.8; n. 170, c.31; n. 173, c. 39; n. 184, c. 34.

<sup>14</sup> ORNATO E ARCHITETTURA 2019, pp. 350-559.

significato di tre episodi (Figg. 7, 12, 13) propongo delle ipotesi che nascono dal confronto con la vicenda storica e politica di Maria Teresa.

A partire dalla sinistra di chi entra nel salone il ciclo si apre con *Il matrimonio di Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena* (Fig. 4), celebrato il 12 febbraio del 1736 nella *Augustinerkirche*, la chiesa parrocchiale della *Hofburg*, la reggia viennese. A quella data Maria Teresa non aveva ancora 19 anni. A destra, dietro Francesco Stefano, l'Imperatore Carlo VI, padre della sposa. A sinistra la madre, Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel. Con questa unione ebbe inizio la dinastia degli Asburgo-Lorena, che governò il Granducato di Toscana fino al 1859. In questo pannello le dimensioni delle figure sono notevolmente maggiori rispetto a quelle di tutti gli altri rilievi e i personaggi, con quelli principali in primo piano, affollano un angusto presbiterio. È possibile che il risultato non abbia soddisfatto il committente o lo stesso Capezzuoli, che a partire dal secondo altorilievo riduce notevolmente le dimensioni delle figure e restituisce profondità e respiro alle scene.



Fig. 4: Giovan Battista Capezzuoli, *Il matrimonio di Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

L'episodio che segue è *L'ingresso a Firenze di Maria Teresa e Francesco Stefano* (Fig. 5). Come è noto nel 1737, con la morte di Gian Gastone, si estinse la dinastia medicea e Francesco Stefano di Lorena divenne Granduca di Toscana. L'altorilievo raffigura il suo ingresso a Firenze insieme alla consorte il 20 gennaio del 1739, attraverso l'arco di trionfo progettato dall'architetto lorenese Jan-Nicolas Jadot. I granduchi soggiornarono solo pochi mesi nel Granducato e il governo fu poi affidato a un Consiglio di reggenza. Sulla gualdrappa di uno dei cavalli si vede lo stemma degli Asburgo Lorena di Toscana, mentre sul carro è raffigurato Ercole, l'eroe simbolo della Repubblica Fiorentina e poi del Principato mediceo, con il leone di Nemea ai suoi piedi.

*L'incoronazione di Maria Teresa come Regina di Ungheria* (Fig. 6) si svolse il 25 giugno del 1741 nel Duomo di San Martino a Presburgo, allora capitale del Regno di Ungheria, oggi Bratislava in Slovacchia. Maria Teresa, inginocchiata davanti all'altar maggiore, riceve dal primate di Ungheria la corona di Santo Stefano, primo re degli ungheresi. Capezzuoli ambienta



Fig. 5: Giovan Battista Capezzuoli, *L'ingresso a Firenze di Maria Teresa e Francesco Stefano*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale



Fig. 6: Giovan Battista Capezzuoli, *L'incoronazione di Maria Teresa come Regina di Ungheria*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

questo avvenimento in una architettura di tipo classico-rinascimentale, ma in realtà il Duomo di San Martino è una chiesa tardogotica. È uno dei pannelli in cui più si apprezza il calibratissimo uso del rilievo per suggerire la profondità: appena accennato sullo sfondo, dove si intravedono, all'interno di due cappelle, un altare e un coro, più pronunciato per raffigurare

la folla degli astanti, fino alle figure fortemente sporgenti del gruppo in primo piano sulla destra, con Maria Teresa e il celebrante.

Il *Discorso alla Dieta ungherese* del settembre 1741 (Fig. 7) ebbe una particolare importanza politica per Maria Teresa, salita al trono da meno di un anno. La giovane Sovrana si presentò davanti al Parlamento ungherese per chiedere che si schierasse a difesa della corona e proporre un patto di leale collaborazione. Per lei era essenziale il rafforzamento del legame con l'Ungheria, per averne il pieno appoggio politico-militare contro Federico II di Prussia. Secondo una discussa tradizione Maria Teresa teneva in braccio il quarto figlio Giuseppe, nato nel marzo di quell'anno, che era destinato a ereditare la corona di Ungheria e i magnati ne furono conquistati, giurandole fedeltà con le spade sguainate. È uno degli altorilievi più danneggiati, con tre figure acefale. Come in diversi altri pannelli, l'architettura dell'ambiente, con le paraste scanalate che scandiscono la parete di fondo, riecheggia quella del salone.



Fig. 7: Giovan Battista Capezzuoli, *Il discorso di Maria Teresa alla Dieta ungherese*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

Nel quinto altorilievo (Fig. 8) l'Imperatrice è raffigurata nell'atto di ricevere quattro giovani donne che hanno attribuiti regali: la corona (a parte una figura sulla destra che è acefala) e il mantello di ermellino. Mi pare fondata l'ipotesi che si tratti delle quattro figlie andate in spose a sovrani: Maria Cristina, sposata nel 1766 con Alberto di Sassonia, duca di Teschen; Maria Carolina, divenuta regina di Napoli sposando Ferdinando IV il 7 aprile del 1768; Maria Amalia, sposata a Ferdinando di Borbone, duca di Parma, il 27 giugno 1769; e Maria Antonietta, andata in sposa al delfino di Francia (poi Luigi XVI) il 16 maggio 1770. È possibile che la scena non sia riferita a un fatto reale, ma che piuttosto alluda ai risultati più importanti e significativi della politica matrimoniale di Maria Teresa. Le nozze di molti dei suoi sedici figli furono infatti, come per tutti i regnanti del tempo, un fondamentale strumento con cui tessere alleanze o coltivare buone relazioni con altri stati europei. Questa scena è una delle più felicemente risolte dal punto di vista compositivo e spaziale e anche una delle più vive. Sulla sovrana convergono sia le linee della prospettiva dell'ambiente sia i gesti e gli sguardi dei

presenti, in particolare delle principesse, che forse sono appena arrivate e si volgono verso la madre, la quale a sua volta si muove incontro a loro per accoglierle.



Fig. 8: Giovan Battista Capezzuoli, *Maria Teresa riceve le figlie spose di sovrani*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale



Fig. 9: Giovan Battista Capezzuoli, *Le virtù dell'Imperatrice: la Carità*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

Quattro altorilievi celebrano le virtù e i meriti dell'Imperatrice. In quello dedicato a *La Carità* (Fig. 9), Maria Teresa è rappresentata nell'atto di porgere delle monete a una giovane madre che ha un bambino in braccio e un altro ai suoi piedi. Nel raffigurarla Capezzuoli si è indubbiamente rifatto a un tipo iconografico molto diffuso nella pittura e nella scultura a partire dal XIV secolo e soprattutto nel Cinquecento e nel Seicento, con la Carità personificata appunto da una donna che tiene in braccio uno o più bambini o allatta.

*La Giustizia* è una delle virtù di governo più ricorrenti nell'iconografia del potere (Fig. 10). Sulla sinistra un uomo si rivolge deferente a Maria Teresa, seduta in trono. In piedi, accanto alla sovrana, una figura femminile con la bilancia, tradizionale immagine allegorica della Giustizia. Sulla destra l'uomo che sembra intento a riguardare degli appunti o il testo di una supplica è forse un avvocato con i suoi clienti, nell'attesa del proprio turno.



Fig. 10: Giovan Battista Capezzuoli, *La Giustizia*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

*La visita a un'ammalata* (Fig. 11). «Visitare» gli infermi è una delle sette opere di misericordia e qui l'Imperatrice, la cui figura è purtroppo acefala, visita un'ammalata, che le pareti spoglie e l'assenza di arredi oltre al letto e all'inginocchiatoio ci dicono di un'umile condizione sociale. Sulla destra alcune donne esprimono con i gesti stupore e ammirazione per la misericordiosa sovrana.

*La promozione delle arti e del commercio* (Fig. 12) è uno dei tradizionali meriti che si attribuiscono al buon governo. Lo si legge anche nella scritta dedicatoria a Francesco Stefano di Lorena posta sull'arco di trionfo fuori Porta San Gallo a Firenze: *Amplificatori bonarum artium* e *Propagatori commercii*. Sulla destra Maria Teresa è omaggiata da tre figure femminili che rappresentano le arti maggiori: la Scultura, la figura acefala inginocchiata che tiene con la mano destra una testa marmorea; la Pittura, con una tavolozza; l'Architettura, con dei fogli, un compasso e una penna. Accanto all'Imperatrice c'è Minerva, la dea protettrice delle scienze e delle arti. Al centro accorre Mercurio, messaggero degli dei, ma anche protettore dei commerci: sulla sinistra si vedono infatti delle merci appena scaricate sulla spiaggia da una nave. Alla sinistra di Maria Teresa vediamo Ercole, con i caratteristici attributi della clava e della pelle di leone. La

figura dell'eroe-semidio era profondamente radicata nella simbologia del potere a Firenze, prima in epoca repubblicana, poi durante il Granducato mediceo, come immagine stessa del Principe. In questo contesto è l'*Hercules Musarum*, difensore delle Muse, a cui nell'antica Roma era dedicato un tempio, immagine del potere come promotore e protettore delle arti, che ha dei precedenti in alcune opere del Cinquecento<sup>15</sup>.



Fig. 11: Giovan Battista Capezzuoli, *La visita a un'ammalata*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

I soggetti dei due altorilievi che seguono non sono di facile identificazione, tuttavia le ipotesi che propongo, riferite a eventi politico-militari molto importanti per Maria Teresa, mi sembrano senz'altro plausibili. Nel decimo altorilievo (Fig. 13) l'Imperatrice è raffigurata mentre versa dell'acqua da una piccola anfora sulla testa di un uomo inginocchiato davanti a lei che, a giudicare dal mantello, simile a quella degli ufficiali sulla destra, è un militare. L'ipotesi è che questa aspersione sia parte di un rituale di investitura che caratterizzava gli ordini cavallereschi, in sostituzione del bagno purificatore che secondo la tradizione il candidato cavaliere doveva fare prima del rito vero e proprio. Se così è il rituale si riferisce con tutta probabilità a uno dei due ordini cavallereschi istituiti dall'Imperatrice: l'Ordine militare di Maria Teresa (l'altro era l'Ordine reale di Santo Stefano d'Ungheria, che veniva conferito per meriti civili).<sup>16</sup> La sovrana istituì l'Ordine che portava il suo nome il 22 giugno del 1757, per celebrare la vittoria che l'esercito austriaco, al comando del Feldmaresciallo Leopold Joseph Daun, riportò nella battaglia di Kolín, in Boemia, sconfiggendo per la prima volta Federico II di Prussia. Lo stesso Daun fu il primo a essere insignito della massima onorificenza, la Gran Croce, ed è possibile che sia proprio lui il protagonista della scena<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> DE LUCA 2016, F. de Luca, scheda *Ercole coronato dalle Muse*, in *LA CITTÀ DI ERCOLE* 2016, pp. 136-137; ALDOVINI 2016.

<sup>16</sup> CAPPELLETTI 1904.

<sup>17</sup> LAFUE 1958, pp. 141-142.



Fig.12: Giovan Battista Capozzuoli, *La promozione delle arti e del commercio*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale



Fig. 13: Giovan Battista Capozzuoli, *Un rituale di investitura*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

Quanto all'undicesimo pannello (Fig.14), è probabile che si riferisca alla prima spartizione della Polonia su cui si accordarono, nel Febbraio del 1772, la Russia di Caterina II e la Prussia di Federico II. Maria Teresa, la cui linea politica era sempre stata favorevole al Regno di Polonia, aveva cercato di opporsi, contro il parere del figlio Giuseppe II e del

cancelliere Kaunitz, ma alla fine dovette accettare di sottoscrivere il trattato di spartizione dell'agosto del 1772, in base al quale l'Austria incamerò un nuovo regno, costituito dalla Galizia e dalla Lodomiria, con capitale Lemberg (Leopoli). Quella raffigurata nell'altorilievo è indubbiamente una scena a carattere simbolico, in cui la Sovrana riceve la corona del nuovo regno da una figura femminile, che ne è forse una personificazione, mentre al centro una seconda figura, acefala, porta uno scettro. La scena è ambientata in una sala del trono spoglia e semideserta, e d'altra parte, per come era maturata l'acquisizione dei nuovi territori, non era opportuna una cerimonia pubblica, come quella di molti anni prima per l'incoronazione di Maria Teresa come Regina di Ungheria. Per l'Imperatrice era stata in qualche modo una sconfitta personale, anche se di fatto molto vantaggiosa. Si ricorda in proposito il sarcastico commento di Federico di Prussia: «Ha pianto, però ha preso»<sup>18</sup>.



Fig. 14: Giovan Battista Capezzuoli, *Maria Teresa riceve la corona di Galizia e Lodomeria*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

Chiude il ciclo l'altorilievo con *La morte di Maria Teresa* (Fig. 15). Il corpo della sovrana fu tumulato nella cripta imperiale della chiesa di Santa Maria degli Angeli, più nota come cripta dei Cappuccini, dentro un grande sarcofago in bronzo dove già riposava Francesco Stefano e sul cui coperchio è raffigurata la coppia imperiale. A questo si allude nell'altorilievo, dove la salma dell'Imperatrice è esposta insieme a quella del marito, a cui Maria Teresa era profondamente legata e che in realtà era morto quindici anni prima. Negli inginocchiatoi sui lati sono raffigurati i dieci figli che a quella data erano ancora in vita. A sinistra i quattro figli maschi: Massimiliano Francesco, che aveva intrapreso la carriera ecclesiastica, e accanto a lui Giuseppe II, successore della madre sul trono austriaco, Pietro Leopoldo e Ferdinando. Sulla destra le sei figlie, fra le quali si possono distinguere al centro le due corone più importanti: quella di Maria Carolina, regina di Napoli e quella di Maria Antonietta, regina di Francia<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> HERRE 2000, p. 334.

<sup>19</sup> Sulla vicenda politica e personale di Maria Teresa d'Austria si vedano anche CRANKSHAW 2017; MAHAN 1956.



Fig. 15: Giovan Battista Capezzuoli, *La Morte di Maria Teresa*, 1782-1787, Firenze, Villa di Poggio Imperiale

La qualità di quest'ultimo altorilievo è indubbiamente inferiore a quella di tutti gli altri. La definizione spaziale dell'ambiente è incerta, la presentazione in scorcio dei sovrani defunti piuttosto infelice, così come la disposizione delle figure sulla parete di fondo (si veda in particolare la testa della Fama che si sovrappone ai piedi del Crocifisso). Siamo insomma lontani dalle fluide composizioni e dal calibrato controllo della terza dimensione che in varia misura caratterizzano gli altri episodi e viene da pensare che Capezzuoli, forse perché impegnato altrove, ne abbia affidato la realizzazione a un collaboratore.

*Le Storie di Maria Teresa*, a prescindere da una valutazione della qualità artistica, che personalmente ritengo notevole, furono indubbiamente l'incarico più prestigioso ricevuto da Capezzuoli, per la collocazione nell'ambiente principale della più importante residenza granducale dopo la reggia di Pitti e per l'argomento stesso dell'incarico, la celebrazione dell'Imperatrice d'Austria, madre del Granduca e per quattro decenni tra i protagonisti della scena politica europea.

Gli altorilievi di Poggio Imperiale non furono tuttavia la sua opera meglio pagata e può essere di qualche interesse confrontare questo compenso con quelli di altre due già citate opere fiorentine, pur molto diverse per tipologia, dimensioni e contesto. Come si è visto, ciascuno dei dodici altorilievi fu pagato alla consegna 320 lire, per un totale di 3.840 lire.

Anche *Il gioco della pentolaccia*, gruppo scultoreo in marmo per il Giardino di Boboli, fu commissionato da Pietro Leopoldo. Capezzuoli ricevette in corso d'opera tre acconti di 420 lire ciascuno: il 15 aprile e il 21 agosto del 1778 e il 7 agosto del 1779. Il 31 dicembre dello stesso anno gli furono corrisposte a saldo 3.640 lire. In totale il compenso fu quindi di 4.900 lire, oltre 1000 in più delle *Storie di Maria Teresa*. La committenza è la stessa, ma il materiale molto più pregiato, per il costo in sé e per la lavorazione tecnicamente assai più complessa<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> ASFi, *Filza mandati entrate e uscite Giardini*, n. 76, 1778: c. 22, 15 aprile; c. 52, 21 agosto; n. 95, *Conti dei giardini*, 1779: c. 50 (63), 7 agosto; c. 86, 31 dicembre.

Per quanto riguarda i due *Angeli* realizzati per la chiesa del Carmine, i compensi sono documentati all'Archivio di Stato di Firenze nel fondo *Compagnie religiose soppresse dal Governo Francese*. L'opera, due grandi figure in stucco da collocare a molti metri di altezza, era certamente impegnativa e il risultato fu di qualità elevata, ma il compenso fu assai modesto, in totale 533 lire e 13 soldi, un ben diverso ordine di grandezza rispetto agli altri due lavori. Oltretutto i pagamenti, in tutto nove, iniziarono solo dopo la conclusione dell'opera, che fu inaugurata il 18 novembre del 1775. Il primo acconto fu pagato il 30 dicembre dello stesso anno, il nono e ultimo il 27 febbraio 1778, a distanza di oltre due anni. Due acconti furono pagati in natura: il settimo con 12 staia di grano, valutati 6 ducati e 4 lire, il saldo con due barili d'olio, corrispondenti a 8 ducati e 4 lire<sup>21</sup>. Ovviamente in questo caso la differenza è dovuta alle differenti possibilità economiche dei committenti e quelle del convento dei Carmelitani erano evidentemente molto inferiori a quelle del Granduca. È possibile tuttavia che gli *Angeli* del Carmine abbiano fatto conoscere e apprezzare il Capezzuoli, che era stato assente da Firenze per quasi venti anni, aprendogli la strada agli altri più remunerativi incarichi.

Fotografie: Andrea Ragazzini. Postproduzione fotografica: Domenico Giovane.

---

<sup>21</sup> ASFi, *Corporazioni religiose soppresse da Governo Francese*, n. 61 (71), Libro entrate e uscite, 1771-1792, pp. 97, 99, 100, 102, 104, 105, 108, 113, 168. Un ducato equivaleva a 7 lire, 1 lira a 20 soldi.

## BIBLIOGRAFIA

### *Opere generali sulla villa di Poggio Imperiale*

FAINI–PUNTRI 1995

F. FAINI, A.M. PUNTRI, *La villa Mediceo Lorenese del Poggio Imperiale*, Firenze 1995.

LE VILLE MEDICEE IN TOSCANA 2015

*Le ville medicee in Toscana nella Lista del Patrimonio Mondiale*, a cura di L. ZANGHERI, Firenze 2015.

PANICHI–MIGNANI 1976

O. PANICHI, D. MIGNANI, *Villa di Poggio Imperiale, lavori di restauro e riordinamento, 1972-1975*, Firenze 1976.

PANICHI 1989

O. PANICHI, *Villa mediceo-lorenese del Poggio Imperiale*, in *Ville della provincia di Firenze: la città*, a cura di L. Zangheri, Milano 1989, pp. 148-169.

RAGAZZINI–SPINELLI 2018

A. RAGAZZINI, R. SPINELLI, *La villa di Poggio Imperiale: una reggia fiorentina nel Patrimonio Unesco*, Firenze 2018.

### *Sull'architettura della villa e le sue decorazioni in età lorenese*

BAGGIANI 2009

L. BAGGIANI, *Il rinnovamento dell'architettura a Firenze*, in *FASTO DI CORTE* 2009, pp. 33-46.

BRANCA 2009

M. BRANCA, *Le sovrapposte del quartiere di Pietro Leopoldo al piano nobile della villa di Poggio Imperiale*, in *FASTO DI CORTE* 2009, pp.109-121.

BRANCA 2010

M. BRANCA, *Gli Albertolli alla villa di Poggio Imperiale*, in *SVIZZERI A FIRENZE* 2010, pp. 238-247.

BRANCA 2011

M. BRANCA, *Viaggio nell'esotismo settecentesco alla Villa del Poggio Imperiale. Il riallestimento della stanza dei quadri cinesi e i restauri nei quartieri leopoldini al piano nobile*, Livorno, 2011.

COLLE 2009

E. COLLE, *Il Salone degli Stucchi di Palazzo Pitti: gli Albertolli a Firenze e le nuove «maniere» di ornare in stile neoclassico in Toscana*, in *FASTO DI CORTE* 2009, pp. 154-160.

COLLE 2010

E. COLLE, *Gli Albertolli a Firenze. Documenti per la storia dell'ornato neoclassico*, in *SVIZZERI A FIRENZE* 2010, pp. 222-237.

FASTO DI CORTE 2009

*Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. IV. L'età Lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di M. Roani, Firenze 2009.

ORNATO E ARCHITETTURA 2019

*Ornato e architettura nell'Italia neoclassica. Il fondo Albertoli di Bedano, XVIII-XIX secolo*, a cura di C. Agliati, P. Cordera, G. Ricci, Bellinzona 2019.

PANICHI 2009

O. PANICHI, *Il quartiere nuovo al piano nobile: stucchi, parati e arredi*, in *FASTO DI CORTE 2009*, pp. 87-108.

SVIZZERI A FIRENZE 2010

*Svizzeri a Firenze nella storia dell'arte, nella cultura, nell'economia, dal Cinquecento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, Lugano 2010.

ZANGHERI 2014

L. ZANGHERI, *Paoletti Niccolò Maria Gaspero*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-maria-gaspero-paoletti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-maria-gaspero-paoletti_(Dizionario-Biografico)/)

*Su Giovan Battista Capezzuoli*

ALDOVINI 2016

L. ALDOVINI, *Ercole scaccia l'Avarizia dal tempio delle Muse*, in *LA CITTÀ DI ERCOLE 2016*, pp. 132-133.

BELLESI 2009

S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, I-III, Firenze 2009.

DE LUCA 2016

F. DE LUCA, *Mitologia e politica nella città delle arti*, in *LA CITTÀ DI ERCOLE 2016*, pp. 11-18.

FABBRI 1992

M.C. FABBRI, *Le opere in chiesa*, in *La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1992, pp. 89-142.

HONOUR 1975

H. HONOUR, *Capezzuoli Giovan Battista*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-capezzuoli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-capezzuoli_(Dizionario-Biografico)/)

IL GIARDINO DI BOBOLI 2003

*Il giardino di Boboli*, a cura di L. Medri, Firenze 2003.

LA CITTÀ DI ERCOLE 2016

*La città di Ercole, mitologia e politica*, a cura di W.A. Bulst con F. De Luca, F. Paolucci, D. Parenti, Bologna 2016.

ROANI VILLANI 2006

R. ROANI VILLANI, *Il gioco della pentolaccia*, in *Arte e Manifattura a Firenze, dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, a cura di A. Giusti, Firenze 2006, pp. 136-137.

ROANI VILLANI 2013

R. ROANI VILLANI, *Il Capezzuoli (o Capitsoldi), scultore che ha lavorato a Firenze e a Londra*, «Artista, critica dell'arte in Toscana», 2013 (2014), pp. 189-195.

*Su Maria Teresa di Asburgo*

CAPPELLETTI 1904

L. CAPPELLETTI, *Storia degli Ordini cavallereschi esistenti, soppressi ed estinti presso tutte le nazioni del mondo*, Livorno 1904.

CRANKSHAW 2017

E. CRANKSHAW, *Maria Teresa d'Austria, vita di un'imperatrice*, Milano 2017.

HERRE 2000

F. HERRE, *Maria Teresa, il destino di una sovrana*, Milano 2000.

LAFUE 1958

P. LAFUE, *Maria Teresa imperatrice e regina (1717-1780)*, Torino 1958.

MAHAN 1956

A. MAHAN, *Maria Teresa d'Austria*, Milano 1956.

## ABSTRACT

Gli altorilievi in stucco di Giovan Battista Capezzuoli trattati in questo scritto si trovano nel Salone delle feste di una delle più importanti architetture di epoca lorenese, la Villa fiorentina di Poggio Imperiale. Tuttavia, nonostante i numerosi studi sulla villa e quelli sulla scultura coeva, queste opere sono rimaste sostanzialmente inedite, a prescindere da un certo numero di citazioni in cui il soggetto è però erroneamente indicato come *Storie della famiglia Lorena*. Gli altorilievi sono invece dedicati all'Imperatrice Maria Teresa d'Austria, madre del Granduca di Toscana Pietro Leopoldo, morta nel novembre del 1780, quando il Salone delle feste era in via di costruzione. Da qui l'incarico al Capezzuoli, scultore tornato a Firenze da pochi anni dopo un lungo soggiorno a Londra e a cui il Granduca aveva già commissionato due gruppi scultorei per il giardino di Boboli.

This essay focuses on Giovan Battista Capezzuoli's stucco high-relief sculptures in the ballroom of the Poggio Imperiale villa in Florence, one of the most important buildings from the Lorrain period. Though there are numerous studies about this villa as well as about 18<sup>th</sup> century sculpture in Florence, these works are almost unknown, apart from a few references which erroneously identified as *Lorrain Family Stories*. Actually, the reliefs are dedicated to the Empress Maria Teresa, mother of the Grand Duke Pietro Leopoldo, who died in November 1780, when the ballroom was under construction. This led to the commission to Capezzuoli, who had recently returned from a long sojourn in London, and had already made two sculpture groups for the Grand Duke in the Boboli gardens.

**«IL PIÙ BEL QUADRO DI TIZIANO».**  
**UN EPISODIO OTTOCENTESCO SULLA COPIA DEL S. PIETRO MARTIRE DEI**  
**SANTI GIOVANNI E PAOLO A VENEZIA**

Nel febbraio del 1845 il pittore Giuseppe Bezzuoli, professore all'Accademia fiorentina di Belle Arti, chiedeva al presidente Antonio Ramirez di Montalvo che la «superba copia del S. Pier Martire fatta da Livio Mehus» (Fig. 1), e collocata nella Scuola del Nudo, fosse trasferita presso la Scuola di Pittura. La richiesta di una replica della celebre pala di Tiziano, che all'epoca si trovava nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, non era finalizzata al solo «bene della gioventù di Pittura», vale a dire ai suoi allievi, che da quell'opera avrebbero tratto insegnamenti fondamentali, imprimendosi di «quelle dottrine»<sup>1</sup>. Bezzuoli, infatti, voleva quella tela anche per sé e per mantenere viva la propria arte, convinto come era che dall'esercizio della copia, dallo studio e dall'osservazione dei maestri, egli avrebbe tratto la gioia «di vedere sempre un'opera che lo risvegli e lo tenga fermo» ai principi dell'arte. Ramirez di Montalvo accordò la richiesta, che tuttavia non fu soddisfatta perché le grandi dimensioni della tela le impedirono di entrare nelle stanze della Scuola di Pittura. Si decise, quindi, di collocare l'opera nello studio di Bezzuoli, nei locali di via Ricasoli, che l'Accademia di Belle Arti occupava dal 1784<sup>2</sup>.

A metà Ottocento, quando l'artista formulò la sua richiesta, la copia dell'*Uccisione di S. Pietro Martire* si trovava in Accademia da qualche decennio. È probabile che il quadro fosse giunto in epoca napoleonica, periodo a cui risale la prima menzione, in un inventario delle collezioni della Regia Accademia di Belle Arti, di una tela plausibilmente identificabile con questa replica<sup>3</sup>.

Nel 1817 la prima *Descrizione* della stessa Accademia, opera di Carlo Colzi, menzionava la «copia pregevole» di Mehus nella Galleria dei Quadri, detta anche a Mezzogiorno, «la più bella, e la più interessante che abbia la Città di Firenze» dopo le raccolte degli Uffizi e di Palazzo Pitti<sup>4</sup>. Qualche anno più tardi, nel 1833, il pittore e accademico pistoiese Niccola Monti, nel ricordare la tela «meravigliosa» di Tiziano, scriveva che «chi vuole avere idea chiara di questo [quadro] veda la bella copia fatta da Livio Mehus che si conserva nella nostra Accademia», probabilmente presso la Scuola del Nudo, dove è descritta nel 1836 e nel 1842<sup>5</sup>.

Le due successive *Description* dell'Accademia, pubblicate nel 1847 e nel 1852, non menzionano più l'opera, che dal febbraio del 1845 doveva trovarsi nello studio di Bezzuoli. Il 12 gennaio del 1856, a pochi mesi dalla morte del maestro, avvenuta nel settembre del 1855, e in concomitanza con lavori di ristrutturazione di alcuni locali dell'Accademia, la copia del *S. Pietro Martire* fu trasferita nei magazzini di Palazzo Vecchio. Qui raggiunse, ancora come opera di Mehus, altre pitture provenienti dall'Accademia, già inviate nel marzo del 1853 per liberare i

---

Ringrazio Franco Paliaga e Simona Pasquinucci per gli amichevoli consigli.

<sup>1</sup> AABAFi, f. 34 (1845), ins. 15. La notizia è parzialmente riportata in LIVIO MEHUS 2000, p. 13. Si veda anche BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, p. 44, nota 15.

<sup>2</sup> AABAFi, f. 34 (1845), ins. 15.

<sup>3</sup> AABAFi, *Inventario di Beni Mobili dell'Accademia. Inventario Generale del 1807*, 2.1/4 (n. 85, p. 40) e 2.1/5 (n. 85, p. 32).

<sup>4</sup> COLZI 1817, p. 26 e n. 56, p. 42; DESCRIPTION 1827 (edizione francese di COLZI 1817, nella quale però non compare il nome di Carlo Colzi), n. 49, p. 41.

<sup>5</sup> MONTI 1833, p. 30. DESCRIPTION 1836, p. 19; DESCRIPTION 1842 (rispettivamente seconda e terza edizione di DESCRIPTION 1827), p. 44. Niccola Monti era stato ammesso in Accademia nel maggio del 1805, all'età di 23 anni. Figlio di Domenico Monti, «impiegato soppresso», Niccola era nato a Pistoia e al tempo del suo ingresso in Accademia viveva al numero 6363 di via Laura, a Firenze, AAADFi, *Primo Quaderno ove è registrato tutti i Giovani addetti allo Studio di Pittura, e della Galleria delle Statue, ove vi è per Maestro il Sig. Direttore Pietro Benvenuti*, n. 30.

locali che occupavano e che erano stati destinati ad altra funzione<sup>6</sup>. A quel tempo Luca Bourbon del Monte ricopriva sia la carica di direttore degli Uffizi che quella di presidente dell'Accademia di Belle Arti e ciò, forse, contribuì a rendere quel passaggio una sorta di trasferimento interno, tanto da non essere menzionato nella documentazione prodotta dagli accademici. Lo spostamento fu comunque registrato nel supplemento all'inventario del 1853, dove il quadro è ancora attribuito a Livio Mehus e così descritto:

In un bosco con grandi alberi vedesi il santo stramazzone a terra da sinistra a destra tenuto per la mano manca elevata da un sicario con pugnale nella destra in atto di ferire il santo martire. Sulla sinistra sta in fuga il compagno di detto santo, e in alto framezzo agli alberi due angioletti volanti verso il santo recandogli la palma del martirio. Copia dal gran quadro di Tiziano, lacera. Tela centinata da capo alta braccia 9, larga braccia 5.177.

Il trasferimento coincise con l'inizio di un periodo di oblio per la tela durante il quale, sebbene non risulti che l'opera abbia subito grandi spostamenti – fu nei magazzini di Palazzo Vecchio e poi agli Uffizi – sembrò difficile recuperarne le tracce. Dopo la conclusione dei lavori avviati da Bourbon del Monte, che lasciò il suo incarico in Accademia nel 1856, quando la ristrutturazione non era ancora terminata, i professori cercarono il dipinto per sistemarlo in Galleria, dove avrebbe occupato un «conveniente collocamento»<sup>8</sup>. Le ricerche ebbero poco successo se, sul finire dell'estate del 1867, il pittore Enrico Pollastrini chiedeva notizie agli Uffizi. Il 3 settembre Giorgio Campani, primo ispettore delle Regie Gallerie, informava l'artista che la copia era stata trovata in uno stato di conservazione che «non può dirsi buono» ma comunque recuperabile con un restauro, dopo il quale «potrebbe esser messa in mostra»<sup>9</sup>. Tre giorni dopo Pollastrini scriveva al direttore del museo, Aurelio Gotti, illustrandogli brevemente le vicende conservative del quadro e sottolineando come questo fosse stato utilizzato dall'Accademia «in diversi tempi come soggetto di studio nelle sue scuole», mentre in

---

<sup>6</sup> BGU, ms. 174/I. *Supplemento II al Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze del 1825. Classe I. Pitture*, II, 1853-1879, n. 2921. Nello stesso inventario è annotato che il quadro era arrotolato su un rullo e che «si trovava nel Magazzino di Palazzo Vecchio». Nel 1853 l'Accademia aveva perduto lo stabile di Santa Caterina in piazza San Marco, dove si trovavano la biblioteca, la Scuola di Prospettiva e l'ufficio di Presidenza. L'edificio, infatti, era stato destinato a caserma e gendarmeria. Gli accademici, quindi, sgombrarono alcune sale della vicina sede di via Ricasoli, che servivano da magazzino, per fare spazio a quegli ambienti. Alcune di queste sale ospitavano dipinti che furono trasferiti a Palazzo Vecchio, come spiegò Bourbon del Monte in sede di consiglio accademico: «Non essendo stato possibile di trovarne alcuno [ambiente] in prossimità dell'Accademia, gliene era stato concesso uno, vasto abbastanza, in Palazzo Vecchio, in conseguenza di che non potendo l'Accademia vegliare alla conservazione di quegli oggetti posti in luogo così distante da essa, aveva creduto conveniente ed utile metterli sotto la vigilanza e la custodia della vicina Galleria degli Uffizi, separando però innanzi tutti i dipinti antichi di scuola toscana, i quali sono rimasti nello stabile di San Matteo», AAADFi, *Atti del Consiglio accademico dal 1849 al 1863*, adunanza del 17 maggio 1853, pp. 32-33. L'inventario che si riferisce al deposito del 1853 è pubblicato in COCO 2017, vol. I, pp. 397-337.

<sup>7</sup> BGU, ms. 174/I. *Supplemento II al Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze del 1825. Classe I. Pitture*, vol. II, 1853-1879, n. 2921. Alcuni locali di Palazzo Vecchio, che dipendeva dalle Regie Fabbriche, erano utilizzati anche come deposito dalle Gallerie. L'8 agosto del 1861 il cavalier Paolo Feroni, direttore degli Uffizi, scriveva a Giuseppe Martelli, direttore delle Regie Fabbriche, che «già da lungo tempo» la direzione del museo possedeva «uno stanzone in Palazzo Vecchio ad uso di Magazzino». Nella stessa lettera Feroni chiedeva qualche altro locale «essendo di tanto aumentati gli oggetti a me consegnati», che lui stesso identificava nello «Stanzone con annessa soffitta che resta sopra la stanza dell'Armeria» in accordo col signor Guidi, Guardaroba del Palazzo. Feroni, inoltre, chiedeva a Martelli di mettere in comunicazione il magazzino con i nuovi ambienti richiesti «con poca difficoltà e spesa», così da evitare l'accesso dalla Sala dell'Armeria che ogni volta Guidi avrebbe dovuto aprire. Il 16 agosto Martelli informava Feroni di aver autorizzato l'utilizzo della sala richiesta come deposito di quadri. ASGUFi, 1861, *Regia Galleria delle Statue e Palatina*, ins. 74 e PASQUINUCCI 2018-2019.

<sup>8</sup> AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867).

<sup>9</sup> AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Campani a Pollastrini, 3 settembre 1867).

quel momento si trovava agli Uffizi «accartocciato e sempre in sufficiente buono stato»<sup>10</sup>. Pollastrini chiedeva dunque la restituzione del dipinto all'Accademia, a suo dire legittima proprietaria dell'opera. Inoltre, trattandosi di una copia, il quadro avrebbe avuto maggiore utilità presso un istituto di insegnamento che non in una «insigne raccolta di originali» come quella degli Uffizi<sup>11</sup>. Nella stessa lettera Pollastrini confermava che nel 1856 il dipinto era stato trasferito a Palazzo Vecchio, nei «magazzini delle copie», per poi passare alle Gallerie<sup>12</sup>. L'argomentazione del pittore, che sottolineava il ruolo didattico della copia e la sua utilità in Accademia, non poteva non essere condivisa da Gotti.

La vicenda, tuttavia, prese una piega del tutto inaspettata anticipando, in un certo senso, la triste sorte che pochi decenni più tardi avrebbe toccato le gallerie delle principali Accademie italiane (compresa quella fiorentina) spogliate delle proprie collezioni in nome della statalizzazione delle stesse<sup>13</sup>.

Una nota a lapis del 10 settembre, a margine della lettera inviata a Gotti il giorno 6, ci informa che la richiesta fu «ritirata dopo riconsegna della replica assai inconveniente della Galleria e ciò di concerto con Pollastrini Cav. E. Profess, e Gotti»<sup>14</sup>. L'appunto si riferisce probabilmente all'istanza dell'accademico relativa al dipinto. Istanza alla quale Pollastrini dovette rinunciare dopo quanto comunicatogli dalle Gallerie, verosimilmente a voce<sup>15</sup>.

Per tentare di comprendere cosa accadde tra l'annuncio del ritrovamento del dipinto e la «replica assai inconveniente» di Gotti è necessario ricordare che a Venezia, nella notte tra il 15 e il 16 agosto di quel 1867, un incendio investì la Cappella del Rosario nella basilica domenicana dei Santi Giovanni e Paolo (Fig. 2). Le fiamme distrussero alcune opere d'arte che si trovavano all'interno della chiesa, mentre di altre non rimasero che «miseri avanzi di pietre e di bronzi anneriti e spezzati»<sup>16</sup>. Le fonti ricordano come l'incendio «contristando tutta la città, arrecò vero lutto in quanti coltivano adunque le belle arti, distrusse una quantità di pregiate opere d'arte, le quali appo noi Veneziani lasceranno lungo e doloroso desiderio di sé»<sup>17</sup>. Il danno più grave, «che ne renderà purtroppo indelebile la memoria, non solo fra noi, ma in tutto il mondo civile», scrivevano le cronache del tempo, fu la perdita «irreparabile di due fra' più insigni e famosi Capilavori dell'arte»: l'*Uccisione di S. Pietro martire* di Tiziano, comunemente ritenuto «il più bel quadro» del Vecellio e «certo una delle più splendide meraviglie della scuola veneziana», e la *Madonna e santi* di Giovanni Bellini, entrambi in quel momento provvisoriamente collocati nella Cappella del Rosario<sup>18</sup>. Cappella costruita dai veneziani come ringraziamento per la loro vittoria nella battaglia di Lepanto del 1571<sup>19</sup>.

<sup>10</sup> AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867).

<sup>13</sup> COCO 2015, p. 617; PEZZANO 2009, pp. 179-184. La statalizzazione delle Gallerie accademiche fu attuata con Regio Decreto del 13 marzo del 1882.

<sup>14</sup> AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867). La lettera, su carta intestata dell'Accademia e datata 6 settembre 1867, si trova nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti che dovrebbe, invece, conservarne la minuta. Ciò fa supporre che la nota a lapis del 10 settembre si riferisca proprio alla lettera, ritirata da Pollastrini di concerto con Gotti, dopo il rifiuto degli Uffizi di restituire l'opera agli accademici.

<sup>15</sup> Non è stato possibile rintracciare alcun documento inviato dalle Gallerie degli Uffizi.

<sup>16</sup> GIOMO 1903, pp. 55-68, p. 63.

<sup>17</sup> ZANOTTO 1867.

<sup>18</sup> Il capolavoro di Tiziano era stato restaurato più volte, l'ultima nel 1853, a opera di Paolo Fabris (AABAVE, f. 3.28 *San Pietro Martire di Tiziano 1852-1855*, sottofasc. – busta n. 95). Il dipinto non era oggetto di devozione per i soli cultori delle cose d'arte, ma anche per i fedeli e i religiosi del convento, che ponevano davanti all'opera ceri ardenti e incensi come omaggio al santo martire. Ciò produsse, col tempo, danni gravissimi alla pittura: alcune parti si erano staccate, altre si erano così annerite che non era più possibile riconoscere l'originaria pittura. Fu così che, sin dal 1731, si operarono interventi di restauro sul dipinto. Quell'anno il pittore Sebastiano Rizzi, incaricato di verificare le condizioni conservative del quadro col collega Francesco Polazzo e con Pietro Zangrandi, scriveva che era necessario «devargli l'oglio col quale è stato unto e pregiudicate massime le teste del santo, del compagno e del manigoldo poi diligentemente stuccarlo, rassodare il rilevato colore et insomma renderlo chiaro, visibile e

Mentre si tentava di conoscere le cause dell'incendio, forse dovute a ceri lasciati incautamente accesi nella Cappella, il Consiglio cittadino approvava all'unanimità la proposta di trasferire all'Accademia di Belle Arti, o in altre gallerie pubbliche di Venezia, le principali opere d'arte custodite nelle chiese della città. La Gazzetta locale, inoltre, informava che il prefetto, avendo preso «a cuore» la faccenda, convocò subito la Regia Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti al fine di prendere i giusti provvedimenti «atti a salvare i tesori d'arte esistenti [...] in modo da conciliare [...] la sicurezza di esse»<sup>20</sup>.

La notizia dell'incendio, pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» il 16 agosto, ebbe presto vasta eco oltre i confini veneziani, giungendo anche a Firenze, dove la stampa annunciava con sgomento la perdita di gran parte della Cappella e, soprattutto, dei dipinti di Tiziano e di Bellini<sup>21</sup>. Un danno che dieci anni più tardi Cavalcaselle definirà «per l'arte irreparabile, poiché nessuna copia e alcuna stampa può dare l'idea di quel sublime capolavoro»<sup>22</sup>.

Nel settembre del 1867 il ritrovamento della copia del *S. Pietro Martire* nei depositi delle Gallerie dovette quindi sembrare a Gotti provvidenziale<sup>23</sup>. Il direttore, infatti, immaginò subito la possibilità di restaurare il dipinto per donarlo a Venezia, ritenendo indispensabile conservare almeno la memoria del capolavoro. Per questo il 5 settembre, due giorni dopo l'annuncio del ritrovamento e uno prima di ricevere da Pollastrini la richiesta di restituzione del quadro, Gotti suggeriva il dono al Ministero della Pubblica Istruzione, sottolineando come «per quanto non possa porsi a confronto con la bellezza dell'originale» perduto, il quadro degli Uffizi era una replica «esatta ma alquanto danneggiata» e non mancava di pregio «essendo eseguita da

---

durabile». Il restauro fu eseguito da Pietro Cardinali nel 1732 ma già dopo qualche decennio la tela era di nuovo annerita, tanto che nel 1774 Anton Maria Zannetti commissionò un nuovo intervento per assicurare il colore (GIOMO 1903, pp. 60-62 e *LA BASILICA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO* 2012, cat. 56, pp. 234-235). Nell'incendio andarono distrutti anche il soffitto ligneo decorato con tele del Tintoretto e di Palma il Giovane.

<sup>19</sup> Per la Cappella del Rosario, la cui ricostruzione fu completata solo nel 1922, si vedano BIGAGLIA 1912, pp. 760-762; DAL ZOTTO-SALVINI-MARANGONI 1914; GUERRIERO 1994.

<sup>20</sup> *GAZZETTINO DELLE ARTI DEL DISEGNO* 1867, s.n.p. dove si riportano gli articoli pubblicati nella «Gazzetta di Venezia» di quell'anno.

<sup>21</sup> «Venezia, 16. Un grande incendio scoppiò questa mattina nella chiesa di San Giovanni e Paolo. La cappella del Rosario, che conteneva le migliori opere d'arte, fra cui il San Pietro Martire del Tiziano, e un dipinto del Giambellino, rimase totalmente in preda alle fiamme», *GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA* 1867a, s.n.p. A Firenze, il 19 agosto, il *GAZZETTINO DELLE ARTI DEL DISEGNO* 1867, p. 249, pubblicava la notizia, tratta dalla «Gazzetta di Venezia»: «Il fuoco ha distrutto la famosa cappella del Rosario annessa alla chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, con tutti i capi d'opera che la rendevano un gioiello dell'arte, comprese le due grandi pale, San Pietro Martire, la famosa opera del Tiziano, e la Madonna del Giambellino. Questa famosa cappella fu architettata da Alessandro Vittoria, era decorata dal quadro della Sacra Lega opera di Domenico Tintoretto coi ritratti al vero di Papa Paolo V, di Filippo Re di Spagna e del doge Alvino Mocenigo, e dei generali Marc' Antonio Colonna, Giovanni d'Austria e Sebastiano Veniero, dalla Battaglia delle Carzolari dipinta da tutti due i Tintoretti Jacopo e Domenico suo figliuolo, dalla Crocifissione di Jacopo Tintoretto, ed oltre a questi principali, da molti altri quadri dei Tintoretti, del Bassano, del Palma; di Lorenzo Corona ec. Tutta la cappella era circondata dai bancali scolpiti in legno dal Brustolon e dai suoi allievi; tranne le pareti intorno all'altare maggiore ove ammiravansi que' famosi bassorilievi della nascita e dei primi anni della vita di Cristo, scolpiti egregiamente dal Mortaiter, dal padre e figli Bonazza, dai Tagliapietra e dal Torretti. L'altare a quattro fronti architettato da Girolamo Campagna era adornato da due statue dello stesso e da due del Vittoria, e dai famosi candelabri in bronzo dello stesso Vittoria. Tutto ciò è miseramente perduto, non solo; ma devesi aggiungere la perdita del capo lavoro del Tiziano il S. Pietro Martire e della Madonna del Bellini. Il danno è incalcolabile si può ben stimare che ascenda a molti milioni. Coma sia avvenuto il disastro non ci è dato rilevare». La notizia è riportata anche in *GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA* 1867b, s.n.p.

<sup>22</sup> CAVALCASELLE-CROWE 1877-1978, I (1877), p. 299.

<sup>23</sup> È molto probabile che quella riscoperta sia stata una coincidenza che nulla aveva a che fare con l'incendio. Gli accademici, infatti, non fanno alcun cenno a quell'evento e dalla documentazione emerge che il dipinto si cercava già da tempo.

quell'abile artista che era Livio Mehus»<sup>24</sup>. Il direttore – che difficilmente poteva essere ignaro delle ricerche dei professori – non menzionò l'Accademia di Belle Arti al ministro Emilio Broglio, sostenendo di essersi dato premura lui stesso per trovare l'opera nei magazzini e donarla a Venezia, come atto di riparazione, seppur parziale, al danno subito. Gotti, dunque, chiedeva l'autorizzazione a far restaurare la copia, rimettendosi al giudizio del Ministero sulla scelta di esporla agli Uffizi o trasferirla a Venezia, che «ebbe a sopportare tanta perdita»<sup>25</sup>.

L'11 settembre 1867 Broglio accordava l'intervento «degnò e gentile» sull'opera, che destinava alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, in luogo del perduto Tiziano. L'idea rispondeva certamente al desiderio di riparare la grave perdita. Tuttavia, per il giovane Regno d'Italia, costituitosi da poco e ancora incompleto, e per Firenze, che del Regno era capitale dal 1865, quel dono era soprattutto una manifestazione di patriottismo. Un patriottismo «che unisce insieme tutte le città italiane», attraverso una solidarietà che dalla Toscana giungeva fino in Veneto, annesso al Regno appena un anno prima, toccando simbolicamente tutto il paese. Era soprattutto per questo che il ministro approvava «di gran cuore» quella proposta, suggerendo che, prima dell'invio a Venezia, l'opera fosse esposta per un periodo a Firenze<sup>26</sup>.

L'intervento sulla tela fu affidato al restauratore di Galleria Ettore Franchi, che nell'ottobre del 1867 era già all'opera, come testimoniano le note di spese e una lettera del pittore americano William Stark che, nel mese di novembre, chiedeva di poter copiare il quadro. La sua domanda, dimostrazione di come la presenza del dipinto a Firenze fosse nota negli ambienti artistici cittadini, fu rigettata proprio perché la pittura in quel momento era «sotto le mani del Restauratore». Al termine dell'intervento, quando si fosse data «licenza a' copiatori», Stark avrebbe di certo avuto la priorità<sup>27</sup>.

Nella primavera del 1868 Franchi concluse il restauro – che incluse anche una foderatura del quadro – ritenuto «straordinario» e «benissimo riuscito»<sup>28</sup>. Il 21 aprile, infatti, Gotti informava il ministro Broglio di aver fatto eseguire le «necessarie riparazioni» e che l'intervento era «benissimo riuscito» grazie alle cure di Franchi, che «non risparmiò né tempo, né fatica per superare le non lievi difficoltà che presentava un tale lavoro». Le criticità erano dovute non solo ai danni che il dipinto aveva subito a causa del tempo e di come era stato conservato, ma anche alle pesanti condizioni di lavoro. Franchi, infatti, eseguì il restauro in un ambiente poco illuminato e tuttavia lo fece senza mai fermarsi, dedicando a quell'opera molte ore – ben più di quelle del normale orario di lavoro – senza trascurare i restauri sugli altri dipinti del museo o approfittare del permesso annuale di un mese che le Gallerie erano solite concedergli. Per questo Gotti incoraggiava il Ministero a liquidare equamente Franchi con una somma pari a «non meno di 500 Lire», poiché «davvero un altro restauratore non stipendiato non avrebbe potuto fare migliore lavoro e sarebbe costato assai più»<sup>29</sup>. Che Gotti perorasse la causa del restauratore lo si comprende anche dalla lettera che gli inviò il 10 luglio di quell'anno

<sup>24</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'Anno 1867*, f. A – pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 99 (Gotti al Ministero, 5 settembre 1867). Il carteggio tra Gotti, il ministro della Pubblica Istruzione e il prefetto di Venezia è stato pubblicato in *ORIGINALI E COPIE* 2017, Appendice documentaria n. XXVII, pp. 94-97, dove la copia è attribuita a Carlo Loth (nota 60, p. 117).

<sup>25</sup> *Ivi*.

<sup>26</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'Anno 1867*, f. A – pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 99 (Ministero a Gotti, 11 settembre 1867).

<sup>27</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'Anno 1867*, f. A – pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 112 (19 novembre 1867). Nella lettera si scrive che Stark «richiese di copiare il quadro del Tiziano rappresentante S. Pietro Martire», forse riportando esattamente la richiesta dell'americano, che probabilmente credeva l'opera originale. Al termine del restauro il dipinto lasciò subito Firenze, dunque è improbabile che l'artista sia riuscito a studiare la copia. Si veda anche *ORIGINALI E COPIE* 2017, nota 61, p. 117.

<sup>28</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (lettere tra Ministero e Gotti, 24 aprile, 27 maggio, 2 giugno 1868).

<sup>29</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Gotti al Ministero, 21 aprile 1868).

informandolo della sua raccomandazione ma anche della richiesta di un aumento di stipendio. Dopo la morte di Ulisse Forni, avvenuta nel maggio del 1867, Franchi era infatti diventato l'unico restauratore delle Gallerie e come tale doveva assolvere, da solo, a una ingente quantità di lavoro<sup>30</sup>.

Franchi ottenne le 500 Lire richieste e in quel luglio 1868 fu promosso da Secondo Restauratore a Conservatore e Restauratore dei quadri delle Regie Gallerie, «conservando lo stesso stipendio da Lui finora goduto»<sup>31</sup>. L'impresa eccellente compiuta sulla copia del *S. Pietro Martire* dovette contribuire a quella promozione, che finalmente andava anche a coprire il posto di Primo Restauratore, vacante dalla morte del Forni.

Nel maggio del 1868 l'opera era pronta per raggiungere Venezia, dove l'arrivo «della buonissima copia al vero», annunciato già dall'ottobre del 1867, era descritto come imminente<sup>32</sup>. Si pensò che la soluzione più sicura ed economica per trasportare il dipinto fosse di avvolgerlo su un rullo, incassarlo e spedirlo tramite la ferrovia. Questo, almeno, era ciò che Gotti proponeva al ministro, al quale suggeriva di utilizzare un rullo di proprietà dell'Accademia di Belle Arti. Il direttore si riferiva a quello impiegato per inviare all'Esposizione di Parigi del 1867 *La Cacciata del Duca di Atene* di Stefano Ussi, opera che in quella occasione si aggiudicò la medaglia d'oro<sup>33</sup>.

Nel frattempo, Gotti confermava il dono alla Prefettura di Venezia. Nella stessa lettera, datata 25 maggio, chiedeva al prefetto Torelli se fosse necessario che Campani accompagnasse l'opera a Venezia. Naturalmente, precisava Gotti, «bisognerebbe fosse dato un rimborso per viaggio». Quattro giorni dopo Torelli manifestava la riconoscenza della città ma si affrettava a sottolineare che la cassa doveva spedirsi da sola al suo indirizzo, imballata «nel miglior modo possibile». Lo stesso Torelli avrebbe incaricato «persona dell'arte» di ritirare l'opera alla stazione di Venezia<sup>34</sup>.

Il 20 giugno Campani riceveva da Raffaello Giorgi, custode e consegnatario dell'Accademia, il rullo in legno<sup>35</sup>. La tela fu dunque arrotolata per la sua lunghezza, «onde avesse meno a soffrire», e chiusa in una cassa insieme al telaio per essere consegnata alla Strada Ferrata di Firenze il 4 luglio, come puntualmente annunciato dalla *Gazzetta veneziana*<sup>36</sup>. Due giorni dopo giunse in Laguna, dove fu ritirata «senza alcun pagamento di posto o dazio» da Giuseppe Piccio, economo dell'Accademia di Belle Arti della città<sup>37</sup>. Su indicazione di Torelli,

---

<sup>30</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 79 (Gotti a Franchi, 10 luglio 1868). THAU 2014, p. 47 e, per notizie su Ettore Franchi e la sua attività agli Uffizi, pp. 45-82.

<sup>31</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 79. Il Regio Decreto che sanciva la promozione del Franchi fu firmato da Vittorio Emanuele II il 16 luglio del 1868 (Registro 229, Decreti Person.e 237) e registrato alla Corte dei Conti il 29 luglio. Si vedano anche TORRESI 1996, pp. 114-115 e THAU 2014, p. 47 e doc. 40, p. 158.

<sup>32</sup> Il 19 maggio 1868 il Ministero dava il suo benestare a collocare l'opera ai Santi Giovanni e Paolo. Proponeva di farla «incassare nel più sicuro ed economico modo» e di inviarla al prefetto a nome del Ministero, ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Ministero a Gotti, 19 maggio 1868). Per l'annuncio dell'arrivo della tela a Venezia, si veda NOTIZIE CITTADINE 1968a.

<sup>33</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Gotti a Ministero, 16 maggio 1868). Per l'invio del rullo, AABAFi, f. 57 dal n. 1 al n. 75 (1868), ins. 20 (20 giugno 1868) e ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Ministero a Gotti, 20 giugno 1868).

<sup>34</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (lettere tra Gotti e Torelli, 25 e 29 maggio 1868).

<sup>35</sup> AABAFi, f. 57 dal n. 1 al n. 75 (1868), ins. 20 (lettere tra Ministero e Accademia di Belle Arti, 19 maggio, 16 e 17 giugno 1868).

<sup>36</sup> FATTI DIVERSI 1868. Per i numeri della «Gazzetta di Venezia» del 1868 si veda anche GAZZETTA DI VENEZIA (GENNAIO-AGOSTO) 2018.

<sup>37</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Ministero al prefetto Venezia, 3 luglio 1868) e AABAVe, 4.15, n. 104 (prefetto di Venezia ad Accademia di Belle Arti, 6 luglio 1868 e Cecchini al direttore Ufficio Merci della Stazione Ferroviaria di Venezia 6 luglio 1868). Quello stesso

infatti, l'opera era stata data in custodia all'Accademia di Venezia che, nella persona del segretario generale Giovan Battista Cecchini, si sarebbe anche occupata del collocamento in chiesa<sup>38</sup>.

A Firenze, intanto, il tesoriere delle Regie Gallerie, Pasquale Serafini, rimetteva al Ministero una nota di rimborso di 1040.20 lire, così dettagliata, per l'imballaggio e il trasporto della tela:

21 ottobre 1867: al Pini rintelatore di quadri per aver rintelata la copia del quadro di S. Pier martire: L. 300

30 giugno 1868: al suddetto per aver smontata e arrotolata sopra un rullo per spedirsi a Venezia la detta copia: L. 50

5 luglio 1868: alla stazione di Firenze (Strade Ferrate Romane, Sezione nord) per la spedizione a Venezia della cassa contenente la copia del S. Pier Martire di Tiziano: L. 908.20

Per mancia ai facchini di dette strade ferrate: L. 200

Al Morelli legnaiolo per capra, incassatura e supporto alla stazione della copia suindicata: L. 1800

somma: L. 1040.20<sup>39</sup>

A Venezia Cecchini, che sperava di esporre la copia in chiesa sabato 10 luglio, era impegnato a placare la curiosità dei domenicani dei Santi Giovanni e Paolo, con i quali si raccomandava di non movimentare l'opera e di «lasciar fare agli esperti». Il segretario generale riuscì anche a sopire l'interesse di Torelli, che il 7 luglio gli scriveva: «favorisca dirmi se alle sette e mezza potrei venire a vedere il nostro quadro, se già visibile». Ma era ancora presto e Cecchini dovette dare una risposta scoraggiante se quello stesso giorno il prefetto gli inviava un nuovo biglietto: «non occorre punto che svolga prima del tempo la tela ed io terrò la mia curiosità fino a che [sarà] per vederla come tutti gli altri al suo posto»<sup>40</sup>. Venerdì 9 luglio si aprì la cassa e l'opera fu posta nell'altare dedicato a S. Pietro da Verona, sulla navata sinistra, come si legge nel processo verbale firmato, tra gli altri, da Cecchini e dal domenicano Vincenzo Gatti.

[...] dopo di aver approntato il telaio che venne per quello da Firenze e dopo di averlo con poche riduzioni adattato alla nicchia; si spiegò la tela sul pavimento e fissato il quadro al telaio si elesse e si nicchiò fermandolo debitamente dall'inquadratura marmorea, che è l'architettura dell'altare<sup>41</sup>.

Il 10 luglio la pittura fu esposta al pubblico, come informava la Gazzetta locale, il cui redattore non nascose una certa delusione per quella copia, troppo poco veneziana nel colore: «Il San Pietro Martire fu collocato nell'altare dove si ammirava la tela di Tiziano. Noi l'abbiamo oggi veduto, e per verità, se vi riscontrammo assai esatto il disegno, dobbiamo

---

giorno il prefetto informava Gotti dell'arrivo della tela «senza alcun danno». ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Torelli a Gotti, 7 luglio 1868) e *Ivi* (Gotti al Ministero, 10 luglio 1868). NOTIZIE CITTADINE 1968b.

<sup>38</sup> AABAVE, fasc. 4.15 *Cessione di una pala alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, copia del San Pietro Martire di Tiziano Vecellio*, 1868, sottofasc. – busta n. 158, n. 861 (Torelli a Cecchini, 4 e 7 luglio 1868 e n. 883).

<sup>39</sup> ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Gotti al Ministero, 7 luglio 1868). Il 10 luglio il Ministero annunciava a Gotti che il rimborso di 1040.20 lire era stato decretato, *Ivi* (Ministero a Gotti, 10 luglio 1868).

<sup>40</sup> AABAVE, fasc. 4.15 *Cessione di una pala alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, copia del San Pietro Martire di Tiziano Vecellio*, 1868, sottofasc. – busta n. 158 (biglietti di Torelli a Cecchini, 7 luglio 1868). NOTIZIE CITTADINE 1968c.

<sup>41</sup> AABAVE, fasc. 4.15 *Cessione di una pala alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, copia del San Pietro Martire di Tiziano Vecellio*, 1868, sottofasc. – busta n. 158, n. 107 (11 luglio 1868) e n. 104 (Processo verbale intorno la collocazione in sito della pala copia del S. Pietro Martire inviata dalla R. Direzione delle Gallerie di Firenze, 9 luglio 1868).

confessare che il colorito non ricorda punto la magnifica tavolozza veneziana. La perdita che abbiamo fatto» concludeva il cronista, «tanto più si manifesta irreparabile»<sup>42</sup>.

Un tale giudizio conferma la sconfinata ammirazione dei contemporanei per quell'opera, dipinta da Tiziano tra il 1528 e il 1530. In effetti, la fortuna della pala è decretata già dalla fine del Cinquecento anche grazie alle entusiastiche descrizioni di artisti e viaggiatori che ne hanno decantato la grandiosità<sup>43</sup>. Le moltissime copie dell'opera dipinte, a stampa e in disegno, della stessa grandezza dell'originale, o in altre dimensioni, ben attestano l'apprezzamento generale per la tela, ritenuta un esempio imprescindibile per lo studio dell'arte, un modello da studiare e imitare, oltre che un pezzo da collezionare, seppur attraverso repliche<sup>44</sup>. Basti ricordare, come esempio, che nell'estate del 1789 il medico veneziano Angelo Alessandri, di passaggio a Firenze, propose alle Regie Gallerie l'acquisto del bozzetto originale dell'opera, «di cui si servi Tiziano per dipingere il quadro grande» e che «Pittori Forestieri ben cogniti dell'Originale» giudicarono «eccellentemente eseguito»<sup>45</sup>. Quel bozzetto, dal quale era possibile vedere i pentimenti e le modifiche apportate dal pittore sull'opera finale, era stato giudicato «dai più rinomati pittori dell'Accademia di Venezia, e di quella di Roma» e veniva offerto per quattrocento zecchini, cifra che al direttore Giuseppe Pelli Bencivenni parve «troppo eccedente»<sup>46</sup>. Lo stesso Pelli, però, era tentato all'acquisto per due motivi. Il primo era l'unicità di quel modello, che mostrava «la condotta, l'invenzione, il disegno, il colorito» originali e aveva «dappertutto impressa la maniera del suo autore». Il secondo era legato allo stato di conservazione del dipinto veneziano, che già alla fine del Settecento era «dall'ingiurie de' tempi assaissimo pregiudicato, e per ben tre volte ridipinto che se ne computa più della metà perduto»<sup>47</sup>.

Ancora oggi la copia del capolavoro perduto occupa il posto assegnatole nell'estate del 1868. Da allora la critica ha molto dibattuto sulla paternità dell'opera, che non è mai stata assegnata a Livio Mehus, artista che si cimentò nella copia della pala di Tiziano<sup>48</sup>. Che il pittore fiammingo avesse una passione per la pittura veneziana, e in particolare per quella di Vecellio, è cosa nota. Lui stesso si ritrasse nel *Genio della Pittura* accanto a un putto che, con la testa

---

<sup>42</sup> NOTIZIE CITTADINE 1968d.

<sup>43</sup> DEL QUADRO DI TIZIANO 1823. A inizio Ottocento, l'opera fu oggetto della lettera di Pier Alessandro Paravia a Gian Francesco Galeani Napione, conte di Cocconato, PARAVIA 1823.

<sup>44</sup> PUPPI 2012, pp. 205-211; LA BASILICA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO 2012, cat. 56, pp. 233-234 con bibliografia; PALIAGA 2012-2013, pp. 205-208. Tra le molte copie giunte a noi si ricordano anche quella conservata a Lodi presso la Fondazione Maria Hadfield Cosway, appartenuta all'artista inglese e quella, delle stesse dimensioni dell'originale, del pittore Platon Boryspolecz (1805-1880) che nel gennaio 1851 ottenne dall'Accademia di Belle Arti il permesso di trasferire la sua opera in Russia (LA COLLEZIONE DI MARIA E RICHARD COSWAY 2011, pp. 98-100; 138, 145 e tav. XXXVI p. 173 e AABAVE, f. 3.28 *San Pietro Martire di Tiziano 1852-1855*, sottofasc. – busta 95, nn. 17 e 35).

<sup>45</sup> ASGUFi, f. 1789, ins. 29 (Giuseppe Pelli Bencivenni ad Alessandro Pontenani, 18 agosto 1789).

<sup>46</sup> *Ibidem*. Pelli precisava che al tempo a Roma esistevano «altri quadretti simili, e specialmente in Casa Colonna», ma i professori interpellati per esaminare il bozzetto, li definirono «ben al di sotto di questo». Secondo quanto il direttore scriveva al Pontenani, della Segreteria di Stato, il bozzetto era stato da poco verniciato e non poteva primeggiare in una galleria come quella degli Uffizi. Per questo non lo fece valutare ai professori dell'Accademia di Belle Arti.

<sup>47</sup> *Ibidem*. Si veda anche VOLPI-PALIAGA 2011.

<sup>48</sup> Nel 1659 una copia del *S. Pietro Martire* tizianesco, opera di Livio Mehus in piccole dimensioni, è registrata, con un altro dipinto, al n. 49 dell'inventario della collezione del principe Matthias de' Medici alla villa di Lappoggi: «Due quadri in tela compagni, entrovì in uno il martirio di San Pietro martire [...], con ornamenti neri rilevati, filettati e rabescati d'oro, alti braccia 2 1/4 e larghi braccia 1 4/5 di mano di Livio Meus, numero due». Il dipinto, oggi perduto, è menzionato anche nell'inventario del 1669, al n. 7. COLLEZIONISMO MEDICEO 2007, p. 576, n. 493 (inventario 1659) e p. 909, n. 7 (inventario 1669); BARBOLANI DI MONTAUTO 2004, p. 81, PALIAGA 2012-2013, p. 121, nota 41 e BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, p. 44 nota 15.

coronata di alloro, dipinge una replica dell'*Uccisione di S. Pietro Martire*, chiaro omaggio al maestro cadorino<sup>49</sup>.

A proposito dell'attribuzione della copia dei Santi Giovanni e Paolo, la critica si è divisa tra chi la crede opera di Carlo Loth e chi di Niccolò Cassana, entrambi legati al Gran Principe Ferdinando e presenti a Venezia alla fine del Seicento. Nella città lagunare i due pittori furono impiegati dal Medici anche come agenti e consulenti per acquistare opere venete destinate alla sua collezione fiorentina e copiarono capolavori dei maestri locali che il Gran Principe non avrebbe potuto comprare<sup>50</sup>.

Pallucchini, Zava Boccazzi, Meilman e Sponza hanno sostenuto la paternità di Loth fondando la propria tesi sul carteggio tra il pittore tedesco e Ferdinando pubblicato nel 1937 da Gino Fogolari. La critica, in particolare, si è riferita alle lettere del 14 e del 21 aprile 1691<sup>51</sup>. Nella prima, a proposito della copia del *S. Pietro Martire*, Loth scriveva: «ho disposto per quanto potrà fare la mia debolezza di impegnarmi con tutto lo spirito nella suddetta ancor che lunga operazione». Nella seconda, invece, il Medici ringraziava l'artista per la cura che avrebbe messo in quella copia, alla quale sembrava tenere molto, come in effetti dimostrano altre repliche del dipinto da lui collezionate<sup>52</sup>.

Più accreditata, invece, è la tesi di chi, nel confermare la provenienza della tela dalle collezioni medicee, ne individua la mano di Niccolò Cassana, che dipinse la copia probabilmente tra il 1692 e il 1697<sup>53</sup>. Nell'inventario della collezione di Ferdinando redatto nel 1698, al numero 67 figura infatti un «quadro in tela 1/2 tondo che rappresenta San Pier Martire di Tiziano [...] copiato da Niccolò Cassana, alto 10 braccia e largo 5 e 2/3 braccia<sup>54</sup>. L'opera si trova anche nell'inventario del 1713: «Un simile centinato, alto braccia 10, largo braccia 5 e 2/3, dipintovi di mano di Niccolò Cassana S. Pietro Martire a diacere in terra, et un manigoldo in atto di ferirlo et il compagno in atto di fuggire, et in lontananza due figurette a cavallo, et in alto si vedono due angeli in gloria, copia del famoso quadro di Tiziano»<sup>55</sup>. Le dimensioni sono le stesse del «quadro in tela a olio rotondo da capo con cornice gialla filettata in oro rappresentante una figura intiera con S. Pier Martire [...] Copia di Livio Mehus», che nel 1807 si trovava all'Accademia di Belle Arti di Firenze, nella Galleria a Mezzogiorno detta dei Quadri. Ciò fa supporre che possa trattarsi della stessa tela, attribuita a Livio Mehus a inizio Ottocento, probabilmente quando passò dalle collezioni medicee all'Accademia. Il pittore fiammingo fu, in effetti, vicino per cultura e maniera a Niccolò Cassana, dunque facilmente

<sup>49</sup> GREGORI 1978, pp. 191-192, riedito in LIVIO MEHUS 2000, pp. 17-37; M.N. Barbolani di Montauto in LIVIO MEHUS 2000, cat. 1, p. 62 e BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, pp. 27-28, p. 44 nota 14 e fig. 20; PALIAGA 2012-2013, pp. 96-97 e nota 38, pp. 120-121. Il dipinto si trova oggi al Museo del Prado di Madrid, inv. PO7754.

<sup>50</sup> Sul collezionismo del Gran Principe si vedano SCHOLZ 1990 e IL GRAN PRINCIPE 2013.

<sup>51</sup> FOGOLARI 1937, pp. 150-151 e nota 18, p. 158; PALLUCCHINI 1981, II, pp. 263-264; ZAVA BOCCAZZI 1965, p. 100, nota 82 e fig. 206, p. 345; EWALD 1965, pp. 42 e 97; TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, p. 283 e nota 59, p. 284; MEILMAN 1989; MEILMAN 2000, p. 122 e segg.; n. 6, p. 201, p. 346; SPONZA 1996, p. 43; ORIGINALI E COPIE 2017, p. 24.

<sup>52</sup> Ferdinando possedeva anche una versione in disegno del Volterrano, come attestato nell'inventario della collezione redatto alla sua morte nel 1713 (TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, nota 59, p. 284).

<sup>53</sup> LORENZETTI 1988, p. 350 (prima ed. 1926, p. 337); WETHEY 1987, p. 25 e nota 122, p. 86; WETHEY 1969, cat. 133, pp. 153-155; SPINELLI 2013, p. 58. Il Gran Principe richiese la copia perché non avrebbe mai potuto ottenere il dipinto di Tiziano per la sua collezione ma forse anche perché lo stato conservativo dell'opera era già compromesso e una replica avrebbe potuto almeno preservarne il ricordo.

<sup>54</sup> CHIARINI 1975, 301, p. 78 e TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, nota 59, p. 284. Si veda anche *Inventario dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando in Palazzo Pitti 1698*, in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM\\_1067.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1067.pdf), n. 67. Il quadro figura anche nell'*Inventario dei quadri del Reale Palazzo Pitti 1697-1708*, sempre al n. 67 ([http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM\\_1185.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1185.pdf)).

<sup>55</sup> *Inventario dei mobili e masserizie della proprietà del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di gloriosa ricordanza. Ritrovate dopo la di lui morte nel suo appartamento del Palazzo de' Pitti, 1713* in [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM\\_1222.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1222.pdf), n. 67.

confondibile. Risultano invece simili le dimensioni, comunque riferite a questo quadro indicate, nel 1818 e nel 1856<sup>56</sup>.

L'attribuzione della copia al pennello di Cassana è supportata anche dalla notizia pubblicata a Firenze su «L'Italie» il 3 luglio 1868 e riportata il giorno seguente nella «Gazzetta di Venezia». Qui, infatti, si legge che la tela «è opera di Niccolò Cassana». Il breve articolo, inoltre, informa che «per molto tempo ella [la copia] venne attribuita a Livio Melius [Mehus] ma un catalogo manoscritto, riscontrato recentemente, la attribuisce con più probabilità a Cassana»<sup>57</sup>. Non si è riusciti ad identificare con certezza il «catalogo manoscritto» a cui si riferisce la rivista, tuttavia è logico pensare che si tratti di uno degli inventari medicei sopra citati, forse il n. 1185<sup>58</sup>. Il redattore dà ulteriori notizie sull'opera, confermando, almeno in parte, la ricostruzione qui presentata. Egli, infatti, informa il lettore che:

fino ad ora, la copia del quadro di Tiziano era rimasta avvolta, nell'Accademia di Belle Arti, nell'officina del prof. Bezzonico [Bezzuoli], poscia venne spiegata e collocata in un vestibolo che mette alla scuola del nudo; più tardi la Direzione dei Musei, avendo osservato il suo valore, la fece trasportare agli Ufficii [Uffizi] senza nemmeno esporla; perché il Museo non ammette alcuna copia. In seguito del disastro avvenuto a Venezia, ove per l'opera originale del Tiziano, la Direzione dei Musei e delle Gallerie di Firenze offrì questa copia giudicata eccellente; e la città di Venezia s'affrettò d'accettarla. La copia di Cassana venne foderata, poscia restaurata dal signor Ettore Franchi, abilissimo ristoratore di quadri, addetto al Museo<sup>59</sup>.

Non è ancora chiaro come la copia del *S. Pietro Martire*, che si presume dunque essere proprio quella appartenuta a Ferdinando de' Medici, sia giunta in Accademia ai primi dell'Ottocento. Probabilmente nell'ambito degli scambi o cessioni di opere d'arte tra Galleria e Accademia di Belle Arti non infrequenti in quel periodo. Sappiamo che alla morte del Gran Principe, avvenuta nel 1713, l'opera passò nell'appartamento che era stato di Mattias de' Medici e rimase a Palazzo Pitti. Qui, tra il 1768 e il 1769, viene descritta come «egregia copia» di Cassana<sup>60</sup>. Pochi anni dopo, nel 1776, la tela si trovava «in una sala di Palazzo Vecchio», almeno secondo Pelli Bencivenni, che confermava l'attribuzione a Cassana e riteneva la replica meritevole di «esser custodita ed apprezzata avendo l'originale in Venezia in S. Giovanni e Paolo, sofferto assai»<sup>61</sup>. Da Palazzo Vecchio il dipinto potrebbe essere giunto in Accademia, con attribuzione a Livio Mehus, tra gli ultimi mesi del 1803 e il 1807. L'inventario dell'Accademia redatto da Gesualdo Ferri nel 1778, il cui supplemento arriva fino al settembre del 1803, non menziona la tela, che invece compare per la prima volta nell'elenco successivo, datato 1807. È possibile, dunque, che la copia, ormai allontanata dal nucleo originario della collezione del Gran Principe, sia stata destinata all'Accademia per fini pedagogici essendo ritenuta più utile in un istituto d'insegnamento artistico.

---

<sup>56</sup> AABAFi, *Inventario di Beni Mobili dell'Accademia. Inventario Generale del 1807*, f. 2.1/4, n. 85, p. 40 e f. 2.1/5, n. 85, p. 32. La tela è di nuovo descritta nel 1818, nella Galleria dei Quadri Grandi, come alta 9.2/3 braccia e larga 6 braccia, AABAFi, *Inventario degli oggetti d'arte conservati nell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, 1818, f. 2.1/10, n. 53.8 (rosso), n. 56. Il dipinto ricordato nel 1856 è alto 9 braccia e largo 5.17 braccia (BGU, ms. 174/I. *Supplemento II al Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze del 1825. Classe I. Pitture*, vol. II, 1853-1879, n. 2921).

<sup>57</sup> «La menzione della copia si trova a p. 266 del tomo 10°. È un volume in 4°, bellissima scrittura del XVII secolo, compilato al tempo di Cosimo III. Egli contiene 361 pagina numerata e una ventina di foglietti bianchi, ed è intitolato *Quadri de' Pitti e Gallerie*», FATTI DIVERSI 1868.

<sup>58</sup> ASFi, *Guardaroba Medicea*, 1185, *Quadri del R. Palazzo Pitti*, n. 67. Si veda nota 55 e *LA GUARDAROBA MEDICEA* 1997, p. 205.

<sup>59</sup> *L'ITALIE, JOURNAL POLITIQUE QUOTIDIEN* 1868, 3 luglio, ripubblicato in FATTI DIVERSI 1868.

<sup>60</sup> SOPRANI-RATTI 1768-1769, II (1769), p. 15.

<sup>61</sup> PELLI BENCIVENNI 1777 (BGU ms. 463/ins. 23.); FOGOLARI 1937, p. 158; TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, nota 59, p. 284; PALIAGA 2012-2013, nota 82, p. 220 e *LA BASILICA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO* 2012, p. 234.

Tuttavia, si è nel campo delle ipotesi e delle supposizioni, perché resta ancora da individuare una traccia documentaria di quel trasferimento, promosso forse da Maria Luisa di Borbone Spagna, reggente sul trono toscano per il figlio Carlo, in un'Europa dominata dal generale Bonaparte<sup>62</sup>. È a lei, infatti, che nel 1807, dopo la grande riforma leopoldina del 1784, si deve un nuovo statuto dell'Accademia, fortemente legato al modello di istruzione della Francia imperante e sintomo di una rinnovata e più moderna sensibilità verso i temi dell'istruzione e della formazione artistica<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Già regina d'Etruria dal 1801, Maria Luisa di Borbone fu reggente del trono toscano dalla morte del marito Ludovico di Borbone Parma, avvenuta nella primavera del 1803, fino al dicembre del 1807.

<sup>63</sup> *STATUTI E PIANO D'ISTRUZIONE 1807*; SARTONI 2015, pp. 87-89.



Fig. 1: Niccolò Cassana, *L'uccisione di S. Pietro Martire*, copia da Tiziano, 1692-1697 circa. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 2: La Cappella del Rosario nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo dopo l'incendio del 15-16 agosto 1867. Milano, Civico Archivio Fotografico – Castello Sforzesco

## BIBLIOGRAFIA

ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO 2015

*Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, I-II, Firenze 2015.

BARBOLANI DI MONTAUTO 2004

M.N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Livio Mehus (1627-1691). L'opera grafica e i dipinti giovanili*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa 2003-2004.

BARBOLANI DI MONTAUTO 2017

M.N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *L'antico e Venezia nei disegni di Livio Mehus*, «Paragone», LXVIII, 135-136 (811-813), 2017, pp. 26-55.

CAVALCASELLE–CROWE 1877-1978

J.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, I-II, Firenze 1877-1878.

COLLEZIONISMO MEDICEO 2007

*Collezionismo mediceo e storia artistica. Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, III, Firenze 2007 (fa parte di *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, I-IV, 2002-2011).

BIGAGLIA 1912

G. BIGAGLIA, *Il restauro della Cappella del Rosario nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia*, «Pro famiglia. Rivista settimanale illustrata», 48 (631), XIII, 1912, pp. 760-762.

CHIARINI 1975

M. CHIARINI, *I quadri della Collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, «Paragone», 301, pp. 57-98; 303, pp. 75-108; 305, pp. 53-88, 1975.

COCO 2015

G. COCO, *Notizie sul patrimonio artistico dell'Accademia nei musei del territorio*, in *ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO* 2015, I, pp. 617-630.

COCO 2017

G. COCO, *Inventario dei quadri depositato dall'Accademia di Belle Arti a Palazzo Vecchio il 15 marzo 1853*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura, 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, I-II, Firenze 2017, I, pp. 397-337.

COLZI 1817

L. COLZI, *Descrizione dell'I. e R. Accademie delle Belle Arti*, Firenze 1817.

DAL ZOTTO–SALVINI–MARANGONI 1914

A. DAL ZOTTO, M. SALVINI, L. MARANGONI, *Per il restauro della Cappella del Rosario nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1914.

DEL QUADRO DI TIZIANO 1823

*Del quadro di Tiziano rappresentante San Pietro Martire. Lettera di Pier Alessandro Paravia a S.E. il Sig. conte Gian Francesco Galeani Napione di Cocconato, Venezia 1823.*

DESCRIPTION 1827

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Florence 1827.*

DESCRIPTION 1836

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Florence 1836.*

DESCRIPTION 1842

*Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Florence 1842.*

EWALD 1965

G. Ewald, *Johann Carlo Loth*, Amsterdam 1965.

FATTI DIVERSI 1868

*Fatti diversi – Il S. Pietro martire*, «Gazzetta di Venezia», sabato 4 luglio 1868.

FOGOLARI 1937-1938

G. FOGOLARI, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», VI, fasc. I-II, 1937, pp. 145-186.

GAZZETTINO DELLE ARTI DEL DISEGNO 1867

«Gazzettino delle Arti del Disegno», anno I, 31, 19 agosto 1867.

GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA 1867a

«Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 223 di venerdì 16 agosto 1867, s.n.p.

GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA 1867b

«Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 226 di lunedì 19 agosto 1867, s.n.p.

GAZZETTA DI VENEZIA (GENNAIO-AGOSTO) 2018

*La Gazzetta di Venezia (gennaio-agosto)*, in *Venezia 1868 l'anno di Ca' Foscari*, a cura di N. Stringa, S. Portinari, Venezia 2018.

GIOMO 1903

G. GIOMO, *San Pietro Martire e Tiziano*, «Nuovo Archivio Veneto», n.s., III, t. VI, 1903, pp. 55-68.

GREGORI 1978

M. GREGORI, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 177-226.

GUERRIERO 1994

S. GUERRIERO, *I rilievi marmorei della Cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 19, 1994, pp. 161-189.

IL GRAN PRINCIPE FERDINANDO 2013

*Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate*, catalogo della mostra, a cura di R. Spinelli, Firenze 2013.

L'ITALIE, JOURNAL POLITIQUE QUOTIDIEN 1868

«L'Italie, Journal politique quotidien», 3 luglio 1868.

LA BASILICA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO 2012

*La Basilica dei SS. Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012.

LA COLLEZIONE DI MARIA E RICHARD COSWAY 2011

*La collezione di Maria e Richard Cosway a Lodi*, a cura di M. Faraoni, Lodi 2011.

LA GUARDAROBA MEDICEA 1997

*La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*, a cura di M.G. Vaccari, Firenze 1997.

LIVIO MEHUS 2000

*Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627-1691*, catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini, Livorno 2000.

LORENZETTI 1988

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste 1988.

MEILMAN 1989

P. MEILMAN, *Titian's Saint Peter Martyr Altarpiece and the development of altar painting in Renaissance Venice*, tesi di dottorato, Columbia University 1989.

MEILMAN 2000

P. MEILMAN, *Titian and the Altarpiece Renaissance in Venice*, Cambridge 2000.

MONTI 1833

N. MONTI, *Il mio studio, scritto da Nicola Monti, pittore pistoiese*, Firenze 1833.

NOTIZIE CITTADINE 1968a

*Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire*, «Gazzetta di Venezia», sabato 16 maggio 1868.

NOTIZIE CITTADINE 1968b

*Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire*, «Gazzetta di Venezia», sabato 7 luglio 1868.

NOTIZIE CITTADINE 1968c

*Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire*, «Gazzetta di Venezia», giovedì 9 luglio 1868.

NOTIZIE CITTADINE 1968d

*Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire*, «Gazzetta di Venezia», venerdì 10 luglio 1868.

ORIGINALI E COPIE 2017

*Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, a cura di S. Osano, Firenze 2017.

PALIAGA 2012-2013

F. PALIAGA, *Dalla laguna all'Arno. Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando e il collezionismo dei dipinti veneziani a Firenze tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine 2012-2013.

PALLUCCHINI 1981

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I-II, Milano 1981.

PARAVIA 1823

P.A. PARAVIA, *Del quadro di Tiziano rappresentante S. Pietro Martire: lettera di Pier Alessandro Paravia a S.E. Gianfrancesco Galeani Napione di Cocconato*, Venezia 1823.

PASQUINUCCI 2018-2019

S. PASQUINUCCI, *Dall'Accademia di Belle Arti agli Uffizi. Il versamento del 1853*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2018-2019.

PELLI BENCIVENNI 1777

G. PELLI BENCIVENNI, *Lettera di un dilettante sopra alcuni quadri del Granduca di Toscana*, 1777.

PEZZANO 2009

C. PEZZANO, *La Galleria d'Arte Moderna di Firenze: il luogo le collezioni, 1784-1914*, Firenze 2009.

PUPPI 2012

L. PUPPI, *Tra 'abbozzzi' e 'ricordi' nella bottega tizianesca. Riflessioni sulla pittura del beato Pietro Martire per Pio V a proposito di un inedito bozzetto*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra, a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia 2012, pp. 205-211.

SARTONI 2015

E. SARTONI, *Gli statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)*, in *ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO* 2015, I, pp. 55-103.

SCHOLZ ELISABETH 1990

E. SCHOLZ, *Die Gaemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713)*, Marburg 1990.

SOPRANI-RATTI 1768-1769

R. SOPRANI, C.G. RATTI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi*, I-II, Genova 1768-1769.

SPINELLI 2013

R. SPINELLI, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana «di tutte le Scienze amantissimo, e di tutte le nobili Arti il Promotore»: spunti e riflessioni per una biografia*, in *IL GRAN PRINCIPE FERDINANDO* 2013, pp. 35-71.

SPONZA 1996

S. SPONZA, *L'altare di San Pietro Martire*, in *Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia», 20, 1996, p. 43.

«Il più bel quadro di Tiziano».  
Un episodio ottocentesco sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia

---

STATUTI E PIANO D'ISTRUZIONE 1807

*Statuti e Piano d'Istruzione per la Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze approvati con sovrano rescritto del dì 10 giugno 1807*, Firenze 1807.

THAU 2014

M.V. THAU, *Restauro e restauratori. Firenze, 1829-1892*, Firenze 2014.

TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978

*Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1978.

TORRESI 1996

A.P. TORRESI, *Neo-medici. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996.

VOLPI-PALIAGA 2012

C. VOLPI, F. PALIAGA, *«Io ve l'avviso perchè so che n'haverete gusto». Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Roma 2012.

WETHEY 1969

H.E. Wethey, *The Painting of Titian. Complete Edition. The Religious Paintings*, I, Londra 1969 (fa parte di *The Painting of Titian. Complete Edition*, I-III, 1969-1975).

WETHEY 1987

H.E. WETHEY, *Titian and his Drawings with reference to Giorgione and some close Contemporaries*, Princeton 1987.

ZANOTTO 1867

F. ZANOTTO, *San Pietro Martire di Tiziano e la Madonna di Giambellino arsi la notte 16 agosto 1867 in Venezia*, Venezia 1867.

ZAVA BOCCAZZI 1965

F. ZAVA BOCCAZZI, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1965.

## SIGLE ARCHIVISTICHE

AABAFi = Archivio Accademia Belle Arti di Firenze

AABAVe = Archivio Accademia Belle Arti di Venezia

AADAFi = Archivio Accademia delle Arti del Disegno di Firenze

ASFi = Archivio di Stato di Firenze

ASGUFi = Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi di Firenze

BGU = Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi

## ABSTRACT

*L'Uccisione di S. Pietro Martire*, una delle opere più ammirate di Tiziano, che l'artista dipinse nel 1528 per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, fu distrutta nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1867 a causa di un grave incendio. L'evento suscitò forte commozione anche a Firenze, dove si conservava una delle copie del dipinto, oggetto di numerose riproduzioni a testimonianza della sua fama. La replica fiorentina, a quel tempo creduta di Livio Mehus, è invece da attribuirsi a Niccolò Cassana, che la dipinse per il Gran Principe Ferdinando de' Medici quando, alla fine del Seicento, si trovava a Venezia. L'opera, infatti, proviene dalle collezioni di Ferdinando e, probabilmente agli inizi dell'Ottocento, fu portata all'Accademia di Belle Arti per essere utilizzata come oggetto di studio per i giovani allievi. Alla metà dell'Ottocento la tela fu trasferita a Palazzo Vecchio e poi agli Uffizi e se ne perse la memoria fino al 1867. Proprio quell'anno, quando gli accademici riuscirono finalmente a trovarla nei depositi delle Regie Gallerie, il direttore del museo, Aurelio Gotti, fece restaurare l'opera a Ettore Franchi e, col benestare del Ministero, la donò alla città di Venezia. L'omaggio voleva essere un atto di riparazione di Firenze, e dell'Italia intera, per la perdita del capolavoro di Tiziano a causa dell'incendio.

*The Martyrdom of S. Peter Martyr* is one of Titian's most admired works. Painted in 1528 for the church of SS. John and Paul in Venice, it was destroyed by fire in the night between 15 and 16 August 1867. The tragic event aroused emotion in Florence, where the Uffizi kept one of the many copies attesting the fame of the painting.

At the beginning of the 19th century the canvas was probably moved to the Academy of Fine Arts for the use of students, but subsequently it was transferred first to Palazzo Vecchio and then to the Uffizi Gallery, where it went unnoticed until 1867, when the professors of the Academy of Fine Arts managed to find it out. That same year, with the Ministry's consent, the director of the Uffizi, Aurelio Gotti, commissioned to Ettore Franchi the restoration of the painting, in order to present it to the city of Venice. Thus Florence, together with Italy, meant to pay a tribute to Venice and to compensate the great loss of Titian's masterpiece.

## MEMORIA DI DANTE NEL LESSICO VISIVO DI ROBERTO LONGHI, DA BOCCIONI AI PISANI (1914-1966)

### 1.

Il 6 giugno 1954 dalle pagine de «L'Europeo» Roberto Longhi educa gli italiani in materia di arte contemporanea affermando che compito primario di uno Stato sollecito della cultura è quello di divulgare correttamente la *Commedia* di Dante. La lingua del poema è perfettamente intelligibile, ancor più se le si affianca (a virtuoso scopo didattico) un *corpus* selezionato di illustrazioni delle cantiche prodotto dagli artisti contemporanei a Dante o posteriori a lui di un secolo al massimo; il tutto si lega, ovviamente, all'attenzione per l'uso accorto di risorse pubbliche (lo Stato aveva commissionato a Salvador Dalì una serie grafica per illustrare «una edizione nazionale della *Commedia*»):

[...] uno straniero [...] riuscirà, sì e no, a decifrare il testo dantesco (a meno che non abbia fra le mani la traduzione in catalano eseguita per Alfonso d'Aragona nel 1429...). [...] Ed ecco dove potrebbe inserirsi il compito, davvero adatto per uno Stato sollecito della cultura, di una edizione nazionale della *Commedia*. Si tratterebbe, con i mezzi ormai adulti della tecnica moderna, di affiancare al testo le immagini dedicategli fra il Tre e il Quattrocento; quando, cioè, Dante s'intendeva ancora, più direttamente, quasi senza bisogno di storicizzare [...]¹.

Pur se Dante non è uno scrittore d'arte, le sue terzine si configurano come le più adeguate testimonianze di un volgare fiorentino che poi si rivelerà capace di descrivere al meglio le vette dell'arte del Cinquecento. L'esempio più fulgido di impiego di versi della *Commedia* come viatico per raccontare la storia dell'arte, in particolare contemporanea, si rinviene in Vasari che ne ha fondato la lingua. Il rinnovatore Longhi arricchisce la lingua specialistica, di volta in volta, grazie anche ai prelievi da Dante, adattandoli a manifestazioni visive, antiche e coeve, sia quando raramente scrive di scultura (si veda il caso esemplare di Boccioni più avanti) sia quando scrive di pittura. Ecco un paio di esempi. Longhi propone Dante come codificatore della migliore poesia ricca di soggetti quotidiani tipici dell'iconografia medievale settentrionale e come il più antico scrittore in volgare al quale far risalire le (inconsapevoli) definizioni dei generi della pittura. Nel 1948 la poesia del quotidiano di Mino Maccari è enfatizzata dal confronto con Lanfranco e Wiligelmo nella Modena dove si svolge la mostra per cui Longhi scrive la presentazione:

Avrebbe collaborato benissimo alle mensole, ai pontili del vostro Duomo con Lanfranco, Viligelmo e tutti gli altri. O avrebbe illustrato stupendamente i vostri vecchi 'enojos' padani, la più bella poesia italiana prima di Dante. «Sescalco ch'entro il desco mi serra»; «s'io sto ascoso, can mi sente»; «uom ch'è geloso, andare a balo»; «puttana che si fa priegare»; «sozo uomo e rio aver mujer bela», e simili noje, ecco dei soggetti propri per l'umore lievemente ma perennemente crucciato di Maccari².

Marco Tanzi mi ha liberalmente fornito la fotografia per la fig. 13 dopo avere letto il passo su Bonifacio Bembo, Roberto Longhi e Carlo Dossi; devo aiuti e suggerimenti ad Agostino Contò, Elisa Camporeale, Giovanna Frosini, Paola Manni, Alessandro Poggio, Federica Rossi, Stefania Stefanelli.

¹ LONGHI (1954) 1984, pp. 135-137.

² LONGHI (1948) 1984, p. 103. In CONTINI 1982, p. 67, si registra un riferimento agli *enojos*, stavolta senza relazione con Dante, in reazione all'unica recensione negativa alla mostra milanese su Caravaggio del 1951, spettante a Elio Vittorini: «Longhi si limita a *persifler* la monelleria in un endecasillabo dell'*enoio*, composto a imitazione del vecchio cremonese Girard Pateg, che recitava agli amici quell'anno in Versilia, «Et Victorino sgridar Caravazo»».

Nel 1964, mentre intende avanzare «un rilievo d'ordine tecnico», due esempi danteschi, uno richiamato con citazione letterale, l'altro perifrasticamente, spiegano le peculiarità formali e prospettiche nella figurazione realistica bidimensionale in un paesaggio:

Nella lunga tradizione realistica, da quando fu detto in versi: «...sì che di lontano / Conobbi il tremolar della marina», e cioè da Dante in qua, il paesaggio, anche in pittura, è cosa piccola, lontana; la figura, soprattutto ove sia protagonista (il Farinata di Dante), è incumbente, vicina ed esige la piena misura, quel che si diceva da noi «grande come il naturale», in Francia *grandeur nature*, in Ispagna *tamaño natural*<sup>3</sup>.

«Longhi ebbe sempre consapevolezza di chi fossero i suoi lettori. Per intenderci meglio: una cosa era scrivere su “La Voce”, per un'élite che voleva ribaltare un'idea della cultura nazionale; un'altra rivolgersi al pubblico delle mostre milanesi negli anni Cinquanta»<sup>4</sup>. A questo pubblico, scolarizzato e mediamente colto, non appariva estraneo il profilo di Dante come fondatore dell'identità nazionale (non si richiede qui una verbosa nota bibliografica a piè di pagina per tracciarne tradizione e fortuna); importa sottolineare che il poeta della *Commedia* appare quasi ininterrottamente il detentore di un volgare in grado di esprimere al meglio i valori figurativi ai critici e agli artisti che rinnovano la lingua dell'ecfrasi e della valutazione stilistica. In primo luogo agli artisti, difatti, è stato bene o male sempre chiaro che «Dante ha scritto nella lingua che tutti capivano e oggi quella lingua è la televisione, il nostro linguaggio ‘primario’»<sup>5</sup>: ma la televisione indagata nel 1998 da Mario Schifano parla già una lingua più superficiale rispetto a quella con cui proprio Longhi cercò di educare gli italiani attraverso i primi esperimenti di ‘critica d'arte e buongoverno’ anche attraverso alcune partecipazioni a *L'Approdo televisivo*: qui nel 1963 sostenne la collana Fabbri *I Maestri del colore*, uscita tra 1963 e 1967 come sorvegliato servizio didattico alla portata di tutti e strutturata su un rigoroso principio di degerarchizzazione nel selezionare gli artisti oggetto di ognuno dei fascicoli. Mentre la collana guadagna successo, nel 1966 Longhi riconosce a Dante di avere fondato «anche la critica»: per primo ha selezionato «i suoi eroi al sommo della scala dei valori», ispirandosi proprio al principio di degerarchizzazione «fra arte maggiore e minore»<sup>6</sup>.

Al momento di trarre un sistema dalla gerarchia delle proprie fonti personali e formulare quelle che pubblicherà nel 1950 come *Proposte per una critica d'arte*, Longhi attribuisce alla scelta di differenziare i miniatori Franco bolognese e Oderisi da Gubbio l'«ingresso supremamente autorevole di Dante nel museo immaginario della critica d'arte». Dante merita questo ingresso per la scelta di un verbo, «ridon», attribuito alle «carte» di Franco (in *Purg.* XI, 82), che comunicano una supremazia basata non sull'iconografia ma sullo stile<sup>7</sup>. «Circa quindici anni» dopo il recupero appena evocato «dove figuravano in parallelo, sincronico e diacronico, una coppia di miniatori, una di pittori e una di poeti», Longhi ribadisce che, in quella degerarchizzazione «fra arte maggiore e minore» in cui sceglie «i suoi eroi al sommo della scala dei valori», «Dante aveva issofatto fondato anche la critica, e perciò la storia, dell'arte italiana». E tuttavia.

Un'obiezione [...] all'importanza e validità storica della citazione dantesca potrebbe semmai sembrar quella di chi rilevi come in quella scelta al più alto livello non abbiano luogo i grandi

---

<sup>3</sup> LONGHI (1964) 1984, p. 77.

<sup>4</sup> La strada è indicata in FERRETTI 2017, p. 481.

<sup>5</sup> Così si esprime Mario Schifano a colloquio con Gaetano Cappelli: si veda CAPPELLI (1998) 2001, p. 41.

<sup>6</sup> Cfr. nota 8; anche FACCHINETTI 2005, p. 675, e NURCHIS 2010.

<sup>7</sup> LONGHI 1950, p. 8; anche in LONGHI/VOLPE 1979, I, p. 3, e in LONGHI 1985, p. 9 (in cui «si è tenuto conto di alcune correzioni autografe di R. L. sulla copia della rivista conservata nella Sua biblioteca», come esplicitato da M.L. Strocchi nella nota a piè di p. 9, senza tuttavia precisare la natura di tali correzioni). Sulla presenza dei lemmi *pittura*, *alluminar* e *pennelleggia* in *Purg.* XI e, in generale, nell'intera *Commedia* si veda FROSINI 2018, pp. 89-90.

scultori dell'epoca: nientemeno che Nicola e Giovanni Pisano, che pur si sarebbero così bene prestati al parallelo poetico Guinizelli-Cavalcanti. [...] Il fatto è che Dante, un momento prima (*Purg.* X), s'era già impacciato delle sculture "...di marmo candido e adorno / d'intagli sì che non pur Policreto / ma la natura li avrebbe scorno". Perché mai, dato che si trattava di riformare soltanto qualche endecasillabo, Dante non sceglie, invece che di Policreto, il nome di Nicola? La ragione sta in questo, che egli illustrava a quel punto il "visibile parlare" di sculture che non erano già "umane" ma, letteralmente, "divine"; sicché, se anche poteva indursi alla citazione classicistica e *ad pompam* di uno scultore greco (che, per un poeta del Duecento, recedeva in una mitica anzi quasi mistica preistoria) non poteva già servirsi di uno scultore moderno (... a parte il rischio d'immaginare Nicola Pisano in predicato di scolpire...su commissione dell'Eterno gli intagli di Purgatorio...).

Non è dunque assurdo sospettare che qui venisse l'opportunità di tacere sui Pisani nel canto seguente; e tanto più che il poeta aveva già progettato un séguito a quella sua mostra di scultura, con gli stacciati terragni del XII canto.

Di tale progetto non è neppure irriverente supporre che Dante ebbe presto a disamorarsi, forse per non ingenerare monotonia in una composizione per eccellenza politonale come la sua; se, in effetti, nei canti seguenti, fino al XXII, il "visibile parlare" delle sculture "divine" si riduce a voci, a visioni, a fumo con voci, a sogni che "piovono" "entro l'alta fantasia".

Un'unica citazione di scultura più recente Dante ci aveva già dato, a vero dire, poco innanzi, quando il primo incontro coi superbi oppressi dal peso gli suggerisce la famosa immagine della "figura mensola", ma quella era una immagine di 'volgare' arcaico, e cioè di romanico padano: un pezzo di Modena, insomma, di Parma o di Cremona; non certo di scultura pisana. Altra ragione per non ritornarvi sopra.<sup>8</sup>

Si rafforza l'immagine di Longhi che trova legittimazione alla propria trascuratezza per la storia e i problemi della scultura in analoghe manifestazioni di disattenzione attribuibili addirittura al precursore della storia dell'arte in volgare: lo studioso istituisce un nesso tra il verbo *impacciare* e la scultura; ritiene irrealistica la possibilità, pur nella finzione poetica, che Dio ordini sculture a un artista realmente esistente; si allinea al disamore di Dante per il «progetto» della «mostra di scultura» che prosegue «con gli stacciati terragni del XII canto» ma si interrompe «per non ingenerare monotonia»; si allinea anche alla liquidazione della scultura medievale da parte di Dante, riservando speciale menzione solo a Nicola e Giovanni Pisano, alla tipologia della «figura mensola», alle «mensole e pontili».

Anche per via degli interessi scarsamente profusi da Longhi, il segmento del lessico della scultura, con particolare attenzione ai portati danteschi in esso, appare un tema opportunamente circoscritto e proficuo, ove si limiti l'indagine, per cominciare, agli scritti multiformi e instabili pubblicati o elaborati da Longhi tra 1914 e 1922; le recensioni e gli articoli non confluiti nel volume *Scritti giovanili*, uscito nelle *Opere complete* del 1961 andrebbero aggiunti allo spoglio<sup>9</sup>. Quando scrive di «scultura di tradizione classica italiana» «il grande Longhi ricorre persino con insistenza a formule aggettivali come "attico", "ellenistico", "alessandrino", "pergameno", "latino", "imperiale", "adrianeo", "bizantino", restringendo "la tavolozza veramente sinfonica della lingua" che Longhi usa quando parla della scultura, a delle centonature un po' curiose»<sup>10</sup>. Le rare indagini di Longhi nei confronti degli scultori attivi tra

<sup>8</sup> LONGHI (1966) 1974, pp. 147-148; il saggio è anche in LONGHI/VOLPE 1979, I, pp. 53-61: 53-54. Cfr. oltre il passo su Maccari del 1948.

<sup>9</sup> LONGHI 1961-1984. Lo spunto a lavorare in tal senso viene dai risultati della recente ricerca presentata in CAGLIOTI 2017, pp. 195-201 e note 1-6, 10, 19-20, 22. Chiara Murru fonda su «trentuno scritti» la sua ricerca sul lessico giovanile longhiano (MURRU 2018, in particolare le pp. 292-294), escludendo altri scritti che si sarebbero potuti includere nello spoglio (cfr. note 11 e 15), alcuni dei quali sono menzionati in bibliografia (p. 319). Murru, che dall'aprile 2019 collabora alla redazione del *Vocabolario dantesco*, in elaborazione presso l'Accademia della Crusca e consultabile online: <http://www.vocabolariodantesco.it>, non rileva prestiti danteschi nel blocco testuale da lei esaminato.

<sup>10</sup> CAGLIOTI 2017, pp. 201-202 e nota 22.

Duecento e Cinquecento non offrono dati cospicui per numero e importanza<sup>11</sup>: a eccezione delle considerazioni positive sulla scultura del Duecento (in alternativa realista alla deriva della pittura bizantina), in particolare sul grandioso «Maestro di Naumburg», e a quelle sugli «scultori in legno del Rinascimento tedesco» Veit Stoss, Nicolas Gerhart, Tilman Riemenschneider a paragone con Guido Mazzoni<sup>12</sup>, Longhi si cimenta con questioni strettamente confinate a scultori toscani, «su cui [...] scrive le poche volte che si occupa di scultura»<sup>13</sup>. Altrettanto rare le incursioni nella mal digerita statuaria del Seicento; la prima occorrenza dedicata a un rivale di Gianlorenzo Bernini nella scultura monumentale, Francesco Mochi, risale al 1916<sup>14</sup> (Fig. 2): si tratta del riferimento generico all'artista di Monteverchi nella recensione, uscita su «L'Arte» nel 1916<sup>15</sup>, all'articolo *La scultura barocca a Roma: Caratteristiche generali*, pubblicato da Antonio Muñoz<sup>16</sup>:

Ma, davvero, crede il M. che il concetto di movimento possa servire di base alla valutazione estetica di un periodo d'arte? [...] i vecchi critici del '6 e del '700 [...] giudicarono la scultura barocca in base alle sue tendenze verso gli effetti di "pittoreresco". [...] Ed è strano che proprio il Muñoz, che nota le affinità tra la Niobide e la *Veronica* del Mochi, non si sia accorto che qui vi era la rivelazione di fallacia del "movimento" come preteso principio artistico. Infatti il gesto è di moto in entrambe le statue; ma l'effetto artistico è quasi di calma (di colore) nell'una, di vivacità (di pittoreresco) nell'altra.

Anche in questa occasione, l'aggettivo adatto a descrivere questa particolare tipologia di statuaria secentesca (la statua monumentale in marmo di cui l'artefice finge il movimento) è desunto dall'ambito della pittura, lessicalmente a lui più familiare sia per l'assidua frequentazione con i testi della letteratura artistica, sia per via dell'affezione per le grandi riviste illustrate fin dai tempi del ginnasio, a partire da quella che aveva consegnato alla sua memoria in modo indelebile l'aggettivo «pittoreresco»<sup>17</sup>: «tanti miracoli sulle pagine del Mondo Pittoreresco [ovvero "Poliorama Pittoreresco"], dell'Illustrazione Universale, e magari sui cataloghi degli "empori" e dei "bazar" di quella fine di secolo, mi mandavano in visibilibio da bambino (anzi essendo la prima cagione ch'io poi m'impacciassi con l'arte)». Longhi nella *Veronica* riscontra «gli effetti di "pittoreresco"» (usato come sinonimo di vivacità), due anni dopo avere lodato il dinamismo del Boccioni statuaria nel libro *Scultura | futurista | Boccioni*, con 10 illustrazioni (pubblicato presso la Libreria della Voce)<sup>18</sup>. In apertura il lemma «pittoreresco» è ritenuto adatto al lessico critico della scultura ottocentesca:

Non potremmo negare, iniziando, che se per opera di questo artista la scultura riprende un suo posto, e come una vera autonomia lo si deve [...] al fatto che, ritornata la pittura dopo la liquidazione impressionista a intenti innegabilmente costruttivi, la scultura che l'aveva seguita

<sup>11</sup> Si veda anche il testo longhiano *Le cariatidi della sepoltura Strozzi in Sant'Andrea di Mantova sono imitate dall'antico*, reso noto in AGOSTI-FARINELLA 1985, con una prima rassegna sugli interessi prodigati da Longhi per la scultura e i materiali di essa dall'antico al contemporaneo; aggiornamenti in AGOSTI 2017, pp. 465-466.

<sup>12</sup> Cfr. almeno MASCOLO 2014, pp. 159-161; 165 note 57, 66; 166 nota 83, per le recensioni di Longhi alla serie di articoli di Muñoz sulla scultura barocca.

<sup>13</sup> CAGLIOTI 2017, pp. 197, 199.

<sup>14</sup> Me ne occupo in CONTE 2019.

<sup>15</sup> Alle pp. 368-369, ora in LONGHI 1961, t. 1, pp. 317-318.

<sup>16</sup> MUÑOZ 1961, p. 162.

<sup>17</sup> Cfr. AGOSTI 1996a, pp. 478,482 nota 20, che rinvia alla affermazione diretta dello stesso LONGHI (1938) 1984, p. 64.

<sup>18</sup> Così recita il titolo della stampa del 1914 (da cui estraggo la due successive citazioni). Il saggio è poi ripubblicato nelle *Opere complete* con variante nel titolo e nel numero di tavole, pur riservando a *Forme uniche* gli stessi due profili del 1914 (tavv. 73-74): cfr. LONGHI (1914) 1961, «uno dei principali dei *juvenilia*», secondo Francesco Caglioti (CAGLIOTI 2017, p. 195). *Scultura futurista Boccioni* non compare nelle sillogi longhiane pubblicate in LONGHI/CONTINI 1973 e in LONGHI/VOLPE 1979, I. Sull'opportunità di un «censimento delle esclusioni» di numerosi scritti di Longhi anche e in particolare dall'«allestimento delle *Opere Complete*» cfr. MASCOLO 2016, p. 182 note 101-102, con rinvio ulteriore a FACCHINETTI 2008, pp. XXI-XXII.

nelle ricerche intimamente pittoriche non raggiungendo d'altra parte, per la sua costituzione essenziale, altro che un pittoresco raffinato, doveva di tanto più volentieri ritornare sui propri passi, senza ricadere tuttavia nell'accademia [...]»<sup>19</sup>.

A *Forme uniche della continuità nello spazio* sono riservate l'ottava e la nona tavola in bianco e nero con il fianco sinistro e destro della statua (Figg. 3, 5). Selezione e impaginazione sono il risultato degli scambi epistolari non sempre sereni tra Longhi e Giuseppe Prezolini durante la lavorazione dell'opuscolo: inizialmente Longhi avrebbe voluto la riproduzione della scultura «nella posta corrente verso sinistra» e «visto di dorso» (dicembre 1913), per poi aggiungere la richiesta di una terza immagine, formulando così i propri *desiderata*: «3 riproduzioni delle Forme uniche oppure due escludendo la veduta frontale e laterale (verso destra) e aggiungendo il “dinamismo muscolare” (disegno)» (16 marzo 1914). Ne risulta confermata, in definitiva, la lettura ‘pittorica’ anche della stessa scultura contemporanea, per l’abitudine quotidiana a lavorare su materiali bidimensionali, più che tridimensionali<sup>20</sup> (lo stesso, vituperato Muñoz, peraltro, riproduce *S. Veronica* frontalmente, con una sola immagine in bianco e nero nella seconda pagina dell’articolo recensito da Longhi).

In *Scultura | futurista | Boccioni*, Longhi conclude le «note» sull’apprezzatissimo scultore (o sarebbe meglio pensare a lui come a un autore di statue in senso albertiano, più che di sculture?) culminanti nell’esegesi delle *Forme uniche della continuità nello spazio* con due esplicite citazioni da *Inf.* XXVII 132 e 1, non virgolettate e invertite nella successione della cantica, inserendosi nella tradizione di «equivalenza» tra terzine dantesche e arte contemporanea inaugurata nelle *Vite* da Vasari<sup>21</sup>:

Torcendo e dibattendo il corno aguto. È la equivalenza involontaria ed eterna di queste forme uniche data da un poeta, qualche tempo fa. Tanto è vero che la facoltà visiva di un poeta non è ancora lirica visiva che, subito dopo: già era dritta in su la fiamma e queta. Ebbene: è un verso che ha la stessa sostanza poetica del primo, ma che nell’arte di Boccioni, per chi comprende la sostanza specifica di un organismo scultorio, non potrebbe assumere un significato genuino, mai<sup>22</sup>.

Nelle pagine d’esordio e di chiusura del libro Longhi enuncia il canone dei «grandissimi» antesignani italiani della scultura futurista: Giovanni Pisano, Giotto, Jacopo della Quercia, Antonio Rizzo, Michelangelo (che però quando dipinge genera «grotteschi neonati pesomassimo»); quest’ultimo in particolare si colloca all’inizio della «storia leggera e di sintesi ironica della scultura moderna» che Longhi, alla fine, non scriverà mai. Sono esclusi dal

<sup>19</sup> LONGHI 1914, p. 7.

<sup>20</sup> CAGLIOTI 2017, pp. 196-197; e cfr. anche GINEX 2012. In DEL PUPPO 2006, pp. 99, 117 nota 7, è inoltre avanzata l’ipotesi secondo cui «i punti di vista prescelti, specie per le *Forme uniche*, ratifichino una sostanziale visione frontale e pittorica» da parte dello stesso Boccioni nel selezionare le immagini fotografiche dell’opera. Sulla diversa valutazione di Boccioni da parte di Longhi e Prezolini ancora all’inizio del 1914 cfr. AGOSTI 1996b, pp. 285-287, 293.

<sup>21</sup> CASU 1976, pp. 530-531. Il riferimento a *Inf.* XXVII ha un’indiretta eco contemporanea addirittura nella «bandiera gialla, appuntita come una lingua di fuoco» (LUNAČARSKIJ 1972, p. 135) sventolante fuori dalla galleria di Rue La Boétie per la personale delle sculture di Boccioni nel 1913. Vasari ricorre con naturalezza alle terzine trecentesche di *Purg.* XII 64-69 e di *Inf.* III 109-111 per recuperare un lessico critico che renda memorabile la descrizione di un’opera d’arte contemporanea, il *Giudizio universale* nella Cappella Sistina, eccezionale perché dipinta da un artista, Michelangelo, che è anche poeta cui Dante è «suo famigliarissimo»: VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, pp. 70-71, 73, T e G. Cfr. BAROCCHI 1984a, p. 86, BAROCCHI 1984b, p. 115; della stessa si veda anche la voce «Dante» nell’*Indice analitico* di VASARI/BAROCCHI 1962, V, p. 63.

<sup>22</sup> LONGHI 1914, p. 47. Dalle pp. 5-7, 50, 22, provengono le tre citazioni successive a testo. Nel medesimo libro (alle pp. 21, 25, 35) Longhi usa «tendini novissimi», «organismo novissimo», «cosa novissima». L’aggettivazione potrebbe essere di memoria dantesca, *Vita nuova* XVIII 3: «certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo» ‘straordinario, fuori dal comune’; Convivio I x 12: «novissimi concetti» ‘mai espressi prima’; *Purg.* XXX 13 «novissimo bando» ‘ultimo’ (ma l’ascendenza è tutt’altro che sicura).

«canone dei padri della scultura futurista e dunque» dalla «genealogia dell'arte moderna»<sup>23</sup> gli scultori barocchi come Bernini e lo stesso Mochi.

L'esclusione, tuttavia, dipende dal disinteresse di Longhi per tali manifestazioni visive, non dal disinteresse di Boccioni. Questi, nella fase precedente a *Forme uniche della continuità nello spazio*, medita su stili e iconografie di scultura e fotografia moderne a partire da Rodin e Muybridge<sup>24</sup>, su forme e iconografie rinascimentali in Donatello e Michelangelo, messi sullo stesso piano, quasi vasarianamente e in opposizione a Rodin, nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912: «un'ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso che sarebbero veramente moderni se Michelangiolo e Donatello non li avessero avuti con le quasi identiche forme quattrocento anni or sono»<sup>25</sup>.

## 2.

Soffermarsi sull'apprezzamento di Boccioni entro il 1913 per la statuaria di Donatello (o per quella che a lui si attribuiva) offre qualche altro spunto di riflessione. È stato evidenziato da Maurizio Calvesi ed Ester Coen il «forte interesse per l'arte del passato, già attestato dai diari del 1907-1908, ma che trova origine anch'esso nel periodo romano, in una pratica accademica documentata ora da alcuni fogli» di cui fanno parte esercitazioni su maestri toscani (Leonardo, Andrea del Sarto, Pontormo) che consentono di credere «che alcuni di questi studi [...] siano mediati da riproduzioni; è però legittimo ipotizzare una visita di Boccioni a Firenze, che ebbe certo occasione di transitarvi più volte durante i suoi viaggi tra Roma e Padova». L'interesse per questi maestri è accresciuto quando l'artista riscontra «l'animazione del movimento; [...] di Donatello, uno dei suoi artisti preferiti, l'attrae l'energia dinamica; il moto contenuto del *Gattamelata* o lo scattante sgambettio di un amorino», come rivelano due disegni a matita su carta col profilo sinistro del monumento al *Gattamelata* e con un putto derivato da «Donatello» (così scrive Boccioni a destra sotto l'immagine), «libera variante da un particolare della cantoria del Duomo di Firenze (o uno schizzo a memoria)»; ma in realtà si tratta di uno studio dalla riproduzione di uno degli eroti dell'*Urna di Lucius Lucilius Felix* che Adolfo Venturi nel saggio *Donatello a Padova*<sup>26</sup> richiama tra i modelli plastici romani a cui Donatello attinge per i propri rilievi con putti (Figg. 12, 10, 9). A conferma dell'interesse per Donatello in questi anni, Boccioni annota nel proprio diario il 30 marzo 1907 di avere assistito a una conferenza di Venturi sul geniale scultore. Recentemente si è dato rilievo a una sorta di 'atlante della memoria' in cui Boccioni raccoglie riproduzioni di 216 opere d'arte dall'antichità alla contemporaneità: in esso «alcune tavole lasciate senza immagini» lasciano supporre che «l'autore avesse inizialmente impostato un progetto più ampio, interrompendolo in una fase di lavorazione intermedia» collocabile forse attorno al 1910. L'allestimento di tale 'atlante' conferma che la maggior parte delle fonti visive dell'artista (che si appresta a diventare futurista e scultore) pertiene al Rinascimento italiano centro-settentrionale, con particolare attenzione a Verrocchio, Donatello, Luca della Robbia (questi ultimi molto familiari a Boccioni anche grazie alle imitazioni fedeli che ne trae l'amico ceramista padovano Valerio Brocchi)<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Tomaso Montanari offre importanti considerazioni sulle responsabilità di Longhi nella valutazione critica novecentesca della scultura barocca romana (MONTANARI 2016, pp. XVI, 298, e nota 36).

<sup>24</sup> FERGONZI 1999, p. 34, e BIROLI-PUGLIESE 2010.

<sup>25</sup> Attingibile nella banca dati *Manifesti futuristi*, cit. nella nota 43.

<sup>26</sup> Si vedano i testi di Calvesi in CALVESI-COEN 1983, pp. 24-25, 31, 34, 195 fig. 214, 197 fig. 220. Il saggio di Venturi esce in «L'Arte», X, fasc. I, 36, 1907, pp. 276-285: 283.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 30, 34: «forse Lionello, che allora era a Venezia», ma si tratta di Adolfo. Si veda, per il passo, BOCCIONI/BIROLI 2011, I, p. 237; cfr. ROSSI 2016a, pp. 45-47, 92; ROSSI 2016b, 53, 54-56, 58, 66 e nota 53, 67 e figg. 65-68 a p. 96. In ROSSI 2016a, p. 32, ROSSI 2016c, pp. 73-118, e in CONTÒ 2016, è pubblicato il registro

Boccioni muore prematuramente nel 1916. Marinetti organizza una mostra commemorativa inaugurata il 14 giugno 1933 al Castello Sforzesco a Milano dove ribattezza *Forme uniche della continuità nello spazio* come *Linea unica della continuità nello spazio*. Nel 1941, venticinque anni dopo la morte di Boccioni, Emile Schaub-Koch esemplifica sinteticamente il lascito di Donatello attraverso l'accostamento della formula: «Stile: linea unica» alla riproduzione fotografica semifrontale del *S. Giovanni Battista gradivo* del Museo del Bargello (Fig. 8) nell'articolo su «Emporium» *Donatello e Verrocchio*, in cui permane l'attribuzione della statua al maestro<sup>28</sup>, nonostante Hans Kauffmann la avesse restituita dieci prima a Francesco da Sangallo<sup>29</sup>.

Si può ipotizzare una relazione tra lo studio del corpo in movimento fermato nel marmo bianco nei geometrici e nervosi grafismi dei due profili del *Battista gradivo* attribuito nel primo quarto del Novecento a Donatello (con un «arrigidimento al limite del grottesco del movimento organico e delle forme generali e di contro una cura spasmodica, davvero neoquattrocentesca nella resa grafica ed insistita del dettaglio»)<sup>30</sup> e il gesso bianco di *Forme uniche?* Qualche risposta può venire da una verifica delle riproduzioni del *Battista* nei libri a cui Boccioni potrebbe avere avuto accesso durante gli studi del dinamismo plastico finalizzato alla statuaria. Nel 1908 Boccioni annota «sui taccuini di aver acquistato, pagandoli a rate, tre libri illustrati su Dürer, Michelangelo e Rembrandt: la terna di nomi consente di restringere, con buona sicurezza, il campo alle belle monografie della serie “Klassiker der Kunst” edite negli stessi anni dalla Deutsche Verlag-Anstalt di Stoccarda»<sup>31</sup>; nel volume su Donatello della stessa serie, uscito nel 1907 per cura di Paul Schubring, il *Battista* compare con un taglio visuale completamente frontale nell'illustrazione singola (da una foto Anderson) dedicatagli (Fig. 6); nella veduta d'insieme della «Donatello-Saal» del Bargello, che nell'allestimento fotografato aveva ancora il calco in gesso del *Gattamelata* al centro, si vede invece il profilo destro della statua<sup>32</sup> (Fig. 11). La posizione del *Battista*, rasente la parete laterale sinistra (come nella riproduzione) non permette di accertare se Boccioni abbia dedotto dalla lettura del volume<sup>33</sup> la conoscenza della statua per poi approfondirne lo studio tra le fonti di *Forme uniche*. Tuttavia, proprio la foto della sala del Bargello pubblicata da Schubring nel 1907 suggerisce che l'ipotesi di un viaggio di Boccioni a Firenze non sia infondata: in quest'ottica, il *Battista* creduto di Donatello e il calco in gesso del monumento equestre padovano sarebbero stati studiati con

---

completo di riproduzioni e documenti che compongono il Fondo veronese, con approfondimenti rispetto ai materiali presentati nel catalogo della mostra.

<sup>28</sup> Si veda il testo di Pugliese in BIROLI-PUGLIESE 2010, p. 419, e SCHAUB-KOCH 1941, p. 150 (reperibile nella banca dati *La Fototeca di Emporium. Parole e figure*: <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/ricerca.php>).

<sup>29</sup> KAUFFMANN 1931-1932, p. 4, come messo in rilievo in M. Collareta, scheda n. XIX, *San Giovanni Battista*, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 348-362 (con rassegna bibliografica iniziale, cronologia dello spostamento subito dalla statua dagli Uffizi al Bargello e riproduzione a Tav. XXVI a-b. delle incisioni che illustrano frontalmente la statua nei volumi di Cicognara e di Müntz), in CAGLIOTI 2012, pp. 5-6, 14, 58 note 32-33, 60 note 41-42, 64-65 note 88, 90 e in CAGLIOTI 2017, pp. 208-209 note 51-52.

<sup>30</sup> M. Collareta, scheda n. XIX, *San Giovanni Battista*, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 348-362, in particolare p. 350.

<sup>31</sup> FERGONZI 2004, pp. 26 e 37 nota 33.

<sup>32</sup> SCHUBRING 1907, pp. 37, 211. ROSSI 2016b, p. 56 e nota 24, e CONTO 2016, pp. 234-238, le pp. 234-235, fanno riferimento a «libri appartenuti a Boccioni» e a «libri e documenti che erano certamente appartenuti a Umberto Boccioni» con «presenza di dediche esplicite o di note di possesso» ora confluiti nel Fondo Callegari-Boccioni della biblioteca Civica di Verona di cui è parte anche l'album di riproduzioni.

<sup>33</sup> Si veda SCHUBRING 1907, pp. 52 e 119 per il *Gattamelata* visto da ovest in una foto Anderson, da confrontare qui con la fig. 12. È consonante con le ipotesi enunciate a testo sul possibile ruolo del libro di Schubring per Boccioni la seguente annotazione in ROSSI 2016a, p. 92: «Si veda inoltre la fotografia Anderson ripresa da un'inquadratura simile, documentata al 1910 circa (Firenze, Archivio Alinari, n. ADA-F-010249-0000). Sull'opera di Donatello, nel 1907 uscì inoltre nei *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* una monografia di Pieter [sic] Schubring corredata da un notevole apparato iconografico; [...] in part. pp. 106-107, 113 (in particolare per le riproduzioni dei tre rilievi dell'Altare del Santo contenute nell'Atlante)».

agio dall'artista<sup>34</sup>. Dopo la guadagnata celebrità europea di *Forme uniche*, la possibilità di guardare al *Battista gradivo* del Bargello in chiave cinetica, fascinosa per gli artisti in virtù dell'attribuzione della statua a Donatello, matura probabilmente anche grazie alla collocazione nello spazio della Sala. Difatti, nel 1929 due delle stampe Alinari a gelatina bromuro d'argento dedicate al *Battista gradivo* ne riprendono i profili destro e sinistro dal basso: si valorizza l'incedere in avanti del giovane dall'acconciatura e dalla barba e baffi di foggia elegante, senza aureola e senza croce, assorto in una lettura probabilmente a voce alta (la bocca dischiusa scopre i denti), col lembo posteriore della veste trattenuto dalla mano destra per non inciampare, le ossa, i tendini, i muscoli in tensione; l'arto inferiore sinistro si fonde metamorficamente con l'allusione di paesaggio che Giovanni, concentrato nella lettura, si lascia alle spalle (Figg. 1, 4, 8). La fruizione posteriore della statua sembra una di quelle privilegiate, a giudicare anche dalla quasi ossessiva lavorazione realistica della schiena magrissima<sup>35</sup>, e invoglia ad approfondire le indagini sulla originaria destinazione di un pezzo tanto originale quanto misterioso. Nella diligente verifica della fortuna delle «forme uniche» affrontata da Boccioni sui principali maestri di scultura in marmo e in bronzo dei secoli precedenti non manca, del resto, la rielaborazione dal vivo della «forma che fugge», nella quale Bernini ha fermato la corsa di *Apollo e Dafne*, i cui arti già in dissolvenza avanzano per l'ultima volta nell'arbusto nascente<sup>36</sup>.

Il rapporto tra la forma prevalente di scultura, intesa solo come arte pubblica, praticata nei decenni in questione, e la sua riproduzione su vasta scala contribuisce al processo di immedesimazione del singolo nell'identità nazionalistica fascista a partire dalla fine degli anni Venti<sup>37</sup>. All'avanzare in direzione romana e imperiale dell'estetica fascista concorrerà proprio Antonio Muñoz, responsabile della distruzione di intere parti della Roma medievale e rinascimentale; a tale azione corrisponde il mantenimento della Roma monumentale secentesca, culminante nel complesso della Basilica vaticana, vero e proprio museo della statuaria barocca, prima ancora dell'avvento dei sistematici provvedimenti del Ventennio fascista, il primo dei due interventi autorizzati da Muñoz sulla chiesa di Santa Sabina (1914-1919) trasformata in «chiesa-museo, il modello didascalico di basilica cristiana»<sup>38</sup>. Non va trascurato neppure l'effetto che deve avere procurato allo studioso l'ossessione per la «monumentomania» tra le due guerre mondiali, che si riflette nelle riproduzioni di scultura contemporanea di grandi dimensioni, di carattere celebrativo-propagandistico e cimiteriale nella stampa periodica a vasta diffusione. È opportuno chiedersi se, quando Longhi scrive di scultura, l'uso di un lessico generico a volte riconducibile all'ambito romano imperiale e

<sup>34</sup> ROSSI 2016b, pp. 66-67 e note 55-56, ROSSI 2016a, pp. 46-47 e nota 44 con fig. 15, con buoni argomenti ipotizza che il disegno col *Gattamelata* derivi dalla riproduzione del monumento in MÜNTZ 1994, che Boccioni legge prima del 21 dicembre 1907.

<sup>35</sup> Che avrebbe potuto trovare a buon diritto un posto nella rassegna fotografica della mostra dedicata alla schiena nella storia dell'arte e nella moda (*BACK SIDE* 2019).

<sup>36</sup> La messa in rilievo del significato di questo esercizio grafico boccioniano si trova in FERGONZI 2014, pp. 129, 130 nota 18, su cui Montanari specifica: «nel 1913, e cioè mentre Roberto Longhi si preparava a estromettere Bernini dal canone dei padri della scultura futurista e dunque dalla genealogia dell'arte moderna, Umberto Boccioni verificava la storia [...] delle “forme uniche di continuità nello spazio” disegnando, a Villa Borghese, proprio l'*Apollo e Dafne* di Bernini «che Maffeo Barberini aveva definito una “forma che fugge”» (MONTANARI 2016, p. 299 nota 27). Ho attirato l'attenzione sull'episodio in CONTE 2019, note 6 e 46 e, in questo scritto, a nota 23. Cfr. anche SIMONATO 2018, pp. 234-235, 238-240, 242-247, 276-277 note 156-165, 172-182. Il disegno era stato pubblicato in CALVESI-COEN 1983, p. 486 fig. 880, senza indicazione del rapporto intertestuale tra le due opere («allusione al mito ovidiano della trasformazione di Dafne, inseguita da Apollo, in alloro»); lo si ritrova, stampato in due differenti misure, in UMBERTO BOCCIONI 2016, pp. 74, 204 figg. 25, 214, *Dinamismo di un corpo umano (Velocità), 1913. Milano, collezione privata*, con il commento di Francesca Rossi: «l'indagine sulla sintesi del corpo in corsa [nel foglio *Voglio fissare le forme umane in movimento (Scomposizione dinamica)*] scaturisce dall'immagine di una Dafne fuggitiva senza nasconderla» (ROSSI 2016b, p. 72).

<sup>37</sup> NEGRI 2013, pp. 4-7, 13-16 e BIGNAMI 2013, p. 67.

<sup>38</sup> LONGHI 1919, contestualizzato in BELLANCA 2003, pp. 104-106.

bizantino possa avere risentito anche di una polemica presa di distanza, ideologica e linguistica, dagli interessi di ricerca preponderanti nella vituperata attività scientifica e di tutela di Muñoz. Può essere utile, inoltre, in termini di bilanciamento delle ascendenze, tenere a mente che al liceo «Vincenzo Gioberti» di Torino Longhi era stato studente dei corsi del dantista Umberto Cosmo, poi impegnato antifascista, innovatore negli studi sulla fortuna della *Commedia*, alla cui ricezione nel bistrattato Seicento egli dedica pagine che meritano una rilettura<sup>39</sup>. All'altezza di tale fatidica cronologia della formazione di Longhi, che consegue la maturità nel 1907 con la guida di Cosmo, è un tassello che va nella direzione di una condivisione con Boccioni dell'appropriazione dei versi di Dante per la valutazione di *Forme uniche della continuità nello spazio*<sup>40</sup>. Un giorno dopo avere ascoltato la conferenza di Adolfo Venturi su Donatello a Padova, difatti, lo stesso Boccioni annota sulla pagina del proprio diario, datata 28 marzo 1907, un incontro col professor Cosmo che parla «di pittura come un letterato»:

Questa sera ho conosciuto il prof. Cosmo dimorante a Torino e che s'occupa di studi Francescani. Ha una testa fratesca molto dolce non so fino a dove arrivi la sua potenza. Abbiamo parlato molto. Gli ho raccontato le mie pene e i miei dubbi eterni. Sembrava comprendermi...Abbiamo parlato molto d'Arte. Mi ha consigliato a concretare...che cosa? Se non ho nulla nel cervello? se non amo nulla e rido di tutto? Di pittura ne parla come un letterato. Non devo avergli fatto cattiva impressione. I miei viaggi attraverso l'Europa l'hanno sbalordito<sup>41</sup>.

Comincia così la rivoluzione della lingua dell'arte sotto il segno di Dante: con l'artista che ostenta cinicamente di non essere attratto da nulla ma in cerca di maestri, come sempre quando si è giovani; lo studente liceale che fa parte, con Venturi, della generazione che tra gli anni Dieci e Venti si sforza di «sostituire un gergo tecnico a un gergo giornalistico di matrice ancora impressionistica, letteraria»<sup>42</sup>; il dantista esperto di studi francescani che parla di pittura come un letterato, colpito dalla famelica mobilità di un artista e guida istituzionale dello studente futuro critico e storico d'arte contemporanea. Eppure era rimasto «quasi inesplorato» il caso «dei rapporti tra Longhi e Boccioni [...] nell'ambito dell'esperienza letteraria» perfino all'epoca della pubblicazione dell'antologia di scritti longhiani curata da Contini, destinata prevalentemente alla divulgazione presso un pubblico di non addetti ai lavori delle doti possedute dal Longhi scrittore; i rapporti si estendevano dagli scritti sul Futurismo a «quegli incunaboli del recupero critico del Seicento e del saggio pierfrancescano che sono il *Mattia Preti* (1913) e il *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914)», con un «esplicito confronto tra il Futurismo e il Barocco» ricorrente «anche nel saggio su *I pittori futuristi*»<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Si veda AGOSTI 1996a, pp. 478-479, 483 nota 22 in cui si rinvia all'impulso decisivo dello stesso Umberto Cosmo (COSMO 1905). Sulla vicenda biografica e professionale di quest'ultimo, oscillante tra licei e università a Torino negli anni in cui vi studia Longhi, si veda VITTORIA 1988, pp. 798-791. Lo stesso Longhi mette in rilievo il magistero formativo del docente (LONGHI 1961, p. VII, nelle *Avvertenze per il lettore*: a condurlo «per mano alla critica letteraria di Francesco De Sanctis fu, verso il 1906, l'indimenticabile Umberto Cosmo». Anche il primo articolo di Longhi, del 1911, dedicato a recensire l'edizione dei volumi delle *Vite* di Vasari curati da E. Calzini e da I. Benvenuto Supino (FACCHINETTI 2009) offre indiretto riscontro di una familiarità col testo capostipite della storiografia in volgare prodotta dai conoscitori, che proprio nelle terzine dantesche individuano lingua in grado di parlare di arte contemporanea.

<sup>40</sup> Si veda anche nota 22.

<sup>41</sup> L'incontro di Boccioni con Cosmo non era entrato a far parte della storia degli studi anche per via dell'esclusione del nome del professore dall'*Indice* di BOCCIONI/BIROLI 2011, I, pp. 237-238; II, p. 105, da cui «sono stati tralasciati i nomi delle persone che non presentano incidenza nella storia di Boccioni e del futurismo».

<sup>42</sup> L'osservazione è in FERGONZI 2015, p. 168.

<sup>43</sup> LONGHI (1913) 1961, p. 48. Se ne è accorto Marco Collareta, sulla scorta di un «preciso richiamo del Raggianti» del 1948 (COLLARETA 1974, pp. 1790-1791). La verifica effettuata da Collareta grazie alla pubblicazione in volume degli *Scritti giovanili* disponibili dal 1961 e «degli scritti del Boccioni (*Gli scritti editi e inediti*,

La prima novità emergente dall'indagine sul lessico della scultura nella lingua di Longhi nell'ottica dei prestiti danteschi risiede, dunque, nella trafila che dalle terzine della *Commedia* porta all'equazione tra la letteratura artistica fiorentina in volgare cinquecentesca e l'arte contemporanea. A partire dall'ecfrasi di *Forme uniche della continuità nello spazio*, Longhi allinea la statuaria contemporanea a quella rinascimentale usando l'espedito di attingere alla lingua di Dante, autore già consacrato da Vasari, Benedetto Varchi e Luca Martini per Michelangelo; topico ormai per Francesco Bocchi che loda l'antesignano e sempre contemporaneo Donatello<sup>44</sup>.

A questo punto, è proficuo rammentare che una ricerca sul lessico visivo di Longhi non avrebbe sviluppi odierni, nei metodi e negli strumenti, senza il magistero quasi profetico di Paola Barocchi, che

aveva fatto esercizi meravigliosi [...] già nelle antologie [...] uscite negli anni Settanta per D'Anna, *Testimonianze e polemiche figurative*, dove aveva insegnato come si poteva scomporre i testi giovanili di Longhi ritrovando gli echi di Boccioni, ma anche quelli di D'Annunzio. È chiaro che in questo agiva l'intervento di Mengaldo nella miscellanea Fubini (1970) che era andato alla ricerca delle origini del linguaggio di Longhi: e si scopriva che tante esperienze letterarie dell'Otto e del Novecento, italiane e straniere, innervavano quelle pagine [...], intrinsecamente contemporanee, ma nel senso vero del termine<sup>45</sup>.

Tra i numerosi «aulicismi o poetismi» elaborati da Longhi in funzione sarcastica Mengaldo isola «due casi in cui si dice dantesco che Berenson [...] ha *balestrato* un certo quadro in un catalogo non pertinente»<sup>46</sup>. Il contesto è *Officina ferrarese* del 1934: «Spiace che il Berenson, affatto incurante della provenienza del quadro l'abbia recentemente balestrato in Toscana al nome del mio "Maestro Esiguo"»; «quella così spirituale *Flagellazione* esposta nel museo di Edimburgo al nome del Bianchi-Ferrari e, dal Berenson, balestrata all'indice del Bramantino». Mengaldo si riferisce con ogni evidenza a vari luoghi danteschi: *Inf.* XIII 98: «ma là dove fortuna la balestra»; *Purg.* XXV 112: «Quivi la ripa fiamma in fuor balestra»; sonetto *Io sono stato con Amore insieme*, 11: «sì che consiglio invan vi si balestra». Il participio «balestrato» 'gettato, sbattuto' è attestato almeno dal 1475. Nel linguaggio specialistico dell'arte ricorre, prima di Longhi, nel 1917: lo studioso napoletano Angelo Borzelli lo usa per Francesco «Mochi [...] educato in Toscana e quindi balestrato a Roma» (l'artista al quale è legato il participio nella fonte del 1917 è uno dei rarissimi scultori secenteschi che riceve le attenzioni del giovane Longhi, come si è visto prima)<sup>47</sup>.

Secondo Mengaldo, Longhi ha in mente forme della *Commedia* perfino quando usa «intimpanita», uno dei non pochi parasintetici con prefisso *in-* che caratterizzano in senso espressionistico la sua prosa. A metà Quattrocento l'artista bresciano naturalizzato cremonese, Bonifacio Bembo, immagina un Gioacchino appesantito da una vita sedentaria che abbraccia la moglie Anna alla Porta aurea (Fig. 13). Nel 1928 l'addome prominente dell'effigiato sembra a Longhi una «ventraia intimpanita». Secondo Mengaldo, si tratta di una «variazione condensata» da *Inf.* XXX, 54 e 103: «che 'l viso non risponde a la ventraia» e «Quella sonò

---

Milano, Feltrinelli, 1971)» si potrebbe oggi aggiornare e completare grazie alle risorse online disponibili e in corso d'opera sia per gli scritti longhiani sia per quelli futuristi: *La lingua della storia dell'arte del XX secolo. Roberto Longhi* (<http://longhi.accademiadellacrusca.org/>); *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: manifesti futuristi* (<http://futurismo.accademiadellacrusca.org/> e <https://www.memofonte.it/ricerche/manifesti-futuristi/>).

<sup>44</sup> BOCCHI/BAROCCHI 1962, VARCHI/BAROCCHI 1960, pp. 57-58, oggi consultabili online banca dati *Trattati d'arte del Cinquecento*: <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/<27/06/2019>>; COLLARETA 1997, pp. 103, 104 nota 26 con riferimento a NELSON 1995, p. 43.

<sup>45</sup> AGOSTI 2017, p. 464.

<sup>46</sup> MENGALDO 2005, p. 98. Si veda anche MENGALDO (1970) 1996 e 1994, pp. 185-190, 364-368.

<sup>47</sup> BORZELLI 1909, p. 16 (riporto il referto bibliografico in FAVERO 2008, p. 9). Per l'attestazione di «balestrato» 'gettato, sbattuto' del 1475 cfr. *GDLI* (Masuccio).

come fosse un tamburo»<sup>48</sup>. È possibile ricostruire una trafila forse più problematica rispetto a quella proposta dallo studioso per il sintagma aggettivale «ventraia intimpanita», desueto e in realtà non ricorrente nelle fonti dantesche. Appare probabile che «ventraia intimpanita» sia un calco da Carlo Dossi (pur se Longhi «operava nel palazzo della letteratura come un sultano o un maragià [...]. Anche mostrando pochissima simpatia per gli accostamenti a Carlo Dossi»<sup>49</sup>): «Se la tua regnante Maestà – come desidero e spero e per essa e per mè – ha pranzato da papa, troverà qui da disporre ampiamente la intimpanita ventraja»<sup>50</sup>. La nuova trafila qui proposta può essere affiancata a quella dantesca tradizionale. Dossi, avvezzo a sperimentalismi linguistici, grammaticali e sintattici, destina il sintagma alla *Sinfonia* dedicata all'amico pittore Tranquillo Cremona in *La desinenza in A* (1878, riveduta e ristampata nel 1883). In una fase di ancora marcato sperimentalismo linguistico, Longhi fa aderire le parole all'oggetto da focalizzare selezionandole per storia, geografia e addirittura destinatario del testo: un pittore lombardo il cui cognome, Cremona, coincide con la città in cui operò il Bembo, pittore della «ventraia intimpanita» del poco atletico Gioacchino.

Dunque, sottoporre alla verifica del tempo e dei più aggiornati strumenti di ricerca le serie lessicali di metonimie, aulicismi, poetismi nella lingua di Longhi consente già qualche aggiornamento funzionale a confermare che le «tante esperienze letterarie dell'Otto e del Novecento, italiane e straniere» che «innervavano quelle pagine» di Longhi sono mescolate da lui all'inesausta memoria di Dante.

<sup>48</sup> LONGHI (1928) 1968, p. 61, e inoltre MENGALDO (1970) 1996, p. 273 e nota, MENGALDO 1994, p. 187, MENGALDO 2014, p. 187. Sulla tavola si veda TANZI 2011, pp. 15-33 e M. Tanzi, scheda n. VI, in *ITAROCCHI DEI BEMBO* 2013, pp. 64-69.

<sup>49</sup> ARBASINO 2014, pp. 292-293. Cfr. le riflessioni di Gianfranco Contini in CONTINI–PIZZUTO/ALVINO 2000, p. 13: «Mi chiedo se tu divida la mia ammirazione per Carlo Dossi (quello giovanile, s'intende). Ovviamente non cerco "precedenti", se non nella misura in cui il mio amico Longhi ha perseguito a ritroso la vicenda del lume lombardo per spiegarsi, dirò così, serialmente l'avvento dell'innovazione caravaggesca». In MANNI 2013, pp. 116-119, in particolare p. 117, si riassumono le occorrenze salienti di voci scientifiche e tecniche nel lessico della *Commedia*, suddividendole tra cultismi e apporti del lessico popolare, tra cui è registrata anche la voce anatomica *ventraia*.

<sup>50</sup> Ho effettuato la verifica sul testo di DOSSI/ISELLA 1995, p. 693.

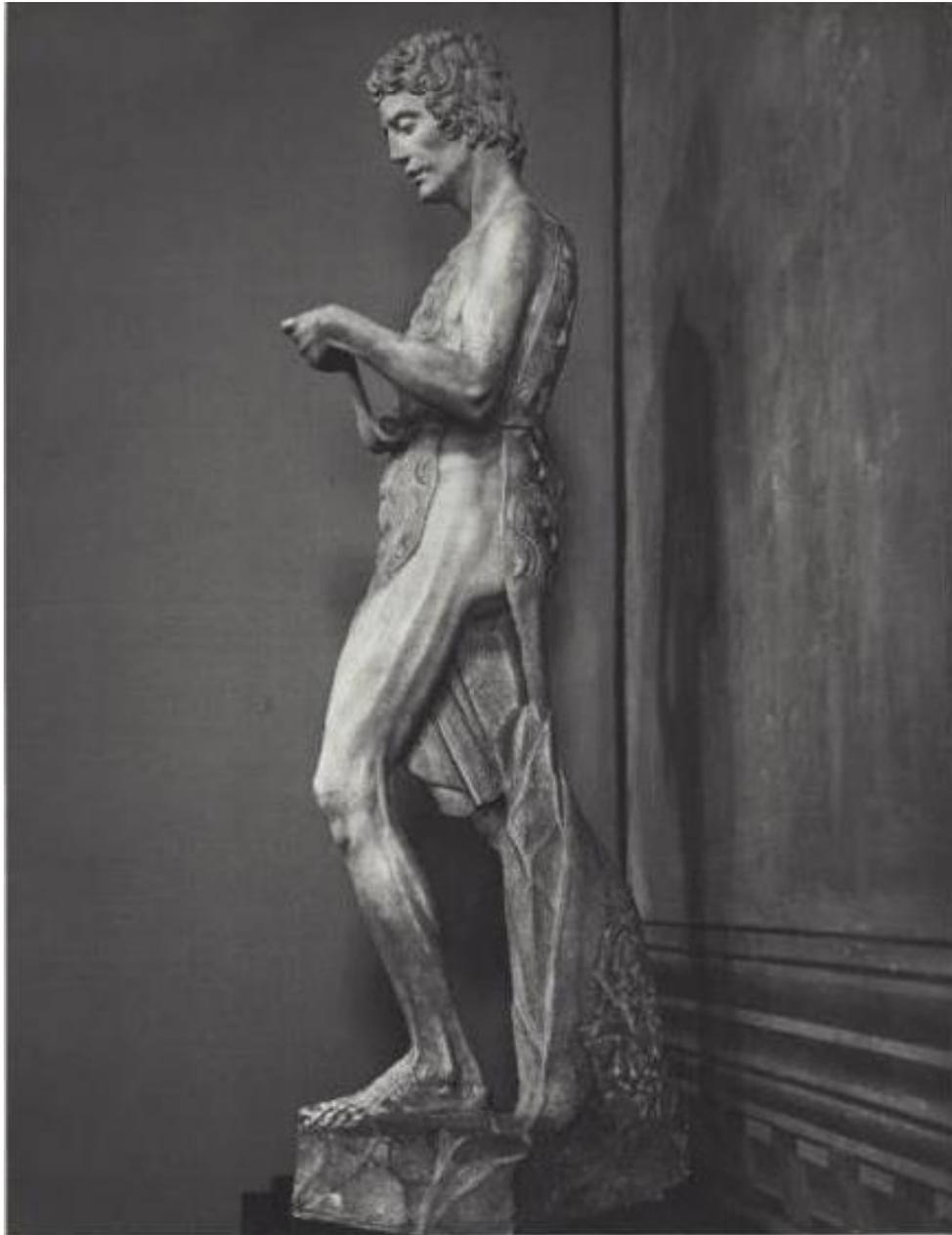


Fig. 1: [attribuito a Donatello, ma Francesco da Sangallo], *Firenze-Museo Nazionale-San Giovanni Battista in profilo-Donatello*, profilo sinistro, stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x27 cm, 1929, Milano, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica RI 12007



Fig. 2: Francesco Mochi, *Santa Veronica*, 1629-1639, marmo, 5 m ca., Città del Vaticano, Basilica di San Pietro in Vaticano (in L. Rice, *The Unveiling of Mochi's Veronica*, «The Burlington Magazine», CLVI, 2014, pp. 735-740: 735 fig. 17)



Fig. 3: Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, gesso, 1913, tavola 9 (non numerata) in R. Longhi, *Scultura | futurista | Boccioni*, con 10 illustrazioni, Firenze 1914

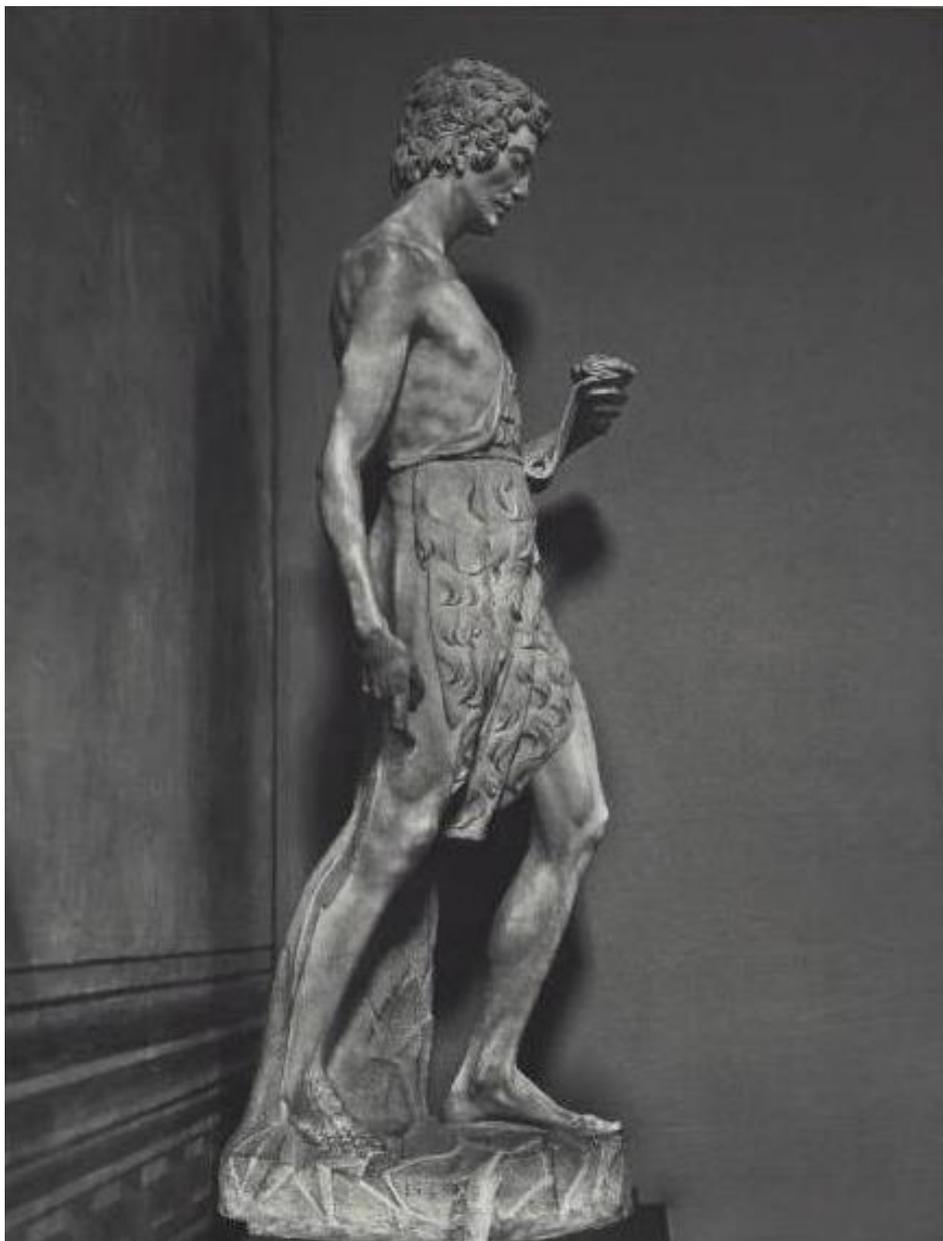


Fig. 4: [attribuito a Donatello, ma Francesco da Sangallo], *Firenze-Museo Nazionale-San Giovanni Battista in profilo-Donatello*, profilo destro stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x27 cm, Milano, 1929, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica RI 12047



Fig. 5: Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913, tavola 8 (non numerata) in R. Longhi, *Scultura | futurista | Boccioni*, con 10 illustrazioni, Firenze 1914



Fig. 6: [attribuito a Donatello, ma Francesco da Sangallo], *Florenz, Museo Nazionale | marmor | St. Joahannes der Tauffer. Um 1430*, foto Anderson in P. Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 11), Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Lipsia, 1907, p. 37

Fig. 7: *Donatello*: [attribuito, ma Francesco da Sangallo], *San Giovanni Battista (Firenze, Museo Nazionale)*, in E. Schaub-Koch, *Donatello e Verrocchio*, «Emporium», vol. XCIV, n. 562, 1941, pp. 146-156: 150





Fig. 8: Francesco da Sangallo [già attribuito a Donatello], *San Giovanni Battista gradivo*, marmo, 170 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture n. 70 (fotografia: F. Conte, 3 ottobre 2018)

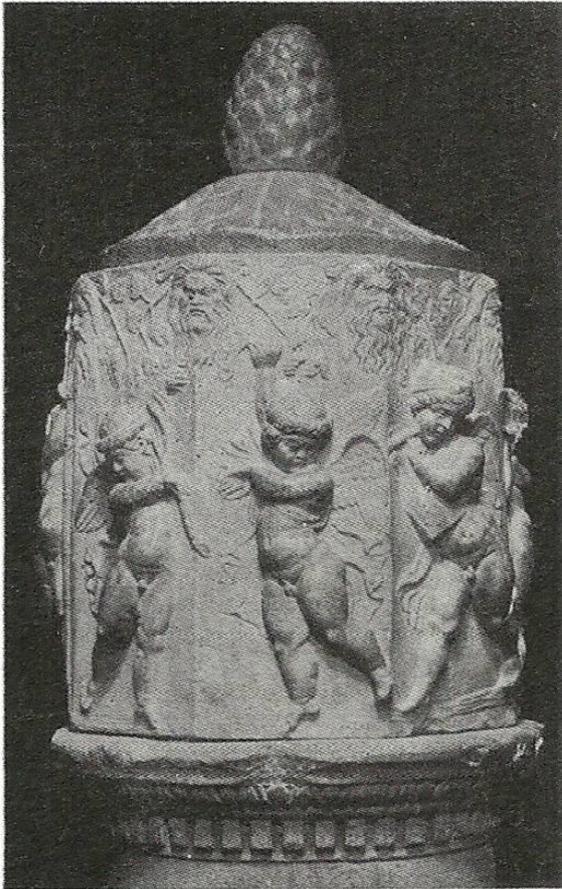
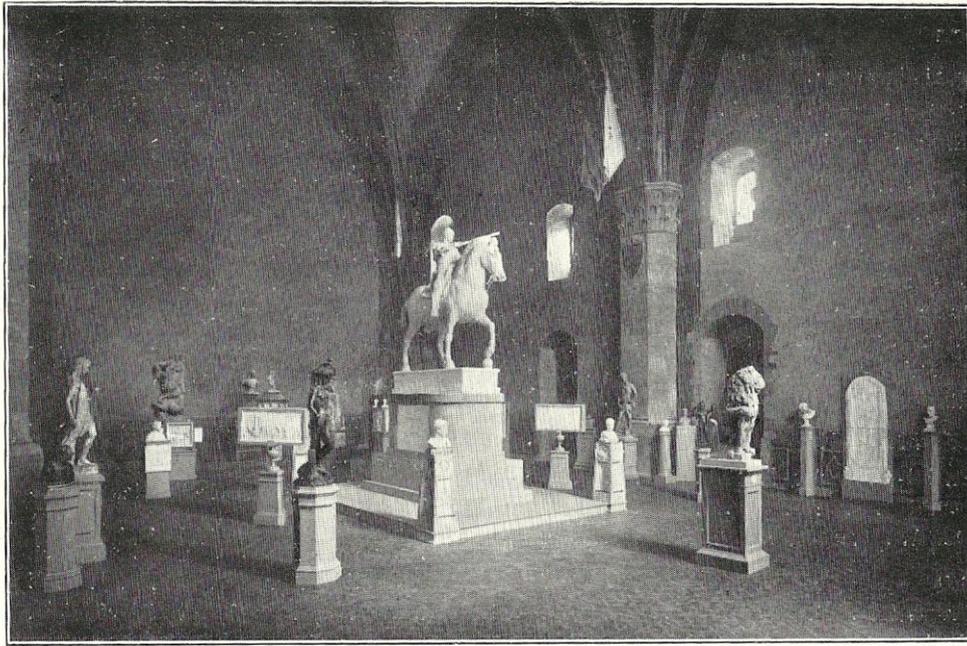


Fig. 9: *Urna di Lucius Lucilius Felix*, in A. Venturi, *Donatello a Padova*, «L'Arte», X, fasc. I, 36, 1907, pp. 276-285: 283



Fig. 10: Umberto Boccioni, *Erote dall'urna di Lucius Lucilius Felix riprodotta come di Donatello*, matita su carta, 28,2x20,8 cm, collezione privata



Der Donatello-Saal des Museo Nazionale in Florenz

Fig. 11: *Der Donatello-Saal des Museo Nazionale in Florenz*, in Paul Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 11), Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Lipsia, 1907, p. 211



Fig. 12: Umberto Boccioni, *Donatello*, Monumento equestre al Gattamelata, matita su carta, siglato a destra verso il basso, 28x20, 8 (in M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano 1983, p. 195, fig. 214)



Fig. 13: Bonifacio Bembo, *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea con il profeta Eliseo e san Nicola da Tolentino*, 1445-1450 ca., Denver, Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection, 1957.166

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1996a

G. AGOSTI, *Altri materiali sulla giovinezza di Roberto Longhi. Qualche esempio e alcune prospettive di lavoro*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 1-2, 1996, pp. 475-484.

AGOSTI 1996b

G. AGOSTI, in *Ad Alessandro Conti*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa 1996, pp. 283-294.

AGOSTI 2017

G. AGOSTI, *Longhi finora*, in *IL MESTIERE DEL CONOSCITORE* 2017, pp. 460-473.

AGOSTI-FARINELLA 1985

G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Su Roberto Longhi, la scultura e il classicismo*, «Quaderni di Palazzo Te», 3, 1985, pp. 29-32.

ARBASINO 2014

A. ARBASINO, *Roberto Longhi*, in Id., *Ritratti italiani*, Milano 2014, pp. 290-298.

ARTE MOLTIPLICATA 2013

*Arte moltiplicata: l'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, Milano 2013.

BACK SIDE 2019

*Back Side/Dos à la mode*, catalogo della mostra, a cura di A. Samson, introduzione di M.H. Koda, Pargi 2019.

BAROCCHI 1984

P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino 1984.

BAROCCHI 1984a

P. BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia artistica*, in BAROCCHI 1984, pp. 83-111 (ripubblicato in *Metodologia e dotica dei carteggi*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 23-25 ottobre 1980), a cura di E. d'Auria, Firenze 1989, pp. 104-133).

BAROCCHI 1984b

P. BAROCCHI, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea*, in BAROCCHI 1984, pp. 112-134 (edizione originale in «Nouvelles de la République des Lettres», I, 1981, pp. 13-39).

BELLANCA 2003

C. BELLANCA, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003.

BIGNAMI 2013

S. BIGNAMI, «*Monumentalità fascista*», in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 67-78.

BIROLLI–PUGLIESE 2010

Z. BIROLLI, M. PUGLIESE, *I gessi di Boccioni e le successive traduzioni in bronzo*, in *Il futurismo nelle avanguardie*, atti del convegno internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2010), a cura di W. Pedullà, Roma 2010, pp. 417-440.

BOCCHI /BAROCCHI 1962

F. BOCCHI, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele [...]* (Firenze 1584), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. 3. C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1962, pp. 125-194.

BORZELLI 1909

A. BORZELLI, *Fonti di storia dell'arte pubblicate [...] per nozze Mercogliano-Blount*, Napoli 1909.

BOCCIONI/BIROLLI 2011

U. BOCCIONI, *Scritti sull'arte*, a cura di Z. BIROLLI, I-II, Milano-Udine 2011.

CAGLIOTI 2012

F. CAGLIOTI, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva», 145, 2012, pp. 2-81.

CAGLIOTI 2017

F. CAGLIOTI, *Michelangelo e altri problemi di scultura*, in *IL MESTIERE DEL CONOSCITORE* 2017, pp. 195-224.

CALVESI–COEN 1983

M. CALVESI, E. COEN, *Boccioni*, Milano 1983.

CAPPELLI (1998) 2001

G. CAPPELLI, *Ritratto irregolare d'artista* (1998), in *Mario Schifano, approssimativamente*, Milano 2001, allegato al DVD *Mario Schifano tutto*, di L. Ronchi, pp. 37-46.

CASU 1976

M. CASU, *Lo «scrivere pittore» nei testi vociani di Roberto Longhi*, «Aevum», Anno 50, 5/6, 1976, pp. 512-540.

COLLARETA 1974

M. COLLARETA, recensione a LONGHI/CONTINI 1973, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3, 1974, 4, pp. 1789-1792.

COLLARETA 1997

M. COLLARETA, «Visibile parlare», «Prospettiva», 86, 1997, pp. 102-104.

CONTE 2019

F. CONTE, «Un modo nuovo di scolpire»: *fonti per la fama della Santa Veronica di Francesco Mochi (con la prima poesia a stampa di Salvator Rosa)*, in *Poésie italienne de la Renaissance*, numero monografico di «Italique», 22, 2019, pp. 160-189.

CONTINI 1982

G. CONTINI, *Varianti del «Caravaggio». Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 66-82.

CONTINI–PIZZUTO/ALVINO 2000

G. CONTINI, A. PIZZUTO, *Coup de foudre. Lettere (1963-1976)*, a cura di G. Alvino, Firenze 2000.

CONTÒ 2016

A. CONTÒ, *Boccioni e Verona. Le carte del Fondo Callegari-Boccioni nella Biblioteca Civica di Verona*, in *UMBERTO BOCCIONI ATLAS 2016*, pp. 121-128.

COSMO 1905

U. COSMO, *La lettura di Dante nell'Università*, «Rivista di filosofia e scienze affini», anno VII, vol. I (XII), maggio-giugno 1905, I, n. 5-6, pp. 384-396.

DEL PUPPO 2006

A. DEL PUPPO, *L'ordine del discorso. Osservazioni sui Dinamismi di Boccioni*, in *Boccioni. Pittore scultore futurista*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, Milano 2006, pp. 82-117.

DOSSI/ISELLA 1995

C. DOSSI, *La desinenza in A*, in Id., *Opere*, a cura di D. ISELLA, Milano 1995, pp. 661-897 (prima pubblicazione 1878, ristampata nel 1884 e nel 1913).

FACCHINETTI 2005

S. FACCHINETTI, *Longhi Roberto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, 2005, pp. 668-676.

FACCHINETTI 2008

S. FACCHINETTI, *Introduzione*, in R. Longhi, *Carlo Braccesco*, a cura di S. Facchinetti, Parma 2008, pp. IX-XC.

FACCHINETTI 2009

S. FACCHINETTI, *Il primo articolo di Roberto Longhi per «La Voce»*, in *Per Giovanni Romano: scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello et alii, Savigliano (Cuneo) 2009, pp. 76-77.

FAVERO 2008

M. FAVERO, *Francesco Mochi. Una carriera di scultore*, Trento 2008.

FERGONZI 1999

F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 2, «Prospettiva», 95-96, 1999, pp. 24-50.

FERGONZI 2004

F. FERGONZI, *Boccioni verso il 1910, qualche fonte visiva*, «L'Uomo nero», I, 2, 2004, pp. 15-37.

FERGONZI 2014

F. FERGONZI, *The Question of Unique Forms: Theory and Works*, in *Italian Futurism 1909-1944: reconstructing the Universe*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, New York 2014, pp. 127-137.

FERGONZI 2015

F. FERGONZI, *Una guerra di parole. La lingua dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra*, «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 39, 2015, pp. 166-177.

FERRETTI 2017

M. FERRETTI, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *IL MESTIERE DEL CONOSCITORE* 2017, pp. 476-495.

FROSINI 2018

G. FROSINI, *Dante disegnatore*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di V.L. Castrignanò, F. De Blasi et alii, Firenze 2018, pp. 83-92.

GDLI

*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. Battaglia (poi diretto da G. Bàrberi Squarotti), Torino 1961-2002, I-XXI; con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, diretti da E. Sanguineti, Torino 2004 e 2009, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino 2004.

GINEX 2012

G. GINEX, «*Contro la fotografia*». *La fotografia nella vita, nell'opera e nel pensiero critico di Boccioni*, «L'Uomo Nero», 9, 2012, pp. 62-85.

KAUFFMANN 1931-1932

H. KAUFFMANN, *Donatello's Jünglingsstatuen, David und Johannes*, «Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin», 1931-1932, pp. 1-4.

ITAROCCHI DEI BEMBO 2013

«*quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona*». *I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po*, catalogo della mostra, a cura di S. Bandera, M. Tanzi, Milano 2013.

IL MESTIERE DEL CONOSCITORE 2017

*Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi et alii, Bologna-Lavis (TN) 2017.

LONGHI 1914

R. LONGHI, *Scultura | futurista | Boccioni*, Firenze 1914.

LONGHI 1950

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone. Arte», 1, 1950, pp. 5-19 (ripubblicato in LONGHI 1979, I, pp. 1-10, e in LONGHI 1985, pp. 9-20).

LONGHI 1961-1984

R. LONGHI, *Opere complete*, I-XIV, Firenze 1961-1984.

LONGHI 1961

R. LONGHI, *Scritti giovanili (1912-1922)*, tt. 1-2, in LONGHI 1961-1984, I, Firenze 1961.

LONGHI (1914) 1961

R. LONGHI, *La scultura futurista di Boccioni (1914)*, in LONGHI 1961, t. 1, pp. 133-162, t. 2, tavv. 66-85.

LONGHI (1913) 1961

R. LONGHI, *I pittori futuristi (1913)*, in LONGHI 1961, t. 1, pp. 47-54.

LONGHI (1919) 1961

R. LONGHI, *La toilette di Sabina e altre cose (1919)*, in LONGHI 1961, t. 1, pp. 437-440.

LONGHI (1928) 1968

R. LONGHI, «*Me pinxit*». *La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo) (1928)*, in Id., «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, LONGHI 1961-1984, IV, pp. 57-66.

LONGHI (1966) 1974

R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri (1966)*, in Id., «*Giudizio sul Duecento*» e *ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Firenze 1974, in LONGHI 1961-1984, VII, pp. 147-158.

LONGHI 1984

R. LONGHI, *Scritti sull'Otto e Novecento (1925-1966)*, in LONGHI 1961-1984, XIV, Firenze 1984.

LONGHI (1938) 1984

R. LONGHI, *Maccari all'Arcobaleno (1938)*, in LONGHI 1984, pp. 59-66.

LONGHI (1948) 1984

R. LONGHI, *Mino Maccari alla «Saletta»* (prefazione alla Mostra personale di Mino Maccari, Modena, Galleria La Saletta, 1948), in LONGHI 1984, pp. 101-103.

LONGHI (1954) 1984

R. LONGHI, *Un Dante di Gala con o senza Dalí*, in LONGHI 1984, pp. 135-137.

LONGHI (1964) 1984

R. LONGHI, *Z.* (catalogo della mostra di Alberto Ziveri, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 1964), in LONGHI 1984, pp. 75-78.

LONGHI 1985

R. LONGHI, *Critica d'arte e buongoverno (1938-1969)*, in LONGHI 1961-1984, XIII, Firenze 1985.

LONGHI/CONTINI 1973

R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. CONTINI, Milano 1973.

LONGHI/VOLPE 1979

R. LONGHI, *Disegno della pittura italiana*, a cura di C. VOLPE, I-II, Firenze 1979.

LUNAČARSKIJ (1913) 1972

A.V. LUNAČARSKIJ, *Un superscultore e un superpoeta* (1913), in Id., *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, Milano 1972.

MANNI 2013

P. MANNI, *La lingua di Dante*, Bologna 2013.

MASCOLO 2014

M. MASCOLO, «Una spuntatura affrettata»: Arte italiana e arte tedesca di Roberto Longhi, «Prospettiva», 155-156, 2014, pp. 151-166.

MASCOLO 2016

M. MASCOLO, *Un «ignoto corrispondente», Lanzi e la quadreria di Pommersfelden. Sull'avvio (e sul percorso) di Roberto Longhi come conoscitore*, «Prospettiva», 161-162, 2016, pp. 157-186.

MENGALDO 1994

P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna 1994.

MENGALDO (1970) 1996

P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi* (1970), in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino 1996, pp. 274-316.

MENGALDO 2005

P.V. MENGALDO, *Officina ferrarese. Un omaggio a Roberto Longhi*, in Id., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005, pp. 92-117.

MENGALDO 2014

P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna 2014.

MONTANARI 2016

T. MONTANARI, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

MUÑOZ 1916

A. MUÑOZ, *Recensione*, «Rassegna d'arte (antica)», XVI, pp. 158-168.

MURRU 2018

C. MURRU, «Con parole conte e acconce». Osservazioni sul lessico degli «Scritti giovanili» di Roberto Longhi, «Studi di Lessicografia italiana», XXXV, pp. 289-319.

NEGRI 2013

A. NEGRI, *Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 1-46.

NELSON 1995

J. NELSON, *Luca Martini, dantista, and Pierino da Vinci's relief of the Death of Count Ugolino della Gherardesca and his Sons*, in *Pierino da Vinci*, atti della giornata di studio (Vinci 26 maggio 1990), a cura di M. Cianchi, Firenze 1995, pp. 39-46.

NURCHIS 2010

F. NURCHIS, *Riscoprire Alberto Martini: un archivio e una storia*, «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 21-48.

OMAGGIO A DONATELLO 1985

*Omaggio a Donatello. 1386-1986. Donatello e la storia del Museo*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, Firenze 1985.

ROSSI 2016a

F. ROSSI, *Dalle parole alle immagini: l'atlante della memoria di Umberto Boccioni*, in UMBERTO BOCCIONI *ATLAS* 2016, pp. 31-71.

ROSSI 2016b

F. ROSSI, «*La Gioconda di Boccioni*». *Le fonti passatiste tra diniego e fondamento*, in UMBERTO BOCCIONI 2016, pp. 50-107.

ROSSI 2016c

F. ROSSI, *Atlante delle immagini (1895-1909): regesto*, in UMBERTO BOCCIONI *ATLAS* 2016, pp. 73-118.

SCHAUB-KOCH 1941

E. SCHAUB-KOCH, *Donatello e Verrocchio*, «Emporium», XCIV, 562, 1941, pp. 146-156.

SCHUBRING 1907

P. SCHUBRING, *Donatello. Des Meisters Werke* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 11), Stuttgart-Lipsia, Deutsche Verlag-Anstalt, 1907.

SIMONATO 2018

L. SIMONATO, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano 2018.

TANZI 2011

M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo*, Milano 2011.

UMBERTO BOCCIONI *ATLAS* 2016

*Umberto Boccioni Atlas. Documenti dal fondo Callegari-Boccioni della Biblioteca Civica di Verona*, a cura A. Contò, F. Rossi, Milano 2016.

UMBERTO BOCCIONI 2016

*Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 2016.

VARCHI/BAROCCHI 1960

B. VARCHI, *Lezzione nella quale di disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (Firenze 1549), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. 1. *Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1960, pp. 3-82, 357-385.

VASARI/BAROCCHI 1962

G. VASARI, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. BAROCCHI, I-V, Milano-Napoli 1962.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VITTORIA 1988

A. VITTORIA, *Cosmo Umberto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIV, pp. 788-792.

## ABSTRACT

A partire dagli anni Dieci del Novecento il lessico tecnico finalizzato a raccontare l'arte antica e contemporanea si incrementa con serie lessicali di metonimie, aulicismi, poetismi che risentono di esperienze letterarie dell'Otto e del Novecento e, intensamente, della memoria di Dante. Al liceo «Vincenzo Gioberti» di Torino uno studente poi diplomato nel 1907, Roberto Longhi, ascolta le lezioni su Dante di un insegnante di letteratura innovatore negli studi sulla fortuna della *Commedia*, Umberto Cosmo, in grado di impressionare anche un artista che ostenta di non essere attratto da nulla ma in realtà alla ricerca di maestri, Umberto Boccioni. Questi, a Padova, il 28 marzo dello stesso 1907 incontra il professor Cosmo «che s'occupa di studi francescani» e gli parla «di pittura come un letterato». Il giorno prima Boccioni aveva assistito a una conferenza di Adolfo Venturi su Donatello. Grazie all'apprezzamento per la statuaria di Donatello (o per quella che a lui allora si attribuisce) Boccioni arricchisce le fonti che tra 1907 e 1913 gli consentono di approdare a *Forme uniche della continuità nello spazio*, che può rientrare nella fortuna visiva di una delle figure marmoree che camminano più rilevanti del Cinquecento italiano, il *Giovanni Battista gradivo* di Francesco da Sangallo. Esposto al Museo Nazionale del Bargello, è attribuito a Donatello nella bibliografia scientifica nota a Boccioni come il libro di Paul Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke*, undicesimo volume della serie *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Lipsia, 1907.

Starting from the 10s of the twentieth century, the technical lexicon related to ancient and contemporary art is enriched with lexical series of metonymies, and bookish and poetic words that are affected by literary experiences of the nineteenth and twentieth centuries and, intensely, by Dante's memory. At the «Vincenzo Gioberti» high school in Turin, a student who graduated in 1907, Roberto Longhi, listened to the lectures on Dante by Umberto Cosmo, a literature teacher who also innovated the studies about the *Commedia*, who was able to impress even an artist who flaunts not be fond of anything but really looking for masters, Umberto Boccioni. The artist, in Padua, on March 28, 1907, met professor Cosmo «who deals with franciscan studies» and talks to him «about painting like a man good at Literature»; the day before he was attending a conference by Adolfo Venturi on Donatello. Boccioni's art had a decisive upgrade thanks to the appreciation for Donatello's sculpture (or for what is attributed to him) between 1907 and 1913. When the artist developed *Forme uniche della continuità nello spazio*, he contributes to the visual fortune of one of the most important walking marble sculptures of the Italian sixteenth century, the *John the Baptist* by Francesco da Sangallo exhibited in the Museo Nazionale del Bargello. *John the Baptist* is attributed to Donatello in the scientific bibliography known to Boccioni as the book by Paul Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke*, eleventh volume of the series *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Leipzig, 1907.

---

**PER UNA RAPPRESENTAZIONE ANICONICA DEL PAESAGGIO URBANO.  
PIERO DORAZIO: 'RILIEVI', CARTOGRAFIE E L'ORIZZONTE VISIVO DE  
*LA FANTASIA DELL'ARTE NELLA VITA MODERNA (1951-1955)***

1. Nella prima monografia su Piero Dorazio (1966), Maurizio Fagiolo dell'Arco tracciava i momenti cruciali della rigorosa ricerca metodologica dell'artista e fissava all'arco cronologico compreso tra il 1946 e il 1958, la fase programmatica dell'«individuazione degli strumenti espressivi, con quadri ed esperimenti plastici»<sup>1</sup> in cui forma, linea, colore, luce e spazio, emergevano come elementi grammaticali primari del suo vocabolario sperimentale.

In quegli stessi anni la pratica artistica di Dorazio fu sostenuta da un'intensa attività teorica che, in contrasto con la posizione politicizzata della critica ufficiale, metteva in discussione le tradizionali nozioni dell'immagine come mimesi e della raffigurazione intesa come narrazione, rivendicando all'autonomia individuale dell'artista la libertà di esprimersi con immagini non trasposte dalla natura ma sottoposte, al pari di un oggetto, ai meccanismi percettivi del reale.

In questa fase di sperimentazione linguistica e insieme di riflessione teorica, il quinquennio compreso tra il 1950 e il 1955 si impone come un periodo di intensa produzione ma anche di verifica e di continuo aggiornamento che si conclude con l'uscita del libro *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, pubblicato alla fine del 1954 e immediatamente ristampato agli inizi del 1955.

*La Fantasia dell'arte nella vita moderna* si configura come la summa della sua precedente produzione teorica, sistematizzata con la completezza di una estetica della modernità. Dorazio ripercorreva le vicende dall'arte contemporanea nei termini di una ricerca univoca sulla genesi della forma e rileggeva l'astrattismo come una direzione comune dell'arte, poiché condizione di libertà creativa che opera senza condizionamenti formali:

Secondo la corrente accezione critica del termine “astratto”, il processo di astrazione della realtà è presente e riscontrabile in ogni forma di attività creativa. Tale processo di astrazione della realtà, ovvero tale rapporto fra le forme del mondo fisico e quelle di ordine psichico e puramente plastico, è andato mutando nell'arte degli ultimi cinquant'anni fino a invertire completamente il suo ritmo e la sua direzione. Vi è cioè, in ognuno dei movimenti dell'arte contemporanea che abbiamo fin qui esaminato, una inequivocabile tendenza generale a concepire la creazione visiva prescindendo dalle forme evidenti della natura fisica, sia nell'adozione dei mezzi espressivi, che nel fine cui tale opera è rivolta [...] Il processo di astrazione della realtà si trasforma cioè in processo di astrazione dalla forma plastica pura, come realtà essa stessa, dalla convenzione visiva e dalla iconografia tradizionale<sup>2</sup>.

Nel corso di questo quinquennio – iniziato nel 1950, quando Dorazio aveva affiancato all'attività propriamente pittorica, la sperimentazione plastica dei rilievi in legno tesi a indagare la forza costruttiva della luce sul colore bianco –, l'artista compie, tra l'estate del 1953 e il luglio del 1954, il primo soggiorno in America durante il quale, non solo porterà a conclusione *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* ma realizzerà anche alcuni rilievi.

---

Il presente contributo è un estratto della tesi di dottorato *Grammatica visiva dei pittori: il caso di Roma da Piero Dorazio a Tano Festa, 1955-1968*, aggiornato grazie alla documentazione dell'Archivio Piero Dorazio di Milano, a cui rivolgo i miei ringraziamenti per aver sostenuto e agevolato la ricerca; ringrazio inoltre gli eredi dell'artista e Luca Pietro Nicoletti.

<sup>1</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 12.

<sup>2</sup> DORAZIO 1954a, pp. 115-116.

A New York – dove frequentò gli artisti Mark Rothko, Robert Motherwell, Ad Reinhardt e Barnett Newman ma anche l'architetto e scultore Frederich Kiesler e soprattutto il critico Clement Greenberg –, Dorazio trovò un fertile terreno di confronto e di stimoli<sup>3</sup> per concentrarsi sul processo di liberazione della forma dai vincoli della rappresentazione mimetica e per sviluppare la sua indagine sulla superficie di un solo colore che, dal bianco denso e assoluto dei rilievi, condurrà alle tele sature di tessiture cromatiche molto luminose. In territorio americano, inoltre, Dorazio terrà la sua prima mostra personale, esponendo le *Cartografie* alla Rose Fried Gallery di New York nell'aprile 1954, prima di far rientro in Italia.

2. Concepiti per essere appesi sia verticalmente che orizzontalmente e essere fruibili, dunque, secondo due diversi punti di vista, queste opere sono delle superfici modulate di legno dipinto con più strati di colore bianco<sup>4</sup> (Fig. 1), talvolta fuse in bronzo (e più raramente in alluminio). L'uniformità della superficie è interrotta da linee rette o sinuose, da elementi scavati o a rilievo di forma circolare, bianchi o colorati, da solchi e da incisioni percettivamente soggetti agli effetti dell'illuminazione naturale o artificiale che proiettata sulla superficie ne esalta la struttura con una contrapposizione ritmica di luci e ombre<sup>5</sup>.

Il ventaglio dei riferimenti nel quale iscrivere i rilievi appare ampio e complesso e determina una diversificazione d'indagine che si manifesta in rapida successione, oltre che nelle caratteristiche fisiche delle opere, nei titoli che, tra il 1951 e il 1954, dichiarano una sempre maggiore ispirazione alla realtà concreta.

In poco più di un triennio, la ricerca plastica di Dorazio subisce un'importante accelerazione. La rapida evoluzione si manifesta sin dai primi due rilievi documentati dal catalogo ragionato del 1977, nel passaggio dal dichiarato *Esperimento di rilievo*<sup>6</sup> del 1950, in cui Dorazio introduce la componente materica del legno e del gesso ma rimane ancora legato al colore che distribuisce sulla superficie in maniera non difforme dalle coeve pitture (Fig. 2), a *Motosilenzio* (1951)<sup>7</sup>, il suo primo rilievo interamente bianco. Dorazio definisce il movimento in senso astratto e lirico: in «uno spazio che non è fisico e neanche metafisico, ma psicologico»<sup>8</sup>, l'artista visualizza il moto nella condizione impercettibile del silenzio attraverso il lento e ideale muoversi verso il basso di una linea verticale che sfiorando le sottostanti linee orizzontali e parallele, provoca il cambiamento della struttura da retta a ondulata (Fig. 3).

---

<sup>3</sup> Sul rapporto di Dorazio con la scena artistica americana si veda COLOMBO 2018.

<sup>4</sup> Ingranditi fino a raggiungere le dimensioni di quattro metri per tre, nel 1956 i *Rilievi* fecero da allestimento scenico per una rappresentazione privata di *Acte sans Paroles* di Samuel Beckett e Romancero Gitano di Garda Lorda.

<sup>5</sup> L'individuazione della luce come l'elemento costruttivo in grado di creare valori plastici e di essere stimolo percettivo dell'opera, così come è espressa nei *Rilievi* presenta delle similitudini con la ricerca di Medardo Rosso che Dorazio aveva approfondito tra il 1951 e il 1952, quando aveva progettato un allestimento delle opere di Medardo Rosso della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, prima che venissero definitivamente sistemate dall'architetto Rubino (ZEVÌ 1985, p. 105). L'attenzione di Dorazio per l'opera di Medardo Rosso è confermata da quanto l'artista scrive in una didascalia a commento del *Bookmaker* (1894) in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*: «Il primo autentico artista moderno italiano. La intuizione della scultura impressionista di Rodin è svolta nella sua opera verso una definizione della luce come elemento determinante la creazione delle forme plastiche nello spazio. Rosso ebbe una sorprendente sensibilità per la materia e dalla intima relazione di questa con la luce, intuì una forma di dinamismo plastico. Le sue sculture sono quasi 'istantanee' di figure o di espressioni sorprese in movimento. La sua esperienza sarà di fondamentale importanza per la scultura futurista di Boccioni e gran parte della migliore scultura italiana contemporanea» (DORAZIO 1954a, appendice fotografica, p. n.n.).

<sup>6</sup> CRISAFI 1977, n. 64, *Esperimento di rilievo*, 1950, rilievo in legno e gesso, 45x25 cm.

<sup>7</sup> *Ibidem*; n. 67 *Motosilenzio*, 1951, rilievo in legno, 50x70 cm.

<sup>8</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 15.

A partire da *Motosilenzi* e fino al 1953, Dorazio associa ai rilievi titoli lirici ed evocativi di un rapporto tra realtà e fantasia che rafforzano il carattere psicologico di quelle rarefatte allusioni spaziali.

L'anno successivo, facendo uso di uno sfondo colorato, Dorazio torna a sperimentare una commistione con la sua coeva pittura. In *Orient Express*, in particolare, attraverso il contrasto dei due piani rosso e bianco e l'uso di forme leggermente sbalzate (Fig. 4), giungono a nuovi sviluppi le soluzioni del dipinto *L'âge d'or* (Fig. 5) dello stesso anno, in cui il colore è usato per ricreare effetti spaziali analoghi ai rilievi e quella stessa dialettica di ombre, che in questi emerge dalla proiezione della luce naturale sull'opera-oggetto<sup>9</sup>; mentre alcuni esemplari del 1952 e del 1953 – tra i quali *Homesickness Compass*, *Ornamento e simboli*, *Equinozio*, *Dielettrico (numerator)* (Fig. 6) – sviluppano una nuova e più marcata componente materica per la sovrapposizione di assemblaggi e composizioni lineari in plexiglass leggermente distanziate della superficie lignea con cui Dorazio conferiva tridimensionalità agli ingranaggi lineari che comparivano nei suoi disegni e nelle sue pitture, e di cui un esempio è fornito nel particolare dipinto all'angolo superiore destro in *L'âge d'or*.

Contemporaneamente, l'uso del colore si fa più rigoroso e l'artista introduce la soluzione di punti colorati che emergono dal candore bianco della superficie (Fig. 7), che gli era stata suggerita dalle riflessioni su *Punto e linea sul piano* di Kandinsky:

“*Punto e linea sul piano*” è un libro al tempo stesso teorico e analitico in direzione pre-ghestaltica, dove la superficie è intesa come il luogo delle sensazioni così come in geometria, la linea è il luogo dei punti. La mia aspirazione a superare in qualche modo i limiti della pittura da cavalletto e a ridurre i colori di un quadro e i loro movimenti a un gioco evocativo di luci e ombre su una superficie, s'inseriva in una tendenza condivisa da altri artisti i quali riscoprivano allora nell'arte concreta l'opera di Mondrian, Malevitch e Max Bill<sup>10</sup>.

Oltre ai debiti nei confronti di Kandinsky<sup>11</sup> – e in particolare di *Punto e linea sul piano* che è stato assunto da Dorazio come una sorta di manuale<sup>12</sup> –, i rilievi, tutt'altro che sviluppare un'univoca direzione di ricerca, appaiono elaborare sollecitazioni visive molteplici. Sul piano iconografico si riscontra una convergenza con le soluzioni proposte, proprio a partire da Kandinsky, dall'olandese gruppo De Stijl ed in particolare da George Vantongerloo. Dorazio aveva iniziato a frequentare Vantongerloo nel suo studio parigino nel 1948<sup>13</sup> e gli anni in cui

<sup>9</sup> A proposito dell'opera *L'âge d'or*, in un'intervista con Adachiara Zevi nel luglio del 1985, l'artista ha dichiarato: «Dopo aver finito il quadro e guardandolo bene, mi resi conto, cosa strana, che erano venute fuori tre immagini separate l'una dall'altra, quasi volutamente, anche se non era certamente voluto; tre figure che simboleggiavano i tre colleghi dell'Age d'or che si separavano ... La fattura è legata invece ai rilievi bianchi che facevo in quel periodo dove cercavo di creare la sensazione di spazio sulla superficie dell'oggetto attraverso giochi di luce e ombra, con linee curve o rette e punti messi in rilievo, oppure addirittura intagli che creavano ombre più profonde. Non si tratta di bassorilievi perché la costruzione è più sulla superficie che dentro, il quadro riflette un po' l'esperienza del bianco dei rilievi ma costituisce anche una ripresa della pittura: ci sono di nuovo dei colori a contrasto, come il blu e l'arancio o il rosso e il verde» (ZEVI 1985, pp. 60-61).

<sup>10</sup> DORAZIO 1989, pp. 7-8.

<sup>11</sup> Dopo aver studiato *Della spiritualità in arte* (1912), *La pittura come arte pura* (1914) e *Punto e linea sul piano* (1921), Dorazio aveva avviato una sua personale interpretazione della ricerca di Kandinsky. Nel dicembre 1948 aveva pubblicato l'articolo *Lo studio di Kandinsky* scritto a seguito di una visita nello studio parigino dell'artista russo (DORAZIO/MATTIOLI 2005a, pp. 43-45) e nel 1950 in *Forma 2. Omaggio a Kandinsky*, aveva pubblicato lo scritto *Kandinsky secondo la forma* nel quale contrapponeva una lettura formalista della produzione dell'artista alla più diffusa interpretazione della sua produzione come automatismo e libera espressione di colori e forme. (Ivi, pp. 252-256). Nel 1951 firmò la presentazione della prima mostra personale di Kandinsky a Roma, allestita alla Galleria L'Obelisco (DORAZIO 1951, pp. n.n.).

<sup>12</sup> Si veda PAPPENBERG-WEBER 2003, in particolare i paragrafi *L'influsso di "Punto, linea, superficie" di Kandinsky*, pp. 124-127, e *I rilievi di Dorazio (1951-1969) sullo sfondo di "Punto, linea, superficie" di Kandinsky*, pp. 128-134.

<sup>13</sup> DORAZIO 1989.

lavorava ai rilievi furono di rinnovata vicinanza con l'artista belga. Nel maggio 1953, curò presso la Fondazione Origine una personale di Vantongerloo, con opere realizzate tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento. Lo scambio epistolare intercorso durante i preparativi della mostra è una testimonianza della sintonia e della condivisione d'indirizzi con il maestro belga, più anziano di lui di quaranta anni. In risposta a Dorazio che gli aveva proposto di affidare la scrittura del testo di presentazione in catalogo a Enrico Prampolini, Vantongerloo, consapevole del valore programmatico della propria ricerca per le future generazioni, chiese al giovane Dorazio di occuparsene personalmente:

A ce sujet je pense qu'il conviendrait qu'elle soit écrite par vous. Ce-ci n'enlève en rien des considérations pour Prampolini mais comme je m'adresse surtout aux jeunes il m'intéresserait particulièrement que quelqu'un de la jeune génération face cette introduction. Je ne prétende pas dire que Prampolini soit vieux, bien sûr que non, mais ce sont les jeunes, que j'aime beaucoup, qui doivent et vont vers l'avenir, Vous êtes, me semble-t-il, indiqué pur ce travail que je suis sûr on peut vous le confier et je vous remerci d'avance<sup>14</sup>.

Nel testo – *Vantongerloo o dell'essenzialità* –, che era stato preceduto da una breve nota biografica e d'introduzione alla mostra apparsa su «Arti Visive»<sup>15</sup>, Dorazio metteva in evidenza l'originale e autonoma posizione dell'artista all'interno di De Stijl proponendolo come un riferimento per quei giovani, ai quali desiderava rivolgersi, in quanto esempio di autonomia di ricerca all'interno di un'esperienza di gruppo<sup>16</sup>.

La combinazione di piccoli elementi cilindrici, dipinti con i colori primari e associati a linee leggermente aggettanti o graffiate sulla superficie rimanda ad alcune composizioni esposte da Vantongerloo nella sua personale romana<sup>17</sup>, che dovettero fornirgli, non solo un immediato e concreto riscontro per meglio interpretare e tradurre le teorie espresse in *Punto e linea sul piano* da Kandinsky ma anche un nuovo stimolo per indagare i valori della superficie (Figg. 8-9). La sua speciale affinità con Vantongerloo in quel momento è documentata, inoltre, da un altro gruppo di opere in cui Dorazio affronta nuove e più specifiche problematiche scultoree. Le *Sospensioni trasparenti*, realizzate tra il 1953 e il 1955 forando con il trapano e incidendo la superficie di colonnine di plexiglas per sperimentare i valori della luce nel vuoto – e per spiegare le quali Fagiolo dell'Arco aveva chiamato in causa i *Planiti* di Malevich –, trovano, invece, una più consapevole attinenza con le opere in plexiglas dipinte con colori a olio, in cui Vantongerloo aveva sperimentato i valori della rifrazione cromatica nello spazio.

3. Nell'arco di pochi anni, Dorazio perviene a nuovi risultati che suggeriscono l'elaborazione di altri stimoli visivi, che si assommano alla riflessione già maturata intorno alle

---

<sup>14</sup> Archivio Piero Dorazio, Milano, 365 LET\_021 I V (VA-VS); la lettera è stata anche riprodotta da Piero Dorazio in DORAZIO 1994, p. 56.

<sup>15</sup> ARTI VISIVE 1953, pp. n.n.

<sup>16</sup> Scrive Dorazio: «la sua originale visione dello spazio e della forma era orientata già da allora, verso interpretazioni e soluzioni assolutamente personali, che pur essendo affini alle premesse teoriche di De Stijl, ne superavano la contingenza e il gusto, nella realizzazione plastica. La sua attività di pittore, di scultore, di architetto, dove egli procede con metodo quasi scientifico alla differenziazione e alla integrazione dello spazio matematico insieme a quello della visione artistica, resta certamente come quella di uno dei maestri contemporanei più autentici e di più viva attualità» (DORAZIO 1953, p. n.n.).

<sup>17</sup> Alla mostra presso la Fondazione Origine furono esposte: *Variazione di linee*, 1938; *Intervalli*, 1937; *Due zone nello spazio azione e reazione*, 1949; *Radiazione*, 1949; *Energia dell'universo*, 1952; *Funzione di linee*, 1937; *Funzione di curve verdi*, 1938; *Rapporto di colori*, 1938; *Formazioni e radiazioni*, 1951; *Due spirali*, 1947; *Composizione*, 1944; *Funzioni*, 1938; *Funzione di curve*, 1938; *Funzione e variante*, 1939; *Degli infiniti piccolissimi*, 1948; *Nucleo*, 1948; *Fissione di nucleo*, 1948; *Estensione chiusa*, 1936; *Variante = curve*, 1939; *Composizione con colori viola*, 1924; *Interrelazione di masse basate sul cono*, 1929; *Gruppo*, 1931; *Linea nello spazio*, 1944; *Elemento cosmico*, 1946; *Rivoluzione*, 1946 (Vantongerloo 1953, p. n. n.).

opere di Vantongerloo. L'obiettivo di ottenere una spazialità astratta, infatti, conserva in alcuni dei rilievi una forte connessione con la realtà, di cui Dorazio compie una traduzione in chiave percettiva.

Rispetto ai primi rilievi, le opere realizzate intorno al 1954 non solo presentano nei titoli un richiamo a una spazialità reale ma preservano nella fattura una maggiore concretezza fisica. Proprio nel 1954 Dorazio realizza due rilievi che intitola *Cartografia*<sup>18</sup>: l'uno in bronzo con la superficie solcata da sottili linee intrecciate e l'emergenza di piccoli elementi cilindrici (Fig. 10); l'altro in legno con la superficie è attraversata da undici segmenti a sbalzo (Fig. 11).

Nell'esemplare bronzeo, Maurizio Fagiolo dell'Arco non solo individuerà la prima comparsa della linea intesa come elemento modulare e ripetibile, che evolverà in pittura nelle tessiture cromatiche realizzate dal 1958, ma evidenzierà anche, rispetto agli altri e coevi rilievi, un più concreto nesso con la realtà, che il critico spiegava secondo due accezioni. Parlando di urbanistica 'organica', Fagiolo dell'Arco evidenziava un preciso riferimento alla pianta urbana contaminata, attraverso il disporsi delle linee sulla superficie, con i solchi del palmo umano, proponendo una proficua lettura in chiave identitaria: «I segni incrociati e scontrati preannunciano chiaramente la svolta del 1958. Dorazio legge nel palmo della mano, si perde nei meandri delle impronte digitali, azzarda un modello urbanistico 'organico': una visione dall'alto con tutti i percorsi e tutti i grattacieli»<sup>19</sup>.

Un confronto con le più tradizionali immagini cartografiche, permette di costatare come anche le linee a rilievo, che attraversano la superficie della *Cartografia* in legno, evocano i tracciati sinuosi che nelle carte geo-urbanistiche definiscono le curve di livello del terreno. In quanto convenzioni rappresentative, quei tracciati nascevano come elementi geometrici e stilizzati e facilitavano il processo astrattivo dell'artista che poteva acquisirli integralmente con l'obiettivo di evidenziarne i soli valori percettivi: in questa operazione, Dorazio si appropria di quei valori formali della realtà visibile che potevano essere facilmente tradotti, nei suoi plastici immaginari, in valori non mimetici.

Il termine stesso di *Cartografia* è mutuato dall'urbanistica, disciplina collaterale all'architettura, che Dorazio aveva studiato da giovane e era un interesse che condivideva con gli ambiti d'indagine degli artisti di De Stijl.

In quello stesso 1954, oltre a realizzare i due esemplari dal titolo *Cartografia*, Dorazio associa a quell'intera sperimentazione, che come abbiamo ricordato era iniziata con un'opera dal titolo *Esperimento di rilievo* (1950), il nome di *Cartografie*; e lo fa in occasione della prima esposizione dei suoi esperimenti plastici presso la Rose Fried Gallery di New York. In conclusione dell'auto-presentazione, Dorazio precisava le motivazioni per cui aveva chiamato *Cartografie* quelle opere-oggetto, riferite all'inizio del testo semplicemente come rilievi:

These reliefs are essential compositions of line, color, and movement in very simple forms directly applied on a surface. Such elements are varied in their plastic values by the projection of natural or artificial light. The result are a new imagery and a different experience of space, which is suggested by real elements projected from exterior planes onto that of the picture. Here the relationship of forms and colors is not only perceived in a frontal view, but also, as if the spectator were above, under, or facing the image at once. Because they aim at transforming infinite space into a unity of experience, through the differences of matter perceived in visual symbols, these works, I call, "cartographies". They refer to various types of movement, composition and form relations, which are in no sense physical, but rather fantastic and psychological<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> CRISAFI 1977, n. 122, *Cartografia*, 1954, rilievo in bronzo, 16x23 cm e n. 128, *Cartografia*, 1954, rilievo in legno.

<sup>19</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 18.

<sup>20</sup> DORAZIO 1954b, pp. n. n; ripubblicato da Piero Dorazio con la seguente in traduzione in italiano: «Questi rilievi sono composizioni essenziali di linee, colore e movimento in forme molto semplici applicate direttamente su una superficie. La proiezione di luce artificiale o naturale varia tali elementi nei loro valori plastici. Ne risultano

Scrivendo, tra il 1952 e il 1954, *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, Dorazio aveva ampliato le sue indagini sullo spazio, interessandosi anche di questioni geo-urbanistiche. I suoi molteplici ma specifici interessi erano riflessi nel ricco corredo illustrativo del libro, in cui immagini eterogenee – di oggetti, di monumenti, di opere d'arte, di scorci e piante urbane –, erano collegate visivamente e proposte come esempi di un costante processo di liberazione della forma e del colore dai condizionamenti di una rappresentazione mimetica.

Le *Cartografie* possono essere meglio lette proprio se inquadrate nell'orizzonte visivo delineato da *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* e in particolare se messe in relazione alle illustrazioni che riproducevano scorci cittadini e piante urbanistiche o vedute paesaggistiche, che Dorazio accompagnava da una didascalia metodologicamente finalizzata a una lettura alternativa di quelle immagini: «Le infinite forme della natura rivelano una loro bellezza plastica e pittorica particolare. Né più e né meno che in un quadro, esse ci si rivelano attraverso forme e colori»<sup>21</sup> (Figg. 12-13-14).

Tra queste immagini, la riproduzione di un plastico del moderno assetto della città inglese di Stevenage<sup>22</sup> (Fig. 15) appare, nella sua essenza fisica e tridimensionale, il riferimento più coerente con le scelte stilistiche operate da Dorazio nelle *Cartografie*<sup>23</sup>. Dorazio fa propria l'emergenza fisica e oggettuale del plastico che dà corpo alla geometria delle architetture, alla linearità delle strade e ai dislivelli dei terrazzamenti e li traduce in forme di forte presenza compositiva, di cui esalta i valori percettivi e strutturali, mentre i titoli diventano sempre più evocativi di uno spostamento nello spazio (*Passeggiata del seduttore*, *Spedizione XCXZA*) e di una spazialità reale (*Castello in città*, *Archeologia*).

Il nesso diventa ancora più stringente nell'interpretazione visiva che fu proposta nell'immediato da alcuni scatti del noto fotografo e *filmmaker* newyorkese Hans Namuth, realizzati in occasione dell'esposizione alla Rose Fried Gallery. Le suggestive fotografie in bianco e nero, materializzano la dialettica luce-ombra che si snoda con forti contrasti determinati dall'illuminazione artificiale che, abilmente direzionata sulla superficie, enfatizza la volumetria e la concretezza fisica dell'oggetto (Figg. 16-17).

L'autopresentazione dell'artista e il concreto rimando alle piante cartografiche e ai plastici urbani, che proponiamo come riferimento per una nuova fase di elaborazione delle *Cartografie*, non appaiono in contraddizione con la riflessione sulle opere di Vantongerloo; al contrario, ricordando gli amici e colleghi che più lo avevano motivato, in un prezioso libro dal titolo *Quello che ho imparato*, Dorazio ha dichiarato di aver appreso:

---

nuove immagini e una diversa esperienza dello spazio, suggerita dagli elementi reali proiettati da piani esterni su quello della superficie dipinta. Le relazioni tra forme e colori non vengono percepite solo in una visione frontale, ma come se lo spettatore si trovasse contemporaneamente davanti, sopra e sotto l'immagine. Poiché tendono a trasformare lo spazio infinito in una unità di esperienza, attraverso differenti valori percepiti in simboli visuali, io chiamo queste opere 'cartografie'. Esse fanno riferimento a vari tipi di movimento, composizione e relazioni formali, che non sono in alcun senso fisici, ma piuttosto fantastici e psicologici» (DORAZIO 1998, p. 11).

<sup>21</sup> DORAZIO 1954a, pp. n.n.

<sup>22</sup> Stevenage fu la prima new town costruita nel 1946 in attuazione del New Towns Act; il riassetto urbanistico dell'area limitrofa a Londra, secondo il piano dell'architetto e urbanista Patrick Abercrombie, prevedeva l'istituzione di un anello di nuove città intorno alla capitale per distribuire la popolazione dopo la Seconda guerra mondiale.

<sup>23</sup> L'attenzione rivolta dall'artista a questo scatto è testimoniata anche dalla sua pubblicazione sul primo numero di «Arti Visive» dell'estate del 1952 (*ARTI VISIVE* 1952) e, sebbene alcune delle fotografie de *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* erano già apparse sulla rivista, a differenza di molte di queste, proprio l'immagine del plastico di Stevenage non è attualmente conservata nel faldone dell'archivio Dorazio contenete le illustrazione per il libro. L'assenza di questa immagine costituisce un dato importante che informa sulle pratiche di uso e riuso del materiale d'archivio da parte dell'artista e conferma che questa fotografia fu per Dorazio un riferimento visivo costante che probabilmente tenne sempre a disposizione senza mai ricollocarla nel faldone di appartenenza.

da *George Vantongerloo*:

che con la pittura e la scultura si può arrivare alla perfezione e alla rappresentazione di spazi e forme di un mondo che esiste ma che sfugge all'occhio umano, abituato ai problemi tradizionali dell'arte; che bisogna immaginare, inventare tecniche con i materiali più adatti alla propria visione<sup>24</sup>.

Le *Cartografie* sono dunque plastici di un mondo che esiste oltre le apparenze e per questo non è immediatamente percepito dall'occhio umano; sono luoghi della fantasia o 'luoghi nella memoria'; ma potremmo leggerle anche come paesaggi lunari o territori marziani, lasciando guidare la 'fantasia' da un'indicazione di Piero Dorazio che, nel 1956, posò insieme alla riproduzione giocattolo di un astronauta con il rilievo *Pastorale* sullo sfondo (Fig. 18).

Questa interpretazione, forse suggerita dall'artista stesso, era stata accennata da Maurizio Fagiolo dell'Arco che definì quei plastici fantastici: «cartografie di continenti sconosciuti, bussole incerte di un impreveduto fantaspazio [...] Un mondo visto dall'alto, e anche simultaneamente, un mondo nato e subito distrutto dal cambiare della luce, ma pronto a rinascere in mondi sempre nuovi»<sup>25</sup>. Ma la lettura di Fagiolo dell'Arco si era spinta ben più lontano e il critico aveva affiancato a questa interpretazione, un più ampio arco di riferimenti: se per le linee che attraversano la superficie, che definiva «sottili fili plastici sempre in movimento», aveva azzardato una connessione con le sperimentazioni spazio-cinetiche delle *Punctuations* di Pol Bury, aveva in seguito introdotto una questione non marginale per una più completa comprensione di queste opere rimarcando la vicinanza di Piero Dorazio a Lucio Fontana e sottolineando come i rilievi aderissero «segretamente allo "Spazialismo" (anzi Dorazio è l'unico compagno di strada di Fontana)»<sup>26</sup>.

4. Apparentemente atipiche rispetto alla più nota produzione pittorica dell'artista, le *Cartografie* si sviluppano in assoluta coerenza con la sua ricerca sul colore e sullo spazio, la loro eccezionalità risulta invece dalla loro natura materica e dal ricorso a materiali diversi dai tradizionali mezzi pittorici. Attraverso il recupero della materia, da intendersi come tecnica, supporto e struttura dell'opera-oggetto, Dorazio forniva un'importante indicazione per un positivo superamento dell'Informale.

Nonostante queste opere abbiano avuto una storia espositiva esigua<sup>27</sup>, appaiono ricoprire un ruolo fondamentale nel rinnovamento del linguaggio artistico del secondo dopoguerra e un valore esemplare per la generazione di artisti esordienti tra il 1959 e il 1960. Un precoce riconoscimento avvenne a Milano – dove le *Cartografie* erano state esposte alla mostra *Piero Dorazio. 10 pitture, 10 rilievi* che si tenne tra marzo e aprile del 1955 alla Galleria Apollinaire<sup>28</sup> –, per conto dei giovani Enrico Castellani e Piero Manzoni che pubblicarono sul primo numero di «Azimuth», all'interno della rubrica fotografica in cui presentavano le opere

<sup>24</sup> DORAZIO 1994, p. 28.

<sup>25</sup> FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 25.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>27</sup> Dopo l'esposizione alla Rose Fried Gallery di New York nel 1954, le *Cartografie* furono esposte: nel 1955 a Roma presso il Centro delle arti Quo Vadis, alla mostra *Le arti plastiche e la civiltà delle macchine* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e alla mostra *Colore come struttura* alla Galleria delle Carrozze; a Prato al Salone di Apollo; a Milano presso la Galleria Apollinaire e a Venezia alla Galleria del Cavallino. Nel 1961 furono esposte a Düsseldorf al Kunstverein, e al Museum of Modern Art di New York. Nel 1964 nelle sede romana della Galleria Marlborough e l'anno successivo nella sede newyorkese; nel 1966 a St. Gallen presso la Galleria Im Erken 1966.

<sup>28</sup> I rilievi esposti a Milano furono: *Tatuaggio per Bruno Munari*, 1955; *Passeggiata del seduttore*, 1952; *Spedizione xcfjzhhkyrd*, 1954; *Associazione abituale*, 1954; *Caribous numerati*, 1954; *Sogno pattuito*, 1954; *Nomenclatura dimensionale*, 1954; *Castello in città*, 1955; *Ubiquità*, 1955; *Estensione e convergenze*, 1955; (PIERO DORAZIO 1955, elenco delle opere esposte).

che riconoscevano come significative per il nuovo corso dell'arte italiana, il rilievo *Faccia di bronzo*<sup>29</sup>.

A Roma, la prima occasione di presentare pubblicamente la ricerca plastica delle *Cartografie* era stata offerta, nel gennaio 1955, dalla mostra *Dorazio, Perilli. Colore come struttura* alla Galleria delle Carrozze, un'esposizione dal titolo paradigmatico che anticipava temi e questioni che matureranno con la pittura monocroma dei primi anni Sessanta. Nei quadri esposti<sup>30</sup> in quell'occasione, prendeva corpo l'indagine sui tre elementi del colore, del segno e dello spazio: il colore con la sua luminosità si faceva struttura e architettura dello spazio compositivo. In coerenza con questi obiettivi Dorazio espose il rilievo *Dudu* (1953): una superficie ottenuta attraverso 'il bianco su bianco', modulata su due livelli e variata da elementi scavati e sinuose forme leggermente aggettanti. Il processo di liberazione della forma dalla mimesi trovava un'indicazione metodologica nella dichiarazione di poetica pubblicata da Dorazio e Perilli nel catalogo-brochure della mostra<sup>31</sup>, in cui affermavano:

colore come struttura

il quadro è una struttura, cioè non contiene una struttura, ma è una struttura - il colore è materia e struttura, non è struttura interna o esterna, ma è struttura - il disegno non è struttura, ma è segno, non è allusivo ma è colore - lo spazio è struttura, è materia, è colore - la poesia dove la mettete?<sup>32</sup>

In ambito romano, in particolare, le *Cartografie* appaiono cruciali nel percorso di elaborazione di una rappresentazione non figurativa del paesaggio urbano in cui gli arredi e gli scenari cittadini potessero essere tradotti in spazi totali attraverso il ricorso al solo colore-luce. Le *Cartografie* rivestono, dunque, un valore esemplare per la pittura monocroma romana dei primi anni Sessanta che, agli esordi, unì alle convenzioni dell'astrattismo le esigenze di una rappresentazione non mimetica della realtà urbana. Si pensi, in particolare, alle superfici geometricamente scandite da pochi colori primari e ai primi monocromi di Tano Festa e Mario Schifano che rimandano consapevolmente nei titoli a luoghi di Roma quali Via Veneto o Piazza Scanderberg, di cui Festa ha realizzato una versione dedicata all'amico Mario Schifano, che aveva lo studio a quell'indirizzo. A proposito di questi primi monocromi, rispondendo a Giorgio De Marchis, Tano Festa ha dichiarato:

l'incentivo di questi quadri sono state le cose che c'erano intorno, che guardavo, la strada, le strisce pedonali, l'ambiente, gli oggetti. Poi ho cambiato in parte le strisce di carta con strisce di legno rigide come questi quadri rossi e neri [...]

- D. M. C'è legno e carta ma anche diversi colori in questi quadri dove la striscia di legno crea riquadri rettangolari.

- F. Sì, c'è come un telaio o una riquadratura: attraverso la geometria sentivo che c'era dell'altro, forme semplici che alludevano anche a un modo di vedere la realtà: per esempio in questi quadri del 1961 che si chiamano "Via Veneto", "Via del Lavatore", i colori semplici sono quelli

---

<sup>29</sup> AZIMUTH 1959.

<sup>30</sup> Come riportato dall'elenco delle opere esposte, alla mostra Piero Dorazio presentò: *Passaporto passapasso, Dudu, Bene Kasimiro, 94 vittorie assolute, Gli atomi psicologici di Epicuro, Memoria di popoli migratori, Dagli scyti agli scyti, Conversazione telefonica con Ulan Bator, Alzabandiera per Federico*; Achille Perilli fu presente con *Vai Maometto, Der müde tod, Civiltà delle macchine, L'eccellenza Ripellino, L'asbenazita rasato, Importance de la droite ou in, Dedicato a Domingo Ortega notion de la nécessité du vide, Omaggio ai liberatori marziani, Monumento al Marabù ignoto* (COLORE COME STRUTTURA 1955, p. n.n.).

<sup>31</sup> Il catalogo-brochure della mostra *Colore come struttura* è composto da due strisce separate di carta rosa ripiegate a formare un quadrato. All'estremità di una delle strisce sono riportate, nel recto e nel verso, quattro dichiarazioni che appaiono in successione all'apertura dei lembi ripiegati, sull'altra striscia, oltre all'elenco delle opere esposte, sono riproposte nella formula unica - che riportiamo integralmente nel testo - le quattro dichiarazioni.

<sup>32</sup> COLORE COME STRUTTURA 1955, p. n.n.

dell'astrattismo classico, tradizionale, di Mondrian per esempio, ritrovati in un senso araldico e reale nello stesso tempo: il verde è quello di un semaforo e non di un prato, le stesure piatte e squillanti sono quelle che si trovano nei colori della pubblicità per le strade.

In questa dichiarazione Festa chiarisce la sua aspirazione a una rappresentazione aniconica dello scenario urbano contemporaneo per cui, facendo proprie le convenzioni linguistiche dell'astrattismo storico, era giunto a un'immagine di rigorosa coerenza e coscienza formale. In questo percorso verso la «conquista di una superficie/luce capace di trasformarsi in una superficie/spazio»<sup>33</sup> ovvero una superficie monocroma autoreferenziale, priva di raffigurazione ma autosignificante, fu fondamentale l'esempio delle opere di Piero Dorazio sostenute dalla sua produzione teorica che mantenne viva, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'attenzione sui maestri storici dell'astrattismo.

Per spiegare questo passaggio appare, ancora una volta, risolutivo il corredo illustrativo de *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* e quell'utilizzo innovativo dell'immagine che certamente non sfuggì agli artisti<sup>34</sup> anche in virtù del fatto che Dorazio aveva presentato le riflessioni, poi confluite nel libro, in una conferenza sull'arte astratta tenuta in occasione della VI Quadriennale di Roma<sup>35</sup>; una conferma del valore formativo di quelle illustrazioni per l'immaginario visivo dei contemporanei, viene da una dichiarazione di Lionello Venturi che, significativamente, prima ancora di leggere il testo, già il 27 dicembre 1954, indirizzava a Dorazio poche ma rilevanti righe: «Ringrazio Lei e gli editori per la copia a me dedicata del suo libro. L'ho subito scorso e mi sono accorto come esso sia vitale, cioè rispondente alle necessità attuali della educazione dell'occhio. Le tavole stesse sono scelte in modo da parlare direttamente»<sup>36</sup>.

Due casi appaiono particolarmente eloquenti nel proporre un modo nuovo di guardare e interpretare la realtà urbana contemporanea.

L'accostamento di una delle facciate dell'edificio del Bauhaus di Gropius a Dessau a una composizione di Josef Albers, metteva in risalto l'egual rigore strutturale e architettonico ottenuto dall'utilizzo di forme pure (Fig. 19). Le immagini erano commentate da una didascalia che chiariva come quei risultati formali erano diventati ormai comuni a molti aspetti della vita contemporanea:

Le idee e gli esperimenti rivoluzionari del costruttivismo, del suprematismo e del neoplasticismo, furono tutti assimilati nelle teorie e nell'insegnamento pratico del Bauhaus. Assai meno legati al rigore teorico dei neo-plastici, Gropius e i suoi collaboratori riuscirono a imporre la nuova disciplina formale a moltissimi aspetti della vita moderna, dall'architettura, all'arredamento, alla tipografia, al teatro, alla produzione industriale<sup>37</sup>.

Un altro accostamento metteva in relazione un particolare della decorazione marmorea del Battistero di Firenze con opere di Mondrian, Van Doesburg e Glarner (Fig. 20), accompagnate dalla didascalia «Lo spazio plastico puro realizzato in pittura: con colori e forme elementari (Mondrian); per mezzo di piani in movimento e colori elementari (Glarner)»<sup>38</sup>. L'accostamento permetteva di estendere visivamente quei valori formali al particolare del Battistero fiorentino e di interpretare con una nuova coscienza un'opera della tradizione abitualmente offerta alla vista dal panorama urbano.

Queste suggestioni appaiono trovare una nuova sintesi nella pittura di superficie di

<sup>33</sup> FERGONZI 2013, p. 62.

<sup>34</sup> Si veda al riguardo FRANCESCONI 2017b, pp. 69-81.

<sup>35</sup> ASQII.26/2 b. 35 u. 1

<sup>36</sup> Lettera di Lionello Venturi a Piero Dorazio, Roma, 27 dicembre 1954, in DORAZIO 1994, p. 35.

<sup>37</sup> DORAZIO 1954b, p. n.n.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. n.n.

ambito romano e in particolare negli artisti più vicini a Dorazio tra i quali occorre menzionare prima di tutto Tano Festa<sup>39</sup>; nella serie dedicata alla città di Dublino (Fig. 21), oltre l'indubbio rimando alla struttura della cartellonistica urbana e ai colori dei segnali stradali, l'artista appare sviluppare una indagine più complessa che coniuga la monocromia del 'colore-luce' verde di un semaforo a una costruzione di rigore geometrico assimilabile alle decorazioni urbane che Piero Dorazio sollecitava a guardare da una nuova prospettiva.

---

<sup>39</sup> Sul rapporto di Tano Festa con Piero Dorazio si veda FRANCESCONI 2017a, pp. 113-129.



Fig. 1: Rilievi nello studio romano, 1952-1954, fotografia Oscar Savio, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano



Fig. 2: P. Dorazio, *Esperimento di rilievo*, 1950, rilievo in legno e gesso, 45x25 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

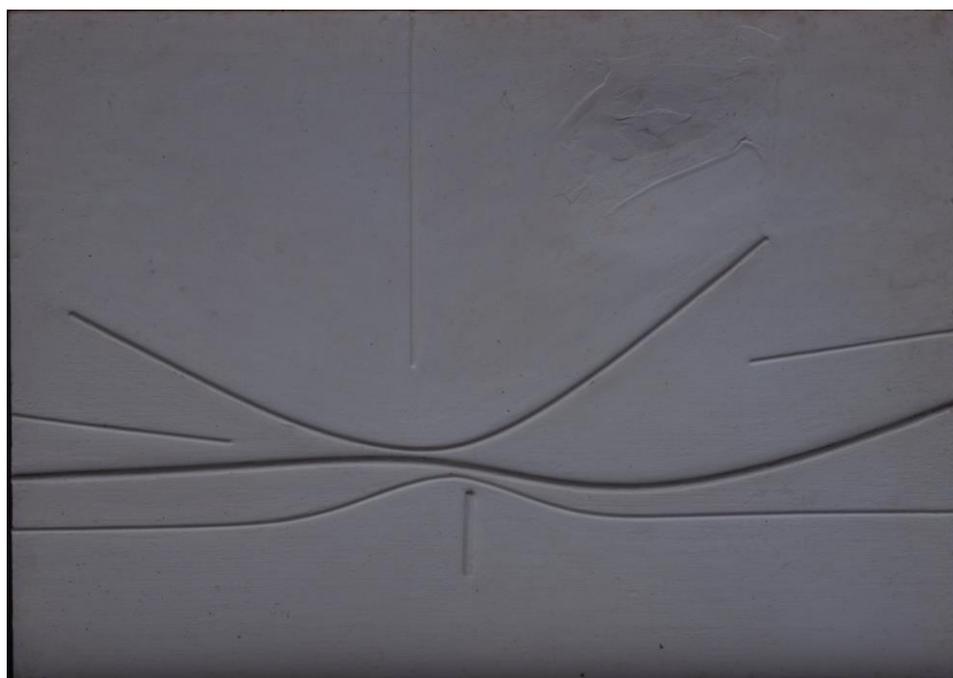


Fig. 3: P. Dorazio, *Motosilenzio*, 1951, rilievo in legno, 50x70 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano



Fig. 4: P. Dorazio, *Orient express*, 1952, rilievo in legno, 50x50 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano



Fig. 5: P. Dorazio, *L'âge d'or*, 1952, olio su tela, 150x200 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

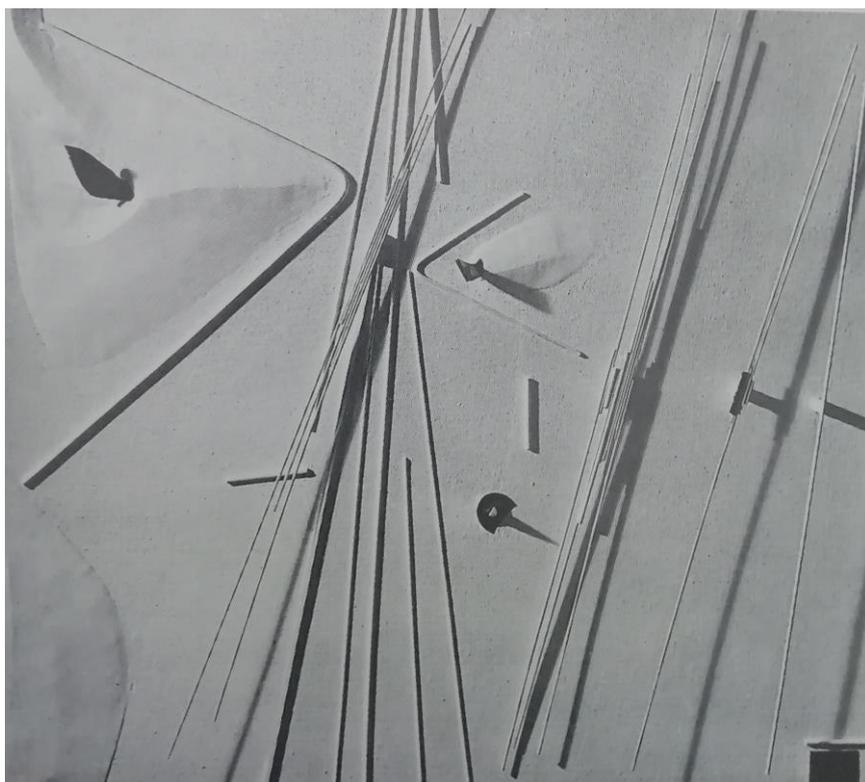


Fig. 6: P. Dorazio, *Dielettrico (numerator)*, 1952, rilievo in legno e plexiglass, 70x85 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano



Fig. 7: P. Dorazio, *Questioni*, 1952, rilievo in legno, 33,5x50 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

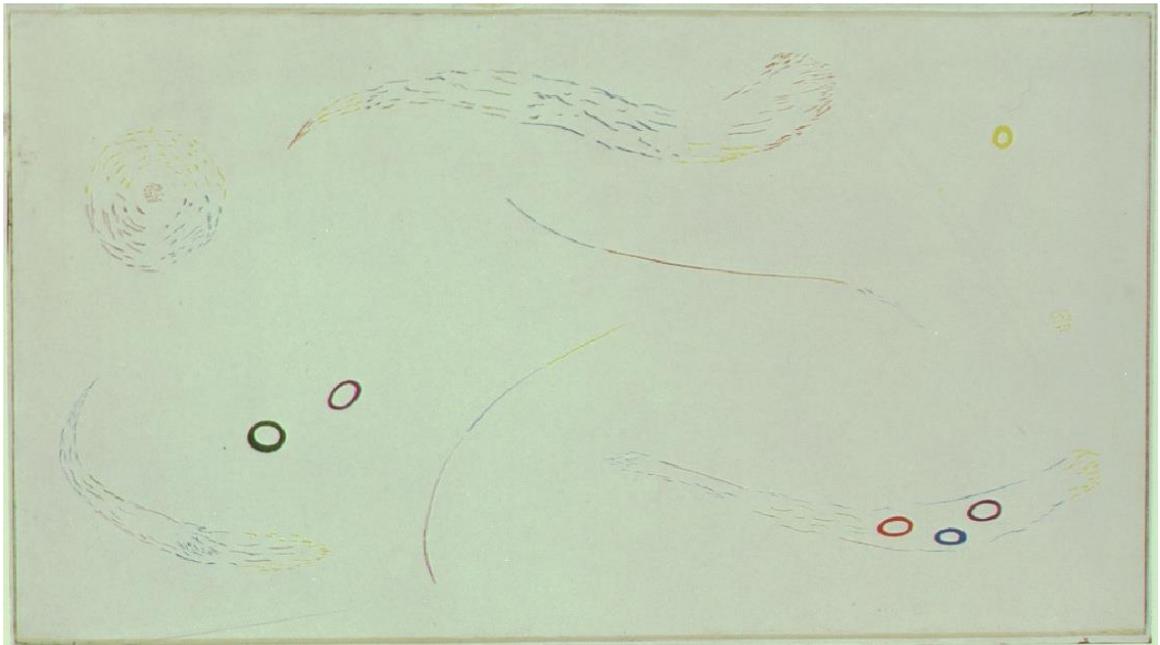


Fig. 8: G. Vantongerloo, *Radiazione*, 1949, olio su tela, 92x51 cm

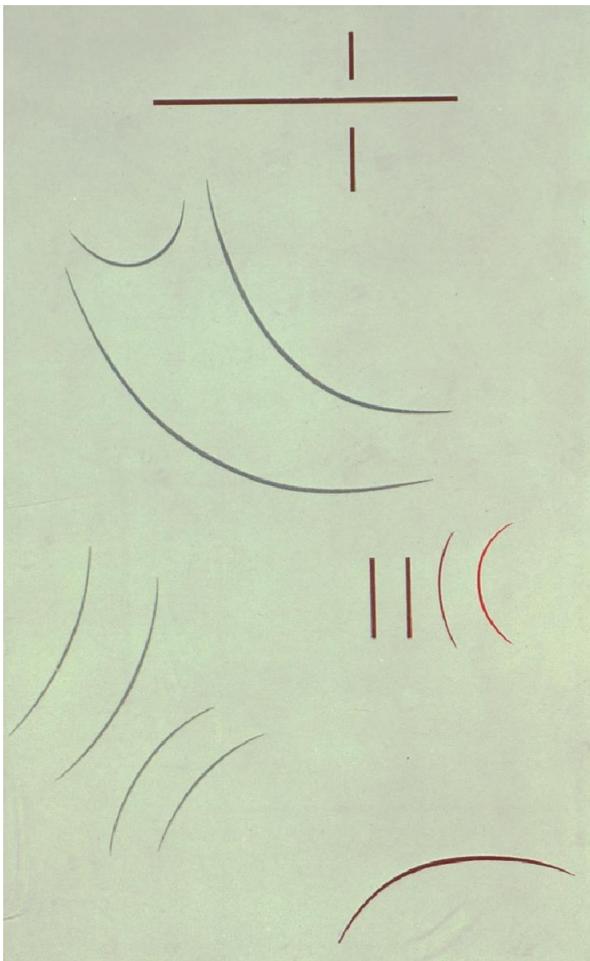


Fig. 9: G. Vantongerloo, *Variazione di linee*, 1938, olio su masonite, 80x49,5 cm



Fig. 10: P. Dorazio, *Cartografia*, 1954, rilievo in bronzo, 16x23 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

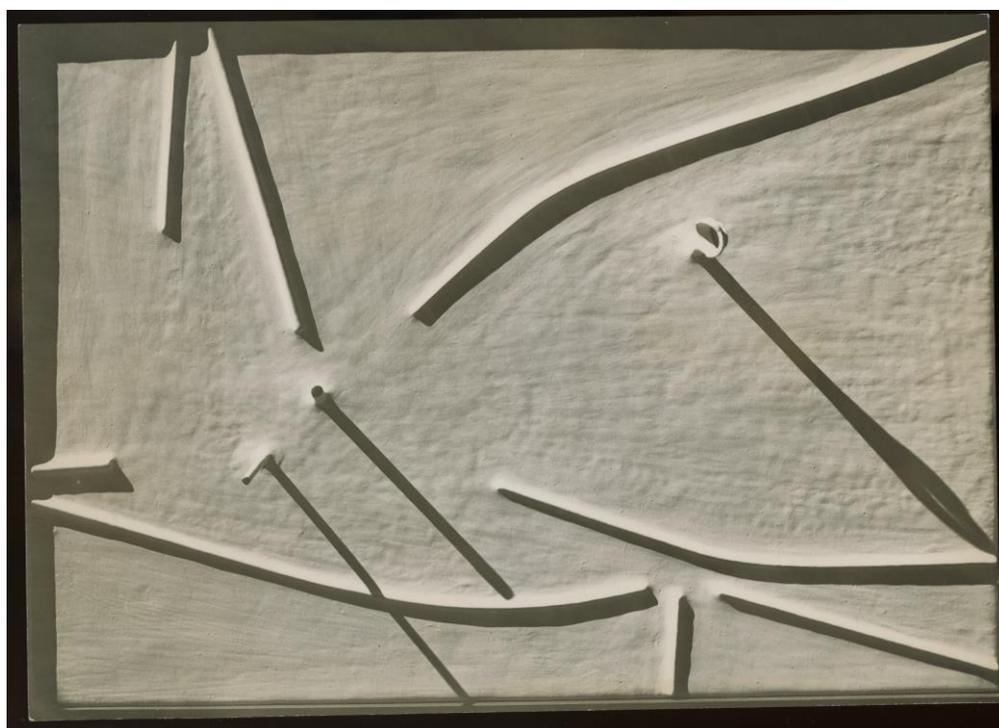
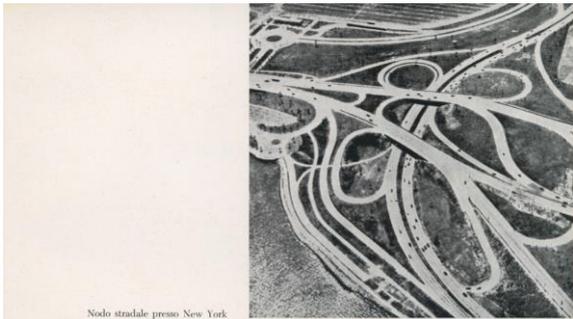


Fig. 11: P. Dorazio, *Cartografia*, 1954, rilievo in legno, 33x44 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano



Nodo stradale presso New York



La città di Reggio nel XVI secolo



Edward Weston: fotografia

Le infinite forme della natura rivelano una loro bellezza plastica e pittorica particolare. Né più e né meno che in un quadro, esse ci si rivelano attraverso forme e colori.

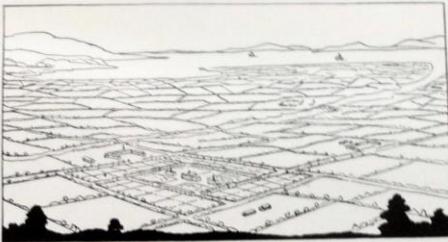


Arco naturale (Colorado)



Piazza San Pietro

La città moderna di Robert Owen, 1816



L'Acropoli di Olimpia



Figg. 12-13-14: immagini di vedute urbane e paesaggistiche, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954

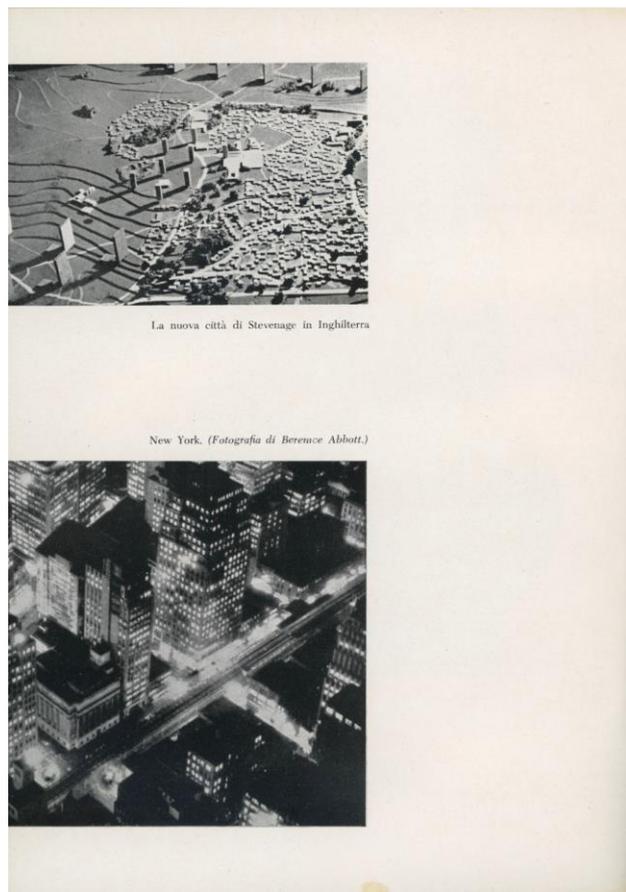


Fig. 15: plastico di Stevenage, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954

Fig. 16: P. Dorazio, *Eye numerator*, 1954, rilievo in legno, 55x25 cm, fotografia Hans Namuth, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano



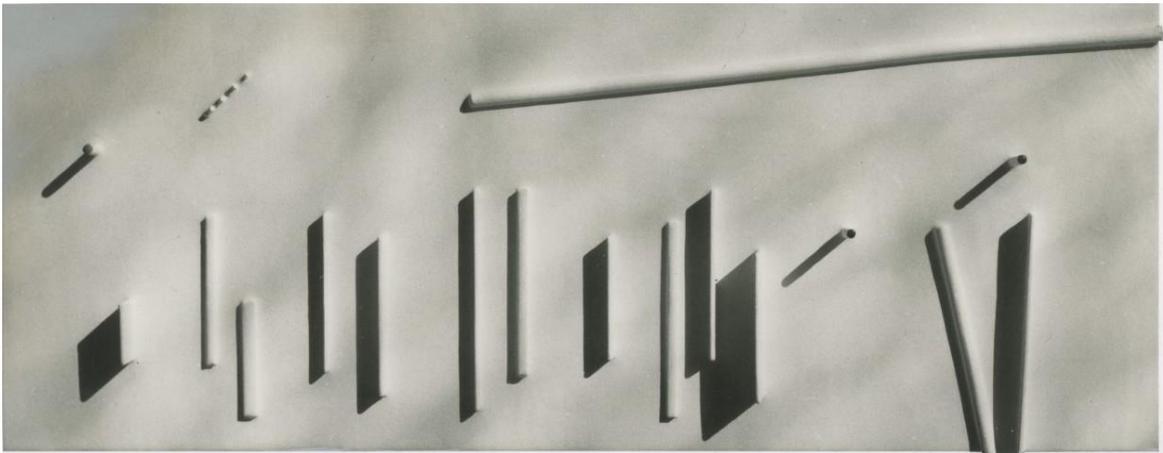


Fig. 17: P. Dorazio, *Luoghi nella memoria*, 1954, rilievo in legno, cm 16x38, fotografia Hans Namuth, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

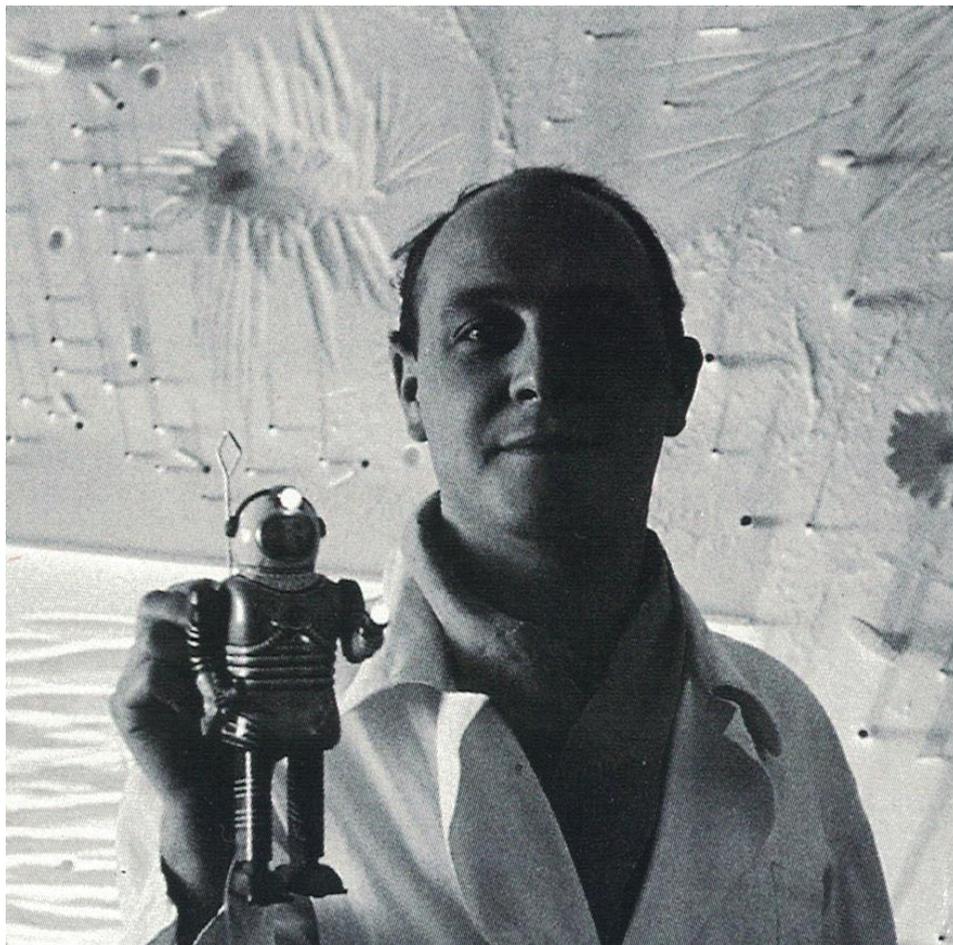


Fig. 18: *Marziano*, Roma 1956

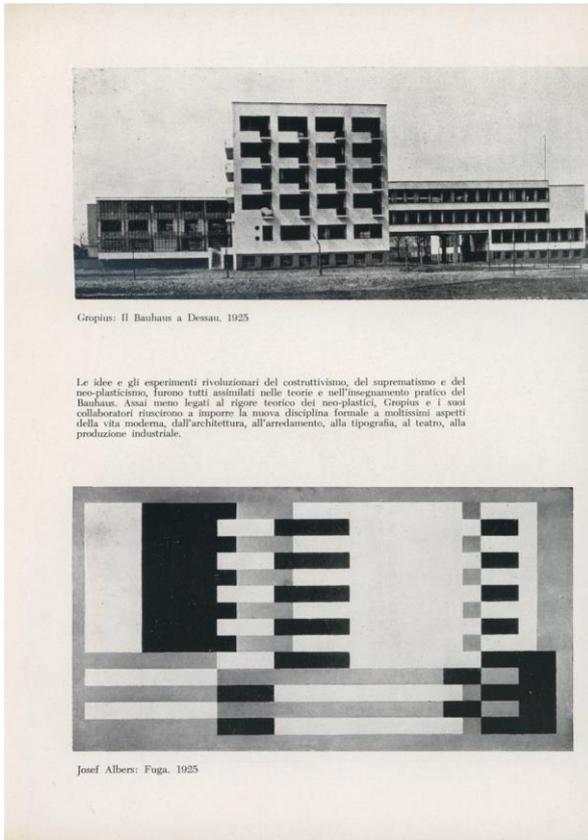


Fig. 19: pagina con facciata dell'edificio del Bauhaus e un'opera di Josef Albers, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954

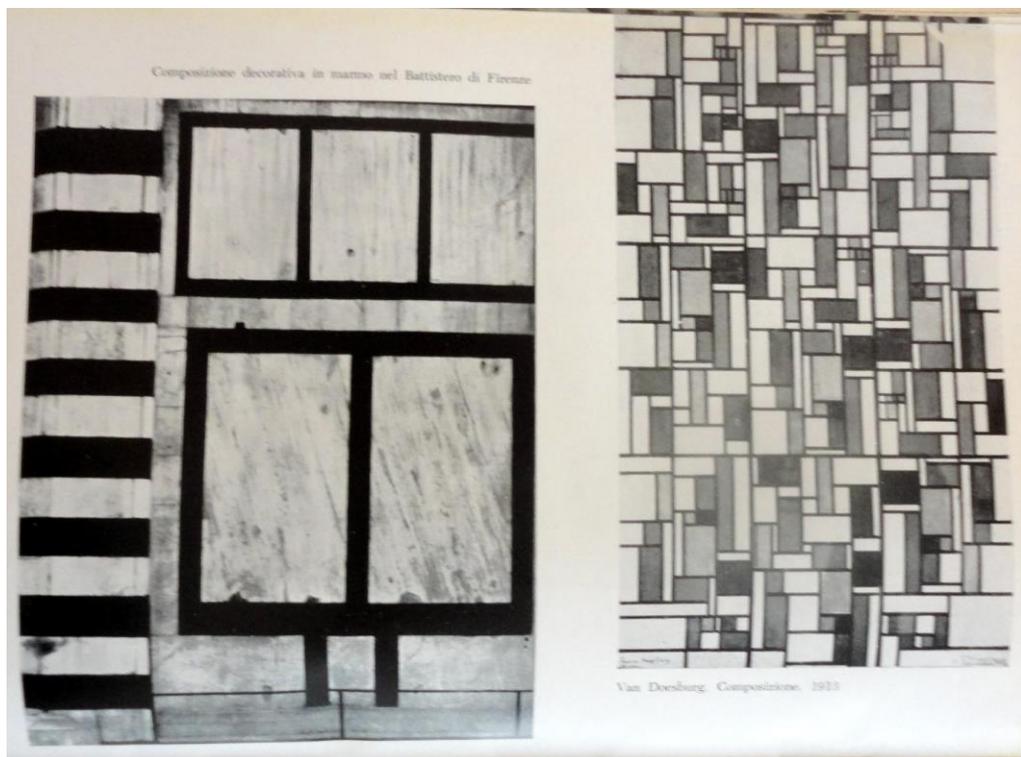


Fig. 20: due pagine affiancate con un particolare decorativo del Battistero di Firenze e una *Composizione* di Van Doesburg, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954



Fig. 21: T. Festa, *Dublino*, 1961, smalto su legno e carta su tela, 150x170 cm

## BIBLIOGRAFIA

ARTI VISIVE 1952

«Arti Visive», 1, 1952.

ARTI VISIVE 1953

«Arti Visive», 4-5, 1953.

AZIMUTH 1959

«Azimuth», 1, 1959.

COLOMBO 2018

D. COLOMBO, *Transatlantic Exchanges. Piero Dorazio: Non-objective Art vs. Abstract Expressionism?*, in *Postwar Italian Art History Today: Untying 'the Knot'*, a cura di S. Hecker, M.R. Sullivan, New York 2018, pp. 95-112.

CRISAFI 1977

G. CRISAFI, *Contributi al catalogo*, in *Dorazio*, a cura di G. Crisafi, M. Volpi Orlandini, Venezia 1977, pp. n.n.

COLORE COME STRUTTURA 1955

*Colore come struttura. Perilli, Dorazio*, catalogo-brochure della mostra, Roma 1955.

DORAZIO 1951

P. DORAZIO, *Kandinsky*, presentazione, in *Wassily Kandinsky*, catalogo della mostra, 1951, pp. n.n.

DORAZIO 1953

P. DORAZIO, *Vantongerloo o dell'essenzialità*, in *Vantongerloo*, catalogo della mostra, Roma 1953, pp. n.n.

DORAZIO 1954a

P. DORAZIO, *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma 1954.

DORAZIO 1954b

P. DORAZIO, *Cartographies*, in *Cartographies*, catalogo-pieghevole della mostra, New York 1954.

DORAZIO 1989

P. DORAZIO, *Piero Dorazio. Cartografie 1951-1954*, Mantova 1989.

DORAZIO 1994

P. DORAZIO, *Quello che ho imparato*, Mantova 1994.

DORAZIO 1998

P. DORAZIO, *Le mie «Cartografie»*, in *Piero Dorazio 1950-1960: opere a 3 dimensioni*, catalogo della mostra, Città di Castello 1998, pp. 11-17.

DORAZIO/MATTIOLI 2005a

P. DORAZIO, *Lo studio di Kandinsky*, in RIGANDO DRITTO 2005, pp. 43-45 (edizione originale dicembre 1948).

DORAZIO/MATTIOLI 2005b

P. DORAZIO, *Kandinsky secondo la forma*, in *Rigando Dritto* 2005, pp. 252-256 (edizione originale in *Forma 2. Omaggio a Kandinsky*, Roma 1950).

FAGIOLO DELL'ARCO 1966

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Piero Dorazio*, Roma 1966.

FERGONZI 2013

F. FERGONZI, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, catalogo della mostra, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 60-71.

FRANCESCONI 2017a

E. FRANCESCONI, *Tano Festa, La porta rossa (1962): oggetto o iconografia della superficie?*, «L'UOMO NERO», 12, 2017, pp. 113-129.

FRANCESCONI 2017b

E. FRANCESCONI, *Verso una nuova immagine: gli esordi di Franco Angeli*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 69-81.

PAPENBERG-WEBER 2003

A. PAPENBERG-WEBER, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Milano 2003.

PIERO DORAZIO 1955

*Piero Dorazio. 10 pitture, 10 rilievi*, catalogo della mostra, Milano 1955.

RIGANDO DRITTO 2005

*Rigando Dritto. Piero Dorazio scritti 1945-2004*, a cura di M. Mattioli, Cologno Monzese-Milano 2005.

ZEVI 1985

A. ZEVI, *Dorazio*, Ravenna 1985.

## ABSTRACT

Le *Cartografie* sono delle superfici modulate di legno dipinto di bianco (in alcuni casi tradotte in bronzo o in alluminio) attraversate da linee e da elementi circolari - incisi o a rilievo - e percettivamente soggette agli effetti dell'illuminazione, naturale o artificiale, che ne esaltano la struttura con una contrapposizione ritmica di luci e ombre. Questo studio s'interroga sulle diverse direzioni di indagine sviluppate da Piero Dorazio in questa che apparentemente si configura come una ricerca univoca e limitata a un arco cronologico circoscritto. Le *Cartografie* sono lette nel rapporto con i maestri dell'astrattismo (da Kandinsky a Vantongerloo) ma anche con l'ampio e composito orizzonte visivo delineato da Dorazio in *La Fantasia dell'Arte nella vita moderna*.

The *Cartographies* are modulated surfaces of wooden (and sometimes bronze or aluminium) panels painted in white, crossed by lines and circular elements, either engraved or embossed. These surfaces are perceptually subject to the effects of natural or artificial lighting, which enhance their structure with a rhythmic contrast of lights and shadows. This essay analyses the several directions along which Dorazio's research developed. The *Cartographies* are interpreted not only in relationship with the works of the masters of Abstractionism (from Kandinsky to Vantongerloo), but also within the broad and composite visual context outlined by Dorazio in *La Fantasia dell'Arte nella vita moderna*.