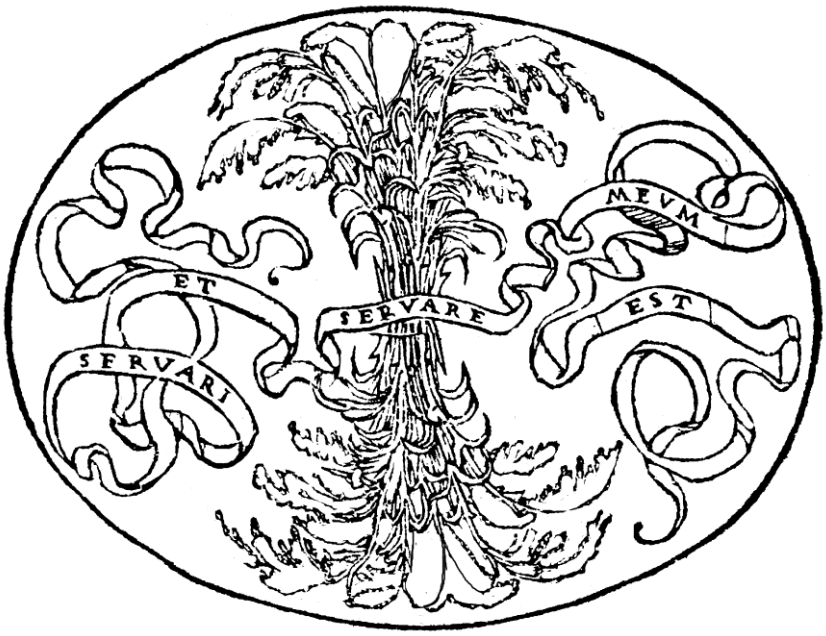
STUDI

DI

MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 31/2023



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

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, Mara Portoghese

Segreteria di redazione
Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

VERONICA SOFIA TULLI
Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino già nel duomo di Pisa — p. 1

CRISTIANA PASQUALETTI, FRANCESCO ZIMEI
Giovanni da Milano, «le figliole di Taddeo Ghaddi» e un libretto devozionale — p. 30

GIOVANNI GIURA
«Opus Cenini Andreae de Colle». Un affresco 'firmato' di Cennino Cennini e una proposta per l'allestimento delle *Annunciazioni* lignee senesi ai primi del Quattrocento — p. 45

BRUNO CARABELLESE
Ettore Nini e un'inedita guida artistica di Faenza, con nuove notizie sul donatelliano *S. Giovanni Battista* ligneo — p. 72

ANNA D'AMBROSIO
Jusepe de Ribera nella collezione Serra di Cassano: la provenienza dello *Studio di un pipistrello e due orecchie* e di altri disegni — p. 88

ANTONIO MILONE
Il micromosaico di S. Teodoro dell'Ermitage: nuove fonti sulla storia di un'opera paleologa — p. 109

LAURA MOURE CECCHINI
Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti: Arte latinoamericana alla Biennale di Venezia, 1899-1942 — p. 158

SIMONE FACCHINETTI
I primi seguaci di Roberto Longhi. Materiali di studio — p. 195

FLAVIO FERGONZI
Ugo Mulas fotografa Jasper Johns: *0 through 9* in una sequenza di riprese del 1965 — p. 212

PER UNA RICOSTRUZIONE DEL FONTE BATTESIMALE DI TINO DI CAMAINO GIÀ NEL DUOMO DI PISA

Il fonte battesimale confezionato entro il 1312 da Tino di Camaino per il braccio meridionale del transetto del duomo di Pisa dovette certo essere uno dei prodotti più felici del periodo straordinariamente fertile nel quale Burgundio di Lamberto Tardi fu «operaio» (1298-1319). Per avvicinarsi ai pochi lacerti superstiti a seguito del disastroso incendio che colpì l'edificio nel 1595 è indispensabile ripercorrere almeno alcuni principali momenti storiografici, le cui radici affondano nella metà del Cinquecento. Un nuovo e attento vaglio di una serie di testi può fornirci gli strumenti necessari per maturare ogni genere di riflessione in merito a quest'opera frammentaria e per pronunciarsi, quindi, sul suo aspetto originario e sulle vicissitudini da essa patite nel corso dei secoli.

Secondo uno schema assai ricorrente nel genere letterario delle biografie d'artista, la parte finale della *Vita di Nicola e Giovanni Pisani* di Giorgio Vasari (1568) è riservata alla menzione del loro più noto discepolo, erroneamente denominato Lino, autore della «cappella dove è il corpo di S. Ranieri in Duomo, tutta ornata di marmi» e del «vaso del battesimo ch'è in detto Duomo col nome suo»[1]. Data l'incomparabile notorietà di questo testo, il passo è stato naturalmente oggetto di svariati commenti, redatti perlopiù nel corso degli ultimi due secoli. Già in una nota dell'edizione curata da Gaetano e Carlo Milanesi, padre Vincenzo Fortunato Marchese e Carlo Pini tra il 1846 e il 1857 s'indica che il «vaso battesimale vuolsi che sia quello che ora vedesi in Campo Santo sotto il numero 132»[2]. Il tentativo d'identificazione traeva linfa da un'ipotesi dovuta a uno tra i più celebri eruditi pisani nei decenni tra il Sette e l'Ottocento, Alessandro Da Morrona. Presto seguìto da Giovanni Rosini, Da Morrona aveva infatti già provato a individuare il fonte di Tino in una «gran vasca di marmo bianco di non volgare artificio che al secolo XIV appella»[3], all'epoca ammirabile nel Camposanto monumentale. Per i curatori dell'edizione delle *Vite* fu, tuttavia, piuttosto semplice comprendere che non poteva trattarsi di quella dello scultore senese. Nel corpo della nota al testo vasariano s'evidenziava, innanzitutto, l'incongruenza con quanto tramandato dallo storiografo aretino, giacché sulla suppellettile in questione non si leggeva alcun'iscrizione che recasse il nome dell'artefice. Inoltre, come i curatori non mancarono di rilevare, il manufatto era stato prodotto a oltre tre secoli di distanza da quello di Tino: l'erudito pisano si riferiva alla coppa marmorea che Francesco Cioli eseguì nel 1618 proprio a sostituzione dell'opera trecentesca, distrutta, come s'è detto, nel 1595[4].

Per aver seguito con pazienza e coinvolgimento la redazione di queste pagine, che sono il frutto di un capitolo della mia tesi magistrale discussa nel 2021, sono specialmente grata al professor Francesco Caglioti e al professor Marco Collareta. Senza il vivo interesse della dottoressa Maria Falcone, che ha permesso di scovare il frammento acefalo del fonte pisano tra gli scaffali di uno dei depositi del Museo Nazionale di San Matteo, non sarebbe stata possibile la sua sicura e fondata annessione al *corpus* di quelli già riuniti, che ho potuto osservare con agio grazie alla costante disponibilità della dottoressa Patrizia Crecchi. Alla generosa collaborazione del dottor Emanuele Taccola devo, infine, tutte le fotografie dei frammenti e le immagini di ricostruzione.

[1] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), pp. 70-71.

[2] VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870, I (1846), p. 280, nota 1.

[3] DA MORRONA 1798, p. 56: «Qui posta sul pavimento vedesi una gran vasca di marmo bianco di non volgare artificio. Non sarà fuor di proposito il credere che fosse quella situata nella Cappella di S. Ranieri, ove si conferì il battesimo dopo il secolo XIV, fino al 1617». Ivi, p. 84, si trovano considerazioni del tutto simili, riprese, come s'è detto, in ROSINI 1816, p. 209, n. 122.

[4] Il fonte seicentesco è conservato oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa. Per una concordanza tra la numerazione delle opere nei testi letterari e i vecchi inventari del Camposanto si rimanda alla tavola sinottica redatta da Claudio Casini, Antonio Milone e Paolo Novello in *I MARMI DI LASINIO* 1993, pp. 119-127.

Tra i fondamentali nodi storiografici del nostro percorso spicca poi senz'altro la paziente raccolta, a opera di Igino Benvenuto Supino (1904), di alcuni passi contenuti in tre manoscritti. Il primo di questi, che risale allo scorcio del Trecento, non permette di aggiungere elementi a una possibile ricostruzione del manufatto, ma portò alla messa a punto di un'ipotesi sulla sua primitiva funzione. Anche sulla base del breve resoconto descrittivo del duomo contenuto nella *Cronaca di Pisa* di Ranieri Sardo, nel quale si attesta che «in detta chiesa sì vi si battezano i fanciulli ed è cosa molto bella appresso all'altare della Inchoronata»[5], Supino ritenne che la commissione del fonte fosse dovuta ai lavori che avevano reso inagibile il battistero in quegli anni[6]. Tale nesso causale tra la suppellettile e il presunto cantiere nel vicino edificio, che non è mai stato valutato dagli studi, è, in effetti, privo di fondamenti: le più recenti e complete disamine delle fasi costruttive e ricostruttive del battistero ci mettono al corrente del fatto che tutt'al più intorno al 1277 i lavori erano ormai conclusi e che tutti gli ulteriori interventi ebbero luogo nella seconda metà del Trecento[7]. Nel giro d'anni in cui fu allogata la nostra opera, dunque, non sussistevano ragioni pratiche che impedissero di somministrare il primo sacramento servendosi del maestoso fonte ottagonale duecentesco di Guido Bigarelli.

Se non nella formulazione di questa considerazione, l'apporto più sostanziale di Supino consiste nell'individuazione degli altri due testi, entrambi legati allo storico ed ecclesiastico pisano Raffaello Roncioni (1553-1618), il quale, forte di una notevole formazione perfezionata presso il locale Ateneo, divenne canonico del duomo all'età di vent'anni, finendo per presiedere il capitolo della cattedrale a partire dal 1610[8]. Intellettuale di spicco nella Pisa della prima età granducale, gli si deve anche la redazione di un prezioso trattato sulla storia della sua città, che racchiude le notizie reperite grazie a un'incessante raccolta di documenti compilati nei secoli precedenti, alcuni dei quali ora non più rintracciabili. Le sue *Istorie pisane* furono concluse sicuramente entro il 1605, ma sono rimaste inedite fino alla loro edizione a cura di Francesco Bonaini (1844-1848). Nelle pagine dedicate all'illustrazione dell'assetto interno del duomo, con ogni evidenza quello che precedeva l'incendio, Roncioni aveva ricordato il fonte:

> Segue dietro a questa opera maravigliosa [*la cattedra arcivescovile*] la fonte del santissimo battesimo; la quale è di forma rotonda, tutta piena di figurine di basso rilievo, dentrovi la vita e la morte di san Giovan Batista, ed il battesimo che dette a Cristo nel fiume Giordano; tenuta per cosa singolare da tutti gli scultori. Fu da Lino[9] da Siena condotta a fine l'anno MCCCXII, trovandosi Borgondio Tadi operajo[10].

La suppellettile era, dunque, arricchita da numerose «figurine di basso rilievo» suddivise nei vari episodi della vita del Precursore: tra questi, almeno uno riguardava il battesimo di Cristo, mentre un altro, presumibilmente l'ultimo, era la morte di Giovanni. Di interesse ancora maggiore è la descrizione del fonte come di una suppellettile «di forma rotonda», sintagma che lascia indurre che si trattasse o di un pozzetto circolare o di una tazza rotonda sorretta da una pila. La peculiare configurazione della porzione interna dei frammenti che s'osserveranno permette d'abbracciare con piena convinzione la seconda possibilità. Costituiti da una tazza poco profonda e dal diametro non molto esteso che poggia su una colonna alta il più delle

[5] SUPINO 1904, p. 307. Il testo è stato successivamente pubblicato per intero da Ottavio Banti: cfr. SARDO/BANTI 1963.
[6] SUPINO 1904, pp. 186-187.
[7] Per una breve ma completa analisi delle informazioni archivistiche ed epigrafiche si vedano TIGLER 2006, pp. 55-64, e la bibliografia considerata in tale sede. L'interpretazione dell'iscrizione nella quale è indicata la data 1278 quale *terminus ante quem* per l'ultima fase di edificazione del battistero è di KOSEGARTEN 1968, in particolare pp. 38-39.
[8] PULT QUAGLIA 2017.
[9] Come sottolineò Pèleo Bacci quasi un secolo dopo l'edizione del testo, tra le righe di un contributo del quale si dirà oltre, la trascrizione inesatta del nome dello scultore doveva dipendere, con ogni verosimiglianza, dalla notorietà delle *Vite* vasariane (cfr. BACCI 1920, in particolare p. 97).
[10] RONCIONI/BONAINI 1844-1848, I, t. 1 (1844), pp. 112-113.

volte circa un metro, i fonti cosiddetti 'a pila' costituiscono la declinazione tipologica più innovativa all'epoca di Tino: essa conobbe una rapida e capillare diffusione nella nostra penisola, anche e soprattutto perché richiedeva un investimento economico meno ingente rispetto alle più monumentali forme particolarmente in voga nel secolo precedente. I fonti a pila erano perciò destinati in prevalenza a luoghi di culto secondari, come le pievi, oppure, come nel nostro caso, a sedi vicine a edifici già dotati di una suppellettile battesimale, il cui uso, spesso riservato alle occasioni più solenni dell'anno liturgico, era verosimilmente ritenuto troppo impegnativo.

Le due iscrizioni

Il terzo e ultimo testo individuato da Supino fornisce informazioni ancor più precise sulla *facies* originaria dell'opera, permettendo così di addentrarsi in uno tra i più complessi aspetti che la riguardano. Oltre alla redazione delle *Istorie*, a Roncioni si deve la trascrizione di una serie di documenti relativi alla storia pisana, estrapolati da manoscritti di vario genere stilati tra il Due e il Trecento. Il suo copioso archivio è stato depositato nel corso di più decenni, a partire dal 1915, presso l'Archivio di Stato di Pisa[11]: Supino dovette dunque consultare ancora nelle dimore della famiglia Roncioni il manoscritto che contiene l'ultimo estratto di nostro interesse. Si tratta del cosiddetto *Codice Orlandi* (ASPi, *Acquisto Roncioni*, 339), nel quale sono riportate notizie sulle famiglie Orlandi e Perlari tra il XIV e il XV secolo. Alcune pagine, molto note alla storiografia locale anche se tuttora in parte inedite, ci regalano una ricca lista d'epigrafi di corredo delle opere al tempo ancora integre nel duomo, tra le quali si stagliano da ultimi gli undici esametri leonini ai quali alludeva già Vasari[12]:

Al battesmo in calce pile.
B. Annis millenis tercentum, et duodenis
Hoc opus expletum fontis fuit, atque repletum
Ordine perfecto sit charo[13] denique recto
Tini sculptoris de Senis arte coloris[14]
Rector Burgundius Tadi virtute profundus
Huic ego tunc Tadi Borgundius nomine favi.
A. Iohannes istum baptizat nomine Christum,
Corrigit incestum Herodis corpore gestum,
Tractant Baptiste necem nunc ista, et iste,
Per caput in disco nunc possit femina disco,
Corpore languentes curant a Deo venientes[15].

[11] PULT QUAGLIA 2017, p. 363.
[12] ASPi, *Acquisto Roncioni*, 339, pp. 5-8, in particolare p. 8. Si veda la breve scheda del manoscritto redatta in NOVELLO 2000, corredata anche di riproduzioni delle pagine d'interesse.
[13] BACCI 1920, p. 98: l'autore trascrisse *chavo* al posto di *charo* e interpretò il verso quale indicazione del fatto che il fonte sarebbe stato completato e riempito nella parte interna. Se nel *Codice Orlandi* si legge senza dubbio *charo*, com'è segnalato già in R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, è pure il secondo codice adespoto a confermare la 'r'.
[14] Il quarto verso della prima sezione ha prestato il fianco a numerose proposte d'esegesi. In BALDELLI 2007, pp. 396-397, n. 4, per esempio, l'autore l'ha interpretato quale indizio della policromia che, in origine, doveva connotare i frammenti figurati. Sembra, forse, più verosimile pensare che nel verso si volessero mettere in risalto i ricchi colori dei marmi della suppellettile: nella storia tipologica dei fonti, infatti, l'unione di marmi di colore diverso per un'opera a pila costituisce, almeno nel corso dei secoli che immediatamente precedono e seguono la realizzazione del nostro, pressoché un *hapax*, col quale Tino si avvicinava del tutto evidentemente al pulpito lasciato oltre mezzo secolo prima da Nicola nel battistero.
[15] In R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, si trova la prima traduzione completa degli esametri. Sezione B: «Nell'anno 1312 questo fonte

Prima di entrare nel merito delle principali conseguenze che la scoperta di questo testo comportò nella storiografia, s'impone la necessità di un breve *excursus*[16]. In anni assai recenti, Roberto Paolo Novello è stato autore di una scheda sul *Codice Roncioni* che contiene un telegrafico rimando a un ulteriore manoscritto, a mia conoscenza del tutto ignoto alla storiografia a lui precedente e successiva[17]. Si tratta di un pezzo adespoto (BUP, ms. 1083, *Notizie per l'istoria pisana*) nelle pagine del quale si dispiega un ricco repertorio di iscrizioni, che abbracciano l'intero territorio pisano e che comprendono anche alcuni tra i più noti testi epigrafici a Firenze e a Roma. Se per Novello il secondo codice, oggi ancora del tutto inedito, appare «posteriore al nostro [*Orlandi*] e da esso in parte dipendente» – con ogni evidenza esclusivamente nelle parti che riguardano il duomo pisano –, chi scrive preferisce accogliere, e con qualche dubbio, solamente la prima delle due asserzioni.

Per aver conferma del fatto che il secondo codice dipende da un terzo, basti osservare proprio i versi relativi al fonte di Tino (ivi, c. 9):

Al Baptismo in calce pile

b. Annis millenis tercentu(m) duodenis
Hoc opus expletu(m) fontis fuit atq(ue) repletu(m)
Ordine p(er)fecto sic caro deniq(ue) recto
Tini sculptoris de Senis arte coloris
Rector Borgundus Tadi virtute p(ro)fundus
Huic ego tunc Tadi Burgundus no(m)i(n)e favi.

a. Iohannes istu(m) baptizat nomine Christu(m)
Corrigit incestu(m) Herodis corpore gestu(m)
Tractant Baptiste nece(m) nunc ista, et iste
P(er) caput in disco nunc possit femina disco
Corpore languentes curant adeo venientes.

Si notino le diverse lezioni: nel terzo verso ricorre *sic* al posto del *sit* esortativo 'Orlandi', con un avverbio che assume una funzione intensiva per l'epiteto che segue, *caro*, qui segnato senza l'aspirazione 'Orlandi' e perciò, probabilmente, con un lieve slittamento semantico; vi sono, inoltre, ben due varianti, tra loro diverse anche se non particolarmente significative, per il nome dell'Operaio, alle quali se ne aggiunge una nella breve titolazione degli esametri nel loro complesso. Infine, nell'ultimo verso, *adeo* non sembra una vera e propria aberrazione di *a Deo* 'Orlandi', ragione che ha portato chi scrive ad astenersi dall'inserimento di una segnalazione a testo. Come si vedrà più oltre, le difficoltà da sempre insite nella bibliografia a proposito della traduzione dell'ultimo esametro non lasciano prendere una posizione sufficientemente netta sulla questione, che intreccia difficili problemi di iconografia e di tradizione del testo. Il primo verso del secondo codice, infine, si rivela scorretto da un punto di vista metrico, perché manchevole di una lunga nell'ultimo *colon*. Simile tra i due testimoni, invece, è la preziosa

battesimale venne compiuto e riempito, con perfetta, preziosa e appropriata disposizione e con l'arte del colore da parte di Tino scultore di Siena, essendo rettore Burgundio di Tado dalla grande virtù. Io, Burgundio di Tado, ho propiziato, appunto, quest'opera»; sezione A: «Giovanni battezza costui, il cui nome è Cristo. [Il Battista] rimprovera l'impudicizia di Erode compiuta col corpo. Ora costui [Erode] e costei [Salomè] discutono della morte del Battista. Attraverso la testa posta sul disco, ora comprendo quanto potesse la donna. [Gli angeli?] venendo da Dio curano gli ammalati». L'ottima traduzione di Novello può essere corredata di un'osservazione marginale: i termini *repletum* ed *expletum* possono essere letti come un'endiadi indotta dal metro, entrambi a significare il completamento, e non il 'riempimento', della suppellettile.

[16] Per l'opportunità di elaborare i capoversi che seguono, sono specialmente grata a uno dei due revisori anonimi del mio testo.

[17] NOVELLO 2000.

suddivisione in due sezioni contrassegnate dalle stesse lettere, qui ulteriormente marcate da un piccolo spazio di divisione.

È poi la battente presenza di segni di abbreviazione, da me qui sciolti, a farci credere che non sia stato di certo il pugno del nostro anonimo redattore ad aggiungere questa distintiva peculiarità al testo già confezionato da Roncioni. Fatta eccezione per la bizzarra anomalia metrica del primo verso e per la variante dell'ultimo, il manoscritto adespoto ci si mostra infine, nel complesso, più fedele all'aspetto che l'iscrizione originale dovette avere. Perciò, si può pensare che Roncioni abbia sciolto le abbreviazioni traendo il testo da un antigrafo forse comune al codice adespoto: in ogni caso, l'identico ordine di tutte le ulteriori iscrizioni del duomo ci permette di escludere che, come si è voluto finora, Roncioni abbia redatto *ex novo* le pagine tanto cruciali per la storia dell'arte locale.

Conviene ora tornare alla trattazione principale: pur avendo collezionato i tre testi dei quali s'è detto, Supino non s'espresse sull'aspetto originario del fonte. Fu Pèleo Bacci a svolgere un ruolo di apripista quando, in un saggio monografico redatto alcuni anni più tardi (1920), ventilò in primo luogo l'ipotesi che l'epigrafe dovesse correre intorno alla base dell'opera[18]. Ma la suddivisione introdotta nei due manoscritti tra le sezioni, contrassegnate a margine rispettivamente dalle lettere B e A, è d'aiuto per l'esegesi degli esametri nel loro insieme: essa ci lascia intendere, probabilmente, che si tratta d'iscrizioni che dovettero correre separate sul manufatto. Le indicazioni grafiche sembrano infatti implicare da un lato che i due gruppi di esametri fossero in qualche modo distinti, e dall'altro che almeno uno di essi si trovasse in prossimità della base («in calce pile»). Nelle ulteriori trascrizioni annotate nelle medesime pagine, questa distinzione non è operata in nessun altro caso ed è, perciò, tanto più significativa[19].

Bacci tentò di ricavare anche il contenuto specifico degli episodi in virtù degli ultimi cinque versi. Secondo lo studioso, il primo si riferiva, com'è logico, al *Battesimo di Cristo*, il secondo al *Battista che biasima Erode*, il terzo a *Erodiade ed Erode intenti a tramare la morte del Battista*. Il quarto esametro venne spezzato in due metà, per portare il numero degli episodi da cinque a sei: questa scelta, nient'affatto 'economica', era dettata dalle ragioni di carattere teologico-simbolico in base alle quali la tazza della maggior parte dei fonti poligonali coevi si sviluppa su sei lati, ma, come si vedrà, risulta del tutto priva di fondamento anche per considerazioni di carattere tecnico e strutturale. Secondo Bacci, dunque, al quarto verso soggiacevano la *Decapitazione del Battista* e l'attigua *Presentazione della testa di Giovanni*. Infine, l'ultimo avrebbe fatto riferimento all'inconsueto episodio della *Piscina probatica*: si sarebbe trattato della scena di gran lunga più innovativa rispetto alla tradizione iconografica dei cicli legati alla vita del santo, che doveva essere interpretata, secondo l'autore, in stretta relazione con la funzione della suppellettile[20].

A queste rilevanti considerazioni, Bacci ne aggiungeva un'ulteriore, che è utile riepilogare soltanto per maggiore completezza. Esaminando la prima sezione della trascrizione (B), lo studioso stabilì che la consacrazione della suppellettile doveva essere avvenuta il 25 marzo del 1312, Sabato Santo[21]. La data riportata nel primo verso andava dunque intesa in stile comune, cioè non secondo il calendario pisano. L'unica alternativa implicava che il rito avesse avuto luogo nel Sabato Santo dell'anno precedente (10 aprile del 1311), ma tale eventualità

[18] BACCI 1920.

[19] Di tutte le opere all'epoca presenti nel duomo di Pisa, solamente il pulpito di Giovanni avrebbe potuto richiedere una simile suddivisione del testo. Ma, data la lunghezza dei versi che abbracciavano il pulpito, collocati del resto a una distanza nettamente marcata gli uni dagli altri, entrambi i codici riportano due distinti titoletti, e cioè «In pede Pulpiti maioris» a capo della prima sezione e «Circa Pulpitum» a introduzione della seconda.

[20] Gv 5,1-17: secondo il racconto evangelico, in questa piscina entrava occasionalmente un angelo, che, agitando l'acqua, conferiva capacità di risanamento da qualsiasi malattia a chi poi vi si fosse immerso per primo. L'episodio sarebbe avvenuto nel luogo nel quale, secondo il medesimo Vangelo, si sarebbe svolta la guarigione del paralitico da parte di Cristo.

[21] BACCI 1920, p. 98.

cozzava con un altro documento, che attestava la concessione di un prestito di 17 soldi al pittore che dipinse sotto l'operaio Nello di Bernardo Falconi, cioè nel 1312 (1313 pisano), la muraglia «u' si fae lo Battismo»[22]: com'è stato ricostruito molto più di recente, si tratta della verosimile menzione di un affresco riferibile alla mano del Maestro di San Torpè, già autore del più antico lacerto pittorico murale dell'edificio[23]. La mancanza di evidenze che portano a escludere questa constatazione porta anche a credere, con Bacci, che la lavorazione dei marmi prese avvio nel 1311, per concludersi entro la Pasqua dell'anno successivo.

I frammenti figurati

Dopo aver discusso le principali questioni attinenti alla tipologia del fonte e alle iscrizioni che lo corredavano, si possono ora esaminare con maggiore contezza i lacerti che ci sono pervenuti, per provare pure a fornirne il più plausibile quadro iconografico. A tal fine, in alcuni casi può essere utile accostare le scene con particolari desunti da cicli dedicati alla vita del Battista, vicini per cronologia e per geografia al nostro. Proprio tra le righe di Bacci è contenuta la prima proposta d'individuazione di un gruppo di frammenti. Nel 1902 Luigi Simoneschi, all'epoca direttore del Museo Civico di Pisa, aveva dato notizia sulle pagine di un quotidiano locale del fortuito rinvenimento di due lacerti lapidei figurati nel corso dei lavori di riparazione al pennacchio sud-ovest della cupola del duomo[24]: spinto forse dalla particolare conformazione dei pezzi marmorei, Simoneschi pensò di riconoscervi i resti di un pulpito anteriore a quello di Giovanni Pisano. Come tali, i due frammenti vennero esposti nel museo: ma, forte della lettura delle pagine di Supino, non fu difficile, per Bacci, riconoscere la loro affiliazione alla nostra suppellettile[25].

Nel primo rilievo, che per comodità denomineremo da qui in poi Frammento A (18x16 cm, Fig. 1), si scorgono le chiome di due alberi, ricavati nella pietra con sapientissimo uso del trapano lasciato a vista, che conferisce pronunciati effetti chiaroscurali. Sopra alla vegetazione, forse posato su una roccia, è un piede sinistro col tratto inferiore della relativa gamba; Bacci ritenne che quest'ultimi appartenessero a una figura di Giovanni nella scena del *Battesimo*, corrispondente, dunque, al primo verso del *Codice Orlandi*[26]. Una simile soluzione, che rimane almeno in parte ipotetica, ben rientra nel quadro di ogni altra rappresentazione dello stesso episodio evangelico, con Giovanni stante oppure inginocchiato, ma quasi sempre su un piano rialzato rispetto a Cristo. Le fotografie pubblicate finora non permettono di apprezzare ulteriori dettagli che corroborino la congettura: al di sopra dell'albero sulla destra è anche il resto di un cartiglio con un'epigrafe non più leggibile[27], e che si colloca sopra alla fascia più bassa della tunica di pelle di cammello, la cui consistenza è restituita per mezzo di una decorazione, tracciata di nuovo col trapano, ben più spessa rispetto a quella che orna le parti terminali dei panneggi negli altri pezzi.

Il secondo frammento (B; 32x16 cm, Fig. 2) è di dimensioni maggiori e include tre personaggi maschili ciechi, due con la testa rivolta verso l'alto, il terzo accasciato sul proprio bastone. È possibile, in linea con quanto sostenuto da Bacci, che il pezzo facesse parte della scena posta sotto all'ultimo esametro del *Codice Orlandi* («Corpore languentes curant a Deo

[22] ASPi, *Opera del Duomo*, *Quadernetto di debitori dell'Opera del Duomo*, 487, c. 6.
[23] Per un recente regesto documentario relativo al pittore si veda PISANI 2010. Per la datazione al 1313 in stile pisano, si veda ivi, in particolare p. 91 n. 4, nel regesto documentario riunito sotto il nome ipotetico di Vanni di Bindo.
[24] SIMONESCHI 1902.
[25] BACCI 1920, in particolare pp. 100-101.
[26] *Ibidem*.
[27] Solamente Claudia Bardelloni ha messo a fuoco tale dettaglio, nel quale ha letto una 'I' coronata da un segno d'abbreviazione, che l'ha portata impropriamente a ipotizzare che si trattasse del nome dello scultore (cfr. C. Bardelloni, scheda n. 2. sui *Frammenti del fonte battesimale*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 134-135, in particolare p. 134).

venientes»). Lo studioso, come s'è detto, ancorava il verso all'episodio che a suo avviso concludeva il ciclo (*Piscina probatica*), mentre la storiografia successiva ha creduto più opportuno immaginare che al suo posto fossero raffigurate le esequie di Giovanni, intorno alle quali si raccolse una folla d'infermi speranzosi di guarigione[28]. Tale vicenda agiografica non è tramandata dai testi evangelici, ma, come si vedrà, il ritrovamento di un ulteriore frammento porta comunque a propendere per questa seconda soluzione, ovvero che il fonte ospitasse una rappresentazione del funerale del santo, quasi sempre compresa nei cicli scultorei e pittorici legati al Precursore.

Nel 1932 Matteo Marangoni diede alle stampe un saggio su un manipolo di opere eterogenee scovate nei depositi e nelle gallerie del Camposanto: in due di queste lo studioso riconobbe altrettanti elementi superstiti del fonte[29]. Il primo (Frammento C) fu malauguratamente rubato al termine dell'esposizione organizzata nel Museo di San Matteo (1946) con le opere ricoverate in varie sedi durante il secondo conflitto mondiale, prima che queste venissero nuovamente traslate nei propri siti d'origine[30]. Giacché la sua ubicazione rimane oggi tristemente sconosciuta, la lastra in vetro della fotografia che si conserva ancora presso la Soprintendenza Archeologica, di Belle Arti e del Paesaggio delle Province di Pisa e Livorno (Lastra C, n. 543; Fig. 3) ci si offre come imprescindibile appiglio. Essa mostra che nel rilievo era una lettiga sulla quale si potevano discernere le gambe del Battista, coperte per metà dalla consueta tunica. Al di sopra era una dolente, la cui posizione e articolazione piuttosto squadrate erano state additate da Marangoni, con un'indicazione tanto suggestiva quanto ficcante, quale «ricordo arnolfiano»[31]. Nella zona sinistra v'era, infine, un uomo, del quale si scorgevano solo il busto e la testa, coperta da un berretto: secondo l'autore, esso avrebbe potuto far parte della folla d'infermi riunitasi intorno al corpo del santo nell'ultimo episodio.

Per riunire idealmente i due pezzi, cioè i Frammenti B e C, può essere utile aprire sin d'ora il ricco capitolo della fortuna figurativa e architettonica del nostro fonte, prendendo come esempio un pannello dell'*Arca di S. Pietro Martire* lasciata da Giovanni di Balduccio nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano entro il 1339. Nelle *Esequie del santo* (Figg. 4, 6, 8) sembra essere riproposto un assetto tratto di peso da quell'episodio di Tino (Figg. 5, 7) del quale oggi possiamo avere non più di una vaga intuizione, l'ultimo. L'affinità, dovuta verosimilmente proprio alla vicinanza iconografica dei tre rilievi, si limita certo alla configurazione spaziale determinata dal rapporto dei personaggi, i quali pervadono la scena con volumi massicci e squadrati, che, pur emergendo ben più addolciti nell'opera di Milano, non occultano le proprie fiere radici pisane.

Il secondo frammento pubblicato da Marangoni (D; 22x29 cm, Fig. 9) è di dimensioni maggiori: nella parte sinistra sono due figure femminili, i cui volti reclinati verso il basso hanno da sempre portato a riconoscervi delle dolenti. A separare le donne è un capitello di semplice fattura che sostiene un'arcata di cui rimane solamente una porzione esigua, ma che lascia intravvedere e intuire l'ambientazione palaziale della scena. Anche per tale ragione, come ipotizzato già dallo stesso Marangoni, esso doveva spettare all'episodio con la *Decollazione* e con la *Consegna della testa a Erodiade* e corrisponderebbe, dunque, al quarto esametro tràdito da Roncioni («Per caput in disco nunc possit femina disco»). Si pensi al simile modo in cui sono disposte le figure sul lato destro nella medesima storia estrapolata dall'architrave inferiore del

[28] MARANGONI 1932, in particolare p. 257; R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632; C. Bardelloni, scheda n. 2. *Frammenti del fonte battesimale*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 134-135, in particolare p. 135. L'unica eccezione è costituita da BALDELLI 2007, pp. 396-397, n. 4, in cui non si esclude l'ipotesi di Bacci.
[29] MARANGONI 1932, in particolare pp. 257-263.
[30] *MOSTRA DELLA SCULTURA PISANA DEL TRECENTO* 1947, p. 26, nn. 100-100bis.
[31] MARANGONI 1932, p. 257.

portale orientale del battistero di Pisa (Fig. 10), un pezzo ricavato nel marmo da scultori attivi attorno all'anno 1200 e i cui floridi esiti certo giunsero anche al giovane Tino.

La parte destra del Frammento D, infine, è occupata da una foglia d'acanto, l'unica preziosissima traccia di simili componenti che dovevano adornare ciascun angolo di raccordo tra le sezioni della tazza: e fu proprio la sua conformazione a convincere Marangoni che il fonte fosse costituito da una «vaschetta rotondeggiante, ma non rotonda». Per sciogliere ogni possibile dubbio, è utile ora vagliare un gruppo di ulteriori ritrovamenti compiuti dagli studi successivi.

I frammenti della cornice

Nel suo primo contributo monografico riservato esclusivamente alla produzione di Tino (1934), Enzo Carli prese in esame il fonte sulla scorta di quanto aveva fatto il suo maestro, Marangoni[32]. Ai frammenti già riconosciuti da quest'ultimo, Carli tentò di aggiungerne quattro che facevano con ogni evidenza parte di una modanatura micro-architettonica, anch'essi all'epoca occultati nel ricco lapidario dei depositi del Camposanto (Figg. 11-14). In marmo rosso di Volterra, i pezzi sono attraversati da una dentellatura e contraddistinti da una curvatura concava nella parte interna che è in perfetta continuità con quella che s'osserva in quelli figurati. Il ritrovamento facilitò lo studioso nell'immaginare che il fonte, del tipo a pila, poggiasse su un basamento di pianta triangolare, sagomato a listelli, sul quale era una colonnina che culminava, forse, con un capitello[33]. Nella ricostruzione tratteggiata nel testo, la vasca non gravava direttamente sull'orlo rotondo del capitello, ma s'univa a esso per mezzo di una cornice poligonale di nuovo rossastra. Carli sottilineò pure che una simile organizzazione delle modanature, che consisteva nella concatenazione di elementi rotondi e ad angolo ottuso, era già ampiamente diffusa nella produzione locale, come ci ricordano almeno le basi delle colonne del pulpito di Nicola Pisano nel battistero. Nel suo complesso, la proposta è stata del resto suffragata numerosi decenni più tardi pure dalla lettura di alcune lettere dipinte, e non incise come a volte si scrive, in uno dei frammenti (Fig. 12; «VENIENT[…]»), ovvero di una traccia del participio «venientes» nel quinto e ultimo esametro della seconda sezione del *Codice Orlandi*[34].

Ai fini della stesura di questo saggio sono state eseguite nuove fotografie dei frammenti, che permettono, come s'è potuto vedere con l'esempio del cartiglio nel *Battesimo*, di apprezzare dettagli finora sfuggiti. Ed è pure stato portato a compimento un rilievo fotogrammetrico di ciascun pezzo, che ha consentito di produrre uno schema ricostruttivo plausibile della porzione superiore della suppellettile (Fig. 15). Tale procedimento tecnico si è dimostrato prezioso, di caso in caso, nel vaglio critico di alcune tesi, e ha permesso di mettere pienamente in risalto la crucialità del ruolo detenuto dall'opera fino al pieno Quattrocento. Anche se ovviamente tale aspetto non può che rimanere almeno in parte ipotetico, per suggerire un ragionevole assetto convergono nel modello le considerazioni iconografiche delle quali s'è già discusso: il Frammento A in prima posizione (*Battesimo di Cristo*); quello B, insieme a quello trafugato nel secondo dopoguerra (C), in corrispondenza dell'ultimo episodio in ordine narrativo, ovvero delle esequie del Battista; infine, quello D al di sotto del quarto verso.

La ricostruzione permette pure di stabilire per la prima volta con piena certezza che tre dei quattro frammenti radunati da Carli (Figg. 11-13) facevano parte di una cornice che

[32] CARLI 1934, in particolare pp. 15-18, in cui l'autore non fornì, data la natura della pubblicazione, riproduzioni dei frammenti in questione. La prima fotografia si trova in DAN 1983-1984(1984), in particolare p.n.n., ma fig. 20. Fotografie di qualità di gran lunga superiore son quelle in R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632.

[33] CARLI 1934, p. 18.

[34] R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632.

correva al di sopra, e non al di sotto, del corpo figurato. Costituiti da tratti pseudo-circolari uniti da angoli ottusi, i pezzi includevano una fascia che dovette accogliere i cinque esametri leonini contrassegnati nel *Codice Orlandi* con la lettera A, mentre quelli affiancati dalla lettera B dovevano originariamente essere ubicati in una zona più bassa, che comprendeva forse il quarto pezzo in marmo rosso (Fig. 14), il cui andamento, anch'esso rotondeggiante, è ben distinguibile da quello degli altri: perciò, esso faceva probabilmente parte di una modanatura inferiore, che non è ricostruibile sulla base di quest'unico lacerto, e che ospitava, presumibilmente, un verso aggiuntivo rispetto a quella superiore. E se non sembra opportuno esprimersi oltre su questo aspetto, si può almeno richiamare alla memoria una circostanza che non è mai stata sufficientemente sottolineata dagli studi, ovvero che una doppia iscrizione, dispiegata su due livelli, abbracciava pure il vicino pulpito di Giovanni, ancora fresco di scalpello al momento della commissione a Tino. Pervenuti al termine della trattazione sugli otto principali frammenti, si possono discutere alcune ipotesi aggiuntive messe in campo dalla storiografia, per poi concludere con la verifica dei più significativi esiti che la ricostruzione di chi scrive permette di conseguire.

Un ulteriore frammento e pochi documenti

Naoki Dan, autore di una dozzina di saggi sulla scultura in Toscana tra il Tre e il Quattrocento, s'è sforzato di percorrere l'ultimo tratto della strada già battuta da Supino, Bacci, Marangoni e Carli, tentando di abbozzare un primo disegno ricostruttivo (Figg. 16-17) e di annettere nuovi pezzi al gruppo di quelli già trovati. I lacerti lapidei in questione, però, non sono mai risultati giudicabili dalle riproduzioni fotografiche allegate al contributo[35], a eccezione di un elemento vegetale in marmo bianco (Fig. 18), oggi nei depositi del Museo dell'Opera. Se Dan voleva che fosse parte della tazza, lo stile della foglia tradisce una distanza troppo netta da quella inclusa nel Frammento D, e si mostra presto del tutto incongruente con la ricostruzione poc'anzi fornita anche a causa del suo inarcamento in direzione opposta.

Le congetture di Dan includevano pure quella di riconoscere in una piccola figura acefala un ulteriore elemento del fonte (Fig. 19), e, più in particolare, del Frammento C[36]. Il rilievo, all'epoca conservato presso la Soprintendenza di Pisa e segnalato in quella sede da tutta la bibliografia successiva, ma da me rintracciato nei depositi del Museo Nazionale di San Matteo, era emerso tra le macerie della chiesa di San Michele in Borgo nel secondo dopoguerra. Tale provenienza, che mi è stata confermata a voce dal professor Antonino Caleca, alla cui mano risale l'indicazione annotata a matita sulla superficie concava del retro, non deve affatto portare all'esclusione del pezzo dal novero di quelli già accertati. Come si vedrà oltre, nella spasmodica confusione che dilagò nei giorni che seguirono l'incendio del 1595, numerosissimi elementi lapidei furono traslati e riutilizzati per la costruzione e la ricostruzione architettonica di svariati edifici della città.

A favore dell'originaria pertinenza della figura oggi del San Matteo alla suppellettile di Tino concorrono, d'altronde, nonostante la più pronunciata usura della superficie da imputare alle diverse vicissitudini patite nel corso dei secoli, sia l'affinità stilistica, sia la perfetta congruenza dimensionale. Il panneggio che termina con un orlo ingentilito da un ornamento definito col trapano lasciato a vista può essere confrontato da vicino specie con quelli che si distinguono nel Frammento B: per tale ragione, e non per suggerire un'esegesi iconografica

[35] DAN 1983-1984(1984). Per la ricostruzione del fonte si vedano in particolare le figg. 21 e 23.

[36] Ivi, p. 27 e fig. 19. Data la scarsa qualità della riproduzione fotografica fornita dall'autore, nel corso dei decenni che ci separano dalla sua pubblicazione solamente Claudia Bardelloni ha accolto senza riserve l'ipotesi dell'originaria appartenenza del frammento alla suppellettile: cfr. C. Bardelloni, scheda n. 2. *Frammenti del fonte battesimale*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 134-135, in particolare p. 135.

che si rivelerebbe presto troppo puntuale, nella mia ricostruzione il lacerto è stato integrato nella sezione dell'ultimo episodio, di cui B faceva parte.

Dopo aver accolto una delle proposte dello studioso giapponese, se ne può prendere in esame – e respingere – un'ultima, in base alla quale al centro del fonte si sarebbe impiantata una colonnina sormontata da un capitello vegetale, di cui Dan sperava d'aver ritrovato una parte in una collezione privata: ancora una volta, però, non è facile maturare giudizi in base alla riproduzione fotografica che figura nel saggio[37]. Per quanto si può discernere, il frammento faceva parte di una modanatura foliata, che non sembra congruente, nello stile, con l'elemento vegetale nel margine destro del quarto pezzo (D). D'altronde, una decina d'anni più tardi, sulla base di un brano archivistico già reso noto da Leopoldo Tanfani Centofanti nel 1897, ma ignorato in tutte le voci bibliografiche successive, Roberto Paolo Novello ha dimostrato che al centro della tazza trovava semmai posto un *Battista*[38]. Lo si deduce da un pagamento per la ridipintura e la doratura, avvenute nel 1489 per mano del pittore pisano Niccolò dell'Abrugia, di una statua del Precursore che s'ergeva «sopra la fonte»[39].

Come illustrato dallo stesso studioso grazie alla lettura di un'ulteriore voce già edita nel medesimo volume, è possibile che alcuni decenni prima dell'incendio la suppellettile presentasse notevoli problemi strutturali, che richiesero una serie d'interventi conservativi. Nel 1519 è infatti registrato un pagamento a favore di Lorenzo di Michele Spagnolo per un modello ligneo della «pila del baptiximo anticha fatta a fighure»[40], poi consegnato allo scultore Girolamo da Carrara, detto il Rossimino, affinché confezionasse una nuova pila da inserire in quella già esistente, probabilmente per garantire maggiore tutela a quella trecentesca[41].

Nella stessa sede editoriale nella quale Novello ha individuato sia il documento sulla ridipintura e sulla doratura della statua, sia quello che riguarda il modello ligneo, ci si imbatte pure nel riferimento a un'ulteriore occorrenza che rende ancor più difficile la presenza di una colonnina al centro della tazza: com'è documentato dalle *Ricordanze* dell'Opera del Duomo, nel 1509 Lorenzo di Michele, ovvero l'artefice del modello, fu incaricato di realizzare un coperchio in legno intarsiato per la suppellettile[42], l'esistenza del quale era del resto inducibile da alcuni fori sulla superficie sommitale delle sezioni superstiti del labbro.

Prima di affrontare i problemi legati all'ubicazione del fonte, per aiutare il lettore a non smarrirsi in questo serrato intreccio tra narrazione storiografica e osservazione dei resti materiali, è forse opportuno produrre una concisa sintesi di quanto finora discusso. Ricusando la tesi sostenuta da Bacci, la bibliografia è stata tendenzialmente d'accordo nel ritenere che sulla tazza gli episodi fossero suddivisi in cinque porzioni separate da foglie 'angolari'. La circostanza che nel *Codice Orlandi* siano riportati altrettanti esametri sembra ostacolare la strada a ipotesi alternative, che in ogni caso, discordando con la ricostruzione avanzata da chi scrive,

[37] DAN 1983-1984(1984), pp. 31-32 e fig. 22.
[38] R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632.
[39] «Sabato a dì 4 d'aprile [1490, stile pisano] al figliuolo del Brugia Ferro si ciama Nicholaio dipintore lire 2 soldi 10 piccioli, e sono per dipintura di san Giovanni sopra la fonte, cioè misso di cholori e dorato la barba e chapelli […]» (TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 398).
[40] Ivi, pp. 384-385. Il documento è contenuto in un volume di *Ricordanze* dell'Opera del Duomo, conservato oggi nell'Archivio di Stato di Pisa. Si trascrive di seguito il testo completo: «per la pila del baptiximo anticha fatta a fighure, el quale modello à uto maestro Gieromino da Charrara ischarpellino per fare una altra pila di marmo che entri dentro in ditta pila anticha la quali v'è al presente in Duomo per potersi tenere el baptiximo per potere baptexare in essa».
[41] R.P. Novello, scheda n. 1946. *Frammenti del fonte battesimale di Tino di Camaino*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, pp. 631-632, in particolare p. 632, in cui si rimanda, ancora una volta, a TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 398.
[42] Ivi, p. 384 e nota 4.

porterebbero le dimensioni complessive a crescere in modo del tutto sproporzionato[43]. Sulla base del titolo apposto da Roncioni ai versi («in calce Pile») si può infine supporre che l'opera fosse costituita da una tazza pseudo-circolare – pentalobata, appunto – sorretta da una colonnina in prossimità della quale dovette dispiegarsi il secondo gruppo di versi.

Per completare il quadro, si possono ora considerare gli aspetti pertinenti alla collocazione originaria dell'opera all'interno della cattedrale, che quasi non pongono difficoltà, giacché la maggior parte delle indicazioni sono fornite dagli stessi testi elencati nella prima parte di questo lavoro. Uno speciale rilievo è detenuto dal passo della *Cronaca* di Ranieri Sardo, nel quale, come s'è già visto, si segnala che il fonte era «appresso all'altare della Inchoronata», corrispondente a quello oggi intitolato a S. Ranieri che conclude il transetto meridionale. Nelle sue *Istorie pisane*, quindi, Roncioni descrive prima il coro, poi la cattedra arcivescovile e subito dopo la suppellettile, per poi procedere con l'illustrazione dei mosaici nel catino absidale. Se le parole del canonico non lasciano indurre elementi concreti, è pur vero che esse non escludono quanto tramandato dalla cronaca tardo-trecentesca: fino a prova contraria, dunque, si può immaginare che la collocazione sia rimasta la medesima, senza soluzione di continuità, tra il XIV e la fine del XVI secolo.

A proposito del diretto rapporto topografico che intercorreva tra il fonte e l'altare di San Ranieri è necessario almeno rimandare alle riflessioni di ampio respiro messe a punto da Max Seidel (1975)[44], il quale ha opportunamente insistito sull'unità che coinvolgeva quella cappella «tutta ornata di marmi» evocata da Vasari. Tanto il fonte quanto l'altare, la cui realizzazione per mano dello scultore ebbe luogo a pochi anni di distanza, possono essere infatti accostati senz'alcuna difficoltà da un punto di vista stilistico. La specifica ubicazione è marcata da un'eccezionale e insolita prossimità all'altare maggiore, dovuta, secondo Seidel, alla volontà di produrre una consapevole 'unità' stilistica e iconografica del complesso, quest'ultima efficacemente ricostruita nel saggio alla luce dei principali testi che ci tramandano la biografia del santo.

A conclusione di questa breve trafila è forse poca, ma necessaria, cosa accrescere di un'unità il ben limitato gruppo di occorrenze già passate in rassegna, guadagnando però un colorito squarcio sulle circostanze che hanno favorito la sopravvivenza di alcuni frammenti e maturando pure la speranza che altri se ne possano scovare in futuro. I dati sull'opera messi in risalto da Novello erano stati pubblicati, come s'è accennato, nelle *Notizie di artisti* di Tanfani Centofanti (1897). Ebbene, in una nota che riguarda un ciborio già nella cappella della Santissima Annunziata nelle pagine di questo volume è riportato l'estratto di un pagamento che si ricava dalle *Entrate e Uscite* dell'Opera del Duomo e che registra la concessione di una ricompensa il 31 ottobre 1595 (stile comune)[45], da parte del camerlengo, a un manipolo di muratori che avevano cercato di proteggere il fonte:

> A dì XXXI detto [*d'ottobre*]
> A spese d'occorrenza […] a' sottoscritti che ànno lavorato poi sono state sino a hore due di notte a murare la pila del battesmo nel'oratorio di san Ranierino quale stava in Duomo per la furia dell'incendio del fuoco, Silenonia Pietro e Pappiano - s. 14[46].

[43] Nel modello ricostruttivo proposto tra le illustrazioni, il diametro esterno della tazza, come s'intuisce dal riferimento metrico nell'immagine principale (Fig. 15), supera di poco i 150 cm, raggiungendo valori già estesi per questa declinazione tipologica dell'arredo.

[44] SEIDEL 1975, pp. 61-79.

[45] TANFANI CENTOFANTI 1897, p. 7, nota 4. Lo studioso riferì che il pagamento fu erogato in data 28 d'ottobre, ma una corretta lettura del manoscritto porta a concludere che esso risalga al 31 ottobre del 1596 (stile pisano).

[46] ASPi, *Opera del Duomo*, 215 (*Entrata e Uscita dell'Opera del Duomo n. 15 E*), c. 28v. Per le numerose descrizioni dell'incendio e degli interventi di salvaguardia delle opere che seguirono, si rinvia almeno alla più completa raccolta delle testimonianze: *L'INCENDIO DEL DUOMO DI PISA* 1995.

Una nota sulla fortuna

In calce al corpo principale di questo lavoro, è possibile sviluppare brevi considerazioni supplementari che concorrono a mettere a fuoco la multiforme e feconda rilevanza della suppellettile. La stesura dei pochi capoversi che seguono è incoraggiata dal totale silenzio storiografico che vige su quest'aspetto: esclusi i confronti istituiti a fini attributivi con altri tasselli del *corpus* di Tino, nessuno ha finora tentato di stabilire nessi con ulteriori opere o con arredi simili. Com'è naturale, invece, l'eccezionalità del fonte e del luogo di culto che l'ospitava gli garantì una sensibile fortuna, alla quale si può qui fare cenno evocando per sommi capi le riprese di specifiche scelte compositive e narrative, ma, soprattutto, della straordinaria struttura, connotata da un vivace e inedito dinamismo.

Se già Roncioni intese rilevare che il fonte era «tenut*o* per cosa singolare da tutti gli scultori», è in effetti del tutto logico credere che gli episodi «pien*i* di figurine di basso rilievo» abbiano costruito nel loro insieme un repertorio ben saldo nella memoria della generazione di scultori formatasi a Pisa sin dal secondo decennio del Trecento. Se il già considerato caso di Giovanni di Balduccio può rappresentare anche da solo uno tra i primi e più felici capitoli delle conseguenze figurative del fonte, fu naturalmente soprattutto il movimentato sistema micro-architettonico a dar vita a esiti fertili, rintracciabili nei successivi percorsi evolutivi della tipologia d'arredo alla quale quello di Tino afferisce. Si possono se non altro menzionare due casi in Toscana, che videro la luce nel giro di pochi mesi intorno al 1340. Il primo è il noto fonte un tempo nella Pieve di Santa Maria a Montepulciano (Figg. 20, 23)[47], oggi posto nella prima cappella della navata sinistra del locale duomo. Ormai stabilmente attribuito a Giovanni d'Agostino, esso comprende, fatta eccezione per i *Santi* addossati al fusto della pila e per alcuni elementi vegetali ornativi, la sola rappresentazione del *Battesimo di Cristo*, dispiegata su tre dei sei lati della tazza. Benché la vasca non sia propriamente 'circolare' – ovvero poligonale con lati convessi – come quella pisana, s'intuisce che all'opera di Tino lo scultore senese guardò nel concepire la struttura del labbro superiore, che, come quello del 1312, ricorda da vicino il profilo del piede di numerosissimi calici coevi.

Un secondo caso, collegato a quello poliziano da un punto di vista tanto geografico quanto temporale, è costituito dal fonte che si erge nel braccio destro del transetto della Collegiata di Santa Maria Assunta a Poggibonsi (Figg. 21, 24). Questo pezzo alquanto bizzarro, ricondotto di recente allo stesso scultore senese[48], ma forse più plausibilmente riferibile al suo ambito, è composto da una tazza ottagonale che s'accorda tramite un rocchio a una base in pietra scura a campana. La parte sommitale, databile al 1341 grazie a un'iscrizione che corre lungo una sezione del labbro[49], denuncia una lampante eco, in forma estremamente semplificata in senso decorativo, ma arricchita di ben tre lobi, della struttura inventata da Tino.

[47] Avvicinato all'ambito dello scultore già in TOESCA 1951, p. 301, nota 68. Per la rassegna bibliografica più recente e ampia, si veda BARTALINI 2011, p. 351, n. 34.

[48] BARTALINI 1994, p. 68; ma cfr. anche BARTALINI 2011, p. 351, n. 38.

[49] La trascrizione dell'epigrafe, che differisce in parte da quella proposta in BARTALINI 1994, p. 68, recita come segue: «† A(nno) (Domin)I MCCCXLI GIOVANNI DI S(er) CENGNA E P(i)ERO DI CHORSELLI». Può essere utile, in questa sede, chiarire un aspetto di quest'opera, finora ritenuta trecentesca nel suo insieme. Se la tazza ottagonale e il rocchio sul quale essa grava sono databili con sicurezza grazie all'iscrizione, la base in pietra scura, così come il disco con ovuli e dardi che la sorregge, sono stati intagliati almeno due secoli più tardi. La sezione a campana è del tutto incongruente rispetto al corpo principale, ed è, infatti, raccordata a esso da uno strato di stucco steso piuttosto maldestramente. È difficile immaginare quale fosse l'originaria conformazione del fonte: il diametro della vasca s'estende al punto tale da non lasciar pensare a una suppellettile propriamente a pila. Forse il rocchio ornato da motivi vegetali era sorretto da una struttura la cui altezza coincideva, in linea di massima, con quella attuale. Inoltre, come nel caso della maggior parte dei fonti a pila trecenteschi, è possibile che la base si presentasse con un profilo a otto lobi, ovvero che riprendesse l'andamento del labbro della tazza: naturalmente, data l'assenza di indizi di ogni genere, tali ipotesi non possono che rimanere assai vaghe e imprecise.

Del tutto prossima rispetto al fonte del 1312 si offre poi una suppellettile di una cronologia ben più tarda rispetto a quelle finora rammentate, ma che può comunque trovare posto in questo breve resoconto, appunto per la sua collocazione. Si tratta dell'acquasantiera di Domenico di Giovanni da Milano intagliata per il duomo di Pisa nel 1464 (Fig. 25)[50], e che si configura come una tazza dal diametro piuttosto limitato posta a coronamento di un pilastrino polistilo al quale s'attorciglia una teoria di foglioline stilizzate. La struttura della porzione sommitale svela indubbi riflessi, sebbene alquanto distanti nel tempo, dell'opera di Tino, e può ricordare l'ultimo esempio che si vuole discutere, ancor più lontano nel tempo, eppure più vicino nella configurazione micro-architettonica al prototipo trecentesco.

Ci si riferisce all'ornatissimo vaso a sei lobi nella Concattedrale di Sant'Antimo a Piombino (1470), da alcuni annesso al catalogo di Andrea Guardi, ma che si deve più probabilmente alla mano di un intagliatore formatosi a stretto contatto con la sua produzione[51]. Comunque si vogliano risolvere le difficoltà attributive, anche quest'opera può donare il dovuto risalto alla nostra suppellettile, proprio perché si colloca a oltre un secolo e mezzo di distanza dal suo principale punto di riferimento. Di questo riprende nel dettaglio singoli aspetti (le due cornici che stringono il corpo principale della tazza, la dentellatura continua, le foglie angolari), fornendo, dunque, un'ennesima, solida testimonianza della sua poliedrica e longeva rilevanza. Se il decorso degli eventi storici ci ha privato di un manufatto di primo rilievo della produzione del Trecento in Toscana, è pur vero che, a ben vedere, si possono scovare tuttora evidenti tracce della sua eccezionalità tanto nel riordino dei suoi frammenti, quanto nelle fantasiose e variegate riprese compiute nel corso di numerosi decenni da tutti quegli artefici che ne subirono più sensibilmente il fascino.

[50] Il contributo più completo che la riguarda rimane oggi la scheda di C. Casini, scheda n. 875. *Domenico di Giovanni da Milano, Acquasantiera (1464)*, in *IL DUOMO DI PISA* 1995, III, p. 457.

[51] Si deve a Gabriele Donati la ragionevole espunzione dell'opera dal *corpus* dello scultore (cfr. DONATI 2015, pp. 131-134). Si si vedano le note nelle pagine indicate per una rassegna bibliografica. Nella stessa sede si reperisce anche la migliore riproduzione fotografica dell'opera.

Fig. 1: Tino di Camaino, Frammento A, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 2: Tino di Camaino, Frammento B, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 3: Tino di Camaino, Frammento C, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Ubicazione sconosciuta

Fig. 4: Giovanni di Balduccio, *Arca di S. Pietro Martire* (particolare con le *Esequie del santo*), 1337-1339. Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig. 5: Tino di Camaino, Frammento B, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 6: Giovanni di Balduccio, *Arca di S. Pietro Martire* (particolare delle *Esequie del santo*), 1337-1339. Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig. 7: Tino di Camaino, Frammento C (in controparte), 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Ubicazione sconosciuta

Fig. 8: Giovanni di Balduccio, *Arca di S. Pietro Martire* (particolare delle *Esequie del santo*), 1337-1339. Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig. 9: Tino di Camaino, Frammento D, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 10: Portale orientale del battistero di Pisa, architrave inferiore (particolare con la *Danza di Salomè*), 1200 circa

Fig. 11: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 12: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 13: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 14: Tino di Camaino, *Frammento di modanatura micro-architettonica*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 15: Proposta di ricostruzione della sezione sommitale della tazza del fonte

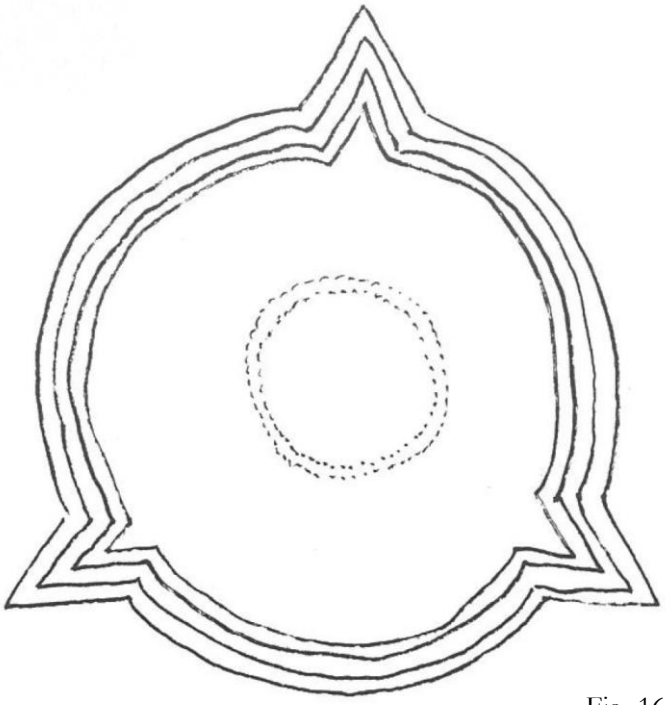


Fig. 16: Naoki Dan, Proposta di ricostruzione della tazza del fonte, in DAN 1983-1984(1984)

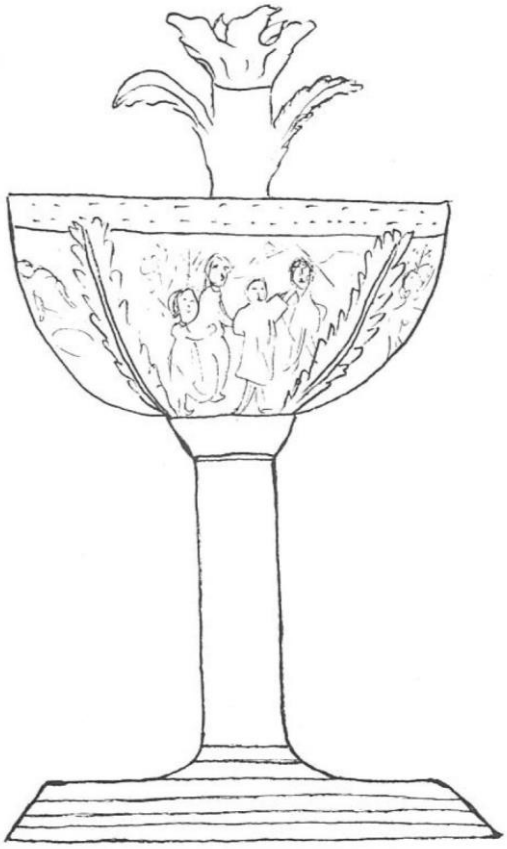


Fig. 17: Naoki Dan, Proposta di ricostruzione del fonte, in DAN 1983-1984(1984)

Fig. 18: Anonimo lapicida, *Frammento di decorazione vegetale*. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo

Fig. 19: Tino di Camaino, *Figura frammentaria acefala*, 1312, dal fonte battesimale già nel duomo di Pisa. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Depositi

Fig. 20: Giovanni d'Agostino, *Fonte battesimale*, 1340 circa, già nella Pieve di Santa Maria. Montepulciano, duomo. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

Fig. 21: Scultore dell'ambito di Giovanni d'Agostino e anonimo lapicida attivo alla metà del XVI secolo, *Fonte battesimale*, 1341 (con successivi ritocchi). Poggibonsi, Collegiata di Santa Maria Assunta

Fig. 22: Proposta di ricostruzione della sezione sommitale della tazza del fonte

Fig. 23: Giovanni d'Agostino, *Fonte battesimale* (particolare con la tazza), 1340 circa, già nella Pieve di Santa Maria. Montepulciano, duomo. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

Fig. 24: Scultore dell'ambito di Giovanni d'Agostino, *Fonte battesimale* (particolare con la tazza), 1341. Poggibonsi, Collegiata di Santa Maria Assunta

Fig. 25: Domenico di Giovanni da Milano, *Acquasantiera*, 1464. Pisa, duomo

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni
ASPi = Archivio di Stato di Pisa
BUP = Biblioteca Universitaria di Pisa

BACCI 1920
P. BACCI, *Il "Fonte Battesimale" di Tino di Camaino per il Duomo di Pisa*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», 4, 1920, pp. 97-101.

BALDELLI 2007
F. BALDELLI, *Tino di Camaino*, appendice documentaria a cura di C. Carmi, S. Felicetti, Morbio Inferiore 2007.

BARTALINI 1994
R. BARTALINI, *Cinque postille su Giovanni d'Agostino*, «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 46-73.

BARTALINI 2011
R. BARTALINI, *Giovanni d'Agostino*, in *SCULTURA GOTICA SENESE* 2011, pp. 329-368.

CARLI 1934
E. CARLI, *Tino di Camaino scultore*, Firenze 1934.

DA MORRONA 1798
A. DA MORRONA, *Compendio di Pisa illustrata compilato dal medesimo autore con varie aggiunte per servir di guida al forestiero*, Pisa 1798.

DAN 1983-1984(1984)
N. DAN, *Riconsiderazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino*, «Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma», XIX, 1983-1984(1984), pp. 7-58.

DONATI 2015
G. DONATI, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa 2015.

IL DUOMO DI PISA 1995
Il Duomo di Pisa / The Cathedral of Pisa, (*Mirabilia Italiae*, 3, a cura di S. Settis), a cura di A. Peroni, I-III, Modena 1995.

I MARMI DI LASINIO 1993
I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, Firenze 1993.

KOSEGARTEN 1968
A. KOSEGARTEN, *Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano*, «Jahrbuch der Berliner Museen», X, 1968, pp. 14-100.

L'INCENDIO DEL DUOMO DI PISA 1995
L'incendio del Duomo di Pisa (24-25 ottobre 1595) attraverso alcune testimonianze di contemporanei, presentazione di O. Banti, Ospedaletto 1995.

MARANGONI 1932
M. MARANGONI, *Sculture inedite del Camposanto di Pisa*, «L'Arte», n.s., 6, 1932, pp. 257-283.

MOSTRA DELLA SCULTURA PISANA DEL TRECENTO 1947
Mostra della scultura pisana del Trecento, a cura di F. Russoli, E. Tolaini, Pisa 1947.

NOVELLO 2000
R.P. NOVELLO, *Un esempio di tradizione indiretta: il Codice Orlandi-Roncioni*, in *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale, in margine ai lavori per il* Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano, a cura di M.M. Donato, con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2000, pp. 27-34.

PISANI 2010
L. PISANI, *Una scheda per il Maestro di San Torpè a Providence*, in *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di *Eadem*, nella serie delle monografie di «Predella», I, 2010, pp. 85-96.

PULT QUAGLIA 2017
A.M. PULT QUAGLIA, *Roncioni Raffaello*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma 2017 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-roncioni_%28Dizionario-Biografico%29/).

RONCIONI/BONAINI 1844-1848
R. RONCIONI, *Istorie pisane e cronache varie pisane* (*ante* 1605), illustrate e susseguite da una raccolta di diplomi a cura di F. BONAINI, I-II, tt. 4, Firenze 1844-1848.

ROSINI 1816
G. ROSINI, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa, coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa 1816.

SARDO/BANTI 1963
R. SARDO, *Cronaca di Pisa* [XV secolo], a cura di O. BANTI, Roma 1963.

SCULTURA GOTICA SENESE 2011
Scultura gotica senese (1260-1350), a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Siena-Torino 2011.

SEIDEL 1975
M. SEIDEL, *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino: die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano*, «Städel Jahrbuch», n.s., V, 1975, pp. 37-84.

SIMONESCHI 1902
L. SIMONESCHI, *Di due frammenti scolpiti*, «Il Ponte di Pisa», 18, 1920, pp. 2-3.

SUPINO 1904
I.B. SUPINO, *Arte pisana*, Firenze 1904.

TANFANI CENTOFANTI 1897
L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897.

TIGLER 2006
G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano 2006.

TOESCA 1951
P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II. *Il Trecento*, Torino 1951.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 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.

VASARI/SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE 1846-1870
G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), pubblicate per cura di una SOCIETÀ DI AMATORI DELLE ARTI BELLE, I-XIV, Firenze 1846-1870.

ABSTRACT

Il fulcro del saggio è costituito dall'elaborazione di uno schema ricostruttivo della parte superiore del fonte battesimale di Tino di Camaino. Fino all'incendio che colpì il duomo di Pisa nel 1595, la suppellettile si ergeva nel transetto meridionale dell'edificio. Nei primi capoversi del lavoro sono prese in esame le principali vicende storiografiche che hanno interessato i frammenti superstiti: l'autrice accoglie o rigetta le proposte d'identificazione maturate a partire dall'inizio del secolo scorso grazie a considerazioni dal carattere stilistico e iconografico e con l'aiuto di una nuova sistemazione dei pezzi. La congruenza dei singoli lacerti è saggiata anche sulla base della loro configurazione materiale, che permette di fornire un'idea concreta dell'aspetto dell'opera al momento della sua installazione.

La struttura a cinque lobi, che dovette coronare una colonnina della quale oggi sembra che non rimanga alcuna traccia, ebbe una eco piuttosto pronunciata nella successiva produzione di questa tipologia di arredo monumentale. L'assenza di vere e proprie ipotesi 'archeologiche' ha determinato grandi difficoltà nella comprensione del ruolo dirompente che le forme micro-architettoniche del fonte dovettero avere.

The focus of the essay is the elaboration of a reconstructive scheme of the upper part of Tino di Camaino's baptismal font. Until the fire that hit Pisa Cathedral in 1595, the furnishing stood in the southern transept of the building. In the first few paragraphs, the author examines the main historiographical facts regarding the surviving fragments, either accepting or rejecting the proposals of identification that have been developed since the beginning of 20th century thanks to considerations both of style and iconography and with the help of a new arrangement of the pieces. The congruence of each fragment is also essayed based on their material configuration, which provides a concrete idea of the shape of the font at the time of its installation.

The five-lobed structure, which had to crown a column of which no trace seems to remain today, had a rather pronounced echo in the later production of this type of monumental furniture. The absence of true 'archaeological' hypotheses has led to great difficulties in understanding the disruptive role that the micro-architectural configuration of the font must have played.

GIOVANNI DA MILANO, «LE FIGLIOLE DI TADDEO GHADDI» E UN LIBRETTO DEVOZIONALE

Orazioni e letture spirituali sono l'oggetto del ms. Gaddi 217 della Biblioteca Medicea Laurenziana, un codicetto trecentesco di ambito fiorentino reso finora noto solo in uno dei suoi contenuti volgari[1] e adesso finalmente svelato anche nell'identità dei suoi primi proprietari: «q*ue*sto q*ua*derniuco | è di le figliole di taddeo | ghaddi, c[hi] l'à lo renda | a chasa taddeo», recita la nota di possesso vergata con *ductus* un po' rigido – per verosimile mancanza di pratica – a c. 1 da una mano databile nella seconda metà del secolo, poi dichiaratasi in basso: «Madalena» (Fig. 1); «Questo libro ène di giou*a*nj da milano» annota invece il nuovo titolare a c. 24, *explicit* originario della raccolta (Fig. 2).

Attraverso questi due *ex libris* e il breve scarto di tempo che li separa è possibile precisare una vicenda che chiama in causa – al di là di ogni ragionevole dubbio – due fra i più bei nomi della storia della pittura italiana del Trecento, mettendo ancora una volta in risalto la centralità di biblioteche e archivi nella ricerca umanistica. La tradizione che Giovanni da Milano avesse avuto per maestro il più longevo alunno di Giotto nasce con Vasari, che ne dissemina le note biografiche fra le *Vite* di Taddeo, di Iacopo del Casentino e di Agnolo Gaddi – gli ultimi due rispettivamente condiscepolo e allievo del pittore lombardo nell'opinione del biografo aretino[2]. Anche nell'edizione giuntina delle *Vite* Vasari non riservò a Giovanni un profilo autonomo, probabilmente perché le sue vicende continuavano a risultargli sfuggenti e quasi indistinguibili da quelle del clan dei Gaddi, tanto che Taddeo gli avrebbe affidato il compito di portare avanti l'istruzione professionale dei suoi stessi figli. Su questo punto si deve rimarcare la pressoché perfetta concordanza fra le due edizioni delle *Vite* – altrove significativamente divergenti sul pittore lombardo:

> Finalmente, essendo Taddeo venuto in età d'anni cinquanta, d'atrocissima febbre percosso passò di questa vita l'anno MCCCL, lasciando Agnolo suo figliuolo e Giovanni che attendessero alla pittura, raccomandandoli a Iacopo di Casentino per li costumi del vivere et a Giovanni da Milano per gli ammaestramenti dell'arte. Per il che Giovanni Milanese, mentre che insegnava loro, fece una tavola che è ancora oggi posta in Santa Croce in Fiorenza (che fu fatta allo altare di San G[h]erardo da Villamagna XIIII anni dopo la morte di Taddeo suo maestro)[3].

Al netto dell'erronea indicazione dell'anno di morte di Taddeo – scomparso nel corso del 1366[4] – il nesso fra la sua progenie e Giovanni da Milano non può essere derubricato a mera illazione, specie se si considera la concomitante presenza del maestro lombardo e dei figli di Gaddi nel cantiere pittorico del Palazzo Vaticano attestata dai pagamenti della seconda metà

Tanto la ricerca quanto la stesura del presente saggio sono il frutto della collaborazione paritetica dei due autori. Nelle trascrizioni della fonte in esame si è seguito un criterio sostanzialmente conservativo, fatta eccezione per lo scioglimento delle abbreviature (evidenziato in corsivo), l'introduzione del punto alto di divisione nei raddoppiamenti fonosintattici, l'uso di moderni segni diacritici e di qualche integrazione tra parentesi quadre. Un sentito ringraziamento a Francesco Avolio, Davide Baldi, Sara Bischetti, Paolo Cherubini, Carlo Tedeschi ed Enrico Zimei per i preziosi consigli.

[1] ZIMEI 2015, pp. 4-5.
[2] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), pp. 202-215 (*Vita di Taddeo Gaddi*), 242-250 (*Vita d'Agnolo Gaddi*), 269-275 (*Vita di Iacopo di Casentino*).
[3] Ivi, p. 214.
[4] Questo è infatti l'anno registrato nel libro della Compagnia di San Luca accanto al nome di Taddeo, la cui sposa – Francesca di Albizzo Orimanni – risulta vedova nel 1366-1367. Per la biografia del pittore si vedano LADIS 1996; LABRIOLA 1998b; CHIODO 2005b.

del 1369[5], e senza nemmeno tener conto del debito stilistico avvistato da più studiosi nella produzione artistica del Maestro della Misericordia/Giovanni Gaddi e di suo fratello Agnolo[6].

Nuovi elementi giungono ora dal manoscritto in esame, che qui si presenta in rapporto al dossier documentario su Giovanni da Milano[7]. Su di lui le carte tacciono fino al 1346, quando «Johannes Jacobi de Commo» compare in un elenco stilato dall'Arte dei Medici e degli Speziali relativo agli artisti forestieri domiciliati a Firenze, esclusi dalle cariche pubbliche in seguito all'ordinanza del Consiglio del Capitano del Popolo approvata il 19 ottobre di quell'anno[8]. Il nome di battesimo del pittore vi è accompagnato dal patronimico e dal luogo di provenienza, ma non è ancora preceduto dal titolo di *magister*. Si presume pertanto che Giovanni sia nato intorno al 1325. A parte la registrazione del 1346, tutti gli altri documenti che lo riguardano emersi finora dagli archivi si concentrano nel settimo decennio del Trecento. A una data compresa fra il 23 novembre 1362 e la fine di aprile 1363 risale infatti la sua iscrizione all'Arte dei Medici e degli Speziali come «Iohannes Jacobi Guidonis de Mediolani pictor»[9]. Dall'estimo catastale fiorentino del 1363 risulta inoltre che la residenza di «Giovanni dipintore da Melana» si trovava nel «quartiere di Sancto Giovanni del ghonfalone de le Chiavi e del popolo di Sancto Piero maggiore» – ossia lo stesso di Taddeo Gaddi – «in la via che si chiama al Chanto la Brigha»[10]. Il 26 maggio 1365 «Iohannes pictor de Kaverzaio» ottiene dai capitani di Orsanmichele una proroga per il completamento degli affreschi della cappella della sacrestia di Santa Croce entro il 1° novembre di quello stesso anno[11]. Il 22 aprile 1366 il Comune di Firenze concede a «magister Iohannes Iacobi de Mediolano pictor» e alla sua discendenza la facoltà di ottenere la cittadinanza[12].

Dopo questo documento l'unica altra attestazione relativa a Giovanni da Milano è quella appunto che lo vede attivo sul cantiere romano. Nella nutrita *équipe* di *magistri pictores e operarii* ingaggiati per la dipintura della *Capella magna* e della *Capella parva sive secreta* nel Palazzo Vaticano, il nome del pittore lombardo compare insieme a quelli di Giovanni e Agnolo Gaddi e a quello di Giottino di Stefano fiorentino[13]. Fra il 19 luglio e il 2 ottobre 1369 *Magister Johannes de Mediolano* viene remunerato con un salario di 10 soldi a giornata, poi salito a 12 nel mese di settembre, quando il nome di Angelo di maestro Taddeo da Firenze figura di seguito al suo nelle liste di pagamento con lo stesso compenso. Giovanni di Taddeo e Giotto di maestro Stefano da Firenze fanno la loro apparizione nei documenti del cantiere romano soltanto dal 3 agosto, quando il primo è saldato anche «pro parte salarii Angeli fratris»[14]. A ciascuno dei due è inoltre corrisposto uno stipendio di 12 fiorini per il periodo compreso fra il 28 agosto e il 27 settembre.

[5] Sulla contabilità vaticana cfr. *infra*, nota 13.

[6] Sull'identificazione del Maestro della Misericordia (dalla tavola della Galleria dell'Accademia di Firenze) col maggiore dei figli di Taddeo Gaddi si vedano BOSKOVITS 1975, pp. 64-65, e CHIODO 2011, pp. 83-95. Quanto all'ascendente esercitato su di lui da Giovanni da Milano si vedano anche TARTUFERI 1996(1997), p. 4, e BELLOSI 2001, p. 36. Sui riflessi del pittore lombardo nelle *Storie della Vera Croce* affrescate da Agnolo Gaddi sulle pareti della Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze si veda MONCIATTI 2014.

[7] Non si ripercorrerà, quindi, il dibattito critico sull'itinerario artistico di Giovanni da Milano, oltretutto celebrato nella mostra monografica fiorentina del 2008: *GIOVANNI DA MILANO* 2008. Si aggiungano DE MARCHI–SBARAGLIO 2010; *GIOVANNI DA MILANO* 2010; CHRISTIANSEN 2018.

[8] PROCACCI 1961, pp. 64-65; *APPENDICE DOCUMENTARIA* 2008, p. 297, n. I.

[9] PROCACCI 1961, p. 57, nota 10; HAINES 1989, pp. 181, 188; *APPENDICE DOCUMENTARIA* 2008, p. 297, n. II.

[10] *Ibidem*. Cfr. anche *infra*, nota 37.

[11] *APPENDICE DOCUMENTARIA* 2008, p. 298, n. V. Cfr. anche *infra*, nota 37.

[12] *APPENDICE DOCUMENTARIA* 2008, p. 297, n. IV.

[13] La contabilità relativa alla decorazione delle due cappelle, rintracciata da Eugène Müntz nell'Archivio Segreto Vaticano (*Camera apostolica, introitus et exitus*, reg. 334), fu parzialmente pubblicata in CAVALCASELLE–CROWE 1883, pp. 102-104, e dallo stesso scopritore: MÜNTZ 1890, pp. 1-11. Per la trascrizione integrale dei pagamenti si veda MONCIATTI 2005, pp. 317-329.

[14] Ivi, p. 321.

Nel 1369 nessuno dei discendenti degli allievi fiorentini di Giotto si fregiava ancora del titolo di maestro, qualifica che invece regolarmente accompagna il nome del pittore lombardo nelle carte vaticane, perdipiù quasi sempre collocato in cima alle liste di pagamento[15]. Quest'ultimo è un indizio non trascurabile della maggiore anzianità e della posizione di rilievo occupata da Giovanni da Milano nel cantiere papale, sebbene egli fosse remunerato con un compenso almeno apparentemente inferiore[16] a quanto corrisposto ai giovani fratelli Gaddi, nati quando il padre era già avanti negli anni[17]. Giovanni di Taddeo è infatti documentato non prima del 1363, quando risulta incaricato per il pagamento delle 'prestanze' a nome del genitore[18]. La sua immatricolazione all'Arte dei Medici e degli Speziali risale al 5 aprile 1372[19], quasi dieci anni più tardi rispetto al suo omonimo *de Mediolano*.

Oltre a Giovanni di Taddeo e al più celebre Agnolo[20] sono poi noti in casa Gaddi i nomi di altri tre figli maschi, ossia Niccolò, Zanobi e Francesco, le cui vicende sono state oggetto di studi anche recenti[21]. Niccolò compare con la qualifica di 'dipintore' in documenti non collegati alla sua attività professionale, della quale non è rimasta peraltro alcuna traccia sicura[22]. Iniziatore della tradizione mercantile e bancaria della famiglia Gaddi fu invece Zanobi († 1400), che prima del 1369 aprì un banco di cambio a Venezia, pur restando legatissimo a Firenze e alla sua famiglia[23]. Di Francesco infine si sa poco[24]. Plausibilmente per ragioni fiscali, dopo la morte del genitore i cinque fratelli mantennero la residenza nella casa paterna in via di Santa Maria (oggi via Michelangelo Buonarroti), ove la madre Francesca d'Albizzo Orimanni visse per il resto dei suoi giorni[25].

Proprio a «chasa taddeo», con chiaro riferimento al fatto che il capofamiglia era ancora in vita, occorreva restituire il codicetto qui in esame, come raccomanda il primo *ex libris*. È ovvio che, trattandosi di un'annotazione di carattere personale, sarebbe del tutto fuori luogo attendersi una specificazione del mestiere paterno, tantopiù rispetto a un maestro così famoso ai suoi tempi che intorno al 1350 gli operai di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia lo posero in cima alla lista dei migliori pittori fiorentini contemporanei[26].

Potrebbe essere stato lo stesso Taddeo a prendere l'iniziativa di far confezionare il libriccino per donarlo alle sue «figliole»[27], che a quel tempo dovevano essere ancora nubili,

[15] Ivi, pp. 319-321, 323-324. Sui pagamenti del cantiere vaticano si veda anche CHIODO 2011, pp. 87-94, ove a Giovanni di Taddeo Gaddi è attribuito un ruolo di supervisione e coordinamento del lavoro «not only of assistants but also of already recognized masters (e.g. Giovanni da Milano)» (ivi, p. 94).

[16] CHIODO 2011, pp. 87-88.

[17] GREGORI 1995 e 2008; CHIODO 2011, p. 94. Benché Vasari faccia nascere Agnolo nel 1333, questi dovette venire al mondo intorno alla metà del Trecento (cfr. LABRIOLA 1998a e CHIODO 2005a). Un ruolo nell'incarico vaticano poté giocarlo la politica culturale di Piero Corsini, vescovo di Firenze (dal 1362 al 1369) e cardinale di San Lorenzo in Damaso (dal 1370) che preparò il ritorno di Urbano V a Roma (cfr. BERNACCHIONI 2008, p. 100).

[18] CADOGAN 2011, p. 154, nota 7, ma per il completo dossier su Giovanni Gaddi si veda CHIODO 2011, pp. 97-110.

[19] HAINES 1989, p. 191. Su Giovanni di Taddeo Gaddi cfr. anche *supra*, nota 6.

[20] Su Agnolo la bibliografia è corposa: per un ragguaglio biografico e critico, oltre a LABRIOLA 1998a e a CHIODO 2005a, si vedano i più recenti *AGNOLO GADDI* 2014 e TARTUFERI–BERNACCHIONI *ET ALII* 2021, con ulteriore bibliografia.

[21] CADOGAN 2011; GIUSTI 2019, con bibliografia.

[22] CADOGAN 2011, p. 159, nota 30.

[23] GIUSTI 2019, pp. 7-10.

[24] CADOGAN 2011, p. 156, nota 18; p. 162, nota 64; GIUSTI 2019, p. 6.

[25] CADOGAN 2011, p. 156; CHIODO 2011, p. 110; GIUSTI 2019, p. 4.

[26] Il documento, pubblicato in CHIAPPELLI 1900, p. 2, dovrebbe datarsi subito dopo la peste del 1348 (cfr. CONTI 1971, p. 110, nota 1). Franco Sacchetti inserì Taddeo Gaddi nella novella CXXXVI della sua raccolta assieme ad altri protagonisti della pittura del suo tempo (cfr. SACCHETTI/MARUCCI 1996, pp. 412-413).

[27] Fra l'altro, proprio a Taddeo potrebbe risalire il primo nucleo della celebre biblioteca gaddiana: stando ad Angelo Maria Bandini, il pittore «Dantis studiosissimus fuit, unde Codices divini Poëmatis bene multos habuit summo in pretio» (BANDINI 1774-1778, IV (1777), p. III).

visto che nella nota non sono identificate col nome di battesimo e neppure quantificate[28]. Della diretta discendenza femminile di Gaddi le ricerche d'archivio avevano sinora fruttato un solo nome, quello di Filippa, noto da un unico documento – il testamento di sua madre Francesca, da tempo vedova di Taddeo, rogato a Firenze il 14 giugno 1383[29].

A Filippa deve ora aggiungersi la Maddalena dichiaratasi a c. 1, nome già attestato in famiglia ma finora solo a partire dal 1427, all'altezza della quarta generazione[30]. La mano della donna è chiaramente la stessa della prima annotazione, anche se non è possibile determinare il lasso di tempo intercorso tra le due registrazioni. L'aggiunta di un riferimento personale induce in ogni caso a credere che Maddalena fosse divenuta proprietaria del manoscritto in via esclusiva, probabilmente in seguito a nozze, tanto era frequente l'inclusione di questo genere di libriccini devozionali fra i beni dotali del tempo[31]. Certamente ella morì prima di Filippa, poiché non è ricordata nelle disposizioni testamentarie materne, oltretutto molto circostanziate quanto a lasciti in favore della figliolanza superstite.

In seguito il *quadernuccio* viene a trovarsi nelle mani di Giovanni da Milano, come rivela il nuovo *ex libris* apposto entro i primordi del Quattrocento in calce a c. 24. Ora, a meno di non riuscire a documentare l'esistenza di *un* Taddeo Gaddi e di *un* Giovanni da Milano, omonimi dei personaggi qui identificati, in rapporto fra loro nelle medesime circostanze di tempo e di luogo, è giocoforza concludere – sia sul piano storico che strettamente logico – che si tratti proprio del maestro lombardo attestato per la prima volta a Firenze nel 1346.

In che modo un libro 'da donna' di modesta fattura[32], appartenuto alle figlie di Taddeo Gaddi, sia entrato in possesso di colui che per Vasari fu, poco fondatamente, un discepolo dell'illustre pittore, invece e più plausibilmente un collega in cerca di radicamento fiorentino, potrebbe a questo punto spiegarsi ipotizzando un vincolo coniugale fra Giovanni e Maddalena, evidentemente premorta anche al marito. In tal caso non sarebbe fortuita coincidenza il fatto che il titolo di *magister* abbia accompagnato il nome di Giovanni proprio dall'anno della scomparsa di Taddeo: più precisamente dal 22 aprile 1366, quando il Comune di Firenze concesse al pittore – altra circostanza forse non casuale – l'opportunità di ottenere la cittadinanza per sé e per «eius filii et descendentes per lineam masculinam», diritto di cui egli sembra essersi avvalso appena cinque giorni dopo[33].

Parrebbe insomma delinearsi una situazione – classica, in un certo senso, per una bottega di artisti a conduzione familiare – nella quale il più talentuoso dei 'chompagni' finisce per convolare a nozze con la figlia del maestro, magari subentrandogli alla morte nel provvisorio ruolo *double-face* di capofamiglia/capobottega. Fatte le opportune distinzioni, il rapporto fra Taddeo, Giovanni da Milano e i figli più grandi di Gaddi potrebbe insomma aver conosciuto sviluppi analoghi a quelli occorsi fra la famiglia di Memmo di Filippuccio e Simone Martini, che nel 1324 ne aveva sposato la figlia, suggellando così un sodalizio professionale maturato nel tempo[34].

Naturalmente la nuova fonte apre inattesi scenari e produce nuovi interrogativi. Anzitutto, il tempo presente del predicato verbale della seconda nota di possesso e l'epitesi *-ne*

[28] Nel testamento di Zanobi di Taddeo, per esempio, è previsto un lascito di mille fiorini per ciascuna delle figlie, ma non è specificato chi e quante fossero. Cfr. GIUSTI 2019, p. 9.
[29] Il documento, ricco di informazioni sulla famiglia di Taddeo, è stato pubblicato integralmente da Sonia Chiodo, ma è sfuggito a Daniele Giusti. Cfr. CHIODO 2012, pp. 109-110, e GIUSTI 2019.
[30] Dal Catasto fiorentino del 1427 risulta una Maddalena di Taddeo di Zanobi Gaddi di undici anni di età (Firenze, Archivio di Stato, *Catasto*, 55, c. 882v. Cfr. anche GIUSTI 2019, p. 31, nota 141, e tavv. I-VI).
[31] MIGLIO 2001, pp. 222-223.
[32] Sull'argomento si veda MIGLIO 2001.
[33] *APPENDICE DOCUMENTARIA* 2008, p. 297, n. IV; p. 306, nota 4.
[34] PREVITALI 1985, p. 11.

(«ène»), pienamente riconducibile al contemporaneo idioma fiorentino[35], suggeriscono che Giovanni fosse vissuto ben oltre il 1369 e avesse continuato a risiedere a Firenze o, qualora si dia credito al noto passo dell'edizione giuntina delle *Vite*, vi avesse fatto ritorno da Milano, dove invece Vasari lo credeva deceduto[36].

Degno di attenzione, come si mostrerà in Appendice, è inoltre il fatto che, dopo aver dichiarato l'acquisita proprietà del *quadernuccio*, l'estensore della nota a nome «giouan*n*i da milano» ne faccia effettivamente uso per riempire gli ultimi fogli bianchi con il testo di una lauda delle stimmate di san Francesco, *Al monte sancto Giesù aparìa* (Fig. 3), cantata abitualmente in ambito minoritico a far data dagli ultimi anni del Trecento. Ciò, specialmente ove a vergarla sia stato proprio il maestro lombardo[37], delinea il profilo di un possessore di sopravvenuta acculturazione scrittoria, maturata forse a contatto con ambienti ecclesiastici e certo non ostacolata da quel mestiere di pittore che, purtuttavia, Giovanni sembra aver bruscamente abbandonato dopo l'esperienza vaticana.

Non stupirebbe cioè se, una volta rimasto vedovo e probabilmente senza figli arrivati all'età adulta, egli avesse abbracciato qualche forma di vita religiosa. In tal caso, considerata la natura dell'aggiunta devozionale, potrebbe essersi ritirato presso i frati minori di Santa Croce, dove Taddeo Gaddi aveva ripetutamente lavorato fra chiesa e convento, ed egli stesso dipinto fra il 1359 e il 1365-1366 volta e registri superiori della cappella che si apre sulla sacrestia, di patronato Guidalotti, poi Rinuccini[38].

[35] Quest'uso, tipicamente mediano, fino al Duecento praticato solo nel resto della Toscana e segnatamente nel senese e nell'aretino, era penetrato in città dapprima con Dante e poi attraverso la classe borghese. Cfr. CASTELLANI 2000, pp. 412-413, e annessa bibliografia.

[36] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 214 (*Vita di Taddeo Gaddi*): «Dopo, andatosene a Milano, [Giovanni] vi lavorò molte opere a tempera et in fresco, e finalmente vi si morì». L'integrazione giuntina potrebbe costituire un ulteriore indizio del fatto che il viaggio di Vasari a Milano si svolse a ridosso della pubblicazione del 1550, per cui l'autore non fece in tempo a incorporarla nella *Vita* di Gaddi prima di andare in stampa. Sul viaggio milanese si veda AGOSTI 2021, pp. 83-85.

[37] L'autografia parrebbe avallata dalla funzione, trattandosi di un *ex libris* (e non certo di una nota inventariale, data la continuazione della stessa mano nelle carte successive) aggiunto con cura subito sotto l'*explicit* originario della raccolta. Altrettanto non si può dire delle attestazioni già conosciute: in quelle d'archivio il nome di Giovanni è sempre di mano notarile anche quando raccolto dalla viva voce dell'artista, come suggerirebbero alcune redazioni con elementi in volgare, che abbiamo personalmente ricontrollato sui documenti: «Ioh*ann*is dipintoris de | Milano» / «giovan*n*i dipintore da melana»; «Ioh*ann*es pictor de kauerçaio» (rispettivamente ASFi, *Estimo* 2, c. 28v, e ASFi, *Capitani di Orsanmichele* 3, c. 8). Le 'firme' e le scritture 'esposte' nei dipinti (Polittico della Pinacoteca Comunale di Prato: «iohanes de mediolano»; *Pietà* del 1365 nella Galleria dell'Accademia di Firenze: «g*i*ovani da melano») non sono invece utilmente confrontabili con la grafia d'uso personale di un artista: si veda in proposito BARTOLI LANGELI 1995. Il confronto non è sostenibile neppure quando l'epigrafe sia riconducibile alla mano stessa del maestro: un caso paradigmatico è quello di Giotto illustrato in AMMANNATI 2020. Quanto agli aspetti linguistici, occorre osservare come l'oscillazione 'Melano/Milano' fosse normale nel fiorentino del Trecento (*TLIO*), in linea con quanto rilevato in merito all'epitesi *-ne* alla nota 35. Più antica e meno frequente è invece la lezione 'Melana', per la quale si veda il *Corpus OVI dell'Italiano antico* all'indirizzo http://gattoweb.ovi.cnr.it/.

[38] Cfr. *supra*, nota 11.

APPENDICE

La fonte

Il ms. Gaddi 217 della Biblioteca Medicea Laurenziana è un cartaceo di 148x107 mm ivi giunto tra i cosiddetti 'Reliqui' il 31 luglio 1783[39] dalla Pubblica Libreria Magliabechiana, cui era stato inizialmente assegnato con collocazione Cl. XXXVI.40[40] in seguito all'acquisto della biblioteca di Gaspero Gaddi voluto nel 1755 dal Granduca di Toscana Francesco II. A documentare questi passaggi concorrono vari elementi: nell'ordine, a) l'antico numero progressivo 1066, apposto nel margine superiore sinistro di c. 1 per la chiara assenza di una legatura[41]; b) la coperta in cartone, aggiunta insieme alle risguardie al momento della demanializzazione e caratterizzata dalla presenza sul contropiatto anteriore dell'etichetta a stampa «Francisci Caesaris Augusti Munificentia»; c) l'intitolazione «Officium Passion. D.N.J.C. etc.» e l'attuale segnatura, apposte orizzontalmente sul dorso al tempo dell'ultima destinazione e opportunamente preservate durante il recente rifacimento delle cerniere.

Il codice consta di 26 carte prive di filigrana, numerate nel margine superiore una prima volta a penna nel Quattrocento con cifratura scorretta[42] e una seconda modernamente a matita. La *mise en page*, elegante e marginosa, è a colonna unica e consta d'una riquadratura di mm. 92x66 preparata a inchiostro e suddivisa in sedici righe. La fascicolazione, scandita da richiami, si presenta irregolare per la caduta di un bifoglio tra le attuali 14-15, ed è strutturata come segue: 1, 2-11^{V}, 12-17^{III}, 18-26^{V} con asportazione dell'ultima carta vuota, spostata all'inizio e incollata lungo la piega di c. 2 per accogliere l'*ex libris* delle prime proprietarie.

Le note di possesso sono due: la prima, vergata appunto a c. 1 con inchiostro bruno in una mercantesca dal *ductus* un po' rigido – e con qualche incertezza verosimilmente dovuta alla mancanza di pratica – databile alla seconda metà del Trecento, recita: «q*ue*sto q*ua*derniuco | è di le figliole di taddeo | ghaddi, c[hi] l'à lo renda | a chasa taddeo», con l'aggiunta in basso del nome «Madalena» (Fig. 1); l'altra, a c. 24, in una gotica semplificata da collocare entro gl'inizi del secolo successivo, subito sotto l'*explicit* del volumetto precisa il nome del nuovo titolare: «Questo libro ène di giova*n*nj da milano» (Fig. 2)[43].

Quanto alle grafie, la mano principale (cc. 2-24) – e anche l'unica della compilazione originaria – è una semigotica ben curata in inchiostro nero con capilettera e rubriche in rosso, databile a Firenze poco dopo la metà del quattordicesimo secolo e forse cronologicamente prossima alla nota di c. 1. Ciò potrebbe implicare che l'opuscolo, a giudicare dal tipo di scrittura redatto in un ambiente verosimilmente ecclesiastico[44], fosse stato appositamente confezionato per «le figliole di taddeo ghaddi»; tra le peculiarità del copista in esame si segnala l'uso della *t* cedigliata, peraltro già documentato nel luogo e nel periodo indicati[45].

Il secondo amanuense, intervenuto con una gotica semplificata a riempire le carte inizialmente rimaste vuote (cc. 25-26), è lo stesso che appone il nome «giova*n*nj da milano», e pur ricorrendo a un *ductus* più posato conserva atteggiamenti grafici identici a quelli osservati

[39] BANDINI/PINTAUDI–TESI–FANTONI 1990, pp. 247, 266.
[40] G. Targioni Tozzetti, *Catalogo generale dei manoscritti Magliabechiani* (1768-1775?), X, c. 184 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sala Manoscritti e Rari, Cataloghi 45).
[41] È noto d'altronde che prima dell'intervento granducale il fondo versava in condizioni preoccupanti. Cfr. GIUSTI 2019, p. XV. La mancata protezione del materiale si evince anche dalle perdite di testo occorse nelle ultime carte all'altezza della piegatura. Il riferimento 'Gad: 1066' è riportato anche *ibidem*.
[42] Colpisce soprattutto il salto da 23 a 30, non corrispondente a cadute di fogli ma spiegabile solo con la presenza temporanea di un inserto sciolto, poi rimosso.
[43] Sulla possibile autografia dell'iscrizione e sui relativi aspetti linguistici cfr. *supra*, nota 37.
[44] Questo rilievo si deve a Paolo Cherubini. Sulla semigotica in generale si veda CHERUBINI–PRATESI 2010, pp. 464-465.
[45] LOACH BRAMANTI 1971.

nella sua 'firma': in particolare l'occhiello inferiore della *g* spostato verso destra, la *d* tondeggiante, tracciata in due tempi con l'asta spesso molto inclinata, la *i* finale con andamento un po' ondulato e terminazione curva al disotto del rigo, la *l* con attacco a uncino nella parte superiore, o anche un certo modo di comporre il falso legamento *st*, assimilabile nella forma 'a ponte' a quello dell'umanistica e con leggera separazione dei due elementi[46].

I contenuti, quasi tutti volgari, sono di carattere specificamente devozionale e, in coerenza col formato e l'originaria appartenenza del codicetto, rimandano a una dimensione privata di tipica pertinenza femminile. Il contesto è quello domestico in cui si svolgeva «la quotidianità delle donne medievali provviste di qualche istruzione»: secondo gli ammonimenti del domenicano Umberto da Romans e di altri educatori del tempo, «charitatis est instruere […] puellas […] maxime quando sunt filiae divitum», affinché «sciunt tempore opportuno dicere Psalterium, vel Horas de Beata Virgine, vel Officium pro mortuis, vel alias orationes»[47]. Alla stregua di un piccolo breviario, esso annovera infatti alcuni testi scelti per la meditazione e l'apprendimento, non scevri da benefici spirituali come le indulgenze tradizionalmente legate alla recita di alcune preghiere:

1. cc. 2-9: «In no*mi*ne patris et filij et spiritus sancti. Quj inco*m*mi*n*cia l'officio della passione del nostro singnore Giesu *cristo* lo quale fece *et* compuose mes*ser* lo papa Giova*n*nj .xxii. E choncedette ad tucti coloro J quali diuotamente lo dicessono ad tucte l'ore per ciaschuno die un anno di perdonança di pena *et* di culpa. Al mattutino: v. Singnore ydio apri le mie labbre…». Al termine: «Qui finiscie l'officio della passione della Cro+cie del nostro sig*no*re giesu xpo lo quale fecie *et* compuose papa Giova*n*nj a .xxv. di março correnti gli a*n*nj d*omi*ni m.ccc.xxv. *et cetera*»[48].

2. cc. 9-11: «Ora seghuita una ora*ti*one di nostra do*n*na: Sancta maria virgo virginum…». Dopo il testo del *Te Deum* se ne legge la traduzione in volgare: «Seghuita la p*re*decta or*ati*one di nostra donna: Santa maria vergine delle verginj…», lassa di undici versi eterometrici[49].

3. cc. 11-21v: Volgarizzamento dell'apocrifa *Visio sancti Pauli*, testo ben noto agli esegeti della *Commedia* dantesca[50]. «Qui si tracta del die del finale giudicio *et* della destruc*ti*one del mondo. Et in quanti dy jl mondo si dee disfare», con aggiunte sulla professione di colpa nei «x *com*ma*n*dam*en*ti», ne «l'op*er*e di mis*er*ico*r*dia» e ne «i sacramentj».

4. c. 22: «Seghuitano l'allegret*ti*e di nostra donna», prosa assonanzata[51].

5. c. 22v: «Questa seghuente ora*ti*one compuose et fece papa Giovannj .xxii. *et* confirmolla nel consistori di suoj Cardinali. E diede di perdonança ad ciaschuna persona che·lla dicesse o·lla udisse dire divotamente .m. dì di p*ecca*ti mortali. Et .iii. anni di veniali per ognj volta a·cchi è verame*n*te confesso *et* contrito *et* dice così: Salvatore del mondo giesu *cristo* salva me…», lassa litaniale di quindici versi assonanzati[52].

6. cc. 23-24: «Questa ène una ora*ti*one la quale fu rivelata al s*anc*to p*apa* Celestino q*uan*do egli era nello heremo cioè jn solitudine p*er* la quale egli fece p*er*donança .xl. dì secondo che disse un santo prete a·cchiunq*ue* la dicesse overo udisse dire divotame*n*te confesso *et*

[46] Di queste osservazioni siamo molto grati a Sara Bischetti.
[47] MIGLIO 2001, p. 219.
[48] Altra attestazione fiorentina in Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Gaddi 38 (secolo XV), cc. 97-98v. Cfr. DELCORNO 1977, p. 274.
[49] Un testo quasi identico, destinato «a' moribondi appestati», è riportato in GIGLI 1723, I, p. 195, come «Orazione scritta di mano» da Bernardino da Siena al tempo in cui prestava servizio nello Spedal Grande, stando a quanto si leggeva in una fonte conservata nell'archivio di quell'istituto.
[50] CHIARIGLIONE 2006 e annessa bibliografia. Sull'antico testo millenaristico si veda il fondamentale studio di SILVERSTEIN 1935.
[51] Una stesura in terza rima delle *Sette allegrezze di Maria* si deve a Fazio degli Uberti (1301-1367 circa).
[52] Altra attestazione fiorentina in Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnham 470 (secolo XV), cc. 262v-264v. Cfr. DELCORNO 1977, p. 285.

contrito *et* dice così: Vergine gloriosa, matre di pietade…», lassa di quindici alessandrini monorimi[53].

7. c. 24: *explicit* del primo amanuense. «[Ora]te p*er* lo scrittore in santa karitade | Sì·cche ve·llo meriti la santa Trinitade». Pur senza rivelare dettagli sulla sua identità il distico chiarisce che a scrivere era un uomo, mentre il riferimento trinitario potrebbe alludere alla sua appartenenza ecclesiastica: in tal caso l'indizio farebbe pensare al monastero di Santa Trìnita.

8. cc. 24v-25v: «Al monte s*anct*o giesù aparia» (Fig. 3), lauda-ballata minore in endecasillabi (XX ABABBX)[54]; otto strofe, l'ultima delle quali completata dalla stessa mano con una penna dal tratto più sottile.

9. c. 26: *incipit* del *Salmo* 6 («Domine ne in furore tuo arguas me»), seguito da un distico in volgare a rima baciata: «p*er* quella carità et uero amore | che mosse il redentore».

Il carattere prettamente religioso di questi ultimi due testi potrebbe anche implicare che l'estensore si fosse ritirato in convento. L'assenza del codicetto dal primo inventario di libri della famiglia Gaddi, compilato da Francesco d'Agnolo nel 1496 quando la biblioteca gaddiana annoverava solo centotrentacinque unità[55], conferma d'altronde che a quel tempo era collocato altrove e ne rientrerà a far parte – per evidente agnizione – solo molto tempo dopo, ricevendo il numero progressivo 1066.

[53] Edizione e concordanze in ZIMEI 2015, pp. 4-5.

[54] Testo francescano per la festa dell'Impressione delle Stimmate diffuso nella tradizione fiorentina – ov'è plausibilmente originato – a partire dalla fine del Trecento. La sua inclusione nel *corpus* del burchiellesco Giovan Matteo di Meglio (1427-1481?) sulla base della sua presenza in una fonte autografa del poeta e del fatto che abbia una «costruzione simile alle ballate amorose» del medesimo (MEGLIO/BRINCAT 1977, p. 135) è dunque da rigettare, ricorrendo già in una fonte come il laudario pisano (secolo XIV*ex.*) appartenuto a monsignor Luigi Della Fanteria, ora ms. 3980 della Biblioteca Riccardiana. In WILSON 2014, p. 34, si segnala il suo modello melodico («cantasi come») nella ballata di Franco Sacchetti *Né te né altra voglio amar già mai*, intonata da Francesco Landini († 1397), il quale – giova qui ricordare – era figlio di Iacopo del Casentino.

[55] Pubblicato in BEC 1972, pp. 244-247. L'unica sezione in cui avrebbe potuto essere ricompreso, quella dei «libri in theologia», annovera «x altri volumetti» dai contenuti non specificati, ma sono «tutti in carta pecora» (ivi, p. 245).

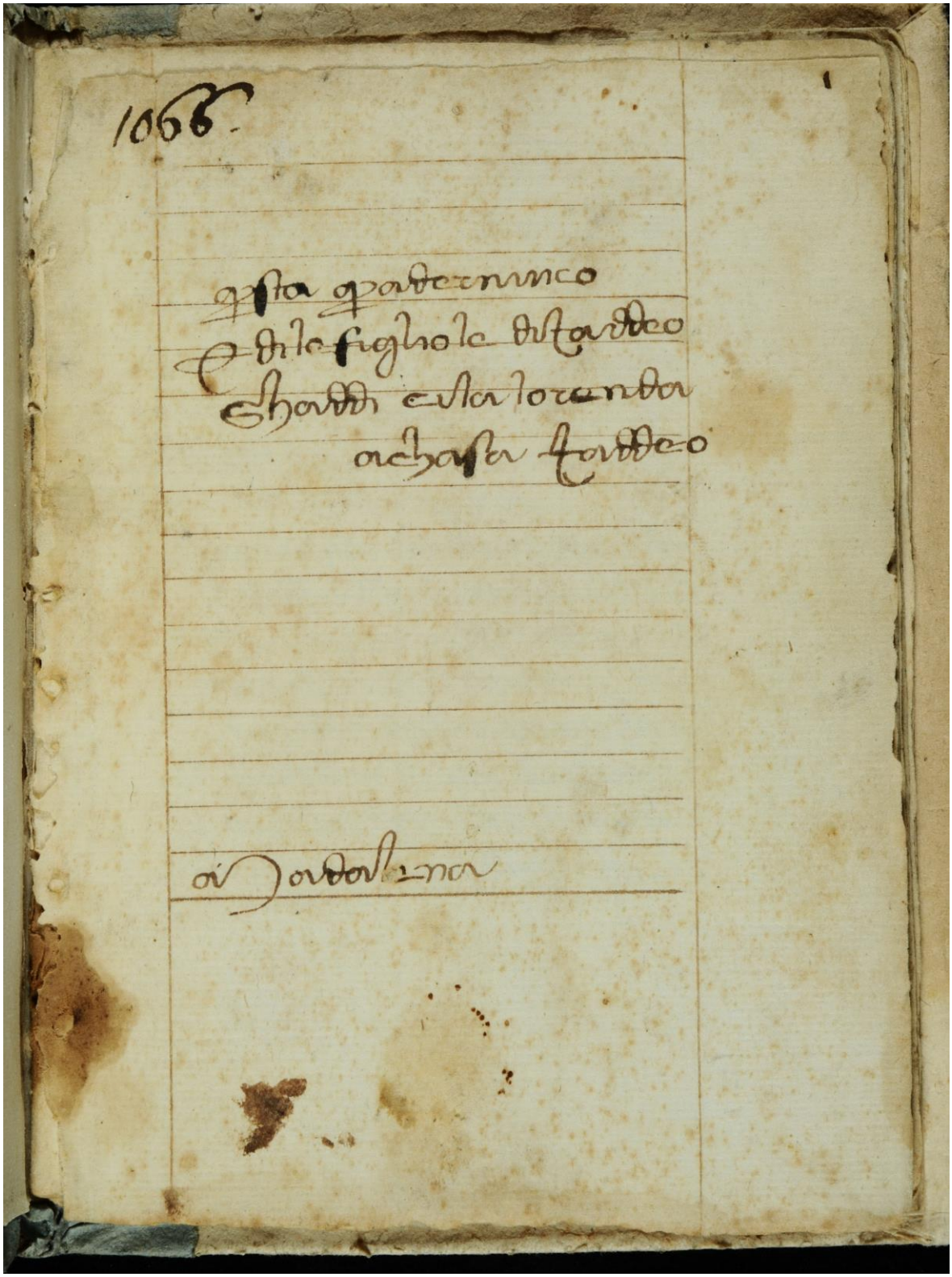


Fig. 1: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Gaddi 217, c. 1 (per gentile concessione)

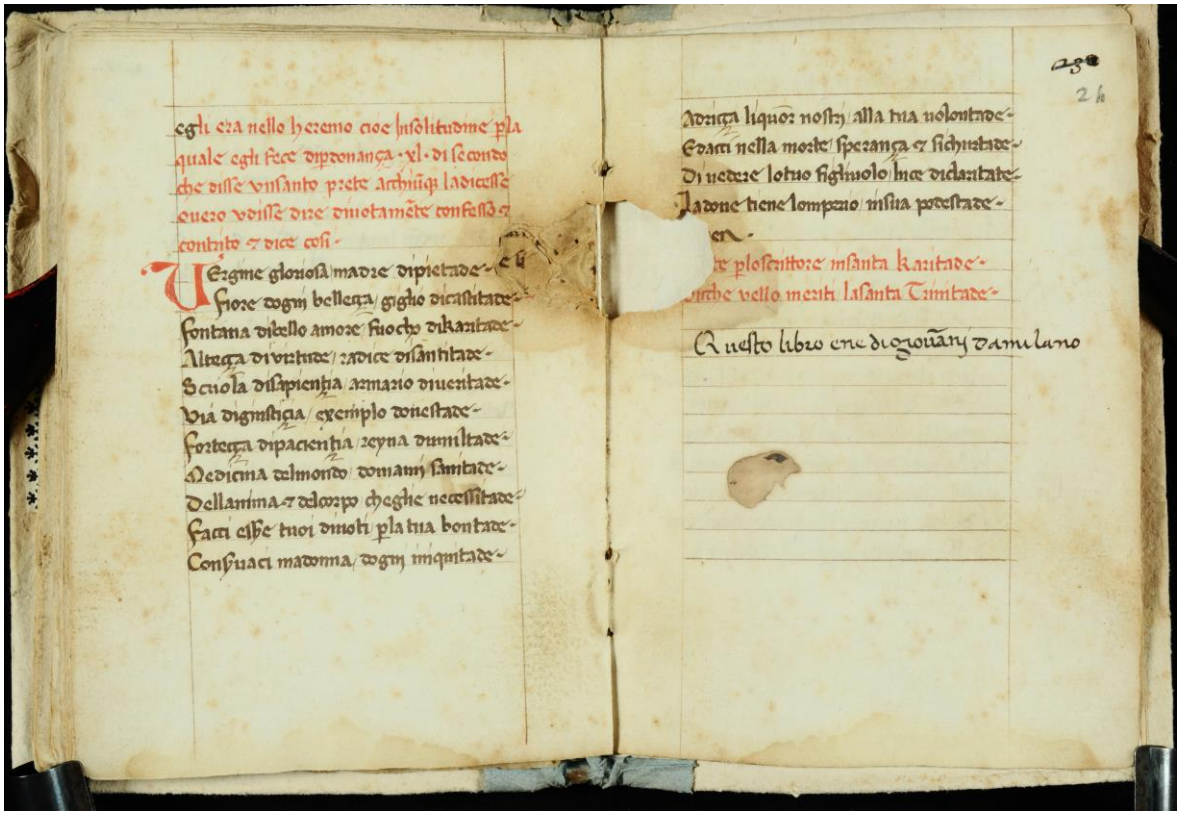


Fig. 2: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Gaddi 217, cc. 23v-24 (per gentile concessione)

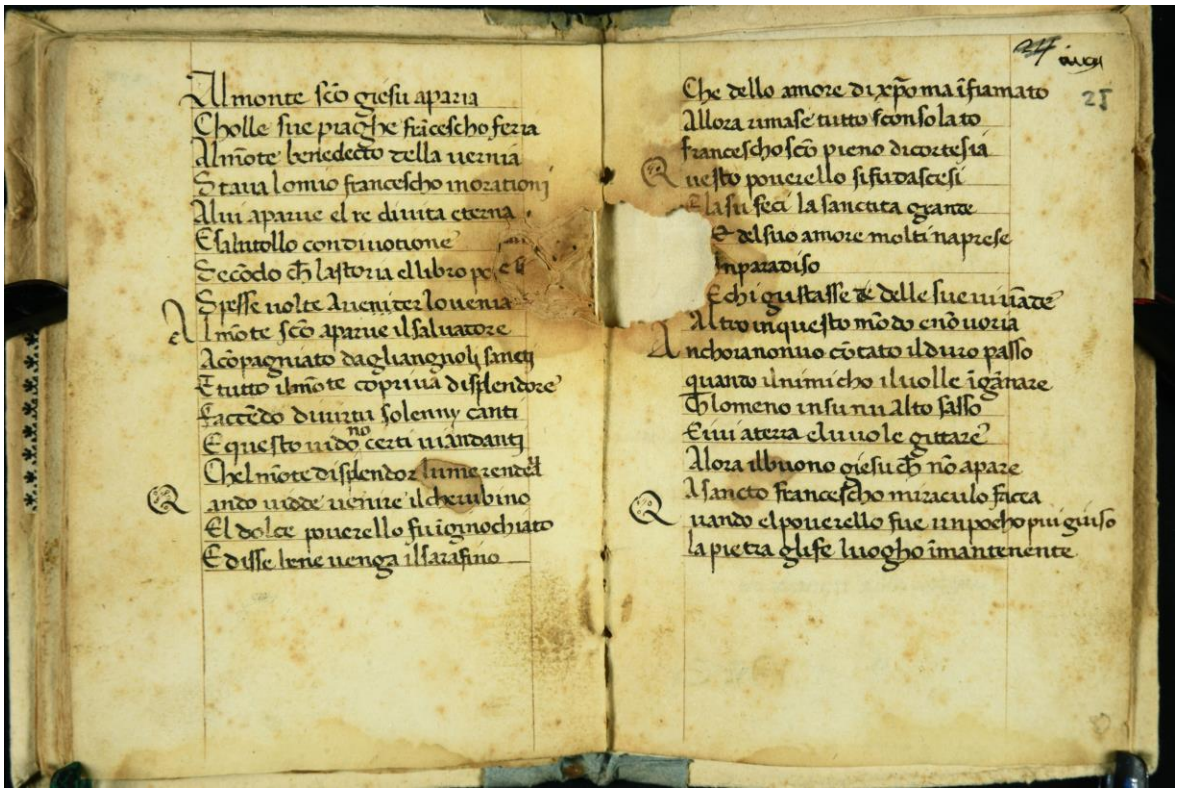


Fig. 3: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Gaddi 217, cc. 24v-25 (per gentile concessione)

BIBLIOGRAFIA

AGNOLO GADDI 2014
Agnolo Gaddi e la Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze. Studi in occasione del restauro, a cura di Cecilia Frosinini, Cinisello Balsamo 2014.

AGOSTI 2021
B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2021 (nuova edizione rivista e con l'aggiunta di una bibliografia vasariana; edizione originale 2013).

AMMANNATI 2020
G. AMMANNATI, *La A di Giotto*, «Immagine & parola», I, 2020, pp. 111-123.

APPENDICE DOCUMENTARIA 2008
Appendice documentaria su Giovanni da Milano, a cura di A. Lenza, in *GIOVANNI DA MILANO* 2008, pp. 297-306.

BANDINI 1774-1778
A.M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, I-V, Firenze 1774-1778.

BANDINI/PINTAUDI–TESI–FANTONI 1990
A.M. BANDINI, *Dei princìpi e progressi della Real Biblioteca Mediceo Laurenziana (Ms. laur. Acquisti e Doni 142)*, a cura di R. PINTAUDI, M. TESI, A.R. FANTONI, Firenze 1990.

BARTOLI LANGELI 1995
A. BARTOLI LANGELI, *Scrittura e figura, scrittura e pittura (con esempi di età medievale)*, in *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, a cura di A. Bartoli Langeli, G. Sanga, numero monografico di «La ricerca folklorica», 31, 1995, pp. 5-13.

BEC 1972
C. BEC, *La bibliothèque d'un grand bourgeois florentin, Francesco d'Agnolo Gaddi (1496)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 2, 1972, pp. 239-247.

BELLOSI 2001
L. BELLOSI, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, «Prospettiva», 101, 2001, pp. 19-40.

BERNACCHIONI 2008
A. BERNACCHIONI, *Documenti e committenza per la ricostruzione del percorso di un artista forestiero a Firenze nel Trecento*, in *GIOVANNI DA MILANO* 2008, pp. 89-101.

BOSKOVITS 1975
M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.

CADOGAN 2011
J.K. CADOGAN, *The Social Identity of Agnolo Gaddi and His Family: A Florentine «Success Story»*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 2, 2011, pp. 153-176.

CASTELLANI 2000
A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna 2000.

CAVALCASELLE–CROWE 1883
G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, II. *L'arte dopo la morte di Giotto*, Firenze 1883.

CHERUBINI–PRATESI 2010
P. CHERUBINI, A. PRATESI, *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano 2010.

CHIAPPELLI 1900
A. CHIAPPELLI, *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e di altre antiche pitture nella chiesa di S. Giovanni forcivitas*, «Bullettino Storico Pistoiese», 1, 1900, pp. 1-6.

CHIARIGLIONE 2006
M. CHIARIGLIONE, *La* Visio Pauli *e alcune leggende medievali nell'Inferno dantesco*, in *«E 'n guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, I-III, Alessandria 2006, I, pp. 523-545.

CHIODO 2005a
S. CHIODO, *Gaddi Agnolo*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di G. Meißner, A. Beyer *et alii*, XLVII, Berlino-Boston 2005, pp. 112-115.

CHIODO 2005b
S. CHIODO, *Gaddi Taddeo*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di G. Meißner, A. Beyer *et alii*, XLVII, Monaco-Lipsia 2005, pp. 118-121.

CHIODO 2011
S. CHIODO, *Painters in Florence after the 'Black Death'. The Master of the Misericordia and Matteo di Pacino* (fa parte di *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, di R. Offner, K. Steinweg, continuato sotto la direzione di M. Boskovits, IV, t. 9. *Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting*), Firenze 2011.

CHRISTIANSEN 2018
K. CHRISTIANSEN, *Giovanni da Milano. Sight, Touch, and Saint Augustine*, in *Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaut*, [a cura di] M. Laclotte, prefazioni di J.-L. Martinez, S. Allard, Parigi 2018, pp. 66-73.

CONTI 1971
A. CONTI, *Appunti pistoiesi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 1, 1971, pp. 109-124.

DELCORNO 1977
C. DELCORNO, *Per l'edizione delle «Vite dei Santi Padri» del Cavalca. I. La tradizione manoscritta: i codici delle biblioteche fiorentine (prima parte)*, «Lettere Italiane», 3, 1977, pp. 265-289.

DE MARCHI–SBARAGLIO 2010
A. DE MARCHI, L. SBARAGLIO, *Ragionamenti sull'attività pisana di Giovanni da Milano*, in *Primitivi pisani fuori contesto*, a cura di L. Pisani, numero monografico di «Predella», 1, 2010, pp. 31-48, tavv. VIII-XIII.

GIGLI 1723
G. GIGLI [† 1722], *Diario sanese, in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città, e Stato di Siena*, I-II, Lucca 1723.

GIOVANNI DA MILANO 2008
Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana, catalogo della mostra, a cura di D. Parenti, Firenze-Milano 2008.

GIOVANNI DA MILANO 2010
Giovanni da Milano e il polittico d'Ognissanti. Le tavole degli Uffizi restaurate, a cura di A. Tartuferi, Cinisello Balsamo 2010.

GIUSTI 2019
D. GIUSTI, *I Gaddi da pittori a uomini di governo. Ascesa di una famiglia nella Firenze dei Medici*, Firenze 2019.

GREGORI 1995
M. GREGORI, *Giovanni da Milano*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 728-738 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-milano_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/).

GREGORI 2008
M. GREGORI, *Angeli e diavoli: genesi e percorso di Giovanni da Milano*, in *GIOVANNI DA MILANO* 2008, pp. 15-55.

HAINES 1989
M. HAINES, *Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speziali a Firenze dal 1353 al 1408*, «Rivista d'Arte», V, 1989, pp. 173-207.

LABRIOLA 1998a
A. LABRIOLA, *Gaddi Agnolo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/agnolo-gaddi_%28Dizionario-Biografico%29/).

LABRIOLA 1998b
A. LABRIOLA, *Gaddi Taddeo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-gaddi_%28Dizionario-Biografico%29/).

LADIS 1996
A. LADIS, *Taddeo Gaddi*, voce in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XI, Londra-New York 1996, pp. 888-890.

LOACH BRAMANTI 1971
K. LOACH BRAMANTI, *La «T» cedigliata nei testi toscani del Due e Trecento*, «Studi di grammatica italiana», I, 1971, pp. 41-44.

MEGLIO/BRINCAT 1977
G.M. DI MEGLIO, *Rime* (XV sec.), a cura di G. BRINCAT, Firenze 1977.

MIGLIO 2001
L. MIGLIO, *«Un mondo a parte»: libri da donne, libri di donne*, in *Religione domestica (Medioevo - Età*

moderna), numero monografico di «Quaderni di storia religiosa», VIII, 2001, pp. 219-248.

MONCIATTI 2005
A. MONCIATTI, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005.

MONCIATTI 2014
A. MONCIATTI, *"Con molta pratica ma con non molto disegno". Qualche nota per la storia di un cantiere pittorico alla fine del Trecento*, in *AGNOLO GADDI* 2014, pp. 85-111.

MÜNTZ 1890
E. MÜNTZ, *Les archives des arts. Recueil de documents inédits ou peu connus*, Parigi 1890.

PREVITALI 1985
G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32.

PROCACCI 1961
U. PROCACCI, *Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze*, in *Studi di storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, numero monografico di «Arte antica e moderna», IV, 1961, pp. 49-66.

SACCHETTI/MARUCCI 1996
F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. MARUCCI, Roma 1996.

SILVERSTEIN 1935
T. SILVERSTEIN, *«Visio Sancti Pauli». The History of the Apocalypse in Latin together with Nine Texts*, Londra 1935.

TARTUFERI 1996(1997)
A. TARTUFERI, *Una nota per l'esordio di Agnolo Gaddi*, «Antichità Viva», 4, 1996(1997), pp. 3-7.

TARTUFERI–BERNACCHIONI *ET ALII* 2021
A. TARTUFERI, A.M. BERNACCHIONI *ET ALII*, *The Early Career of Agnolo Gaddi and a New* Madonna and Child, Milano 2021.

TLIO
Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR (disponibile on-line http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/).

VASARI/ BETTARINI–BAROCCHI 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.

WILSON 2014
B. WILSON, *Dante's Forge: Poetic Modeling and Musical Borrowing in Late Trecento Florence*, in *Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo 1959-2009*, atti del convegno internazionale di studi (Certaldo 12-14 giugno 2009), a cura di M. Gozzi, A. Ziino, F. Zimei, Lucca 2014, pp. 25-55.

ZIMEI 2015
F. ZIMEI, *I «cantici» del Perdono. Laude e* soni *nella devozione aquilana a san Pietro Celestino*, Lucca 2015.

ABSTRACT

L'articolo presenta un manoscritto devozionale del Trecento appartenuto alle figlie di Taddeo Gaddi e poi passato a Giovanni da Milano. L'analisi e la contestualizzazione dei due *ex libris* rispetto alle scarne evidenze documentarie e alle note biografiche di Vasari sul pittore lombardo non solo gettano nuova luce sulle sue relazioni con la famiglia Gaddi, ma permettono anche di proiettarne l'esistenza ben oltre l'anno 1369, ultima attestazione sinora conosciuta.

This article discusses a fourteenth-century devotional manuscript once belonging to Taddeo Gaddi's daughters and later passed to Giovanni da Milano. The analysis and contextualization of the two *ex libris* compared to the scarce documentary evidence and to Vasari's biographical notes on the Lombard painter not only shed new light on his connections with the Gaddi family, but also allow us to project his existence well beyond the year 1369, the last known attestation to date.

«OPUS CENINI ANDREAE DE COLLE». UN AFFRESCO 'FIRMATO' DI CENNINO CENNINI E UNA PROPOSTA PER L'ALLESTIMENTO DELLE *ANNUNCIAZIONI* LIGNEE SENESI AI PRIMI DEL QUATTROCENTO

Esattamente cinquant'anni fa, nel 1973, sulle «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» usciva *Cennino Cennini - pittore nonconformista*, un saggio in cui Miklós Boskovits ricostruiva per la prima volta in forma sistematica l'attività pittorica dell'autore del *Libro dell'arte*[1]. Nella penuria di notizie documentarie e in assenza di opere firmate[2], da grande conoscitore ed esegeta delle fonti quale era, Boskovits aveva desunto dalla lettura del trattato – oltre ai noti cenni autobiografici, come la provenienza da Colle di Val d'Elsa e il lungo discepolato nella bottega fiorentina di Agnolo Gaddi – alcune predilezioni artistiche di evidente connotato tardogotico disseminate nei vari capitoli. Da qui l'incrocio con l'esame di alcune opere conservate a Colle e dintorni – in particolare i curiosi affreschi con *Storie di S. Stefano* nella chiesa di San Lucchese a Poggibonsi, che un'iscrizione afferma eseguiti da un pittore colligiano nel 1388 (Figg. 1-2) – aveva portato lo studioso a riunire un piccolo *corpus* di opere di non eccelsa qualità ma significativo per la diffusione del linguaggio agnolesco tra Firenze e Siena a cavallo dei due secoli.

Da allora, a dispetto della grande mole di studi dedicata da storici dell'arte e non solo al *Libro dell'arte* e ai tanti temi a esso connessi[3], pochi sono stati gli interventi critici che abbiano aggiunto numeri a quell'esiguo catalogo[4], che comprende, oltre ai citati affreschi di Poggibonsi,

Il presente studio è stato avviato nell'ambito di un assegno di ricerca della Scuola Normale Superiore di Pisa, 2019-2020, sulle fonti per la ricostruzione delle chiese francescane toscane; ho anticipato alcuni risultati in occasione del convegno *Dall'artigianato medievale all'industria moderna in Valdelsa*, a cura di Paolo Cammarosano, Colle di Val d'Elsa, maggio 2022. Per suggerimenti e indicazioni sono grato a Francesco Caglioti, Silvia De Luca, Gabriele Fattorini, Simone Giordani. Per il reperimento di alcune delle immagini ringrazio Giampaolo Chillè, Sonia Chiodo, Maria Falcone, Cristina Gelli, Giovanni Martellucci, la Direzione Regionale Musei della Toscana.

[1] BOSKOVITS 1973.

[2] I documenti a nostra disposizione sono stati vagliati di recente da Veronica Ricotta nell'introduzione alla sua edizione critica del *Libro dell'arte* (CENNINI/RICOTTA 2019). In breve: al 1393 risale il primo documento padovano che riguarda il fratello di Cennino, Matteo, da cui risulta che il padre Andrea era già morto (V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 22). Nella città veneta Cennino appare in due documenti dell'agosto del 1398 da cui sappiamo che ha sposato Ricca di Francesco della Ricca; è definito *habitator*, mentre il fratello Matteo – «tubetta» di corte – è contestualmente indicato come *cives et habitator*, a riprova di una permanenza di più lungo corso in città (G. e C. Milanesi, *Prefazione* in CENNINI/G.–C. MILANESI 1859, pp. VI-IX). Nel 1401 «Cenino q(uondam) Andree Cenini di Colle pictore Pad(uano) i(n) c(ontra)ta S(ancti) Nicolai» compare in un atto notarile (V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 24; più sinteticamente già SARTORI/FILLARINI 1976, p. 394). La provenienza da Colle di Val d'Elsa è ribadita nel *Libro dell'arte*, dal quale apprendiamo anche che il suo autore si era formato nella bottega di Agnolo Gaddi (morto nel 1396); la durata di dodici anni del discepolato indicata da Cennino (per quanto possa essere stata simbolicamente enfatizzata) e soprattutto la sua attività autonoma già nel 1388 (cfr. *infra* nel testo) ne collocherebbero la data di nascita almeno alla fine del settimo decennio del Trecento. Come messo in luce da più parti, i venetismi presenti nel *Libro dell'arte* portano a credere che il suo soggiorno padovano fosse di durata significativa. Non è attestata la data del suo rientro in Toscana, ma – come diremo – essa deve collocarsi entro il 1403 (cfr. *infra* nel testo), e non al momento della caduta, nel 1405, di Francesco Novello da Carrara, di cui Cennino e Matteo erano «famigliari» (per questa interpretazione, ad esempio BACCI–STOPPELLI 1979; da ultimo V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 24). Nel Catasto del 1427 un «Drea di Cennino», di ventitré anni, abitante a Lano, nei pressi di Colle, potrebbe essere il figlio del pittore (per la corretta interpretazione del documento si veda V. Ricotta, *Introduzione*, in CENNINI/RICOTTA 2019, p. 25; in precedenza DINI 1905, p. 86, con l'interpretazione «Andrea del fu Cennini», lezione largamente ripresa nella letteratura successiva).

[3] Da ultimo, ad esempio ZAPPASODI 2022.

[4] Si vedano i riepiloghi offerti in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008 e BIOTTI 2017.

la tavoletta con la *Natività di Maria* del Museo San Pietro di Colle di Val d'Elsa[5]; un tabernacolo all'esterno del Palazzo Vescovile della città, in via di Castello (molto ridipinto ma leggibile nel volto di Maria); il *Santo vescovo* (Agostino?) e il *Santo papa* (Gregorio?) della Gemäldegalerie di Berlino, compagni di una *S. Barbara* già nella Galleria Corsini di New York e della *S. Orsola* del Santa Barbara Museum of Art attribuita ad Agnolo Gaddi, laterali di un polittico che testimonierebbe la collaborazione tra maestro e allievo ricordata anche da Vasari[6]; una *Madonna con Bambino tra serafini e cherubini e Cristo benedicente* nella cuspide, battuta all'asta nel 2022 da Pandolfini, e già in collezione Baroni a Firenze, il cui recente restauro ha portato alla luce una data frammentaria: «MCCCC…»[7]; quella di analogo soggetto (eccetto che per la cuspide, probabilmente perduta) e di quasi identica impostazione già in collezione Hyland a Greenwich (CT), entrata nelle raccolte del Monte dei Paschi di Siena[8]; un'anconetta con la *Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Battista e Nicola di Bari e due angeli* già nella Galerie Scheidwimmer di Monaco di Baviera.

In seguito sono state aggiunte solo un'altra tavola mariana passata da Algranti a Milano nel 1973[9]; una *Madonna col Bambino, due sante martiri e quattro angeli* già in collezione Lampertico a Milano e venduta da Pandolfini nel 2017[10]; una *Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Battista, Lucia, Caterina e Pietro con angeli e serafini* che si trovava nella Galleria Moretti nel 2013[11]; una *Madonna col Bambino tra i SS. Giovanni Battista e Francesco e due angeli* già in collezione Pittas a Limassol e recentemente in asta da Pandolfini a Firenze[12]. A Colle di Val d'Elsa sono stati variamente assegnati a Cennino diversi affreschi, per lo più dalla tradizione locale, ma solo un lacerto di un ampio *Martirio di S. Lucia* della parete sinistra della chiesa di San Francesco può essere considerato parte del gruppo 'Cennino'[13].

---

[5] Già collegata all'autore degli affreschi di Poggibonsi da Cesare Brandi (BRANDI 1933, p. 172, n. 317).

[6] BOSKOVITS 1988, pp. 21-24, n. 11, con l'aggiunta, rispetto all'articolo del 1973, della *S. Barbara* di collezione privata, la cui attribuzione ad Agnolo formulata in quella occasione è stata accolta in SKAUG 2008, p. 49, e con qualche dubbio in WEPPELMANN 2008, p. 62. Tuttavia a mio parere il tratto più grafico, le pieghe del panneggio più squadrate, l'espressione puntuta, gli occhi allungati e la bocca stretta non trovano riscontri nella produzione agnolesca, confrontandosi invece all'unisono con le *Madonne* riunite intorno agli affreschi di San Lucchese a Poggibonsi. Per il passo vasariano, VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 249.

[7] *DAL RINASCIMENTO AL PRIMO '900* 2022, lotto 13.

[8] A. De Marchi, scheda non numerata, in *LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA* 1988, pp. 274-275.

[9] BOSKOVITS 1975, p. 294; l'attribuzione è condivisa in PARENTI 1997, p. 520, e in SKAUG 2008, p. 53, ma non in A. De Marchi, scheda non numerata, in *LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA* 1988, p. 274, dove l'opera è avvicinata a un altro agnolesco atipico, Giovanni di Tano Fei.

[10] W. Angelelli, A.G. De Marchi, scheda n. 420, in *PITTURA DAL DUECENTO* 1991, p. 212; il riferimento fu accolto anche da Miklós Boskovits, comunicazione scritta al convegno *Storia o figura. Cennino Cennini und 'l'arte del dipignere'*, Berlino, 12-13 gennaio 2007, riportata in [LÖHR–WEPPELMANN] 2008, p. 240; per l'ultimo passaggio *DIPINTI ANTICHI* 2017, lotto 31.

[11] Miklós Boskovits, comunicazione orale del novembre 2007 riportata in [LÖHR–WEPPELMANN] 2008, p. 242.

[12] S.G. Casu, scheda n. 27, in *THEOTÒKOS* 2005, pp. 102-103, sulla scorta di un parere di Miklós Boskovits. L'opera era passata in asta a Venezia nel 2003 (*IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI* 2003, lotto 155) con l'attribuzione di Andrea De Marchi al Maestro del 1399, poi riconosciuto in Giovanni di Tano Fei; si veda anche [LÖHR–WEPPELMANN] 2008, p. 239. Per l'ultimo passaggio *DIPINTI ANTICHI* 2023, lotto 17.

[13] Alessandro Bagnoli, comunicazione scritta al convegno *Storia o figura. Cennino Cennini und 'l'arte del dipignere'*, Berlino, 12-13 gennaio 2007, ripresa in [LÖHR–WEPPELMANN] 2008, p. 237, e più diffusamente in BIOTTI 2017, pp. 174-175. Nella stessa occasione Bagnoli rivedeva la sua precedente ascrizione a Cennino di una *Madonna col Bambino* e di un *Santo apostolo* entro edicole del primo tratto della parete destra, dove in seguito sono riemersi anche un *Santo vescovo* e una *S. Lucia* (BAGNOLI 1995, p.n.n.), che infatti sono pitture più antiche, da collocarsi verso la metà del Trecento, sia per la semplicità delle architetture, risolte su un unico piano e senza pinnacoli, cupolette, ghimberghe e gattoni, sia per i volti larghi e privi di quelle connotazioni puntute e caricaturali tipiche degli allievi di Agnolo Gaddi; mi spingerei a riconoscervi invece l'influenza di Andrea di Nerio. Bagnoli inoltre (comunicazione scritta di cui sopra) ha proposto di aggiungere un affresco con due santi nei pressi della tomba del titolare della chiesa in San Lucchese a Poggibonsi, invero troppo rovinati per poter esprimere un giudizio.

Nessuna di queste opere è firmata né sono emersi elementi documentari che abbiano permesso di collegarne almeno una in maniera sicura al nome di Cennino Cennini[14]. Sembra dunque rilevante segnalare che un altro affresco – molto frammentario – nella chiesa di San Francesco a Colle può essere con certezza assegnato al pittore grazie a un'iscrizione, perduta ma ricordata dalle fonti, che recava la firma e la data 1403. La notizia non è del tutto ignota, ma è stata finora trascurata o male interpretata. Nella sua *Storia della città di Colle in Val d'Elsa*, del 1859, Luigi Biadi avvia così la descrizione degli arredi e della decorazione della chiesa di San Francesco:

> Nell'interno del santuario vedevasi in antico la volta dipinta nell'anno 1338, e dipinte nel secolo XV furono ancor le pareti (per tradizione dal colligiano Cennini), avendone riprova dalla mezza figura, che sembra S. Antonio Abate, e che apparisce in vicinanza della sagrestia. Racconta la Storia che in processo di tempo essendosi guaste e scalcinate le figure, rendevano deformità, onde nel rinnuovarsi e imbiancarsi di nuovo si sono coperte, e poco sono rimaste. Otto altari minori erano disposti lunghesso i due lati; al maggiore stava il quadro di S. Francesco in tavola, trasportato nel 1584 all'ara appositamente edificata e dedicata al Serafico. Di questi altari era osservabile quello della SS. Annunziata eretto dalla famiglia da Picchena, ove la immagine fu dipinta nel 1381 da Bartolomeo di M. Bulgherino di Siena, e comparivano di mano d'Andrea padre di Cennino Cennini a destra dell'altare, l'Arcangiolo, a sinistra la Vergine annunziata, nella volta altro sacro argomento, ed il ricordo: *Opus Cenini Andreae de Colle MCCCCIII*[15].

Da qui si è ritenuto che all'interno della chiesa fosse esistito in passato un affresco firmato da Cennino e su questo hanno fatto leva da un lato la tradizione locale, come accennavo, per assegnargli la maggior parte dei lacerti più antichi che affiorano all'interno e intorno alle mostre degli altari tardobarocchi della chiesa[16], dall'altro gli storici dell'arte, per collocare entro il 1403 il rientro di Cennino da Padova[17]. Tuttavia non è stato chiarito né dove l'affresco si trovasse[18] né quale fosse il soggetto, considerato per lo più un'*Annunciazione*[19], che dal testo sembra essere assegnata a un fantomatico Andrea di Cennino, padre del nostro (e perché non figlio?).

Effettivamente il passo risulta confuso perché descrive una situazione precedente alla ristrutturazione compiuta tra il 1736 e il 1739 per volontà del vescovo di Colle di Val d'Elsa Domenico Ballati Nerli che ha conferito all'aula l'aspetto che vediamo ancora oggi. Come ho

[14] L'iscrizione «Ce(ni)nus de Andre(a) de Cen(i)ni me pinxit» con cui la *Madonna col Bambino con i SS. Caterina, Giovanni Battista, Margherita e Pietro* di Lorenzo Monaco datata 1408 fu acquistata dalle Gallerie fiorentine nel 1883 alla vendita della collezione Toscanelli, già ritenuta apocrifa ai primi del Novecento, si è rivelata aggiunta ottocentesca sulla base delle indagini tecniche (cfr. PARENTI 2008, con bibliografia). Il collegamento tra l'affresco staccato con la *Madonna col Bambino* conservato nei depositi delle Gallerie degli Uffizi e «una nostra Donna con certi santi» sotto le logge dello Spedale di San Giovanni Battista a Firenze ricordata nell'edizione Giuntina delle *Vite* di Vasari come opera di Cennino (VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 249) è tutt'altro che certo, e d'altro canto le condizioni dell'opera rendono praticamente ingiudicabile il suo stile, come già avvertiva Boskovits (cfr. anche PARENTI 2008, p. 35). Altrettanto problematico è il tentativo di rintracciare opere di Cennino a Padova in base alla corrispondenza tecnica con quanto descritto nel *Libro dell'arte*, con particolare riguardo a un rovinatissimo finto trittico a fresco (staccato), con la *Madonna col Bambino tra i SS. Giacomo e Antonio abate* dei Musei Civici, avvicinato al pittore sulla scorta di un parere di Ugo Procacci (cfr. BANZATO 1989, p. 17; E. Cozzi, scheda cat. I-62, in *DA GIOTTO AL TARDOGOTICO* 1989, pp. 84-85).

[15] BIADI 1859, p. 303.

[16] Ad esempio MARZINI 1930, p. 23; critico nei confronti di Biadi era stato invece Francesco Dini, che riteneva non fosse più possibile rintracciare opere di Cennino a Colle (DINI 1905, p. 85).

[17] A. De Marchi, scheda non numerata, in *LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA* 1988, p. 274; PARENTI 1997, p. 520.

[18] Da ultimo Andrea Biotti (BIOTTI 2017, pp. 168, 175) ha sostenuto che fosse sopra l'altare maggiore, evidentemente interpretando «volta» come la crociera della cappella absidale anziché la volticciola della nicchia dell'altare dell'Annunziata (cfr. *infra* nel testo).

[19] BOSKOVITS 1973, p. 209, nota 28; A. De Marchi, scheda non numerata, in *LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA* 1988, p. 274.

messo in luce in altra sede, per farlo Biadi riprende (e fraintende) una fonte più antica, una «storia» (più avanti parla di «memorie» del convento), che si può riconoscere in un'accurata descrizione della chiesa e dei suoi altari redatta da frate Ludovico Nuti (1628-1668), un fascicolo di una serie dedicata ai conventi francescani conventuali della Provincia toscana rimasta interrotta (e inedita) alla morte precoce dell'autore[20]. La lettura del testo di Nuti – erudito capace di integrare documenti, iscrizioni, fonti interne all'ordine (come Wadding) e storico-artistiche (come Vasari) con l'esame dei manufatti – chiarisce quale allestimento avesse la Cappella dell'Annunziata nel XVII secolo, e quale fosse la storia della sua fondazione.

> Altare della Nuntiata
> Il 3° et ultimo altare a mano destra è dedicato alla Beatissima Vergine sotto il titolo d'Annuntiata. Fu eretto per un legato del nobile huomo[21] Matteo di messer Fiamma de' nobili di Picchena, il quale, essendo castellano nel cassero della rocca di S. Angelo nel Borgo a S. Sepolcro, testando lasciò al nostro convento di Colle 200 fiorini d'oro da spendersi nella fabrica et ornamenti d'una capella da erigersi nella nostra chiesa, con riservare il padronato di essa a quelli della sua consorteria; e ciò fu l'anno 1378.
> Doppo al qual testamento sopravivendo, ordinò a Fone [*sic*] suo fratello che ereggesse la detta capella, e così fu eretta l'anno 1381, come indicano le lettere che sono nel cornicione: *Q(ues)to lavorio fu fatto nel MCCCLXXXI e restaurato*. La tavola è all'antica, con le caselle, dipinta per mano di Bartolomeo di m(esser)[22] Bulgherini da Siena, essendovi scritto: *Bartolomaeus domini Bulgherini de Senis me pinxit*. Vi sono dipinti la Madonna col Figlio in braccio nel mezzo; dalla destra S. Francesco e S. Paolo e sopra l'arcangelo Gabriello e S. Alberto; e dalla sinistra S. Michele angelo e S. Pietro e sopra la Vergine annuntiata e S. Giovanni Batista. Il tutto in campo d'oro. Fu poi abbellita nel 1403 mettendovi a mano destra l'angelo et alla sinistra la Vergine annuntiata di rilievo; e fu dipinta la volticciola, come vi è scritto nel cielo di essa: *Opus Cenini Andreae de Colle MCCCCIII*. Finalmente l'anno 1585 fu restaurata dalla famiglia de' Picchinesi, ponendoci l'ornamento di legname che vi è al presente[23].

Innanzitutto il polittico di Bartolomeo Bulgarini, diversamente da quanto asserito da Biadi, era firmato ma non datato. Del resto il pittore era morto il 4 settembre 1378, mentre il testamento con cui Matteo di Fiamma da Picchena (piccolo borgo a ovest di Colle) esprime la volontà di fondare una cappella in San Francesco, senza peraltro specificarne l'intitolazione, data al 22 dello stesso mese, come si legge in una copia dell'atto originale conservata all'Archivio di Stato di Firenze[24]. Ma soprattutto l'altare fu eretto effettivamente solo nel 1381, come indicava anche un'iscrizione cinquecentesca (da qui l'equivoco di Biadi), e dunque il polittico – che aveva l'arcangelo Gabriele e Maria annunziata solo nelle cuspidi laterali – dovette essere collocato qui in un secondo momento.

Ma dov'era la Cappella dell'Annunziata? Nuti descrive la chiesa compiendo un itinerario che parte dall'altare maggiore e procede in senso antiorario, utilizzando destra e sinistra in senso liturgico, e quindi il terzo (e ultimo) altare della parete destra è per noi il primo a sinistra entrando in chiesa dal portale maggiore. Qui (Fig. 3), all'interno della mostra settecentesca, è ancora visibile una nicchia centinata più antica, ostruita nella metà sinistra ma che sulla destra mantiene ancora la profondità originale e parte della decorazione a fresco. Si riconoscono un

[20] Archivio Storico della Provincia Toscana delle Santissime Stimmate dei Frati Minori Conventuali, fondo Ludovico Nuti (d'ora in poi ASPTSSFMC, Nuti), *Colle Val d'Elsa*; GIURA 2022, pp. 259-263. Il fascicolo era noto, ma considerato anonimo e non utilizzato a questo proposito, ad Alessandra Lepri e Simona Marconi (cfr. LEPRI–MARCONI 2000, pp. 6-9).
[21] Cancellato «del signor».
[22] Aggiunto in alto; cancellato «del signor».
[23] ASPTSSFMC, Nuti, *Colle Val d'Elsa*, c. 4v.
[24] Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico, Colle di Val d'Elsa, S. Francesco (francescani), 1378 Settembre 22 (disponibile on-line: https://www.archiviodigitale.icar.beniculturali.it/it/185/ricerca/detail/31723 <10 maggio 2023>).

angelo che plana dall'alto recando una corona, e altri due (uno ben visibile, l'altro ormai quasi illeggibile) che si dirigono verso il centro della composizione, da cui promanano raggi dorati applicati sulla superficie; poco più in basso è il profilo della colomba dello Spirito Santo in volo verso destra, che emana a sua volta raggi più sottili (Figg. 4-5). Il fondo – oggi di colore rosso dato dal morellone su cui doveva essere stesa l'azzurrite – era un cielo cosparso di stelle di cui si vedono le impronte della lamina in stagno dorato ormai caduta, mentre più in basso compare un elemento roccioso che digrada dall'esterno verso il centro. Nell'intradosso dell'arco doveva trovarsi in chiave il profeta Isaia entro un clipeo di cui si vede solo un accenno, ma il cartiglio che ne fuoriesce e che si staglia contro un modulo a decorazione vegetale è ancora ben leggibile e permette l'identificazione: «Ecce, virgo concipiet et pariet filium et vocabit nomen eius Emmanuel» (Is 7,14) (Fig. 7); la curvatura dell'intradosso si innesta su un finto oculo, abbellito al fondo da un elaborato rosone gotico, e su una lunga campitura marmorea che arriva fino alla base della nicchia.

Gli elementi iconografici identificano facilmente con l'Annunciazione il soggetto al centro della nicchia, ma l'assenza di Maria, che ci aspetteremmo di trovare nella parte in cui abbiamo soltanto il fondo roccioso e il cielo stellato, indica che i due protagonisti erano scolpiti anziché semplicemente dipinti. E infatti Nuti riporta che due statue di Gabriele e della Vergine, ai suoi tempi ai lati del polittico di Bulgarini, erano state aggiunte all'altare nel 1403, quando era stata dipinta anche la «volticciola», ovvero, per estensione, la nicchia stessa, che possiamo immaginare tipicamente coronata da un'edicola aggettante, nel cui «cielo», ovvero nell'intradosso, si leggeva la firma di Cennino di Andrea da Colle. Possiamo quindi dedurre che la cappella fosse stata fondata nel 1381 ma che per un paio di decenni non si fosse dato corso alla sua decorazione, cosa che avvenne nel 1403, quando si realizzò un *ensemble* di scultura e pittura: il gruppo con l'*Annunciazione* istallato sulla mensa dell'altare (o più precisamente dietro di essa, sul piano ricavato nella muratura, a cui si addossava la mensa vera e propria) e completato dallo sfondo pittorico di Cennino Cennini con Dio Padre circondato da angeli, la colomba dello Spirito Santo e un altro angelo che – in una commistione iconografica rara ma non inedita – incoronava Maria.

Nel 1585 gli eredi di Matteo di Fiamma da Picchena restaurarono l'altare apponendovi una nuova mostra lignea – a sua volta rimossa nel Settecento[25] – e un'iscrizione con il ricordo della fondazione del 1381; fu probabilmente in questa occasione che le due statue vennero spostate ai lati e sulla mensa collocato il pentittico di Bulgarini, forse a quest'epoca 'senza casa' all'interno della chiesa. Era infatti un momento di ricambio degli arredi sacri che faceva seguito alle nuove indicazioni ispirate ai dettami tridentini: Nuti ci dice che nel 1584 sull'altare maggiore venne posto un nuovo ciborio eucaristico che andò a sostituire la tavola duecentesca con *S. Francesco e storie della sua vita* (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena), la quale però a sua volta non era nata per quella funzione, come testimoniano la sua tipologia e la sua cronologia. Sappiamo infatti che l'altare maggiore era stato dotato nel 1338 grazie a un consistente lascito di ser Sovarzio di ser Bonafidanza destinato alla realizzazione di un'ancona, oltre che al completamento di lavori architettonici e di arredo liturgico, e in questo contesto un pentittico di Bulgarini, in seguito marginalizzato e poi riutilizzato sull'altare dell'Annunziata, è un serio candidato[26].

La ricostruzione della Cappella dell'Annunziata in San Francesco a Colle di Val d'Elsa può essere utile per due aspetti: il primo riguarda Cennino, giacché a questo punto possiamo considerare l'affresco della nicchia come un'opera sicura del pittore; il secondo l'allestimento

[25] Nell'Ottocento all'altare si trovava una tela con i *SS. Antonio, Mustiola, Ludovico e Lucia* che inquadravano un'*Annunciazione*, anch'essa in tela, definita «copia […] di niun merito artistico» (BROGI 1897, p. 157).

[26] ASPTSSFMC, Nuti, *Colle Val d'Elsa*, c. 3v; GIURA 2022, pp. 259-263, con la proposta di collocare sul primitivo altare maggiore della chiesa il dossale di Guido da Siena del 1270 oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 7), sostituito nel 1338 o poco dopo dal polittico di Bartolomeo Bulgarini.

dei gruppi statuari con l'angelo e Maria, largamente attestati nel senese e in generale in Toscana tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento.

È da rilevare anzitutto come la firma di Cennino replichi nella sintassi quelle giottesche, con *opus* al nominativo seguito dal genitivo del nome (e in questo caso anche dal patronimico e dal toponimo di provenienza), secondo un uso 'all'antica' riesumato dalle iscrizioni, apocrife, sui *Dioscuri del Quirinale* da parte di colui che aveva rimutato «l'arte del dipignere di greco in latino» e di cui il nostro si pone orgogliosamente in diretta discendenza nell'apertura del *Libro dell'arte*. Come ha mostrato Maria Monica Donato, l'adozione di tale formula al posto di quella più comune con il nome dell'artista al nominativo e le parole *me/hoc opus fecit/pinxit/sculpsit* in varia combinazione è molto rara nel corso del Trecento, e ha sempre un valore di «"segno", scelto [dall'artista] in vista d'una meditata presentazione di sé»; sarà solo con le nuove istanze del primo Rinascimento fiorentino – con Ghiberti e Donatello (ma anche Gentile e Pisanello) – che la riscoperta dell'antico da una parte e, dall'altra, la presa di coscienza del ruolo di Giotto nell'evoluzione della storia dell'arte porteranno alla diffusione di una formulazione percepita come «dichiarazione di ideali figurativi e di coscienza storica»[27], della quale Cennino Cennini appare perfettamente consapevole.

Venendo agli affreschi, nonostante il cattivo stato di conservazione i confronti che si possono istituire con le opere già riunite da Boskovits sono palmari. L'angelo che porta la corona è gemello di quello che annuncia ai genitori la nascita di S. Stefano nelle storie di Poggibonsi per il trattamento grafico delle ali, per i caratteri fisionomici del volto, per lo scorcio ardito ma irrisolto della figura (Figg. 5-6). Il cartiglio di Isaia è identico a quello retto da Geremia nel frontespizio della cappella di Giovanni di Segna (Figg. 7-8), e lo stesso vale per la resa delle superfici e per la luce semplificata che definisce i volumi nelle decorazioni fogliacee e nelle cornici a dentelli (Figg. 9-10).

La data 1403 letta da Nuti, sempre attento anche nel riportare le iscrizioni, assicura che Cennino tornò da Padova entro tale data. Una commissione per una ricca cappella nella chiesa di San Francesco testimonia altresì l'ininterrotto apprezzamento per le sue qualità in Val d'Elsa prima e dopo il soggiorno veneto; tanto più se fosse stata di sua mano anche la policromia delle statue, che è molto probabile fossero di legno, il materiale di gran lunga più impiegato per questo tipo di manufatti nonostante un certo numero di casi marmorei e fittili. A questo proposito vale la pena richiamare a titolo di esempio la Cappella del Crocifisso nel duomo di Siena, dove Martino di Bartolomeo si occupò non solo della policromia dei *Dolenti* di Domenico di Niccolò (1414-1415), ma anche dello sfondo affrescato che completava il gruppo ligneo realizzato attorno al *Crocifisso* trecentesco[28]; in Santa Croce a Firenze la policromia del *Crocifisso* di Donatello (1408 circa) si può assegnare a Bicci di Lorenzo, autore dello sfondo dipinto contro cui l'opera si stagliava al centro della quarta campata sinistra[29].

Quale fosse l'*Annunciazione* di Colle, che non si trovava più in chiesa già nel 1865[30], è difficile a dirsi, dati la straordinaria diffusione di tali manufatti e i molti esemplari di cui non conosciamo la provenienza originaria. Accanto alla sfortuna storiografica che a lungo ha impedito loro di essere riconosciuti come opere d'arte, la loro stessa natura li ha resi un prodotto facilmente rimovibile, rimaneggiabile e ricontestualizzabile[31]; più tardi il rinnovato interesse verso la scultura lignea tra Otto e Novecento ne ha provocato una diaspora significativa, specie in direzione delle collezioni del Nord Europa, che ha contribuito a

[27] DONATO 2006; per le citazioni, rispettivamente p. 537 e p. 538.
[28] Si veda il riepilogo di S. Colucci, scheda n. A.26, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, p. 90, con rimandi.
[29] CONTI 1968; CONTI/RAGIONIERI 2005, p. 132; GIURA 2011, pp. 82-89.
[30] Non è registrata infatti da Francesco Brogi (BROGI 1897, pp. 156-159).
[31] Sul 'problema' della scultura lignea è ancora utile la lucida *Introduzione* di Alessandro Bagnoli a *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 12-14; l'ampia casistica di opere ivi presentata è integrabile con quella proposta in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010.

mischiare ulteriormente le carte[32]. In attesa di un catalogo che permetta di avere un'idea chiara delle dimensioni del fenomeno e di tracciare una mappatura della distribuzione originaria delle opere sul territorio, almeno toscano[33], a una prima ricognizione le chiese secolari emergono come principale luogo deputato ad accogliere coppie lignee dell'*Annunciazione*; ma non mancano attestazioni in quelle degli ordini monastici e mendicanti, in particolare dei francescani, per i quali a più riprese fu attivo Francesco di Valdambrino durante tutto l'arco della sua carriera, dall'*Annunciazione* giovanile per San Francesco a Pisa (oggi al Museo Nazionale di San Matteo, Fig. 11), a quella un tempo in San Francesco a Pienza (migrata nel Rijksmuseum di Amsterdam), fino a quella tarda di Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia (chiesa sorta nell'Ottocento sull'antico convento minoritico)[34].

Come ha ricostruito dettagliatamente Gabriele Fattorini, il modello di tale tipologia per l'area senese può essere rintracciato nella trecentesca *Annunciazione* alle «more» del duomo, oggi perduta ma le cui vicende materiali e la cui fortuna è possibile ricostruire grazie alla documentazione d'archivio e all'analisi delle 'repliche' esistenti[35]. La collocazione di queste due statue, ciascuna inserita in un'edicola in gesso dipinto, ancorate ai pilastri (le «more») antistanti alla *Maestà* di Duccio, richiamava la funzione di introduzione alla storia della Salvezza che l'Incarnazione ricopre nell'iconologia cristiana, e che ha portato a rappresentarla fin dall'epoca tardoantica nei pennacchi dell'arco trionfale e in seguito a disporre variamente Gabriele e Maria ai lati di un'altra scena, di un monumento funebre, di un altare o di uno spazio (quale quello di una cappella), o nelle cuspidi esterne di una pala d'altare, indipendentemente dal *medium* o dal contesto geografico-culturale.

È dunque probabile che le numerose 'repliche' proliferate tra Tre e Quattrocento a Siena e nei suoi territori, o esportate dai suoi artisti oltre i confini[36], fossero parimenti concepite in buona parte per una collocazione ai lati di un altare: ne sono testimonianza le statue di Valdambrino per la sagrestia del duomo (1410-1411) che dovevano fronteggiarsi dai due pilastri divisori delle tre absidi di quell'ambiente, e che forse sono da identificare con quelle oggi al Museo di Palazzo Corboli di Asciano[37]; quelle di Jacopo della Quercia nella Collegiata di San Gimignano (1421-1425) ai lati dell'altare dei Santi Sebastiano e Fabiano in

[32] Numerose sono le opere passate in collezioni private di cui è difficile tracciare le vicende oltre una certa data, come ad esempio l'*Annunciazione* di Domenico di Niccolò della raccolta Contini Bonacossi alle Gallerie degli Uffizi (G. Fattorini, scheda n. A.34, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, p. 106, con rimandi). Inoltre è stato evidenziato come certi luoghi d'origine dichiarati al momento della vendita a cavallo tra Otto e Novecento possano riflettere la capziosa volontà di nobilitare la provenienza dei pezzi: potrebbe essere il caso dell'*Annunciazione* di Domenico di Niccolò acquistata dal Louvre tramite Stefano Bardini come proveniente da San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa, dove però la tipologia di Annunciazione era diversa da quella senese; o di quella di Jacopo della Quercia (di cui si conserva solo l'angelo dopo la distruzione della Vergine nel 1945) entrata nelle raccolte berlinesi nel 1880 come proveniente da Santa Trinita a Firenze, dove per contro non abbiamo attestazioni di statue lignee dell'Annunciazione in questo periodo (cfr. FATTORINI 2021).

[33] Per uno sguardo alle aree lucchese e pisana, anch'esse straordinariamente ricche di scultura lignea e di gruppi dell'Annunciazione, si rimanda a *SCULTURA LIGNEA* 1995, con la recensione FERRETTI 1996; e a *SACRE PASSIONI* 2000.

[34] Sulla ricostruzione del percorso di Francesco di Valdambrino rimando agli studi di Gabriele Fattorini (FATTORINI 1996(1998), 2004, 2006, 2008(2009), 2016(2017)). Più problematica è la provenienza dell'*Annunciazione* da San Francesco di Asciano (oggi nel locale Museo di Palazzo Corboli), dove però è documentata soltanto dall'Ottocento, il che ha portato Fattorini a proporre di identificarla con quella commissionata allo scultore nel 1410 per la sagrestia del duomo di Siena (cfr. FATTORINI 1996(1998), pp. 120-121, che ho ripreso in GIURA 2018, pp. 48-49; si veda anche *infra* nel testo). Tra le statue dell'*Annunciazione* di Valdambrino si segnalano inoltre la coppia della cattedrale di Volterra (oggi al locale Museo Civico e Pinacoteca), la *Vergine* del Bode-Museum di Berlino, le statue in marmo della pieve dei Santi Vitale e Giovanni Battista a Mirteto (Massa); di stretto ambito valdambrinesco sono anche le *Annunciazioni* del duomo di Montepulciano e di San Giovanni Battista a Farnetella (Sinalunga).

[35] FATTORINI 2016(2017).

[36] Ad esempio l'*Annunciazione* di Mariano d'Angelo Romanelli del Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino, proveniente da Santa Chiara della Marca, per la quale rimando ad A. Bagnoli, scheda n. 18a-b, in *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 86-88.

[37] Cfr. nota 34.

controfacciata e parimenti inserite entro tabernacoli (oggi perduti)[38]; o il gruppo di Angelo di Nalduccio e Domenico di Agostino (?), del 1369-1370, nel Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino, attestato ai fianchi del grande polittico con l'*Incoronazione di Maria* di Bartolo di Fredi nella Cappella dell'Annunziata in San Francesco[39]. Doveva stare ai lati dell'altare – ma direttamente a ridosso della mensa – anche una seconda coppia di statue del Museo di Montalcino, opera del Maestro del Crocifisso dei Disciplinati (Fig. 12), per la quale è stata ragionevolmente proposta una primitiva collocazione negli sguanci (decorati a stelle rosse su campo bianco) della nicchia-altare dell'Annunziata nella chiesa di Sant'Agostino, affrescata al centro con *S. Antonio abate e storie della sua vita*[40]. La prassi ancora largamente diffusa di allestire le due statue dell'*Annunciazione* ai lati dell'altare maggiore o dell'arco trionfale anche laddove non rimane traccia del contesto originario è spia della *longue durée* del fenomeno e della sua diffusione: per restare in ambito senese si possono richiamare quelle del duomo di Montepulciano o di San Giovanni Battista a Farnetella (Sinalunga), ma anche la citata coppia di Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia, che si trova in due nicchie a metà della navata.

Ma proprio perché nella quasi totalità dei casi il primitivo allestimento non è ricostruibile neppure per via documentaria, appare lecito chiedersi se una disposizione diversa, con le due figure collocate una accanto all'altra sull'altare, magari con uno sfondo dipinto, come a Colle di Val d'Elsa, non possa costituire almeno un'alternativa, anche nell'ottica di soluzioni di compromesso o di maggiore economia, come nel caso di Sant'Agostino a Montalcino sopra ricordato. Già Gabriele Fattorini ha arguito come il gruppo di Valdambrino per il duomo di Volterra (*post* 1410, *ante* 1416), oggi nel Museo Civico e Pinacoteca, potesse costituire il «punto focale» della Cappella dell'Annunciazione eretta da Chelino di Binduccio degli Attavanti, data l'intitolazione dell'altare e la presenza *in situ* delle statue ancora nel 1576[41]. Se queste furono in seguito trasferite, prima in San Dalmazio e poi nel Conservatorio di San Pietro, a riprova di quel processo di marginalizzazione cui andarono spesso incontro le sculture lignee, alcuni contesti ibridi, ovvero rimaneggiati in tempi successivi, potrebbero celare tracce della situazione originaria, e suggerire qualche riflessione.

Fattorini ha richiamato in proposito l'*Annunciazione* di San Giusto a Tiglio, presso Barga, in cui le due statue lapidee trecentesche sono collocate sull'altare maggiore, ma all'interno di una mostra primo-secentesca a cui attiene anche lo sfondo con i bassorilievi di Dio Padre, della colomba e di alcuni angioletti[42]. Si tratta di una sistemazione non dissimile da quella dell'Oratorio della Confraternita della Santissima Annunziata in Santo Stefano degli Agostiniani a Empoli, dove le due statue marmoree di Bernardo Rossellino si vedono inquadrate da una mostra d'altare in pietra serena tardo-cinquecentesca al cui fondo si trova un

[38] BACCI 1927; un dettagliato riepilogo sull'opera è in A. Galli, scheda n. A.29, in *DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO* 2010, p. 96. Di Jacopo si ricordano inoltre l'*Annunciazione* per le agostiniane del convento del Santuccio a Siena, oggi alla Pinacoteca Nazionale; le *Vergini annunciate* del Musée-Château de Villevêque di Angers e del Museo della Castellina a Norcia, oltre all'*Angelo annunciante* (perduto) che l'Opera del Duomo di Siena acquistò nel 1452 per sostituire quello trecentesco sui pilastri antistanti all'altare maggiore (cfr. FATTORINI 2016(2017) e 2021).

[39] FREULER 1985. L'allestimento con le due sculture ai lati del polittico è attestato dal Settecento, e i documenti rendono chiaro che sia le une sia l'altro furono commissionati dalla Compagnia di San Pietro per la Cappella dell'Annunziata. Tuttavia l'*Annunciazione* lignea è datata 1369 (*Maria*) e 1370 (*Gabriele*, firmato da Agnolo), mentre il polittico fu richiesto a Bartolo di Fredi nel 1382 e consegnato solo nel 1388: mi domando quindi quale possa essere stata la prima configurazione dell'altare, se con *Gabriele* e *Maria* accostati l'uno a l'altra sulla mensa (per questa tipologia si veda *infra* nel testo).

[40] Sulle sculture si veda R. Bartalini, scheda n. 21a-b, in *SCULTURA DIPINTA* 1987, pp. 97-100. Per la proposta di provenienza FREULER 1994, p. 220, nota 50, e p. 258, nota 12, in cui si mette in evidenza il patronato della Compagnia di Sant'Antonio sulla cappella dedicata all'Annunciazione, spiegando così sia la scelta del soggetto per l'affresco centrale sia la provenienza ottocentesca delle statue dalla chiesa di Sant'Antonio, patrocinata dalla confraternita. Sulla cappella si veda anche il più recente intervento MATTEUZZI 2012, pp. 216-223.

[41] FATTORINI 1996(1998), pp. 124-125, 142-143, note 71, 74-75, e pp. 148-151, docc. 5-6.

[42] FATTORINI 2004, p. 146. Il complesso era stato riprodotto in BACCI 1995, p. 37, fig. 38.

Dio Padre circondato da nuvole e angeli in bassorilievo appuntato contro un paesaggio dipinto[43] (Fig. 13).

L'elemento unificante del Creatore che invia la colomba verso Maria può costituire un indizio a favore di una collocazione ravvicinata dei due personaggi principali, giacché presuppone uno spazio o una superficie comune, come nel fondo della nicchia di Colle[44]. Nel Los Angeles County Museum of Art si conserva un gruppo in terracotta invetriata di Andrea della Robbia con *Gabriele* e *Maria* a tutto tondo e *Dio Padre e la colomba* a bassorilievo: l'opera proviene dall'Oratorio delle Anime del Purgatorio a Firenze, dove era stata riallestita in una mostra d'altare settecentesca, che forse serbava tracce della configurazione originaria[45]. Anche l'*Annunciazione* marmorea del 1504 di Antonello Gagini oggi nella chiesa di San Teodoro Martire a Bagaladi, in Calabria (ma in origine nella chiesa dell'Annunziata, distrutta dal terremoto del 1908), è stata rimaneggiata, ma mantiene tutti gli elementi che permettono di configurarla come una pala d'altare che attesta l'esistenza della tipologia con le statue di Gabriele e Maria a tutto tondo accostate e Dio Padre con la colomba a basso rilievo nel fondo[46] (Fig. 14). Infine in questo contesto è impossibile non richiamare un'altra pala ben più famosa, e dalla quale Gagini forse prese spunto[47], ovvero quella che Donatello realizzò per i Cavalcanti in Santa Croce a Firenze, che, pur non essendo costituita da statue a tutto tondo, nondimeno emerge quale fragoroso esempio di *Annunciazione* scolpita sulla mensa di un altare in una chiesa francescana: stagliati su una raffinatissima decorazione fitomorfa e inquadrati da una cornice all'antica ma rivisitata dal genio donatelliano e dalla cui sommità si affacciano i celebri angioletti di terracotta, Gabriele e Maria istaurano un dialogo serrato dal forte coinvolgimento emotivo, e non è da escludere che anche Bernardo Rossellino per il gruppo empolese si fosse confrontato con l'illustre prototipo, al di là dell'adozione della soluzione con l'angelo stante anziché inginocchiato.

Che esistesse una consuetudine visiva nei confronti della versione con Gabriele e Maria posti sulla mensa di un altare è desumibile poi dal campo della pittura, dove sono frequenti le *Annunciazioni* rappresentate al centro di un polittico. Il fenomeno assunse proporzioni rilevanti

[43] Sull'opera di Rossellino MARKHAM SCHULZ 1977, pp. 28-31; da ultimo GIORDANI 2019, pp. 174-176 (l'autore ha espresso ulteriori considerazioni sull'opera e sul suo allestimento originario in una comunicazione orale del 2019, ancora inedita).

[44] Anche a San Gimignano c'era un *Dio Padre*, dipinto da Ventura di Moro nel 1426 sulla parete di fondo, in alto tra le due statue, che completava l'iconografia; il pittore fiorentino fu anche responsabile della policromia dei due tabernacoli lignei che contenevano le statue (per i rimandi cfr. nota 38). La configurazione attuale risale al 1465, quando Benozzo Gozzoli realizzò il grande *Martirio di S. Sebastiano* che comportò l'obliterazione dell'affresco di Ventura di Moro (il cui senso venne reintegrato con un *Dio Padre che invia la colomba dello Spirito Santo* nella porzione in alto a sinistra, sopra l'*Angelo* di Jacopo), ma forse anche l'allontanamento delle due statue, che in origine potevano trovarsi più vicine di quanto le vediamo oggi.

[45] DE NICOLA 1919. De Nicola sosteneva che *Gabriele* e *Maria* dovessero trovarsi in origine a una certa distanza l'uno dall'altra, ciascuno in un proprio tabernacolo, in quanto entrambi stanti e dunque non adatti a un dialogo ravvicinato come invece nel caso – più canonico a Firenze – con il primo inginocchiato e la seconda seduta. Lo studioso inoltre provava a identificare l'*Annunciazione* con quella descritta da Giovanni Cinelli (in BOCCHI/CINELLI 1677, p. 281) nel vicino Palazzo Tempi (all'epoca di Andrea della Robbia di proprietà dei Bardi), dove le due statue adornavano i lati di uno scalone, frutto evidente di un rimaneggiamento. Ringrazio Simone Giordani per avermi segnalato questo caso.

[46] Sull'opera si veda CAGLIOTI 2002, pp. 1006-1007, con rimandi. È da notare che anche nel seguito dello scultore siciliano tale configurazione dovette essere adottata: ad esempio in quella del figlio Antonino Gagini per la chiesa della Santissima Annunziata di Bronte, come è possibile ricostruire per via documentaria (cfr. DI MARZO 1880-1883, II (1883), pp. 215-216; sul recente restauro del gruppo si veda CAPPA 2022). Un altro esempio è quello dell'*Annunciazione* del 1535 circa di Giovan Battista Mazzolo sull'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Tropea, in cui Dio Padre in bassorilievo compare dalla finestra nel timpano dell'altare (secentesco), mentre le due statue si stagliano contro uno sfondo paesaggistico con la Colomba dello Spirito Santo e gli angeli (cfr. LOJACONO 2002, p. 1057).

[47] CAGLIOTI 2002, p. 1036, nota 144: lo studioso sottolinea inoltre come la dispersione dei precedenti allestimenti delle *Annunciazioni* gaginesche non permetta di evidenziare a pieno il tasso di innovazione della pala di Bagaladi.

soprattutto a Firenze, dove la festa dell'Incarnazione costituiva il momento culminante della vita religiosa cittadina, ma anche a Siena, dove l'*Annunciazione* di Simone e Lippo per il duomo provocò (al pari delle altre pale dei santi avocati che coronavano la *Maestà* di Duccio) un vasto fenomeno di repliche sfociato ben dentro il Quattrocento[48].

In attesa che nuovi casi di studio emergano ad ampliare le nostre conoscenze, la ricostruzione dell'altare Picchena in San Francesco a Colle di Val d'Elsa spinge dunque a chiederci, in conclusione, se non sia possibile recuperare una nuova configurazione, specifica eppure non esclusiva, per la cappella dedicata a Maria Vergine e all'Incarnazione del Verbo, con le statue di Gabriele e Maria sulla mensa – o immediatamente dietro di essa – e l'aggiunta, in rilievo e/o dipinti, di altri elementi (come Dio Padre, la colomba dello Spirito Santo, gli angeli, ma anche cornici, eventuali profeti o santi laterali ecc.) a completamento di una sorta di pala d'altare tridimensionale dell'Annunciazione.

[48] In pittura è raro trovare Gabriele stante: tale soluzione è adottata nel polittico di Luca di Tommè oggi alle Gallerie degli Uffizi (inv. Oggetti d'arte Pitti 1911, n. 345), in cui l'angelo e Maria sono raccolti in uno spazio ridottissimo come quello di una nicchia.

Fig. 1: Poggibonsi, San Lucchese, Cappella di Santo Stefano, 1388 (veduta di insieme)

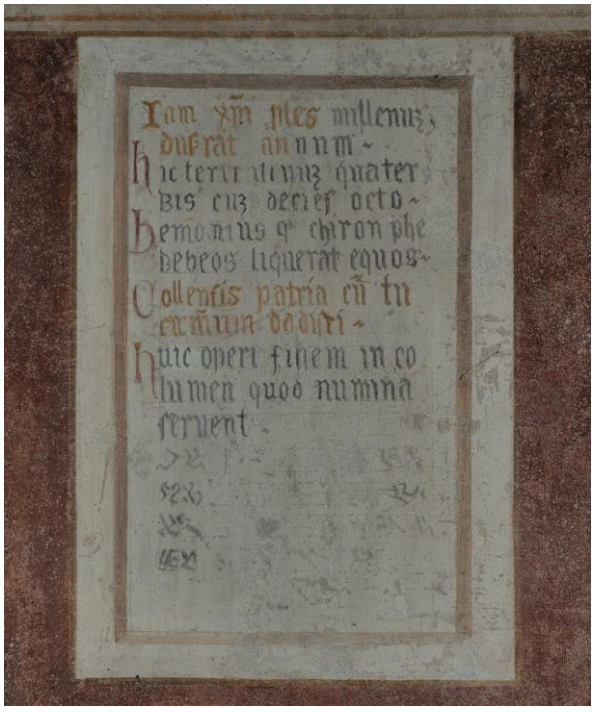


Fig. 2: Cennino Cennini, Iscrizione del 1388. Poggibonsi, San Lucchese, Cappella di Santo Stefano

Fig. 3: Colle di Val d'Elsa, San Francesco, altare di San Francesco, 1739 (già altare dell'Annunciazione, 1403)

Fig. 4: Cennino Cennini, affreschi della Cappella dell'Annunciazione, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco

Fig. 5: Cennino Cennini, *Angelo*, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco

Fig. 6: Cennino Cennini, *Nascita di S. Stefano* (particolare), 1388. Poggibonsi, San Lucchese, Cappella di Santo Stefano

Fig. 7: Cennino Cennini, *Cartiglio del profeta Isaia*, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco

Fig. 8: Cennino Cennini, *Cartiglio del profeta Geremia*, 1388. Poggibonsi, San Francesco

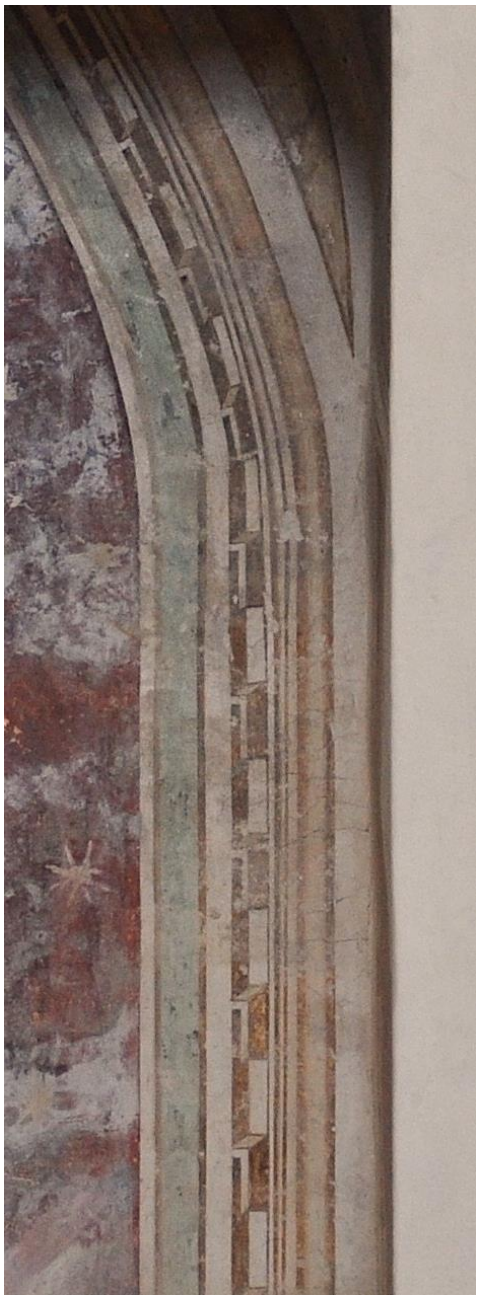


Fig. 9: Cennino Cennini, cornice della Cappella dell'Annunciazione, 1403. Colle di Val d'Elsa, San Francesco

Fig. 10: Cennino Cennini, cornice dell'arcone della Cappella di Santo Stefano, 1388. Poggibonsi, San Lucchese

Fig. 11: Francesco di Valdambrino, *Annunciazione*, 1400-1405. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (su concessione del Ministero della Cultura - Direzione Regionale Musei della Toscana - Firenze)

Fig. 12: Maestro del Crocifisso dei Disciplinati, *Annunciazione*, ultimo decennio del XIV secolo. Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino

Fig. 13: Empoli, Santo Stefano degli Agostiniani, altare dell'Oratorio della Confraternita della Santissima Annunziata, 1589 (al centro Bernardo Rossellino, *Annunciazione*, 1447)

Fig. 14: Antonello Gagini, *Annunciazione*, 1504. Bagaladi, San Teodoro Martire

BIBLIOGRAFIA

BACCI 1995
M. BACCI, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *SCULTURA LIGNEA* 1995, I, pp. 31-41.

BACCI 1927
P. BACCI, *Le statue dell'Annunziazione intagliate nel 1421 da Jacopo della Quercia. Note e documenti*, «La Balzana», 4, 1927, pp. 149-175.

BACCI–STOPPELLI 1979
M. BACCI, P. STOPPELLI, *Cennini Cennino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/cennino-cennini_(Dizionario-Biografico)/?search=CENNINI%2C%20Cennino).

BAGNOLI 1995
A. BAGNOLI, *La chiesa di San Francesco a Colle di Val d'Elsa. Intenti per un restauro globale*, in *Restauri e recuperi in terra di Siena*, a cura di C. Alessi, C. Gnoni Mavarelli, Badesse 1995, pp.n.nn. (pubblicato anche in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», 36, 1995, pp. 21-23).

BANZATO 1989
D. BANZATO, *La pittura a Padova dall'inizio del Trecento alla metà del Quattrocento. Evoluzione storica e documentazione museale*, in *DA GIOTTO AL TARDOGOTICO* 1989, pp. 13-20.

BIADI 1859
L. BIADI, *Storia della città di Colle in Val d'Elsa*, Firenze 1859.

BIOTTI 2017
A. BIOTTI, *La figura di Cennino Cennini pittore nella letteratura critica recente*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1-2, 2017, pp. 157-178.

BOCCHI/CINELLI 1677
F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze* […] (1591), ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677.

BOSKOVITS 1973
M. BOSKOVITS, *Cennino Cennini - pittore nonconformista*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2-3, 1973, pp. 201-222.

BOSKOVITS 1975
M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.

BOSKOVITS 1988
M. BOSKOVITS, *Frühe italienische Malerei. Katalog der Gemälde*, Berlino 1988.

BRANDI 1933
C. BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933.

BROGI 1897
F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1862-65)*, Siena 1897.

CAGLIOTI 2002
F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *STORIA DELLA CALABRIA NEL RINASCIMENTO* 2002, pp. 977-1042.

CAPPA 2022
C. CAPPA, *Il restauro del gruppo marmoreo dell'Annunziata di Bronte*, in *Conversazioni d'arte in Sicilia 3*, quaderno delle giornate di studio (Messina 4, 11, 18, 25 maggio 2022), a cura di M.K. Guida, S. Lanuzza, prefazione di M. Vinci, Messina 2022, pp. 86-97.

CENNINI/G.–C. MILANESI 1859
C. CENNINI, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura* […], di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, a cura di G. e C. MILANESI, Firenze 1859.

CENNINI/RICOTTA 2019
C. CENNINI, *Il libro dell'arte* […] (fine XIV secolo), edizione critica e commento linguistico a cura di V. RICOTTA, presentazione di G. Frosini, prefazione di S. Chiodo, Milano 2019.

CONTI 1968
A. CONTI, *Frammenti pittorici in Santa Croce*, «Paragone. Arte», 225, 1968, pp. 10-20.

CONTI/RAGIONIERI 2005
A. CONTI, *Itinerari fiorentini*, a cura di G. RAGIONIERI, premessa di A. Romano, con un testo di M. Romiti Conti, Firenze 2005.

DA GIOTTO AL TARDOGOTICO 1989
Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento, catalogo della mostra, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989.

DA JACOPO DELLA QUERCIA A DONATELLO 2010
Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di M. Seidel, F. Caglioti *et alii*, Milano 2010.

DAL RINASCIMENTO AL PRIMO '900 2022
Dal Rinascimento al primo '900. Percorso attraverso cinque secoli di pittura, catalogo dell'asta (Firenze 11 maggio 2022), a cura di Pandolfini Casa d'Aste, Firenze 2022 (disponibile on-line https://www.pandolfini.it/it/asta-1117/dipinti-antichi.asp).

DE NICOLA 1919
G. DE NICOLA, *A Recently Discovered Madonna by Luca della Robbia*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 197, 1919, pp. 48-51, 55.

DI MARZO 1880-1883
G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, I-II, Palermo 1880-1883.

DINI 1905
F. DINI, *Cennino di Drea Cennini da Colle Valdelsa*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1, 1905, pp. 76-87.

DIPINTI ANTICHI 2017
Dipinti antichi, catalogo dell'asta (Firenze 14 novembre 2017), a cura di Pandolfini Casa d'Aste, Firenze 2017.

DIPINTI ANTICHI 2023
Dipinti antichi, catalogo dell'asta (Firenze 23 maggio 2023), a cura di Pandolfini Casa d'Aste, Firenze 2023 (disponibile on-line https://cdn.drouot.com/d/catalogue?path=1408/140192/WEBBASSADipintiAntichi23maggio2023.pdf).

DONATO 2006
M.M. DONATO, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo. Il tempo degli antichi*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 522-546.

FANTASIE UND HANDWERK 2008
Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, catalogo della mostra, a cura di W-D. Löhr, S. Weppelmann, Monaco 2008.

FATTORINI 1996(1998)
G. FATTORINI, *Francesco di Valdambrino: per un riepilogo generale*, «La Diana», II, 1996(1998), pp. 109-157.

FATTORINI 2004
G. FATTORINI, *Francesco di Valdambrino's* Annunciatie *in het Rijksmuseum*, «The Rijksmuseum Bulletin», 2, 2004, pp. 136-151.

FATTORINI 2006
G. FATTORINI, *Francesco di Valdambrino. Saggi di scultura dipinta*, in *La terra dei musei. Paesaggio, arte, storia del territorio senese*, a cura di T. Detti, con la collaborazione di G. Fossi, Firenze 2006, pp. 384-391.

FATTORINI 2008(2009)
G. FATTORINI, *La pala dei Carnaioli di Martino di Bartolomeo e Francesco di Valdambrino*, «Nuovi Studi», 14, 2008(2009), pp. 5-38.

FATTORINI 2016(2017)
G. FATTORINI, *L'*Annunciazione *perduta del Duomo di Siena. Qualche ipotesi sul gruppo alle «more» dell'altare maggiore*, «Ricerche di storia dell'arte», 120, 2016(2017), pp. 47-66.

FATTORINI 2021
G. FATTORINI, *Sull''Annunciazione' del Kaiser-Friedrich-Museum di Jacopo della Quercia*, «Prospettiva», 181-182, 2021, pp. 36-46.

FERRETTI 1996
M. FERRETTI, [Recensione a] *Scultura lignea. Lucca 1200-1450* […], «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 124-138.

FREULER 1985
G. FREULER, *Bartolo di Fredis Altar für die Annunziata-Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, «Bruckmanns Pantheon», 43, 1985, pp. 21-39.

FREULER 1994
G. FREULER, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis 1994.

GIORDANI 2019
S. GIORDANI, *La natura e l'antico nel Quattrocento a Empoli*, in *Empoli. Nove secoli di storia*, I. *Età medievale – età moderna*, a cura di G. Pinto, G. Greco, S. Soldani, Roma 2019, pp. 163-187.

GIURA 2011
G. GIURA, *Il* Crocifisso *di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce. Indagini per una ricostruzione*, in *Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia 2011, pp. 73-111.

GIURA 2018
G. GIURA, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Firenze 2018.

GIURA 2022
G. GIURA, *Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, atti del convegno (Bologna 27-28 novembre 2019), a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, Bologna 2022, pp. 257-272.

IMPORTANTI DIPINTI ANTICHI 2003
Importanti dipinti antichi, catalogo dell'asta (Venezia 9 novembre 2003), a cura di Finarte-Semenzato, Milano 2003.

LA SEDE STORICA DEL MONTE DEI PASCHI DI SIENA 1988
La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, a cura di F. Gurrieri, L. Bellosi *et alii*, Siena 1988.

LEPRI–MARCONI 2000
A. LEPRI, S. MARCONI, *La chiesa di San Francesco in Colle di Val d'Elsa. Rilievi e studi*, Colle Val d'Elsa 2000.

[LÖHR–WEPPELMANN] 2008
[W.-D. LÖHR, S. WEPPELMANN], *Werkliste*, in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008, pp. 236-244.

LOJACONO 2002
L. LOJACONO, *La scultura del Cinquecento*, in *STORIA DELLA CALABRIA NEL RINASCIMENTO* 2002, pp. 1043-1092.

MARKHAM SCHULZ 1977
A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*, Princeton 1977.

MARZINI 1930
R. MARZINI, *La chiesa e il convento di S. Francesco in Colle di Val d'Elsa*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1-2, 1930, pp. 20-32.

MATTEUZZI 2012
N. MATTEUZZI, *Affreschi agiografici iconico-narrativi in Toscana (1320-1490). 'In ipso pariete expressere memoriam quorumdam miraculorum'*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2012 (disponibile on-line https://flore.unifi.it/retrieve/e398c378-e56f-179a-e053-3705fe0a4cff/TESI.pdf).

PARENTI 1997
D. PARENTI, *Cennini Cennino*, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon*, a cura di G. Meißner, A. Beyer *et alii*, XVII, Monaco-Lipsia 1997, pp. 519-521.

PARENTI 2008
D. PARENTI, *Indagini su un apocrifo di Cennino Cennini*, in *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, cura di C. Di Benedetto, S. Padovani, Firenze-Milano 2008, pp. 32-36.

PITTURA DAL DUECENTO 1991
Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli, a cura di S. Romano, Milano 1991.

SACRE PASSIONI 2000
Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo, catalogo della mostra, a cura di M. Burresi, Milano 2000.

SARTORI/FILLARINI 1976
A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. FILLARINI, con un saggio di F. Barbieri, Vicenza 1976.

SCULTURA DIPINTA 1987
Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450, catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, Firenze 1987.

SCULTURA LIGNEA 1995
Scultura lignea. Lucca 1200-1450, catalogo della mostra, a cura di C. Baracchini, I-II, Firenze 1995.

SKAUG 2008
E.S. SKAUG, *Eine Einführung in das Leben und die Kunst Cennino Cenninis*, in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008, pp. 45-55.

STORIA DELLA CALABRIA NEL RINASCIMENTO 2002
Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia, a cura di S. Valtieri, Roma 2002.

THEOTÒKOS 2005
Theotòkos / Madonna, catalogo della mostra, a cura di S.G. Casu, C. Hadijchristodoulou, Y. Toumazis, Nicosia 2005.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 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.

WEPPELMANN 2008
S. WEPPELMANN, *«Storia o ffighura». Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi*, in *FANTASIE UND HANDWERK* 2008, pp. 57-79.

ZAPPASODI 2022
E. ZAPPASODI, *Descrivere la tradizione, codificare l'avanguardia: Cennino e la lavorazione dell'oro in tavola tra Trecento e Quattrocento*, «Predella», 51, 2022, pp. 29-46, tavv. VII-XXXIX (disponibile on-line https://server.predella.it/Archivio-numeri/51/Monografico/2_Zappasodi_bis.pdf).

ABSTRACT

L'articolo prende in considerazione la storia e l'assetto della Cappella dell'Annunciazione nella chiesa di San Francesco a Colle Val d'Elsa. Eretta nel 1381, fu decorata nel 1403 con una coppia di statue stagliate contro uno sfondo dipinto, in parte ancora conservato, opera di Cennino Cennini. Grazie a questa acquisizione è possibile confermare la ricostruzione del *corpus* pittorico dell'autore del celebre *Libro dell'arte* avanzata dalla critica in assenza di opere certe. Dall'altro lato l'allestimento della cappella con le statue di Maria e dell'arcangelo Gabriele poste sulla mensa dell'altare apre alla possibilità che tale soluzione fosse più diffusa di quanto normalmente si ritenga, e che si affiancasse a quella più nota con le due statue ai lati di un altare o di una cappella.

The article focuses on the history and arrangement of the Chapel of the Annunciation in the church of San Francesco, Colle Val d'Elsa. Erected in 1381, it was decorated in 1403 with a couple of sculptures set against a frescoed background, partially preserved, by Cennino Cennini. Thanks to this acquisition, we are able to confirm the reconstruction (advanced by critics in the absence of certain works) of the pictorial *corpus* of the author of the famous *Libro dell'arte*. On the other hand, the arrangement of the chapel with the statues of Mary and the Archangel set on the altar opens up the possibility that this solution was more widespread than usually believed, and that it complemented the better-known one with the two statues on the sides of an altar or chapel.

ETTORE NINI E UN'INEDITA GUIDA ARTISTICA DI FAENZA, CON NUOVE NOTIZIE SUL DONATELLIANO *S. GIOVANNI BATTISTA* LIGNEO

In occasione di ricerche intorno agli anni giovanili di Fabio Chigi (Siena, 1599 - Roma, 1667), futuro papa Alessandro VII, è stato possibile rintracciare nuovi documenti su una personalità del Seicento italiano, e in particolare senese, cui finora non sono state dedicate le dovute attenzioni, malgrado alcuni indizi ne facessero presumere l'importanza. Ci riferiamo a Ettore Nini (Siena, 1598-1642), di cui si presenta un'inedita guida artistica della città di Faenza.

La maggior parte delle informazioni note sulla sua vita si ricava dalla lettera ai lettori che introduce l'edizione pisana del 1822 delle *Tragedie* di Seneca volgarizzate da Ettore Nini[1]. In quella sede, l'editore faceva ricorso all'erudizione dell'abate Luigi De Angelis, bibliotecario e conoscitore di fonti senese, per fornire almeno qualche cenno biografico sull'autore della traduzione delle tragedie senechiane, che era stata pubblicata la prima volta nel 1622 a Venezia per i tipi di Marco Ginami[2]. De Angelis ricordava la data di nascita di Nini, il 7 dicembre 1598, e il suo tirocinio presso lo Studio di Siena, al seguito di Celso Cittadini, per la storia e le lettere, e di Fabio Chigi (che De Angelis chiama erroneamente Flavio) per il diritto. Con quest'ultima informazione l'erudito bibliotecario commetteva un errore che nascondeva però un seme di verità, in quanto, pur non avendo Fabio mai occupato la cattedra di diritto presso lo Studio senese, come pure De Angelis afferma[3], è vero però che fu proprio lui a addottorare in legge Nini, come ricordato in alcuni appunti autobiografici di Chigi risalenti ai suoi anni giovanili[4]. De Angelis ricordava poi l'affiliazione, col nome accademico di Impaniato, all'Accademia dei Filomati a Siena, la stessa a cui erano iscritti, tra gli altri, anche Chigi e Agnolo Cardi. Questi furono, insieme a Volumnio Bandinelli e Virgilio Malvezzi, le persone che più dovettero essere frequentate da Nini durante gli anni giovanili trascorsi a Siena. Nel carteggio tra Chigi e Malvezzi, che visse alcuni anni nella città toscana, dove il padre Piriteo fu governatore dal 1614 al 1622[5], i nomi di Bandinelli, di Cardi e dello stesso Nini sono infatti i più ricorrenti nelle lettere di quegli anni, a indicare l'amicizia nata tra questi giovani di cultura durante il tempo trascorso insieme[6].

Agli anni della giovinezza e della prima maturità di Fabio Chigi, fino all'elezione al papato, è dedicata la mia ricerca per il corso di dottorato in Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Firenze, da cui è tratto il materiale pubblicato nel presente articolo. Colgo l'occasione per ringraziare per la loro generosità e attenzione i professori Roberto Bartalini, che mi ha seguito in veste di tutor, e Alessandro Angelini, i cui studi chigiani sono stati per me guida e ispirazione.

[1] SENECA/NINI 1822, I, pp. III-VI.

[2] SENECA/NINI 1622. L'opera ebbe una buona fortuna, e fu modello per le traduzioni poetiche dal latino di Vittorio Alfieri. Su questo si vedano ALFIERI/PERDICHIZZI 2015, p. 19, e DEL VENTO 2018, pp. 62-64. La fama di Nini è sempre stata legata soprattutto alla sua attività letteraria. Cfr. UGURGIERI AZZOLINI 1649, p. 600, e GIGLI 1723, I, pp. 250, 253.

[3] SENECA/NINI 1822, I, pp. III-IV.

[4] Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Chig. a.I.8(17), cc. 1-4. In queste pagine, in cui sono ricordati gli eventi più significativi della vita di Fabio Chigi, e di alcuni suoi familiari e amici, fino al tempo del suo primo trasferimento a Roma, alla fine del 1626, si legge, alla data del 24 maggio 1626: «Fabio dottora in legge il signor Ettore Nini, che il 22 va a Ferrara in casa del cardinal Cennini e con lui Pandolfo Spannocchi e il dottor Antonio Gulini che va giudice a Ferrara» (c. 3v). Su questi appunti autobiografici si veda CARABELLESE 2019-2022, paragrafo 1.5.

[5] Per la biografia di Malvezzi sono fondamentali CALEF 1967, BULLETTA 1994 e CARMINATI 2007.

[6] Le lettere di Virgilio Malvezzi a Fabio Chigi sono pubblicate in MALVEZZI/CRISAFULLI 1990. Sugli anni giovanili che lo scrittore bolognese trascorse a Siena e sui contatti con l'ambiente intellettuale senese, si veda BELLIGNI 1999, pp. 27-29, dove si sottolineano gli interessi storici e scientifici e l'atteggiamento di matrice neostoica che unirono i personaggi citati, di cui la traduzione delle *Tragedie* senechiane è perfetta testimonianza, in parallelo ai *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, scritti da Malvezzi e pubblicati sempre nel 1622 presso lo stesso editore.

Oltre a quella senese dei Filomati, De Angelis ricorda anche l'affiliazione di Nini all'Accademia dei Filoponi di Faenza, dove «fu tenuto in sommo pregio»[7], fornendo così la prima indicazione dello spostamento di Nini in terra romagnola. Citando soprattutto *Le pompe sanesi* di Ugurgieri Azzolini[8], infatti, De Angelis ricordava ciò che già era ricordato dai citati appunti autobiografici di Chigi, cioè che Nini raggiunse il cardinal Francesco Cennini, dal 1623 vescovo di Faenza e legato di Ferrara, per servire come suo «segretario de' principi»[9]. De Angelis ricordava quindi la grande amicizia tra Nini e Chigi, cementata dai «legami degli studi omogenei, della comune loro patria, e dell'uguaglianza dell'età», ma insisteva, seguendo ancora Ugurgieri Azzolini, sul fatto che l'indole di Nini fosse tutta votata alla poesia, a differenza di quella di Chigi, più concreta e calata negli affari di Stato[10].

Chi invece per primo cominciò a valorizzare anche gli interessi che Nini aveva dimostrato nei confronti delle arti figurative fu Alessandro Bagnoli, che descrisse e impiegò una sua opera manoscritta come fonte per i suoi studi su Rutilio Manetti[11]. A ulteriore dimostrazione dell'attenzione di Nini verso le opere d'arte, è possibile citare ora alcuni documenti conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana tra i manoscritti del fondo chigiano. Qui sono raccolti nove opuscoli di mano di Nini con appunti su vari argomenti, che presumibilmente Fabio Chigi volle procurarsi e conservare dopo la morte dell'amico nel 1642[12]. Scorrendo le pagine di questi quaderni si riconoscono interessi per molti aspetti simili a quelli chigiani: dalle trascrizioni di epigrafi antiche e medievali all'araldica nobiliare, dalle cronologie di eventi e personaggi storici alle sillogi di opere filosofiche e teologiche (Aristotele, Francesco Piccolomini, Francisco Suárez, gli stessi autori cari a Chigi) in una messe eterogenea di postille simile a ciò che si vede tra le pagine manoscritte dei taccuini chigiani[13]. Non è difficile riconoscervi l'eredità di Celso Cittadini, maestro di entrambi i giovani senesi per quanto riguarda la storia e le antiche memorie[14]. Tra queste pagine, però, incontriamo anche delle sezioni che, per essere dedicate alle opere d'arte e ai loro artefici, fanno maggiormente pensare al modello di Giulio Mancini. In uno dei taccuini di Nini, infatti, si legge un testo dedicato alle *Pitture, sculture e architetture di Roma* che sembra tratto dal *Viaggio per Roma per vedere le pitture* del medico senese, procedendo similmente con criterio topografico a elencare le opere conservate nelle chiese e in alcuni palazzi romani, partendo da San Pietro e dall'area del

[7] SENECA/NINI 1822, I, p. V.

[8] Una breve biografia di Nini è in UGURGIERI AZZOLINI 1649, p. 600.

[9] Su Cennini si vedano almeno MORONI 1840-1861, XI (1841), p. 79, e BANDINI 1942; al suo testamento è dedicato *I TESTAMENTI DEI CARDINALI* 2015. Un ritratto di Cennini, ora alla National Gallery of Art di Washington, dipinto da Guercino, era citato da Malvasia tra le opere eseguite dal centese nel 1625: «fece il ritratto del cardinal Cennini legato di Ferrara» (MALVASIA 1678, II, p. 367). Sulla tela si veda D. Mahon, scheda n. 166, in NELL'ETÀ DI CORREGGIO E DEI CARRACCI 1986, pp. 474-475.

[10] SENECA/NINI 1822, I, p. V.

[11] Ci riferiamo al *Trattato delle famiglie nobili et huomini riguardevoli della città di Siena*, conservato manoscritto presso la Biblioteca Comunale di Siena, B.IV.27, e databile intorno al 1637, su cui *RUTILIO MANETTI* 1978, p. 23. Il testo è brevemente citato anche da Marco Ciampolini in *BERNARDINO MEI* 1987, p. 36, senza aggiunte significative a quanto già scritto da Bagnoli.

[12] BAV, Chig. I.IV.132-140.

[13] Per la ricostruzione della cultura di Chigi, con l'indagine dei documenti che la testimoniano, si rimanda a CARABELLESE 2019-2022.

[14] Scorrendo l'indice del solo taccuino BAV, Chig. I.IV.135, per esempio, si leggono pagine dedicate a *Dell'origine dell'armi del Cittadini*; *Vescovi, Ambasciatori, Magistrati e persone illustri di Siena*; *Famiglie di Bologna e di Milano, co' Governi*; *Re e Baroni di Francia, di Spagna, di Portogallo, di Sardegna*; *De costumi degli antichi*; *Arbori e prove di famiglie di Siena*, mentre alle cc. 43-54 del taccuino successivo (I.IV.136) si leggono le trascrizioni di epigrafi di Siena e Roma, latine e volgari, in alcuni casi unitamente alle indicazioni relative alla loro collocazione. Tutti gli argomenti toccati in queste pagine erano pertinenti a Cittadini, che si era a lungo dedicato allo studio delle iscrizioni e del passato delle famiglie nobili, oltre che delle lingue latine e volgari. Sulla cultura di Cittadini, con particolare riferimento ai suoi interessi antiquari come fondamento filologico alle sue ipotesi linguistiche, si vedano MARAZZINI 1994 e GEYMONAT 2016.

Vaticano, proprio come nel testo manciniano[15]. A Nini non dovette mancare l'occasione, infatti, di accompagnare il cardinal Cennini a Roma, dove avrebbe potuto seguire le orme di Mancini nell'esplorazione di edifici sacri e non, portando con sé un taccuino da riempire con l'elenco delle opere viste. A giudicare però anche solo dalla disposizione del testo nelle pagine del taccuino, sicuramente il lavoro di Nini dovette essere più sbrigativo di quello pur simile intrapreso da Chigi per redigere la sua guida di Roma. Con tale espressione ci si riferisce comunemente al contenuto di uno dei taccuini autografi in cui Fabio Chigi aveva elencato, intorno al 1627, le opere della Roma antica, medievale e moderna che aveva ammirato durante le visite alle chiese e nelle gallerie private durante il suo primo soggiorno nell'Urbe (1626-1629)[16]. Se questi aveva previsto nel suo volumetto un indice iniziale da far precedere alla guida[17] e aveva diviso ordinatamente lo spazio delle pagine separando in modo chiaro il testo per ognuno degli edifici considerati[18], Nini invece stilò un elenco continuo e graficamente caotico di chiese e di opere d'arte. Non c'è dubbio, cioè, che gli sforzi di Nini nel tenere traccia di quanto visto fossero finalizzati al solo ausilio della memoria e che fossero ben lontani anche solo dalla bozza di un'opera compiuta, cui invece si avvicinano molto più le pagine che Chigi aveva dedicato alle arti[19]. Ulteriori note che mostrano la passione da intenditore d'arte di Nini si leggono in un altro dei suoi taccuini, in cui è presente un elenco di artisti senesi (Guido e Ugolino da Siena, Pietro Lorenzetti, Ambrogio «fratello di Pietro»[20], Simone Martini, fino a Lorenzo di Pietro, Francesco di Giorgio e Baldassarre Peruzzi) e di alcune loro opere[21]. Infine, si conserva tra le stesse carte una sintesi che Nini trasse da *Il Riposo* di Raffaello Borghini[22], una lettura che condivise con l'amico Chigi[23].

15 BAV, Chig. I.IV.135, cc. 129-131. Per il *Viaggio per Roma* si veda ora CATENI 2021.

16 Il taccuino è quello con la segnatura BAV, Chig. a.I.8(15), su cui si vedano ANGELINI 1998, p. 42, MARINO 2005(2006) e soprattutto MORELLO 2018, che ne dà parziale trascrizione, limitatamente alla sezione dedicata a San Pietro e al Vaticano. Una trascrizione integrale è in CARABELLESE 2019-2022, *Appendice 1*.

17 BAV, Chig. a.I.8(15), cc. 3-5. Quest'indice fu evidentemente aggiunto dopo la stesura della guida per facilitarne la consultazione.

18 Ognuna delle pagine di quel taccuino, infatti, ospita solitamente la descrizione di due chiese o gallerie private, con l'elenco delle opere lì contenute.

19 La sistematicità con cui Fabio Chigi si applicò, durante gli anni della giovinezza e prima maturità, allo studio della pittura, scultura e architettura antiche e moderne è dimostrata dal contenuto di uno dei suoi quaderni manoscritti, il BAV, Chig. I.I.11, che contiene quella che deve essere a tutti gli effetti considerata la bozza di un suo trattato sull'arte. Sul contenuto di questo codice si vedano MARINO 2005(2006), CARABELLESE 2021 e 23.

20 È interessante notare che la fonte di questa informazione è probabilmente l'iscrizione che accompagnava il ciclo di affreschi sulla facciata dell'Ospedale del Santa Maria della Scala a Siena, già parzialmente trascritta da Fabio Chigi nella sua guida di Siena («nella facciata innanzi al Duomo due quadri perduti affatto di … [sic] gli altri due *Petrus Laurentii, et Ambrosius eius frater* 1337», cit. in BACCI 1939, p. 302) e invece ignota a Giulio Mancini. Sulla fortuna seicentesca di Ambrogio Lorenzetti si veda BARTALINI 2017. Che Nini conoscesse il particolare della parentela tra Pietro e Ambrogio Lorenzetti si può spiegare facilmente, oltre che con la sua origine senese, ricordando l'amicizia intercorsa tra lui e Fabio Chigi: i due, infatti, specie negli anni della giovinezza passata insieme a Siena, dovettero aver avuto modo di condividere esperienze e scoperte sul patrimonio artistico della loro città natale. Probabilmente Chigi funse da stimolo a Nini, mostrandogli le sue carte con la guida di Siena e incoraggiandolo a stilare analoghe liste.

21 BAV, Chig. I.IV.138, c. 16v.

22 BAV, Chig. I.IV.140, cc. 36-47v.

23 Una copia de *Il Riposo* si conserva, insieme ad altri libri che appartennero al futuro pontefice, nel fondo degli stampati chigiani della Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Stamp. Chig. V.1177). La copia contiene interessanti postille autografe di Chigi che consistono soprattutto in precisazioni relative all'arte senese. Per esempio, in corrispondenza di quanto scritto da Borghini su Cimabue (p. 288), Fabio annotò il nome di Guido da Siena, di cui scrisse: «nato nel 1180 in circa dipinse in Siena la Madonna sopra la porta di S. Domenico: *Guidus de Senis pinsit annis* 1222», a dimostrazione che «adunque non principiò il tuo Cimabue [nella restaurazione delle arti]». Inoltre, sull'ultima pagina del volume, Fabio stilò un elenco delle commissioni artistiche di Agostino il Magnifico. Per un'analisi più dettagliata di queste postille si rimanda a CARABELLESE 2019-2022, paragrafo 1.7. Per informazioni sui fondi chigiani conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana si vedano *GUIDA AI FONDI* 2011, I, pp. 403-409, e ivi, II, pp. 809-812.

Il testo che però ci sembra più interessante è quello che Nini dedicò a Faenza[24], facendo per la cittadina romagnola ciò che Chigi e lui stesso avevano fatto per Roma: stilare, cioè, una guida artistica della città elencando per ogni chiesa e per alcuni palazzi le opere di pittura e scultura che vi erano contenute, indicando per ciascuna l'artefice. Il testo è significativo perché indaga un territorio che, pur ricco di artisti autoctoni e di apporti esterni, restò privo, almeno fino al Settecento, di una storiografia artistica locale[25]. Con una grafia estremamente fitta ma comprensibile, Nini elencava un gran numero di opere che ornavano gli altari delle chiese faentine, coprendo un vasto arco temporale.

Per la datazione di questo testo, un probabile termine *post quem* si ricava dalla notizia del trasferimento di Nini da Siena a Ferrara, avvenuto il 22 maggio 1626[26], per raggiungere il cardinal Cennini che esercitava lì la carica di legato pontificio. Alle famiglie nobili ferraresi, infatti, sono dedicate alcune pagine di appunti dello stesso quaderno che ospita la guida di Faenza[27]. Considerando la vicinanza di Ferrara a Faenza (dal 1623 sede vescovile di Cennini e quindi sicuramente meta di frequenti visite), si può facilmente presumere che Nini abbia composto la sua guida tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio, in parallelo a quanto il suo amico Fabio Chigi faceva per Roma e per la stessa città di Ferrara, ai cui artisti dedicò un medaglione biografico, sul modello delle brevi *Vite* di pittori scritte da Giulio Mancini[28].

Come si diceva, le opere elencate da Nini si riferiscono a un lasso di tempo molto ampio. Non mancano, infatti, pitture di età medievale, come la «*Madonna a fresco col san Pietro e san Paulo* di Ottaviano da Faenza discepolo di Giotto»[29] affrescata nell'arco d'ingresso della chiesa di San Francesco, citata già da Vasari insieme alla notizia che il suo autore fosse stato allievo di Giotto[30], o anche «la tavola vecchia della cappella di sacrestia [del duomo], che era prima nell'altar maggiore, d'Andrea di Bartolo da Siena»[31]. Particolarmente interessanti sono le notizie su alcune opere ritenute di Donatello. Del grande scultore quattrocentesco sono elencati «alcuni festoni di marmo nelle finestre e alcuni camini di marmo con *Puttini* […] fattici fare da Manfredi» nel palazzo della famiglia dominante di Faenza, «un *San Girolamo* di legno» sull'altare dei Manfredi nella chiesa dell'Osservanza[32] e infine «all'altare di san Giovanni un *San Giovanni Battista* di terracotta»[33] nella chiesa, non più esistente, del convento dei monaci camaldolesi[34]. Se non è difficile identificare i lavori di intaglio per gli arredi lapidei del palazzo della famiglia Manfredi di cui scrive Nini con il camino conservato presso la Pinacoteca Comunale faentina, decorato con due putti che reggono il tondo con l'impresa del casato e

[24] Il testo occupa alcune pagine di uno dei taccuini autografi di Nini conservati nel fondo Chigi della Vaticana (BAV, Chig. I.IV.138, cc. 15v-16v). Cfr. *infra*, Appendice.

[25] Stando infatti all'ampia bibliografia stilata da Schlosser (SCHLOSSER 1964, p. 583), il più antico testo di interesse storico-artistico è SCALETTA 1719, cui seguono le pagine manoscritte di Marcello Oretti (*Le pitture nella città di Faenza*, 1777) conservate presso la Biblioteca Comunale di Bologna, ms. B.165.2. A partire dall'Ottocento si ebbe il maggior numero di guide e opere di storiografia artistica su Faenza, tra cui particolarmente utili sono VALGIMIGLI 1867 e MESSERI–CALZI 1909.

[26] Cfr. nota 3.

[27] BAV, Chig. I.IV.138, cc. 14, 18.

[28] Sull'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi* composto da Chigi nel 1630, si veda CARABELLESE 2021 e la trascrizione in CARABELLESE 2019-2022, *Appendice 4*.

[29] BAV, Chig. I.IV.138, c. 16.

[30] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II (1967), p. 119.

[31] BAV, Chig. I.IV.138, c. 15v. Di un pittore di nome Andrea, Valgimigli ricordava «due piccole tavole, opere del secolo XV», una delle quali «rappresentante una *Pietà*, che si conserva nella sagrestia del nostro maggior tempio» (VALGIMIGLI 1867, p. 93).

[32] BAV, Chig. I.IV.138, c. 16v.

[33] BAV, Chig. I.IV.138, c. 16.

[34] L'identificazione di questa chiesa si deduce dalle altre opere che Nini vedeva nell'edificio, tra le quali è un *Battesimo di Cristo* di Luca Scaletti (anche detto Luca o Figurino da Faenza), oggi nella Pinacoteca faentina e di cui è nota la provenienza dall'altare maggiore della chiesa camaldolese sulla base di un rogito datato 1536, pubblicato in VALGIMIGLI 1867, pp. 82-83.

attribuito all'ambito di Desiderio da Settignano[35], così come è immediata l'identificazione del «*San Girolamo* di legno» con quello conservato nella stessa Pinacoteca, attribuito con sempre maggior consenso a Bertoldo di Giovanni in anni intorno al 1465[36], più problematica risulta, invece, la notizia sul «*San Giovanni Battista* di terracotta». Vasari aveva scritto, nella *Vita* di Donatello, che questi «nella città di Faenza lavorò di legname un S. Giovanni e un S. Girolamo, non punto meno stimati che l'altre cose sue»[37]. Non indicando i luoghi in cui si trovavano le due sculture, questo passaggio del testo ha creato incertezza nell'identificazione di queste opere. Del *S. Girolamo*, infatti, dopo la menzione nelle *Vite*, curiosamente non si fa più riferimento fino al 1845, quando fu sottoposto a un restauro presso la bottega Ballanti Graziani, per fare poi la sua comparsa nella storiografia artistica nelle note di Gaetano Milanesi al testo vasariano[38]. Da lì cominciò il dibattito sulla sua supposta paternità donatelliana, tra studiosi favorevoli all'attribuzione al grande scultore e quelli invece più orientati verso collaboratori o seguaci di minor talento[39]. Il *S. Giovanni*, d'altra parte, è solitamente identificato con un busto marmoreo, attribuito ad ambito fiorentino, intorno a Benedetto da Maiano, Antonio Rossellino o Desiderio da Settignano, raffigurante un *S. Giovannino* adolescente[40], che fu nella collezione di fra Sabba Castiglione e che lo stesso umanista, che lo teneva sotto gli occhi nel suo «picciolo studiolo», descriveva così nei suoi *Ricordi*: «una testa di san Giovanni Battista, di età di anni quattordeci, di tutto tondo, di marmo di Carrara, bellissimo, di mano di Donato, la quale in vero è tale, che s'altre opere di sua mano non si trovasse, questa sola e una basterebbe al mondo a farlo eterno e immortale»[41]. Al fine di difendere l'ipotesi che la statua citata da Vasari potesse effettivamente essere quella proveniente dalla collezione di fra Sabba, si è cercato di spiegare il motivo per cui l'aretino potesse aver confuso il materiale (marmo invece di legno) e la tipologia della scultura del Battista (un busto invece che una figura intera) affermando o che non fosse effettivamente mai passato dalla città romagnola e quindi riferisse confusamente voci di seconda mano, o che potesse aver visto il *S. Giovanni* in uno stato precedente a un suo ipotetico dimezzamento, da statua intera a mezzo busto[42]. A smentire la prima congettura sta il fatto che è invece assai probabile che Vasari avesse effettivamente visto le due opere donatelliane, avendo sostato nel 1547 a Faenza, di passaggio verso Ravenna e

[35] Su quest'opera si veda GENTILINI 2007, pp. 219-220.

[36] Il primo ad accostare convintamente la scultura (che in precedenza era stata pur dubitativamente ritenuta dello stesso Donatello) a Bertoldo fu James David Draper (cfr. DRAPER 1992, pp. 29, 61, 186-197); conferme all'attribuzione sono giunte da Alfredo Bellandi e Francesco Caglioti (cfr. BELLANDI 2005-2006, pp. 140-142 e CAGLIOTI 2008, pp. 76-78).

[37] Vasari dà questa stessa informazione sia nell'edizione torrentiniana sia in quella giuntina. Cfr. VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, III (1971), p. 216.

[38] Per la vicenda critica di quest'opera, si veda FERRETTI 2011, p. 96.

[39] Posizioni a favore del nome di Donatello sono in KAUFFMANN 1935, pp. 153-155; *TUTTA LA SCULTURA DI DONATELLO* 1958, pp. 89-90; B. Boucher, scheda n. 56, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 172-174; POPE-HENNESSY 1993, p. 140. La mostra donatelliana del 1986, durante la quale si poté studiare il *S. Girolamo* accanto a opere certe di Donatello, come la *Maddalena* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, fu un'occasione sfavorevole all'attribuzione donatelliana. Da allora si espressero contro la paternità di Donatello Diane Zervas e Michael Hirst, James David Draper, fino a Francesco Caglioti (cfr. ZERVAS–HIRST 1987; DRAPER 1992, pp. 186-197; CAGLIOTI 2008, pp. 76-78).

[40] Sul marmo, conservato presso la Pinacoteca Comunale di Faenza, si veda G. Viroli, scheda non numerata, in *IL MONUMENTO A BARBARA MANFREDI* 1989, pp. 153-157, da cui si recuperano le posizioni degli studiosi nel dibattito sull'attribuzione dell'opera, e F. Caglioti, scheda n. II.19, in *IN THE LIGHT OF APOLLO* 2003, I, p. 208.

[41] Il passo si legge in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, III (1973), p. 2930. Sull'importanza di questo passo per la fortuna letteraria di Donatello si veda COLLARETA 1985, pp. 24-25.

[42] Contrari all'idea che Vasari conoscesse effettivamente le due opere faentine di Donatello furono Horst W. Janson e Bruce Boucher (cfr. JANSON 1979, p. 249, e B. Boucher, scheda n. 56, in *DONATELLO E I SUOI* 1986, pp. 172-174); che il busto fosse il risultato del dimezzamento di una statua originariamente intera fu sostenuto da Frida Schottmüller e Leo Planiscig, e ripresa ultimamente da Doris Carl (cfr. SCHOTTMÜLLER 1929; PLANISCIG 1942, p. 56; CARL 2006, I, pp. 42-45).

Rimini, per visitare il suo amico intagliatore Giovanni Bernardi[43]. Contro la seconda è il fatto che non sono state riscontrate evidenze materiali che provino il dimezzamento della figura marmorea[44]. È più probabile, quindi, che il *S. Giovanni* lavorato «di legname» di cui scrisse Vasari insieme al *S. Girolamo* fosse in realtà un'altra scultura ancora da identificare, effettivamente realizzata da Donatello oppure da un altro scultore di scuola fiorentina suo emulo, come Bertoldo di Giovanni, il probabile autore del *S. Girolamo*. La notizia fornita da Nini aggiunge ora un nuovo tassello al mosaico, dando quella che, a inizio Seicento, era la collocazione dell'opera, che con ogni probabilità corrispondeva a quella vista da Vasari. La coincidenza che Nini, intorno al 1630, vedesse una scultura di un Battista sull'altare della chiesa del convento di San Giovanni Battista, e non in un palazzo privato dove avrebbe dovuto trovarsi il marmo che era stato nella collezione di Sabba Castiglione, e che la ritenesse di «terracotta» (materiale che assai più del marmo può essere confuso col legname), e infine che il soggetto della statua fosse un S. Giovanni adulto, e non adolescente, induce cioè a credere che esistesse davvero l'opera donatelliana di cui scriveva Vasari[45]. Questa notizia porta a scartare, con buone probabilità, sia la tradizionale identificazione col *S. Giovannino* marmoreo che fu nella collezione di fra Sabba, sia l'ipotesi avanzata da Massimo Ferretti che il *S. Giovanni Battista* potesse trovarsi in pendant col *S. Girolamo* nella stessa chiesa da cui proveniva quest'ultimo, la chiesa di San Girolamo all'Osservanza[46], dove la guida registrava solo «un *San Girolamo* di legno»[47]. Alla luce dell'indicazione di Nini, invece, si rendono necessarie ulteriori ricerche per tentare di identificare, tra le opere superstiti di ambito donatelliano, il *S. Giovanni* ligneo di Faenza citato da Vasari, della cui reale esistenza diventa ora difficile dubitare. La menzione del letterato senese si dimostra quindi preziosa in quanto unica voce, dopo quella vasariana e prima dell'erudizione ottocentesca, a ricordare la presenza di queste opere di ambito donatelliano a Faenza, a testimonianza di un'attenzione seicentesca più viva di quanto si potrebbe pensare per opere di quasi due secoli precedenti, fornendo inoltre su una di queste un'informazione che potrà ancor oggi rivelarsi preziosa per la sua identificazione.

La grande maggioranza delle opere d'arte citate da Nini nella sua guida di Faenza sono però di mano di artisti cinquecenteschi. I nomi che ricorrono più spesso nella guida sono quelli dei Bertucci (Giovan Battista il Vecchio, Jacopo e Giovan Battista il Giovane), di Giulio Tonducci, di Marco Marchetti detto Marco da Faenza, di Ferraù Fenzoni, di Livio Agresti e di altri rappresentanti della florida fase cinquecentesca della scuola pittorica faentina. Nini registrò anche gli apporti che artisti forestieri avevano portato a Faenza tramite loro opere, come la pala, che Nini vedeva ancora integra, con la *Disputa di Gesù nel Tempio*, commissionata nel 1534 da Giovan Battista Bosi a Dosso Dossi per la sua cappella nel duomo di Faenza[48]. Non manca, inoltre, la menzione degli affreschi di Girolamo da Treviso, insieme a quelli di Francesco Menzocchi, nella chiesa della Commenda, commissionati da Sabba Castiglione[49]. Nini arrivò così a sviluppare una conoscenza precisa di questa pagina di storia dell'arte, riuscendo a cogliere anche filiazioni e vicinanze stilistiche tra le opere di alcuni di questi pittori.

[43] RUBIN 1995, pp. 170, 185, 323; FERRETTI–COLOMBI FERRETTI 2004, p. 390.
[44] FERRETTI 2011, p. 112, dove si cita il parere tecnico degli operatori dell'ultimo restauro del busto presso l'Opificio delle Pietre Dure.
[45] È chiaro, infatti, che un errore tra la «terracotta» di cui Nini affermava essere fatto il *S. Giovanni Battista* visto nell'omonima chiesa e il legno di cui scriveva Vasari è assai più comprensibile rispetto a un equivoco tra il legno e il marmo di cui è fatto invece il busto del *S. Giovannino*, a lungo ritenuto la statua donatelliana ricordata dall'aretino. All'attività di coroplasta di Donatello è dedicato ampio spazio nei cataloghi di due recenti mostre sullo scultore: *A NOSTRA IMMAGINE* 2020 (in particolare CAGLIOTI 2020) e *DONATELLO* 2022.
[46] FERRETTI 2011, pp. 106-107.
[47] BAV, Chig. I.IV.138, c. 16v.
[48] Conosciuta tramite la copia settecentesca di Vincenzo Biancoli ancora sull'altare del duomo, si conservano due frammenti dell'originale con la testa della Vergine e di un fariseo nella Pinacoteca Comunale di Faenza. Già Vasari citava quest'opera (cfr. VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, IV (1976), p. 422).
[49] BAV, Chig. I.IV.138, c. 15v. Sulle opere di questi due pittori alla Commenda si veda COLOMBI FERRETTI 2015.

Di Jacopone Bertucci, per esempio, coglieva la vicinanza alla maniera del Dossi (con cui effettivamente il faentino aveva collaborato nel 1537 alla delizia estense di Belriguardo[50]) quando scriveva a proposito di una sua *Resurrezione di Lazzaro* nella chiesa di Sant'Orsola, «la migliore che abbia fatta, ed è maniera de' Dossi», e di una «*Madonna col Bambino, san Maglorio, san Gregorio ed altra santa*» nel monastero femminile di San Maglorio, «opera esquisita della maniera delli Dossi»[51]. Oppure intuiva le tracce dell'apprendistato di Luca Scaletti presso Giulio Romano giudicando il *Battesimo di Cristo* nella chiesa del convento di San Giovanni Battista («Una tavola col *Battesimo di Cristo* di Figurino da Faenza discepolo di Giulio Romano»[52]). Al fine di comprendere i nessi tra gli artisti, Nini poteva giovarsi del testo di Vasari, che aveva dedicato molte pagine a questi artisti cinquecenteschi attivi in Romagna[53], e che dovette rappresentare senza dubbio la fonte principale per lo scrittore senese. Il testo vasariano, però, non poteva coprire tutta l'aria di interessi e di competenze di Nini. Egli si spinse, infatti, fino a considerare opere di artisti suoi contemporanei, come la *Madonna in trono e i SS. Cristina e Francesco* di Guido Reni, che nel 1867 fu spostata, dalla chiesa dei cappuccini di Faenza, dove Nini la registrava, nella Pinacoteca cittadina, dove andò quasi interamente distrutta a causa di un bombardamento durante la Seconda guerra mondiale (il suo aspetto originario ci è noto infatti grazie a una fotografia storica)[54].

Dalla lettura di queste e altre pagine dedicate alle arti da Nini, ci accorgiamo quindi che il metodo seguito è lo stesso impiegato da Chigi per la stesura delle sue opere manoscritte. Per entrambi, infatti, è fondamentale la lettura delle fonti – Vasari, Borghini e forse, per il caso di Nini, qualche testo a noi sconosciuto dedicato a Faenza – da cui ricavare notizie sulle opere e sugli artisti come traccia per orientarsi nell'esplorazione di un tessuto artistico estraneo, quale era Faenza per Nini o Ferrara per Chigi. A questo primo momento, però, seguiva sempre il controllo autoptico, dal quale i due traevano informazioni assenti nelle fonti, che venivano quindi corrette e integrate, circa opere cronologicamente successive al periodo coperto dai suddetti autori di riferimento, e individuavano i caratteri stilistici propri degli artisti, al fine di produrre un quadro complessivo il più possibile preciso e personale del contesto indagato.

[50] GIBBONS 1968, p. 357.
[51] BAV, Chig. I.IV.138, cc. 16r-v.
[52] Ivi, c. 16. Sul rapporto tra Scaletti e Giulio Romano, che collaborarono nel 1531 a Mantova a diverse commissioni gonzaghesche, si vedano *GIULIO ROMANO* 1992, I, p. 350; BELLUZZI 1998, I, pp. 166, 195; L'OCCASO 2012, p. 18.
[53] Tra questi, Vasari citava Jacopone Bertucci, Livio Agresti e Marco Marchetti detto Marco da Faenza in coda alla *Vita* di Francesco Primaticcio nell'edizione giuntina (VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, VI (1987), pp. 150-151); di Figurino da Faenza, inoltre, si legge nella *Vita* di Giulio Romano (ivi, V (1984), pp. 81-82).
[54] Su quest'opera e per la sua datazione al 1613, contrariamente a quanti la ritenevano opera della maturità del pittore nel quarto decennio del Seicento, si veda BIAGI MAINO 1986. Una datazione precoce della tela è coerente anche con la sua menzione nella guida di Nini, che abbiamo proposto di datare intorno al 1630 (si veda nota 4).

APPENDICE

Guida artistica di Faenza
BAV, Chig. I.IV.138, cc. 15v-16v

[c. 15v]

San Pietro detto il Duomo fatto fabbricare da Manfredi.
Alla cappella de' Bosi una tavola de' Dossi da Ferrara che è la *Disputa di Cristo nel tempio*.
Alla cappella de' Buonaccorsi una tavola d'Innocenzo Francucci da Imola con una *Madonna col Bambino in collo, san Pietro, san Paulo, e un Angelo che suona*.
Alla Cappella de' Guzzi una *Santa Lucia condotta al martirio* di Iacopone Bertuzzi da Faenza.
Alla cappella di San Lorenzo una tavolina di maestro Giovan Battista Bertuzzi padre di Iacopone.
Alla cappella di San Savino le istorie di scoltura della *Vita di san Savino* di Benedetto da Maiano.
La tavola vecchia della cappella di sacrestia, che era prima nell'altar maggiore, d'Andrea di Bartolo da Siena.

Santo Stefano.
All'altar maggiore la *Lapidazione di Santo Stefano* di Giulio Tonduzzi da Faenza discepolo di Mecarino da Siena.

San Bernardo.
All'altare maggiore l'*Oratione de' Magi* di Giulio Tonduzzi.

Nella chiesa della Compagnia in Borgo.
Una tavolina della *Madonna con san Francesco e sant'Antonio* di Iacopone da Faenza.

Alla chiesa della magione de' Cavalieri di Malta.
All'altare maggiore tutta la tribuna di Girolamo da Treviso a fresco dove è un *Dio padre con alcuni puttini*, in basso la *Madonna col Fanciullo* in mano e altri santi fatta dipingere da fra' Sabba Castiglione Commendatore.
Alla sepoltura del medesimo alcune figure in fresco a chiaro scuro di Francesco detto il San Bernardo da Forlì.

[c. 16]

In Sant'Ippolito.
In sagrestia una tavola di Battista Bertuzzi.
Alla cappella della Madonna alcuni stucchi e pitture di Livio Agresti da Forlì.

Nella chiesa della Confraternita della croce.
Una tavola del *Deposto dalla croce* di mano delli Dossi quasi tutta guasta.

San Francesco.
Alla cappella de' Bazzolini famiglia estinta una tavola di Innocenzo da Imola dove è la *Madonna col Bambino in collo, San Sebastiano e San Bernardino ed un angelo* in basso, esquisitissima.
Nella cappella di rimpetto all'organo una tavola del Ramiola da Faenza con la *Madonna, il puttino, san Girolamo, san Francesco, santa Caterina e altri*, su un piedistallo esquisito.
Alla Cappella de' Calderoni un *San Tommaso che tocca il costato* di Giovan Battista Bertuzzi.

Alla Cappella de' Naldi una tavola di Jacopo Palmeggiano da Forlì, ed una *Madonna, san Pietro, san Paulo e altre figure*.
In la porta dell'entrata della chiesa una *Madonna a fresco col san Pietro e san Paulo* di Ottaviano da Faenza discepolo di Giotto.
All'altar degli emiliani dipinta l'anno 1520 una *Madonna col putto in collo e altre figure* Michele Bertuzzi fratello di Jacopone, discepolo d'Andrea del Sarto.

Nella chiesa della Confraternita di san Giovanni.
All'altar grande una *Madonna col bambino in grembo, san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista* figure maggiori del vivo di terra di scultura d'Alfonso Lombardo di Ferrara.

San Giovanni.
All'altare di san Giovanni un *San Giovanni Battista* di terracotta di Donatello.
Una tavola col *Battesimo di Cristo* di Figurino da Faenza discepolo di Giulio Romano.
Una tavola della *Scala di Giacob* di Marco Marchetti da Faenza.
Nel soffitto vi sono molti quadri di varii pittori, i migliori sono *l'Angelo che caccia Adamo ed Eva dal Paradiso* di Marco Marchetti, le *Creature, Adamo ed Eva* di Jacopone, *Cristo deposto di croce* di Niccolò Paganelli da Faenza, la *Venuta dello Spirito Santo* del medesimo.

Le monache della Madonna del Fuoco.
Una tavola a man manca dell'altar grande vicina alla porta di Ferraù Fenzoni.

Le monache di San Maglorio o della cella.
Un quadro dell'*Assuntione della Vergine e gli Apostoli intorno al sepolcro* del Palma.
Una tavola con una *Madonna col Bambino, san Maglorio, san Gregorio ed altra santa* di Jacopone, opera esquisita della maniera delli Dossi.

La Confraternita della Madonna delle Gratie.
All'altar maggiore molte figure di mano di Lorenzo Costa pittura singulare.
Una tavolina dentrovi la *Madonna del Soccorso* del Ramiola che fu discepolo di Raffaello d'Urbino.
La volta della cappella dell'altar grande alcune *Sibille* di Giovan Battista Bertuzzi.
Alli fianchi di detta cappella *Cristo che chiama all'Apostolato san Pietro e sant'Andrea* in fresco d'Innocenzo da Imola. Nell'altro fianco in fresco *San Pietro in prigione* con alcuni astanti che guardano il carcere del medesimo.

San Domenico.
Alla cappella di san Tommaso d'Aquino la tavola a olio di mano del Giovan Battista Bertuzzi con l'istorie a fresco della *Disputa di san Tommaso*.
All'altar de' Spada fatta dipingere da Pietro Spada nel 1512 *Cristo che appare alla Maddalena in forma d'ortolano* del medesimo e ne' fianchi alcune istorie in fresco della Maddalena.
All'altar de' Mezzi un *Deposto di croce* … [sic] Veneziano [si riferisce a Luca Antonio Busati].
All'altar de' Laderchi vecchi il *Battesimo di Cristo* del Cotignola.
All'altar de' Castagrini [?] famiglia estinta la cui cappella è occupata dai Naldi la *Natività di Cristo ed altre figure* in campo d'oro di Giovan Battista Bertuzzi.
Alla cappella sotto all'organo un *Deposto di croce con le Marie* di Giulio Pontigiani faentino ne' tempi di Jacopone.
Alla cappella de' Greni [?] molte figure di mano delli Foschi di quello tale fiorentino discepolo del frate degli Angeli in Fiorenza.
Alla cappella de' Paganelli la tavola di molte figure separate Giovan Battista Bertuzzi.

La cassa dell'organo alcune storie del Testamento Vecchio a guazzo Jacopone, e gli sportelli di fuore dove è un *David e un altro profeta e altri santi* il medesimo. La parte di dentro con gli sportelli Girolamo Bertuzzi nipote di Jacopone scolare di Taddeo Zucchero, il qual Taddeo fu discepolo di Jacopone in Roma.

Le Monache di Santa Caterina.
L'altare maggiore di Ferraù Fenzoni faentino.
Alla Cappella Mengolini *L'adoratione de' Magi* di Giovan Battista Bertuzzi opera pare è la migliore che abbia fatta.

[c. 16v]

La Confraternita dell'Angelo.
Un'*Assunta* di Jacopone da Faenza.

La Confraternita di san Marco.
Un *San Marco* più grande di terra d'Alfonso Lombardo di Ferrara.
La tavola del *Deposto di croce* di Jacopone.

Santa Maria degli Angeli.
In un angolo della chiesa alla sepoltura di Giulio Pontignani pitture in fresco di Girolamo nipote di Jacopone.

Ai Celestini.
L'altar maggiore di Jacopone.
All'altar de' Teneroli di Michele fratello di Jacopone.
All'altare de' Becchi li vecchi una tavola di Giovan Battista padre di Jacopone.
All'altar de' Cittadini del medesimo.

Sant'Orsola.
Lazzaro risuscitato con molte figure di Jacopone la migliore che abbia fatta, ed è maniera de' Dossi de' quali fu discepolo in Ferrara, di poi in Roma accanto a Perino del Vaga.

San Bartolomeo.
Una tavola di mano delli Foschi di grande stima.

All'Osservanza della città.
All'altare de' Manfredi ora de' Caccini un *San Girolamo* di legno scultura di Donatello.

A' Capuccini fuor della città.
All'altar maggiore una tavola d'una *Madonna col Bambino in collo, un san Francesco e un'altra figura* di Guido Reni.

In Palazzo.
Alcuni festoni di marmo nelle finestre e alcuni camini di marmo con *Puttini* di Donatello fattici fare da Manfredi.

Il fregio della facciata de' Pasqualini in via Maleri di Marco Marchetti e della casa de' Catuli del medesimo.

BIBLIOGRAFIA

ALFIERI/PERDICHIZZI 2015
V. ALFIERI, *Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*, a cura di V. PERDICHIZZI, Pisa-Roma 2015.

ANGELINI 1998
A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di T. Montanari, prefazione di P. Barocchi, Cinisello Balsamo-Siena 1998.

A NOSTRA IMMAGINE 2020
A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio, catalogo della mostra, a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, Padova-Verona 2020.

BACCI 1939
P. BACCI, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena, compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi, poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 46, 1939, pp. 197-213, 297-338.

BANDINI 1942
D. BANDINI, *Francesco Cennini cardinale di Santa Romana Chiesa (A. D. 1566-1645)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 49, 1942, pp. 37-50, 93-116.

BARTALINI 2017
R. BARTALINI, *La fama di Ambrogio Lorenzetti. Qualche considerazione preliminare*, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Seidel, Cinisello Balsamo 2017, pp. 19-35.

BELLANDI 2005-2006
A. BELLANDI, *La scultura lignea del Rinascimento a Firenze 1400-1520*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Perugia, A.A. 2005-2006.

BELLIGNI 1999
E. BELLIGNI, *Lo scacco della prudenza. Precettistica politica ed esperienza storica in Virgilio Malvezzi*, Firenze 1999.

BELLUZZI 1998
A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova / The Palazzo Te in Mantua*, I-II, Modena 1998.

BERNARDINO MEI 1987
Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena, catalogo della mostra, a cura di F. Bisogni, M. Ciampolini, Firenze 1987.

BIAGI MAINO 1986
D. BIAGI MAINO, *Guido Reni e i frati minori cappuccini: storia di una committenza*, «Prospettiva», 47, 1986, pp. 65-68.

BULLETTA 1994
S. BULLETTA, *Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli Estensi*, «Aevum», 3, 1994, pp. 635-660.

CAGLIOTI 2008
F. CAGLIOTI, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, «Prospettiva», 130-131, 2008, pp. 50-106.

CAGLIOTI 2020
F. CAGLIOTI, *Donatello e la terracotta*, in *A NOSTRA IMMAGINE* 2020, pp. 35-65.

CALEF 1967
F. CALEF, *Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 445-446, 1967, pp. 71-98, 340-367.

CARABELLESE 2021
B. CARABELLESE, *Sui rapporti tra Giulio Mancini e Fabio Chigi e sull'indice dei* Pittori, scultori e architetti ferraresi, «La Diana», 2, 2021, pp. 34-55.

CARABELLESE 2019-2022
B. CARABELLESE, *Fabio Chigi tra poesia, arte e cultura antiquaria (1599-1655)*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2019-2022.

CARABELLESE 2023.
B. CARABELLESE, *Francesco Albani, Guido Reni, Guercino: Fabio Chigi e le "maniere" della pittura*, «Prospettiva», 187, pp. 77-85.

CARL 2006
D. CARL, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, I-II, Turnhout 2006.

CARMINATI 2007
C. CARMINATI, *Geografie secentesche. Appunti per le carte di Virgilio Malvezzi*, «Studi Secenteschi», 48, 2007, pp. 355-379.

CATENI 2021
A. CATENI, *Giulio Mancini, il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta dei primitivi*, Siena 2021.

COLLARETA 1985
M. COLLARETA, *Testimonianze letterarie su Donatello 1450-1600*, in *Omaggio a Donatello 1386-1986. Donatello e la storia del museo*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, M. Collareta, Firenze 1985, pp. 7-47.

COLOMBI FERRETTI 2015
A. COLOMBI FERRETTI, *Due pittori alla Commenda*, in A. Colombi Ferretti, C. Pedrini, A. Tambini, *Storia delle arti figurative a Faenza*, V. *Il Cinquecento. Parte prima*, Faenza 2015, pp. 249-280.

DEL VENTO 2018
C. DEL VENTO, *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille «di soglia» tra 'estrazione' e 'marginalizzazione'*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3, 2018, pp. 29-80 (disponibile on-line https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/issue/view/1151).

DONATELLO 2022
Donatello. Il Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, Venezia 2022.

DONATELLO E I SUOI 1986
Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di A.P. Darr, G. Bonsanti, Detroit-Firenze-Milano 1986.

DRAPER 1992
J.D. DRAPER, *Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia (MO)-Londra 1992.

FERRETTI 2011
M. FERRETTI, *Storia delle arti figurative a Faenza*, IV. *La scultura nel Quattrocento*, Faenza 2011.

FERRETTI–COLOMBI FERRETTI 2004
M. FERRETTI, A. COLOMBI FERRETTI, *Due amici di Fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, atti del convegno (Faenza 19-20 maggio 2000), a cura di A.R. Gentilini, Firenze 2004, pp. 379-436.

GENTILINI 2007
G. GENTILINI, *Scultura decorativa e arredi lapidei*, in *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano-Parigi 2007.

GEYMONAT 2016
F.V. GEYMONAT, *Celso Cittadini e Scipione Maffei studiosi di latino volgare*, «Revue Romane», 2, 2016, pp. 221-243.

GIBBONS 1968
F. GIBBONS, *Jacopo Bertucci of Faenza*, «The Art Bulletin», 4, 1968, pp. 357-362.

GIGLI 1723
G. GIGLI, *Diario Sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città, e Stato di Siena* […], I-II, Lucca 1723.

GIULIO ROMANO 1992
Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie, a cura di D. Ferrari, introduzione di A. Belluzzi, I-II, Roma 1992.

GUIDA AI FONDI 2011
Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana, I-II, a cura di F. D'Aiuto, P. Vian, Città del Vaticano 2011.

IL MONUMENTO A BARBARA MANFREDI 1989
Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna, catalogo della mostra, a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Bologna 1989.

IN THE LIGHT OF APOLLO 2003
In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, I-II, Cinisello Balsamo 2003.

I TESTAMENTI DEI CARDINALI 2015
I testamenti dei cardinali: Francesco Cennini (1566-1645), a cura di M.G. Paviolo, Morrisville 2015.

JANSON 1979
H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, con le note e le fotografie di J. Lányi, Princeton 1979 (edizione originale I-II, 1957).

KAUFFMANN 1935
H. KAUFFMANN, *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlino 1935.

L'OCCASO 2012
S. L'OCCASO, *La Caduta di Icaro in Palazzo Ducale a Mantova: Luca da Faenza o Fermo Ghisoni? Note critiche dopo il restauro*, Mantova 2012.

MALVASIA 1678
C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678.

MALVEZZI/CRISAFULLI 1990
V. MALVEZZI, *Lettere a Fabio Chigi*, a cura di M.C. CRISAFULLI, Fasano 1990.

MARAZZINI 1994
C. MARAZZINI, *Cittadini e le fonti epigrafiche: fondamenti filologici della teoria linguistica*, in *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*, atti del convegno (Siena 12-13 giugno 1991), a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani, Siena-Scandicci 1994, pp. 175-185.

MARINO 2005(2006)
A. MARINO, *Fabio Chigi storiografo, artista di «abito e di sapere»*, «Letteratura e arte», III, 2005(2006), pp. 197-208.

MESSERI–CALZI 1909
A. MESSERI, A. CALZI, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza 1909.

MORELLO 2018
G. MORELLO, *Una guida di Roma moderna di Fabio Chigi*, in *L'arte di vivere l'arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di P. di Loreto, Roma 2018, pp. 295-311.

MORONI 1840-1861
G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni* […], I-CIII, Venezia 1840-1861.

NELL'ETÀ DI CORREGGIO E DEI CARRACCI 1986
Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII, catalogo della mostra, Bologna 1986.

PLANISCIG 1942
L. PLANISCIG, *Bernardo und Antonio Rossellino*, Vienna 1942.

POPE-HENNESSY 1993
J.W. POPE-HENNESSY, *Donatello scultore*, Torino 1993 (edizione originale *Donatello Sculptor*, New York 1993).

RUBIN 1995
P.L. RUBIN, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven-Londra 1995.

RUTILIO MANETTI 1978
Rutilio Manetti 1571-1639, catalogo della mostra, a cura di A. Bagnoli, prefazione di C. Brandi, introduzione di P. Torriti, Firenze 1978.

SCALETTA 1719
C.C. SCALETTA, *Il fonte pubblico di Faenza* […] *aggiuntavi un appendice che serve di scuola agli architetti per compor simili fabbriche*, Faenza 1719.

SCHLOSSER 1964
J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924).

SCHOTTMÜLLER 1929
F. SCHOTTMÜLLER, *Rossellino Antonio*, voce in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondato da U. Thieme, F. Becker, a cura di H. Vollmer, XXIX, Lipsia 1935, pp. 40-42.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977
Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

SENECA/NINI 1622
SENECA, *Le tragedie* (I secolo d.C.), trasportate in verso sciolto da E. NINI, Venezia 1622.

SENECA/NINI 1822
SENECA, *Tragedie* (I secolo d.C.), volgarizzate da E. NINI, I-II, Pisa 1822 (edizione originale SENECA/NINI 1622).

TUTTA LA SCULTURA DI DONATELLO 1958
Tutta la scultura di Donatello, a cura di L. Grassi, Milano 1958.

UGURGIERI AZZOLINI 1649
I. UGURGIERI AZZOLINI, *Le pompe sanesi, o' vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo stato*, Pistoia 1649.

VALGIMIGLI 1867
G.M. VALGIMIGLI, *Dei pittori faentini del secolo XVI*, Faenza 1867.

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 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.

ZERVAS–HIRST 1987
D. ZERVAS, M. HIRST, *The Donatello Year. Florence*, «The Burlington Magazine», 1008, 1987, pp. 207-210.

ABSTRACT

Si pubblica un'inedita guida artistica della città di Faenza, stilata dal letterato senese Ettore Nini tra il terzo e il quarto decennio del Seicento. Il testo manoscritto si conserva in uno dei quaderni redatti dallo stesso autore che confluirono dopo la sua morte (1642) tra le carte dell'amico Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII. Esso permette di meglio comprendere i profondi interessi di Nini verso le arti figurative, coltivati similmente a Chigi e in analogo rapporto con le opere di Giulio Mancini, concittadino dei due e comune modello di studi storico-artistici. Inoltre, le informazioni fornite nella guida si sono rivelate utili perché forniscono nuova luce sul *S. Giovanni Battista*, statua lignea che Giorgio Vasari ricordava tra le opere autografe di Donatello a Faenza.

We publish a recently discovered artistic guide to the city of Faenza, written by the Sienese scholar Ettore Nini between the third and fourth decades of the 17th century. The handwritten text is kept in one of the notebooks by the same author which merged after his death (1642) among the papers of his friend Fabio Chigi, future Pope Alexander VII. It allows us to better understand Nini's deep interests in the figurative arts, cultivated similarly to Chigi and in a similar relationship with the works of Giulio Mancini, fellow citizen and model for their studies on arts. Furthermore, the guide proved to be useful because it provides new light on the *St John the Baptist*, a wooden statue that Giorgio Vasari remembered among the autograph works of Donatello in Faenza.

JUSEPE DE RIBERA NELLA COLLEZIONE SERRA DI CASSANO: LA PROVENIENZA DELLO *STUDIO DI UN PIPISTRELLO E DUE ORECCHIE* E DI ALTRI DISEGNI

Tra il 2016 e il 2017 l'occasione della mostra *Jusepe de Ribera. The Drawings* tenutasi al Museo del Prado di Madrid e al Meadows Museum di Dallas ha consentito di portare all'attenzione del grande pubblico l'opera grafica dell'artista spagnolo, originario della cittadina di Játiva nella provincia di Valencia ma attivo a Roma e principalmente a Napoli[1], stilando un catalogo ragionato dei suoi disegni[2]. Tra i 157 fogli autografi censiti dal curatore dell'esposizione, Gabriele Finaldi, uno dei più controversi è lo *Studio di un pipistrello e due orecchie* eseguito a sanguigna, gesso e acquerello rossi, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York a seguito della vendita Christie's del 1972 (Fig. 1)[3]. L'antica origine del disegno è rimasta a oggi avvolta nel mistero; lo stesso può dirsi di altri due fogli del maestro che qui si prenderanno in considerazione con l'obiettivo di far luce sull'importante provenienza collezionistica dalla famiglia Serra di Cassano.

Lo studio della documentazione conservata presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli mi ha consentito di individuare un nucleo piuttosto coeso di fogli attribuiti a Ribera in un catalogo di vendita di beni offerti al Reale Museo Borbonico nel 1848, sul quale si tornerà più avanti, appartenuti a Luigi Serra IV duca di Cassano (1747-1825)[4]. Uomo assai incline alle arti liberali e raffinato bibliofilo, i suoi interessi personali furono esercitati in un momento di tragiche congiunture storiche che lo videro coinvolto nella congiura antiborbonica dei Medici e costretto all'esilio dopo i convulsi eventi del 1799, durante i quali ricoprì la carica di ministro per gli affari ecclesiastici[5].

La famiglia Serra, di origine genovese, fece il suo ingresso pubblico tra le fila della nobiltà napoletana nel 1717, quando i figli del nobile ufficiale Giovan Francesco (1609-1656), capostipite del ramo dei duchi di Cassano, furono ascritti al seggio di Portanuova dopo aver ottenuto nel 1678 da Carlo II il titolo nobiliare sul feudo situato in Calabria Citra[6]. Poco meno di un decennio dopo la morte di Giovan Francesco i Serra si erano trasferiti definitivamente a Napoli e fu allora che il primo nucleo della collezione – per la stragrande maggioranza costituito da dipinti – raggiunse la città dove fu in parte venduto, come si ha ragione di

[1] Per un approfondimento sui soggiorni romano e napoletano si vedano MILICUA 1992; FINALDI 1992a e 1992b; SPINOSA 1992; DANESI SQUARZINA 2006; PAPI 2007 (in particolar modo si veda in quest'ultimo l'*Appendice documentaria - Le fonti sul soggiorno romano di Ribera* a cura di M. Epifani, pp. 241-255); *IL GIOVANE RIBERA* 2011; PORZIO–D'ALESSANDRO 2015; LANGE 2018.

[2] *JUSEPE DE RIBERA* 2016 (Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 novembre 2016 - 19 febbraio 2017; Dallas, Meadows Museum, 12 marzo - 11 giugno 2017). La prima sezione del catalogo è costituita da 157 schede di disegni autografi, seguono cinque «attribuiti a» e trentuno «attribuzioni rifiutate».

[3] Venduto da Christie's, Londra, 28 marzo 1972, lot. 79. Cfr. scheda n. 8, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 71-73.

[4] «A Sua Eccellenza Il Ministro Segretario di Stato dell'Istruzione pubblica. Eccellenza. Luigi Serra Duca di Cassano espone all'Eccellenza sua quanto siegue [sic]. Egli tiene diversi quadri de' migliori autori antichi che possano maggiormente arricchire il Museo Borbonico. Tiene inoltre diverse stampe, disegni e ritratti come rilevasi dal qui compiegato incartamento, che sarebbero della più grande utilità per il citato Museo Borbonico. Volendo il potente distrarla, reclama quindi alla bontà dell'E.a S.a e la prega caldamente di proporla al Re Nostro Signore, facendone fare l'acquisto per il Museo Borbonico, trovandoli de' Capi d'Opera che meritano di esser conservati in quel Regio Locale. La prega quindi dare delle analoghe disposizioni onde siano esaminati i detti quadri, stampe, disegni e ritratti, e valutati» (ASSAN, IX D3 2.15, Napoli, 1° dicembre 1848, cc. 130r-v). Una prima ricostruzione delle vicende storico-collezionistiche qui approfondite è argomentata nella tesi di dottorato di Paola Fardella, alla quale va il merito di aver individuato, e parzialmente trascritto, una parte significativa dei documenti. Cfr. FARDELLA 1999, pp. 227-245, e l'appendice documentaria ai nn. 14 e 15 (ivi, pp. 327-336).

[5] Un profilo di Luigi Serra bibliofilo è offerto da TROMBETTA 2020, pp. 21-48.

[6] Per un inquadramento storico-biografico del primo ramo dei duchi di Cassano si veda AUGURIO–MUSELLA 1999, pp. 378-388, 396-448. si vedano anche LEONE 2004, pp. 15-25, e *SERRA DI CASSANO* 2005, pp. 86-90.

credere, per far fronte alle spese di successione[7]. Stabilitisi nel palazzo in via Monte di Dio a Pizzofalcone, intorno alla metà del Settecento gli esponenti del lignaggio furono ritratti dal pittore sorrentino Carlo Amalfi in una serie di sei tele di straordinaria qualità riemerse sul mercato antiquario, per le quali ancora rimane da sciogliere l'identità degli effigiati, eccetto quella dei coniugi Giuseppe (1714-1763) e Laura Serra (1723-1790), riconoscibili grazie alle didascalie a penna riportate sui cartoncini posti a supporto delle riproduzioni fotografiche di inizio Novecento dei due stessi ritratti conservate presso il fondo Salvatore Di Giacomo alla Biblioteca Nazionale di Napoli[8].

Tra le esigue testimonianze iconografiche dei membri della famiglia Serra vi è ancora un'effigie in formato ovale del IV duca di Cassano Luigi, appartenente alla serie pervenuta incompleta di oltre 130 tele con i cosiddetti 'principi' convittori dell'Accademia degli Scelti, attualmente al Convitto Nazionale Maria Luigia di Parma; l'identità del giovane protagonista della tela è attestata dall'iscrizione che lo ricorda inoltre quale marchese di Strevi (Fig. 2)[9].

Gli ultimi decenni del Regno borbonico si rivelarono determinanti nel cambiare le sorti del casato, che ebbe profondamente minati i suoi equilibri finanziari, causandone la frattura insanabile nei rapporti con la Casa Reale; il primogenito di Luigi, Giuseppe (1771-1837), fratello di Gennaro (il fervido sostenitore della Repubblica Napoletana che fu per questo giustiziato), fu di fatto l'ultimo esponente del ramo dei Cassano a ottenere riconoscimenti e incarichi di rilievo come quello di gran cacciatore e di presidente del Consiglio Generale di Calabria Citra, per poi divenire ufficiale murattiano e decurione della città di Napoli nel 1821.

Nel 1837 Luigi Serra *iuniore* (1810-1883), figlio di Giuseppe e di Teresa di Tocco Cantelmo Stuart, offriva in garanzia tutti i suoi beni immobili ad Agostino Serra VIII principe di Gerace, appartenente al ramo dei duchi di Terranova[10]. Stando ai documenti, in quell'anno Luigi aveva infatti beneficiato di un prestito – il secondo, come si vedrà, elargito da Agostino di Terranova – del valore di 35.000 ducati. L'impossibilità di ripagare il debito, tuttavia, costrinse il duca di Cassano, non appena sei anni dopo, precisamente il 18 settembre 1843, a chiederne la dilazione concedendo ancora una volta in pegno tutti i quadri, i disegni e le stampe che si trovavano in suo possesso[11]. Uno dei termini che regolavano il contratto prevedeva che al duca di Terranova fosse accordato il permesso di vendere le opere d'arte pignorate alla prima occasione favorevole qualora il debito non fosse stato ancora estinto allo scadere della dilazione. Ciononostante, i duchi di Cassano continuarono a mantenere la raccolta predisponendo per questa una dignitosa sistemazione al pianterreno della loro

[7] Sui quadri Serra alienati nel 1664 si rimanda a VANNUGLI 1989, in particolare pp. 11-17, 31 e sgg. Si fa menzione della vendita anche in AUGURIO–MUSELLA 1999, pp. 391-396. Due postille manoscritte di Sebastiano Resta sulla copia delle *Vite* di Giovanni Baglione, conservata nel fondo Ottoboniano della Biblioteca Vaticana, costituiscono il tassello iniziale per risalire alle origini della raccolta Serra. Il padre oratoriano parlerà ancora della vendita e dei dipinti della famiglia nel Codice di disegni della Biblioteca Ambrosiana. Cfr. BORA 1976, p. 273.

[8] PORZIO 2015, pp. 5-9, tavv. I-VI.

[9] Al momento della nomina del suo successore, dopo essere stato eletto con frequenza trimestrale, semestrale e infine annuale, al principe convittore veniva affiancato il titolo di 'Emerito'. Dal secondo decennio del Settecento venne accordato a quest'ultimo il privilegio di omaggiare il Collegio di un proprio ritratto a olio, secondo una consuetudine che andò a sostituire quella di iscrivere i nomi dei principi convittori «su certi tabelloni» (*REGIO CONVITTO NAZIONALE MARIA LUIGIA IN PARMA* 1926, pp. 16-17). Il ritratto conservato a Parma consente, a mio parere, di ipotizzare che i due personaggi maschili ritratti da Amalfi (cfr. PORZIO 2015, tavv. IV, VI) possano identificarsi con i fratelli Pasquale e Luigi Serra. Mi riservo di approfondire l'argomento in altra sede.

[10] Agostino era figlio della nobildonna genovese Maria Antonia Grimaldi Oliva, VII principessa di Gerace e duchessa di Terranova, e del marchese Giovanbattista Serra. Il legame tra i duchi di Terranova e i duchi di Cassano fu rafforzato con le seconde nozze della principessa Grimaldi che sposò Pasquale Serra, fratello del IV duca di Cassano Luigi. Per un profilo di Agostino di Gerace collezionista si rimanda a FARDELLA 1999, pp. 245-250.

[11] Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, *Scrittura privata tra Luigi Serra di Cassano ed Agostino Serra di Terranova*, 29 ottobre 1844, c.n.n.

residenza a Pizzofalcone, all'interno del «quartino a dritta al pian terreno» che fu ceduto in affitto ad Agostino per la durata di quattro anni[12].

Un incartamento conservato all'Archivio di Stato di Napoli rende noto che esattamente un mese prima, nell'agosto del 1843, Luigi *iuniore* aveva inviato al ministro segretario di Stato degli Affari Interni Niccolò Santangelo due proposte di vendita, l'una per la «collezione di disegni antichi e moderni di diversi autori più celebri e distinti» e l'altra per la «collezione di stampe di diverse scuole, e degli autori i più celebri e distinti», quest'ultima corredata da un elenco di descrizioni[13]. Il documento arricchisce notevolmente il resto del *corpus* conosciuto informandoci dell'intenzione di alienare al Reale Museo una parte della collezione, circoscritta ai soli disegni e alle stampe, ancor prima dell'offerta del 1848 mentre le opere si trovavano ancora impegnate. Come ben si evince dal contratto di dilazione, in quel momento la situazione finanziaria dei Serra si dimostrava talmente sfavorevole da non consentire neppure alla famiglia di restituire al duca di Terranova la prima delle rate previste per il risarcimento del debito, che ammontava a 34518 ducati, per la quale era stata stabilita una scadenza alla fine del mese di agosto del 1843[14]. È inoltre assai lecito credere che a sollecitare la proposta fosse stato proprio Agostino di Gerace – che in quell'anno aveva spostato la sua residenza in un palazzo in Strada Ponte di Chiaia –, da tempo ansioso di liberarsi degli oggetti provenienti da casa Serra e rientrare in possesso del denaro prestato. La scelta di volersi disfare di questa parte della collezione trova del resto una spiegazione nel fatto che, come si vedrà, poco più di un ventennio prima Agostino aveva deciso di restituire ai duchi di Cassano a titolo di deposito proprio i disegni e le stampe, portando con sé i soli dipinti ricevuti in garanzia, verso i quali doveva evidentemente nutrire un interesse particolare.

Il corposo elenco manoscritto redatto in occasione dell'offerta di vendita al Reale Museo Borbonico del 1848, stando all'intestazione del documento, comprende 105 dipinti antichi e 14 riferiti ad autori «moderni», 14 «quadri in miniatura sopra carta», ben 26 384 «Stampe sciolte» sistemate in cartiere e divise per scuole, «Stampe legate a Libri», «Stampe in Cartiere non ordinate nelle rispettive Scuole», «Ritratti» e 1 268 disegni. Quest'ultima sezione si rivela di straordinario interesse per le descrizioni dei «Disegni Antichi» che ammontano all'elevato numero di 1 025 fogli numerati e descritti in grafia chiara e linguaggio semplice. Eccezion fatta per le misure, le annotazioni dei disegni, alle volte corredate da «osservazioni» sui corrispettivi dipinti e incisioni, riportano per la maggior parte precise attribuzioni e informazioni sui soggetti formali, le tecniche e i supporti utilizzati[15].

Nello scorrere le menzioni dell'elenco, al numero 524 compare la seguente voce: «Studio di due orecchie e di una Nottola a lapis rosso su carta bianca di Ribera», che permette di riconoscere il foglio della collezione Serra in quello oggi conservato a New York grazie alla

[12] *Ibidem*.

[13] ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 1° agosto 1843, c.n.n. L'elenco è così ripartito: 4 068 «Stampe Sciolte» di «Scuola Italiana», 2 548 di «Scuola Francese», 212 di «Scuola Inglese», 1 287 di «Scuola Tedesca» e 1 664 di «Scuola Fiamminga» alle quali si aggiungono 14 662 «Stampe ligate in Libri», 921 «Stampe in Cartiere non ordinate nelle rispettive Scuole» e 1 154 «Ritratti». Il documento è citato in MUZII 1987, p. 36. Un primo catalogo con gli apprezzi delle stampe e dei disegni, a oggi disperso, fu vergato da Carlo del Majno Ivagnes il 6 novembre del 1822, a monte dei numerosi tentativi di vendita della raccolta. In un frammento di una lettera inviata da Giovan Battista Serra a suo zio Pasquale si legge: «Per le stampe io ho già prevenuto Gaetano, che domani verso le 9, verrò con il Sig.r del Mujno per rettificare il catalogo de' Disegni antichi, e moderni, operazione che si sarebbe fatta prima, se q.o signore fosse stato a' nostra disposizione soltanto» (ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, 21 dicembre 1822, c.n.n.).

[14] ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, *Scrittura privata tra Luigi Serra di Cassano ed Agostino Serra di Terranova*, 29 ottobre 1844, c.n.n.

[15] ASSAN, IX D3 2.15, *Collezione Disegni Antichi della casa di Cassano Serra*, cc. 144-207. Il documento appare citato per la prima volta in FARDELLA 1999, p. 243. Segnalo una discrepanza tra l'intestazione, dove si legge che i disegni antichi sono in totale 1 026, e l'elenco dei fogli, che invece si interrompe al numero 1 025.

presenza del pipistrello definito «nottola», termine derivante dal latino *Nyctalus noctula* con cui si identifica la specie conosciuta come Nottola comune della famiglia delle *Vespertilionidae*.

Il supporto cartaceo, adoperato da Ribera in orizzontale, accoglie una composizione simmetrica che accosta allo studio di un pipistrello, raffigurato al centro in posizione rialzata, quello di due orecchie umane, l'una di profilo e l'altra di scorcio, situate in basso in prossimità dei due angoli inferiori. Il carattere simbolico del disegno è enfatizzato dalla presenza del motto latino a lettere capitali «FULGET SEMPER VIRTUS [La virtù risplende sempre]», iscritto in un festone appena delineato nei soli contorni con le due estremità sorrette dalle minute zampe posteriori dell'animale.

L'apertura alare del pipistrello di 26 cm all'incirca, in rapporto alle dimensioni altrettanto realistiche delle due orecchie poste al di sotto, suggerisce immediatamente la riproduzione in scala naturale dei tre soggetti. È molto probabile che l'artista avesse osservato dal vivo la nottola dopo averla fissata a un supporto rigido e colto i particolari, riuscendo così a ottenere un risultato di incredibile naturalismo nonostante l'insieme appaia iconograficamente incongruo per via dei due studi anatomici. L'incontro tra Ribera e il pipistrello dovette avvenire nel periodo estivo, quando l'animale, uscito dalla fase letargica, è più attivo e spesso può rimanere imprigionato negli ambienti domestici perdendo l'orientamento; questa fortunata occasione potrebbe aver permesso all'artista di effettuare uno studio prolungato del pipistrello, disegnandolo con tratti sottili di gesso e acquerello rossi, i quali si infittiscono in corrispondenza del corpo peloso restituendone una percezione quasi tattile. I segni grafici si fanno più radi nelle due ali completamente tese che mostrano in diversi punti la colorazione della carta sottostante ricoperta da un leggero strato di pigmento rosso, dando l'illusione di riuscire a vedere attraverso la sottile membrana cutanea. Lo stesso risalto viene dato alle orecchie umane, che sono illuminate da sinistra, con un taglio di luce opposto a quello del pipistrello, a suggerire che sono state disegnate in momenti diversi. Sono incorniciate da una piccola sezione della superficie laterale del cranio, diversi segni definiscono l'ombra dietro ai rispettivi padiglioni auricolari, oltre che i pochi capelli, corti e sottili, nella parte superiore. Lo stato così compiuto delle orecchie fa immediatamente pensare a uno studio anatomico preparatorio, sull'esempio dei volumi dell'*inventione* disegnata da Agostino Carracci e incisa dal fratello Annibale per l'apprendistato dei giovani allievi[16]. Sin dal periodo rinascimentale la tradizione italiana vede infatti consolidato l'impiego di libri di disegni come veri e propri volumi pedagogici dove le tavole incise fanno da *pendant* al testo scritto, del quale però le stampe di Ribera sembra siano sprovviste[17]. È assai plausibile che il maestro sia venuto a conoscenza dei volumi carracceschi a Parma, città in cui aveva lavorato entro il 1611 per Mario Farnese duca di Latera, e presumibilmente anche a Roma presso l'Accademia di San Luca, nel corso del suo breve quanto significativo soggiorno tra il 1613 e il 1616 in cui ebbe rapporti con i Giustiniani e modificò il suo studio aprendo una finestra nel tetto per avere una luce naturale seguendo l'esempio di Caravaggio[18]. Tenendo ferma l'ipotesi che l'intenzione di Ribera sia stata quella di studiare un particolare anatomico, quasi certamente dal vivo, è a ogni

[16] La successione cronologica dei fogli carracceschi e delle tavole a carattere anatomico ascritte a Ribera resta un argomento dibattuto. Cfr. *JUSEPE DE RIBERA* 1973, pp. 16-17, 70. Per un approfondimento del tema si rimanda a FARINA 2020. La studiosa, inoltre, accosta per prima il foglio di New York alle incisioni contenute all'interno de *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, pubblicate a Venezia nel 1608, opera dell'allievo di Agostino Carracci, Odoardo Fialetti. Cfr. ivi, pp. 128-129. Si vedano in particolare le incisioni catalogate da BARTSCH/BUFFA 1983, pp. 316, n. 200, 323, nn. 214-215.

[17] Tra questi 'esercizi didattici' si annoverano anche le tavole incise da Luca Ciamberlano 'dopo' Agostino Carracci per il volume *Scuola perfetta* stampato da Pietro Stefanoni (Roma 1614) e la serie di 81 stampe, ancora dai disegni di Agostino Carracci, eseguite da Ciamberlano insieme a Francesco Brizio. Cfr. poi *JUSEPE DE RIBERA* 1973, p. 70, e FARINA 2020, pp. 127-128.

[18] DANESI SQUARZINA 2006, p. 244; ZUCCARI 2011.

modo difficile immaginare che al momento della realizzazione del foglio di New York, datato intorno al 1622, egli avesse un seguito di allievi tale da giustificare un suo impiego didattico[19].

Come è noto, si conoscono oggi tre tavole a carattere anatomico di sicura autografia riberesca: oltre allo *Studio di tredici occhi* e allo *Studio di nasi e bocche*[20], entrambe senza data e con la firma dell'artista incisa da mano apocrifa, riferimento imprescindibile rimane l'acquaforte nota come *Studio di nove orecchie* (Fig. 3), recante il monogramma e la data 1622, al quale il foglio di New York venne immediatamente accostato da Jonathan Brown sin dalla sua prima catalogazione nel 1973, dopo l'acquisto all'incanto e in occasione della mostra monografica di Princeton dedicata al maestro spagnolo in quell'anno[21]. Che il disegno non sia preparatorio dell'acquaforte è stato successivamente dedotto dallo stato finito e dalla rigorosa simmetria della composizione, arricchita dall'effetto coloristico dello sfumato dato dalla combinazione della sanguigna con l'acquerello rosso[22]. Nella stessa circostanza lo studioso americano riconfermava inoltre l'antica interpretazione del pipistrello come emblema della provincia di Valencia (sin dal 1503 l'animale divenne parte integrante dello stemma della città), alludendo forse a un ignoto committente con le stesse origini di Ribera[23]. Più recentemente Viviana Farina ha proposto di spostare l'interpretazione del pipistrello da simbolo di Valencia a quello di valenciano[24]: attraverso l'emblema della sua città d'origine il pittore si autorappresenterebbe come vittima di un'ingiustizia davanti alla quale non gli resta che esercitare la *virtus*. Il motto, inteso come esortazione alla perseveranza nella pratica virtuosa, noncurante del giudizio altrui, potrebbe così essere collegato a una vicenda personale dell'artista di cui nulla sappiamo. È opinione della studiosa che la lettura di un passo di uno dei racconti contenuti nella raccolta *Lo cunto de li cunti* del letterato napoletano Giovan Battista Basile possa chiarire il significato assunto dal pipistrello quantomeno nel contesto cortese in cui l'artista si muoveva in quegli anni, dove la cecità dell'animale era la metafora dell'ignoranza e dell'ottusità verso il riconoscimento e la pratica della buona condotta morale[25].

Il problema dell'enigmatico significato del foglio è affrontato nel catalogo del 2016 chiamando in causa una serie di fonti letterarie da cui Ribera potrebbe aver attinto, in primo luogo gli *Emblemas morales* di Sebastián de Covarrubias pubblicati per la prima volta a Madrid nel 1610 e largamente diffusi in tutta la penisola iberica. La seconda illustrazione degli *Emblemi* mostra nella fattispecie in posizione centrale due orecchie inscritte in una corona di spine

[19] L'ipotesi, condivisa da chi scrive, si legge in FARINA 2020, p. 127. Il primo riconoscimento dell'artista a livello pubblico arriverà infatti solo alcuni anni dopo, precisamente dal 1626, con l'incarico presso la chiesa francescana della Santissima Trinità delle Monache.

[20] *JUSEPE DE RIBERA* 1973, pp. 71-72, nn. 8-9; E. Harris Frankfort, *Studies of Noses and Mouths*, scheda n. 79, in *RIBERA* 1992, pp. 181-182, n. 79. Cfr. poi *EL MAESTRO DE PAPEL* 2019, pp. 263-267.

[21] BARTSCH/BELLINI–LEACH 1983, p. 286. Inequivocabile per Brown la somiglianza con tre delle nove orecchie: le prime due di profilo in alto a destra (l'una appena delineata e l'altra finita), rappresentate nello stesso verso delle due orecchie del foglio di New York, e quella scorciata nell'angolo in basso a destra, rappresentata nel verso opposto. Sulla base del confronto con l'acquaforte, Brown aveva ancorato il disegno al 1622, cronologia mantenuta sino a oggi. Cfr. *JUSEPE DE RIBERA* 1973, p. 154, n. 3. Si veda anche E. Harris Frankfort, *Studies of Eyes*, n. 78, in *RIBERA* 1992, pp. 179-181, n. 77.

[22] FINALDI 2005, p. 29.

[23] *JUSEPE DE RIBERA* 1973, p. 155. Lo studioso rievoca in particolare la leggenda secondo cui un pipistrello si posò sull'elmo del re Giacomo I d'Aragona nel corso della campagna per la *Reconquista* di Valencia, occupata dai Mori nel 1238.

[24] In special modo durante la prima maturità, Ribera era solito inserire orgogliosi riferimenti circa la sua nazionalità e la provincia d'origine (*hispanus*, *valencianus* o *valentinus*), specificando talvolta il luogo dove si era formato (*romanus*) e la sua residenza (*partenope*), elementi, questi, che ricorrono tutti nel cartiglio posto in basso a sinistra nel *Sileno ebbro* del Museo Nazionale di Capodimonte. Cfr. SPINOSA 2006, scheda A65.

[25] FARINA 2020, pp. 131-132 e note 34-35. A tal proposito, Farina non esclude un sodalizio culturale avvenuto tra Basile, Ribera e il suocero nonché maestro di questi, Giovan Bernardino Azzolino, databile con tutta probabilità tra il 1622 e il 1629, mentre il letterato era al servizio del viceré Antonio Álvarez de Toledo, duca d'Alba. Cfr. ivi, p. 131.

mentre quattro teste di bambini soffiano nella loro direzione dai quattro angoli; in alto, il motto latino «SEPI AVRES TVAS SPINIS[26] [Fa siepe di spine alle tue orecchie]» è una citazione dal Libro dell'Ecclesiastico (28,28). Ancora, il pittore potrebbe aver desunto il motto del foglio di New York dalla seconda *Ode* del terzo libro di Orazio (vv. 17-20)[27], forse suggeritagli da una delle colte frequentazioni in seno alla corte napoletana[28].

Quello dell'artista vittima di calunnie resta a ogni modo un *topos* ricorrente nella produzione pittorica, le cui origini sono riscontrate all'interno della tradizione letteraria classica nel trattato di Luciano di Samosata intitolato *Non bisogna prestar fede facilmente alla calunnia*. In un agone di parole e immagini il sofista greco descrive in un passo la perduta tavola allegorica dipinta da Apelle nel IV secolo a.C. in risposta alla vicenda che lo vide coinvolto nell'accusa, lanciata dal rivale Antifilo, di aver cospirato contro Tolomeo[29].

Sebbene lo stato dell'arte non consenta di leggere tutti gli elementi del foglio in termini autoreferenziali, come una sorta di emblema o di impresa personale, ogni interpretazione conferma che ci troviamo davanti a un vero e proprio rebus in cui l'accostamento sofisticato di immagini e parole è viatico di un complesso programma allegorico tuttora irrisolto. Come si legge nell'elenco Serra, l'uso dell'appellativo 'nottola' a designare l'animale notturno per eccellenza ben si accorda al motto e alla prerogativa della virtù di risplendere in qualsiasi circostanza (*fulget semper*), persino durante la notte. Se lo studio di orecchie umane può essere accostato nelle intenzioni alla serie delle stampe anatomiche, diverso ci appare il significato del pipistrello, che l'artista rappresenta nell'atto di mostrare il cartiglio con un messaggio morale ben preciso.

Nell'esporre la sua dottrina filosofica nella *Summa contra gentiles*, S. Tommaso d'Aquino sviluppa autonomamente la fortunata metafora aristotelica dei «*nycticoracum oculi*», collocando in questo modo l'utilizzo simbolico dell'animale nel solco della lunga tradizione filosofico-letteraria occidentale che lo ha reso oggetto di numerose interpretazioni[30]. Il pipistrello di Ribera continua, dunque, a configurarsi come un'interessante testimonianza iconografica carica di contenuti morali mediati da un soggetto che, per quanto si sa, costituisce un vero e proprio *unicum* nella produzione artistica italiana e straniera.

È necessario, a mio avviso, riconsiderare la profonda interrelazione tra la nottola e le due orecchie umane: essa sembra infatti vacillare se si considera che solo a partire dall'ultimo decennio del Settecento le ricerche proto-scientifiche basate sull'osservazione diretta dei fenomeni, dapprima in maniera semplice e accolte da un certo scetticismo, riuscirono a dimostrare come i chirotteri fossero in grado di orientarsi nei movimenti grazie al loro udito[31]. Il legame tra i soggetti del foglio è stato senz'altro suggerito finora dalla lettura che ha visto nelle orecchie il richiamo all'acutezza uditiva del rapace oppure, stando alle ultime ipotesi di Farina, il tramite essenziale alla circolazione di calunnie e maldicenze o, ancora, la tempestività

[26] COVARRUBIAS/BRAVO-VILLASANTE 1978, p. 202.

[27] «*Virtus repulsae nescia sordidae / Intaminatis fulget honoribus, / Nec sumit aut ponit secures / Arbitrio popularis aurae*»; «Ma l'onta ignora del disonore / Di gloria inoffuscabile riluce / Il Valore, né le armi prende o depone / Al soffio dell'arbitrio popolare» (trad. it. ORAZIO/CERONETTI 2018, p. 50).

[28] *JUSEPE DE RIBERA* 2016, p. 72.

[29] *Ibidem*. Il parallelismo con Apelle ritornerà nell'epigrafe latina IOSEPHVS DERIBERA HISPANVS CHRISTI CRVCE INSIGNITVS SVI TEMPORIS ALTER APELLES incisa sui blocchi di pietra nel *Ritratto di Magdalena Ventura con il marito e il figlio* (Toledo, Fundación Casa Ducal de Medinaceli). Cfr. SPINOSA 2006, scheda A120.

[30] Il paragone si trova precisamente in ARIST. *Metaph.* I 1, 993b 9-10. «*Sicut enim nycticoracum oculi ad lucem diei se habent, sic et animae nostrae intellectus ad ea quae sunt omnium natura manifestatissima*»; «Infatti, come gli occhi delle nottole si comportano nei confronti della luce del giorno, così anche l'intelligenza che è nella nostra anima si comporta nei confronti delle cose che, per natura loro, sono le più evidenti di tutte» (trad. it. ARISTOTELES/REALE 2004, p. 71). Cfr. poi TOMMASO D'AQUINO/CENTI 1975, I, pp. 64, 77, II, pp. 412, 462-463, III, pp. 604, 649-650, 676.

[31] Le scoperte sul funzionamento degli apparati sensoriali dei pipistrelli, come appunto il sofisticato sistema percettivo a ultrasuoni che è alla base dell'ecolocazione, risultano poi definitivamente consolidate a partire dalla prima metà del secolo scorso.

dell'artista stesso che, come una vigile sentinella, deve essere pronto a captare le ingiurie e i pericoli che la vita gli riserva.

La chiave di volta a mio parere può ritrovarsi piuttosto nel fatto che l'esecuzione del disegno del pipistrello non sia contestuale ai due studi anatomici bensì precedente: oltre a ricevere la luce da una direzione opposta rispetto a quella dell'animale e a essere realizzate con un tratteggio molto più morbido, le orecchie occupano infatti una zona marginale del foglio, quella evidentemente rimasta libera dopo la composizione principale. Si può inoltre osservare come Ribera sarebbe potuto tornare a rappresentare in questo spazio uno o anche più dettagli ingranditi della nottola; egli invece ritrae le due orecchie riadoperando il supporto cartaceo a distanza di tempo con delle finalità di studio completamente diverse, verosimilmente alla presenza di un modello in posa davanti a lui.

Ritornando all'elenco Serra di Cassano del 1848 dal quale siamo partiti, all'interno sono ricordati altri 14 fogli di mano del maestro spagnolo, così menzionati: «154 Teschio di morto, a lapis rosso su carta bianca»; «183 Testa di Fauno, a lapis nero su carta bianca»; «194 Testa di Vecchio con barba, a lapis rosso sù carta bianca»; «212 Testa in profilo con berretta a pelo, a lapis rosso su carta bianca»; «294 Testa di Vecchio con papalina, a lapis rosso su carta bianca»; «371 Testa in profilo caricata con orecchie di asino, a lapis rosso su carta bianca»; «372 Studio di Tedeschi di Cavallo, a lapis nero e rosso su carta bianca»; «399 Studio di Profilo, a lapis rosso sù carta bianca»; «474 Baccanale, a penna su carta bianca»[32]; «522 Studio di Naso ed una orecchia a lapis rosso su carta bianca»; «523 Profilo di donna bendata, a lapis rosso su carta bianca»; «525 Profilo caricato d'un uomo che grida a lapis rosso su carta bianca»; «556 Una mano a lapis rosso su carta bianca» e «578 Figura colcata sù d'un masso colle mani legate, a lapis nero sù carta bianca».

Resta discussa invece la paternità dei seguenti disegni: «106 Santo Vescovo; a penna acquarellata bistro di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, da altri attribuito a Velasquez»; «327 Busto di Vecchio con papalina, a lapis rosso su carta bianca forse di Ribera»; «483 San Pietro trattizzato nero su carta rossiccia d'appresso Raffaele, forse di Guido Reni da altri creduto di Ribera»; «484 San Paolo trattizzato nero su carta rossiccia, d'appresso Raffaele forse di Guido Reni da altri creduto di Ribera» e «750 Studio di un Santo Martire, ed al rovescio studio d'una figura di Schiena con calzoni, a lapis rosso su carta bianca forse di Ribera»[33].

Del notevole gruppo di disegni indicati come opere autografe, il «Profilo di donna bendata» può essere individuato in una delle nuove attribuzioni del catalogo curato da Finaldi, la *Testa di profilo che indossa un velo e un soggolo* (Fig. 4), la cui antica provenienza può essere ora ricondotta qui per la prima volta alla famiglia Serra. Riferita a Ribera sin dalla sua prima apparizione nell'estate del 2016 per via dell'iconografia e dell'uso raffinato del *medium* utilizzato, la *Testa* fu pubblicata da Christie's nel catalogo di vendita della collezione di Brian Sewell. Il critico d'arte e collezionista inglese ne aveva infatti concluso l'acquisto tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento riconoscendone quasi certamente la mano spagnola grazie all'annotazione riportata a matita e in grafia moderna sul *verso* in basso a destra («*Espagne*»)[34]. Tra le addizioni più interessanti al *corpus* grafico dell'artista, il foglio si presenta come un frammento di ridotte dimensioni, smarginato su tre lati, rappresentante una testa scorta di profilo, tagliata all'altezza della fronte. Pochi segni grafici fanno percepire la presenza di un velo che copre la zona degli occhi proiettando una fitta ombra sottostante a zig-zag. Il collo e

[32] Il foglio arreca la seguente osservazione: «Di questo soggetto vi è il quadro nella Real Galleria di Napoli, e vi è la stampa incisa ad acquaforte dallo stesso Ribera». Quest'ultima è riconducibile all'acquaforte del *Sileno ebbro*, firmata e datata 1628, tratta dall'omonimo dipinto oggi a Napoli al Museo Nazionale di Capodimonte (1626). New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Mrs. John Sichel (1966), 272x355 mm, incisione a puntasecca, bulino e brunitura.

[33] ASSAN, IX D3 2.15, *Collezione Disegni Antichi Della casa di Cassano Serra*, cc. 144-207.

[34] Cfr. scheda n. 13, in JUSEPE DE RIBERA 2016, pp. 82-83, cat. 13. Ringrazio inoltre Jean-Luc Baroni per avermi inviato la riproduzione fotografica del disegno insieme a una scheda tecnica.

una parte laterale del volto sono invece cinti da un soggolo che si ricongiunge con il velo alla sommità del capo; questi due elementi tipici dell'abbagliamento vedovile e monacale hanno indotto la critica a pensare che a essere effigiata possa essere invero una suora, soggetto sperimentato dall'artista anche in un insolito ritratto satirico dove i tratti somatici grotteschi della religiosa, identificata con la madre superiora del convento napoletano della Santissima Trinità delle Monache, nata donna Vittoria de Silva, sono esasperati al limite del mostruoso[35].

La menzione nell'elenco di vendita conferma dunque la presunta femminilità della *Testa di profilo*, precedentemente ipotizzata da Finaldi il quale ne aveva giustamente sottolineato la delicatezza delle labbra e del volto privo di peli facciali rispetto ai corrispettivi grafici maschili. Se il profilo pare realizzato da un'unica linea ininterrotta, Ribera costruisce la tridimensionalità del volto attraverso una serie di tratti brevi e affilati di gesso, tracciati sul ponte del naso, sotto la narice e lungo il profilo delle labbra e del mento[36]. Ulteriori segni grafici, ora brevi e ora più estesi, sono reiterati nella parte inferiore a definire le numerose pieghe del soggolo, che stringendosi genera delle morbide rughe nella pelle al di sotto del mento.

Per certi aspetti il disegno può essere accostato alla *Testa di uomo con turbante*[37] e al sopra menzionato *Ritratto satirico di badessa*, opere grafiche datate intorno al 1625 e ritenute coeve. È stato più volte osservato come l'artista fosse specializzato nell'immortalare teste diversamente atteggiate, avvolte da veli e bende e con indosso diverse tipologie di copricapi. Il profilo femminile si discosta tuttavia non poco dagli esempi noti (quasi sempre appartenenti alla sfera del grottesco, del satirico e al genere caricaturale[38]), per una maggiore aderenza al dato reale e per il suo 'umorismo cupo' enfatizzato dal fatto che l'osservatore è incapace di riconoscerne l'identità. Il tema della cecità e, più in generale, della limitazione della vista come allegoria dell'ottusità morale è motivo ricorrente nella produzione pittorica e grafica di Ribera[39], ampiamente affrontato sin dal 1615-1616 insieme al suo contraltare allegoricamente rappresentato nel dipinto *Il senso della vista* della serie dei *Cinque sensi* (Città del Messico, Museo Franz Mayer), di cui esistono decine di versioni e di copie a riprova della fortuna di tali soggetti[40].

La *Testa di profilo* trova un suggestivo parallelismo in un'altra aggiunta al catalogo del 2016, la cosiddetta *Testa virile con passamontagna* dello Staatliche Museen di Berlino (Fig. 5)[41], già ascritta alla scuola di Annibale Carracci; in essa al modello dell'effigiato è fatto indossare invero non un indumento invernale ma una calotta protettiva tipica dell'abbigliamento militare, solitamente realizzata in morbida pelle di camoscio, a mo' di benda, che gli oscura la vista. Riacquisita così la corretta lettura iconografica del disegno berlinese a inchiostro bruno, l'interpretazione in chiave moralistica del foglio è meglio circostanziabile a una critica morale verso l'attività del niigerante, reso non vedente dalla calotta di camoscio che serve a proteggergli la testa dallo sfregamento dell'elmo metallico.

Imprescindibile per la critica è perdipiù il rapporto con il disegno raffigurante la *Testa di giovane donna* detta *La figlia dell'artista* (Fig. 6), scomparso o perito in un incendio nel 1943, già

[35] Londra, collezione privata, 120x92 mm, gesso rosso. Si vedano FARINA 2014b, pp. 477-479, fig. 1, e scheda n. 135, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 324-325, cat. 135.
[36] Cfr. scheda n. 13, *JUSEPE DE RIBERA* 2016, p. 82.
[37] Francoforte sul Meno, Städel Museum, Graphische Sammlung, 179x141 mm, penna e inchiostro marrone, inv. 4326. Cfr. FINALDI 2005, pp. 24-26, fig. 3; scheda n. 18, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 92-93.
[38] Per un approfondimento si vedano TURNER 2010, pp. 456-453; FARINA 2015; *JUSEPE DE RIBERA* 2016. Nel catalogo sono rilevabili all'incirca 25 disegni fra teste grottesche, caricature, ritratti satirici e parodici, in particolare quelli alle schede n. 7, 11-12, 16-17, 132-134. Cfr. poi FARINA 2017, pp. 59-67.
[39] Suggestiva la lettura sulla serie dei *Cinque sensi* offerta da Hannah Joy Friedman (FRIEDMAN 2021). Lo studio consente di inquadrare la riflessione che ci fu nel Seicento intorno a questi temi nella rosa degli interessi filosofici e soprattutto scientifici maturati nell'Accademia dei Lincei (fondata nel 1603). Oltre che a Roma, l'Accademia ebbe sede a Napoli nel periodo in cui Ribera era impegnato nella realizzazione dei *Cinque sensi*. Cfr. ivi, pp. 1118-1125.
[40] SPINOSA 2006, pp. 38-39 e schede n. A41-A44, B2, C15 (con bibliografia precedente).
[41] Cfr. scheda n. 112, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 276-277.

conservato al Museo Civico Filangieri di Napoli; il bozzetto a seppia, in passato posseduto dal padre oratoriano Sebastiano Resta, ritraeva frontalmente una giovane donna il cui ovale del viso era circoscritto similmente da un soggolo e da un copricapo annodato all'altezza delle tempie[42].

Va infine notata la singolare menzione nell'elenco Serra di due fogli tratti da Raffaello attribuiti a Ribera o a Guido Reni, confermando l'adesione del valenzano al mondo dell'artista bolognese ampiamente rilevata in più occasioni da Viviana Farina, che ha evidenziato anche il sottile e acuto dialogo a distanza tra Ribera e Reni proprio nel foglio già del Museo Filangieri di Napoli, nel quale Ribera sembra ripensare al volto della giovane donna con in braccio un cagnolino che compare nel reniano *Ratto di Elena* oggi al Louvre[43].

La dispersione della raccolta Serra fu piuttosto complessa e articolata. Si è già avuto modo di ricordare che il 1° dicembre 1848 Luigi Serra, allora trentottenne, scrisse al Ministero della Pubblica Istruzione, questa volta includendo nel voluminoso catalogo di vendita anche i dipinti[44]. Dopo tredici giorni, l'offerta venne trasmessa alla Commissione di Antichità e Belle Arti, che fu incaricata di esaminare tutto l'insieme dei quadri, dei disegni antichi e moderni e delle stampe[45]. Per effetto del decreto ministeriale del 22 gennaio 1849, i membri della Commissione allora in carica – Giovan Battista Finati, Andrea Calì e Paolo Falciani – visitarono più volte la nobile residenza in via Monte di Dio per osservare e periziare le tre raccolte, deliberando infine l'acquisto di soli quattro quadri «sebben non pochi tra essi potrebbero meritare di far parte della real Quadreria»[46]. In quanto al resto, ritenendo che il Museo Borbonico «non è secondo ad alcun altro Museo, ed è privo affatto di una Collezione di antiche stampe, e scarsissimo in fatto di disegni», i tre incaricati convennero sull'importanza di acquistare entrambe le collezioni, pressoché nella loro interezza[47]. Le pratiche della vendita andarono avanti almeno fino al 1851: soltanto il 22 gennaio la Commissione pregava Sua Eccellenza di riallacciare le trattative rimaste in sospeso dal 1849 sostenendo il pagamento in rate annuali, com'era già stato proposto per i dipinti. La questione sembra a ogni modo concludersi nell'aprile di quell'anno con la risposta del Ministero dell'Interno di interrompere gli accordi a causa delle condizioni economiche del Museo «al presente non molto propizie»[48]. Seppure non siano sopraggiunte notizie sicure in merito, alla luce degli eventi si può dedurre che a questa altezza cronologica Agostino di Gerace non era ancora stato ripagato della somma data in prestito nel 1837, la cui scadenza era stata prorogata al 1843.

---

42 Cfr. scheda n. 51, in *JUSEPE DE RIBERA* 2016, pp. 155-156. Il disegno è stato citato di recente in *MUSEO CIVICO GAETANO FILANGIERI NAPOLI* 2021, pp. 28, 30.

43 FARINA 2014a, pp. 72-97, in particolare p. 89.

44 Si rimanda in particolare alla nota 4 di questo contributo.

45 ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 5 gennaio 1849, c.n.n.

46 ASSAN, IX D3 2.15, *Ministeriale permettente che tre componenti della Commissione si rechino in casa del signor Duca ad esaminare i suoi oggetti*, c. 123. I dipinti in questione sono «due mezze figure al naturale, sopra tela di palmi due e centesimi 2 in quadro, del Correggio; l'adorazione de' pastori e de' Magi: quadri compagni sopra rame di pal. due circa per palmo uno e cent.i 9 circa, di Baldassar Peruzzi; ed uno studio di due teste sopra tela di palmo uno e cent.i 3 circa, per palmi due e cent.i 2 circa, di Pietro Paolo Rubens» (*ibidem*).

47 ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 14 aprile 1851, c.n.n. «Eccellenza […] la Commissione rammenta alla E. V. che sin dal 22 gennaio 1849, sulla offerta del Sig. Duca di Cassano venne incaricata di esaminar fra l'altro la ricca e rara collezione de' disegni e stampe, per la conoscenza della medesima, senza darsi al proprietario alcuna promessa di possibile acquisto; e che eseguito un tale incarico la Commissione riferiva fra l'altro in data del 3 aprile dello stesso anno, che le raccolte di disegni e stampe non vanno mai disgiunte dà più illustri Musei d'Europa, essendo esse della più alta necessità à severi studi della conoscenza delle scuole, dè metodi di comporre, e quel ch'è più, dei diversi stili di quanti Maestri vantino le arti belle dal loro risorgimento sino al presente secolo. E poiché il nostro real Museo Borbonico non è secondo ad alcun altro Museo, ed è privo affatto di una Collezione di antiche stampe, e scarsissimo in fatto di disegni, hanno opinato i suddetti di fare una scelta delle migliori stampe e disegni, e acquistare le intiere due collezioni della casa di Cassano, encluse quelle degli autori moderni viventi, quando non si volesse permettere dal proprietario che le sue Collezioni restassero sfiorate dà più importanti monumenti» (*ibidem*).

48 ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 355, fasc. 8, 26 aprile 1851, c.n.n.

Che Giuseppe Serra – il quale pure aveva ereditato dal padre una certa competenza bibliofila – stesse immaginando di disfarsi di una parte della «rispettabile» raccolta libraria sin dal 1810 lo si può dedurre dal carteggio tra Gian Giacomo Trivulzio e il pittore e segretario dell'Accademia di Brera Giuseppe Bossi[49]. Come si è già rilevato all'inizio, la solidità del patrimonio familiare venne oltremodo intaccata allorché alcuni membri della famiglia presero parte al breve corso della Repubblica Partenopea; la situazione dovette notevolmente aggravarsi diversi anni dopo, a partire dal 1806, in seguito allo schieramento della famiglia a favore dei francesi. Non è certo un caso che la maggior parte dei volumi più ragguardevoli raccolti da Luigi *seniore* giunse ad Althorp, insieme a un nutrito gruppo di stampe e disegni, dopo l'acquisto fattone dal II conte Spencer, George John, a un prezzo rimasto fino a noi sconosciuto[50]. Il nobiluomo aveva infatti soggiornato a Napoli tra la fine del 1819 e i primi del 1820 in compagnia del suo bibliotecario di fiducia Thomas Frognall Dibdin, ingaggiato per incrementare la sua raccolta di manoscritti, incunaboli e cinquecentine in edizioni rare e preziosissime[51].

Occorre specificare che già nel 1822 il principe Agostino di Gerace aveva concesso un primo prestito di 45.000 ducati a Luigi *seniore* e al figlio di questi Giuseppe, da pagarsi in monete d'oro e d'argento del giusto peso e restituire entro la fine del mese di novembre del 1826[52]. Dall'*Articolo quinto* dell'incartamento relativo alle clausole del contratto sinallagmatico, riconosciuto da Ferdinando I come «pubblico atto autentico», si evince che dovevano essere dati in malleveria «diversi oggetti mobili, consistenti in gioje, stampe, e quadri». Previo consenso e approvazione sottoscritta dai duchi di Cassano, il principe veniva altresì autorizzato ad aprire le trattative di vendita dei beni immobili nell'arco dei quattro anni che lo separavano dal termine previsto per il saldo del debito e a tenere presso di sé l'eventuale somma ricavata «a beneficio a conto, o a saldo de' suddetti ducati quarantacinquemila»[53]. In questa circostanza, con la complicità di Agostino furono vergati tre inventari andati dispersi da cui furono tratte varie copie: due elenchi diversi, uno per i dipinti e uno per i disegni e le stampe, rispettivamente firmati da Giuseppe Cammarano e Carlo del Majno Ivagnes, e un terzo per i gioielli stilato da Gaetano Boscaglia. Come si è detto, la quadreria dei Serra di Cassano verrà trasferita a più riprese nell'appartamento di Agostino, domiciliato al n. 18 della

[49] FARDELLA 1999, pp. 228-229 e note 6-8. La lettera a seguire si trova pubblicata per la prima volta in NICODEMI 1961, pp. 629-630. Milano, 14 luglio 1810: «Salutami Tassoni, Delfico, Andrei, Celentano, Cassano ecc. Ricordati che nella libreria di quest'ultimo vi sono i disegni originali che hanno servito ai rami dell'Ariosto di Venezia pel Franceschi 1584, in 4° e che starebbero assai bene nella tua libreria. In questi momenti Cassano non sarà forse lontano dal disfarsene, altre che essi sono estranei alla sua raccolta. Mi ricordo che Cicognara faceva loro la corte. Cassano ha anche due o tre begli Aldini in pergamena; potresti dar loro il tasto. Chi sa? O per cambio, o per oro potrebbero non isdegnarsi di cambiar cielo».

[50] Allo stato attuale del presente studio sono ancora in corso le ricerche sui disegni e le stampe Serra alienate al conte Spencer.

[51] A pochi anni di distanza dalla vendita spenceriana, dal dicembre 1822 al giugno 1824, Luigi Serra offrì alla Reale Biblioteca Borbonica l'acquisto di più di 2400 codici e manoscritti, in seguito valutati dai bibliotecari Lorenzo Giustiniani e Cataldo Jannelli, i quali si pronunciarono favorevolmente proponendo però un ribasso rispetto alla somma richiesta. Ancora una volta, le trattative si interruppero nel giugno del 1824 a causa delle limitazioni finanziarie della Casa Reale, determinando la dispersione dell'inestimabile patrimonio. La relazione dell'offerta, forse opera di Giustiniani, è in parte edita in TROMBETTA 2020, pp. 47-48 e nota 38. Il catalogo della *Cassano Library*, realizzato da Dibdin, fu pubblicato nel 1823 come supplemento alla ben nota *Bibliotheca Spenceriana*. Cfr. DIBDIN 1823. Sul volume spenceriano si vedano inoltre G. Doria, *La biblioteca Serra di Cassano*, in DORIA 1966, pp. 189-194; DONDI 2007; L. Pironti, *La biblioteca Cassano-Serra ed il suo catalogo*, in PIRONTI 2019, pp. 55-58. L'intera collezione libraria del conte di Spencer (di cui circa 200 cinquecentine provenienti da casa Serra) fu infine venduta nel 1892 alla moglie del defunto commerciante John Rylands, divenendo un nucleo costitutivo della John Rylands Library di Manchester, dov'è tuttora conservata.

[52] ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, *Scrittura privata con la quale Agostino Serra concede in prestito a Luigi Serra un prestito di 45.000 ducati*, 12 novembre 1822, c.n.n. L'atto vedeva dunque schierati da una parte Luigi *seniore* e suo figlio il marchese Giuseppe, insieme al suo vicario e procuratore generale il maresciallo ordinatore Nicola Celentani, e dall'altra Agostino di Terranova.

[53] ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, 12 novembre 1822, c.n.n.

stessa via Monte di Dio. Diversamente, i disegni e le stampe continueranno a essere trattenuti dalla famiglia; in particolare Giuseppe, nelle vesti di depositario, si propose di sistemarli in un'apposita stanza di Palazzo Serra di Cassano con l'intento di custodirli e preservarli «dalla polvere e dalle tarle»[54]. I Serra avevano d'altronde riconosciuta una predilezione verso la raccolta e la conservazione – per non parlare già di tutela – dei libri, come traspare dalla testimonianza dell'erudito giureconsulto Lorenzo Giustiniani all'inizio dell'Ottocento[55]. Allorché il debito venne saldato nel 1834, ai duchi di Cassano fu restituita l'intera raccolta di stampe e di disegni antichi e moderni insieme agli altri beni non alienati, che rimasero nel palazzo di famiglia fino al 1837, anno della morte di Giuseppe, sopraggiunta solo quattro mesi prima del prestito elargito al figlio Luigi poc'anzi visto. Seppur con alcune riserve da parte dei proprietari, al primo accordo del 1822 fece seguito una serie di estenuanti tentativi di vendita degli oggetti impegnati, che in diverse circostanze furono così inventariati e apprezzati. Tali vicende possono essere in parte determinate dalla corrispondenza tra Giovan Battista (undicesimo figlio di Luigi *seniore*), suo zio Pasquale Serra (nonché patrigno di Agostino di Gerace, che era nato dalle prime nozze della principessa Maria Antonia Grimaldi Oliva) e il procuratore generale Nicola Celentani. Le copie dei cataloghi di vendita delle opere grafiche attraverseranno le rotte del mercato internazionale, giungendo anche a Parigi e a San Pietroburgo, grazie alla fitta rete di rapporti personali e diplomatici intrattenuti dai membri della famiglia[56]. Come traspare dal carteggio, Pasquale Serra svolgerà insieme al principe Agostino un ruolo cruciale nell'intermediare come un vero e proprio agente di buona parte delle trattative – arriverà anche a proporre una vendita all'incanto al fine di liquidare l'intera collezione il prima possibile. Gli sforzi perseguiti non condurranno in ogni caso agli esiti sperati, e gli inestimabili fogli, dopo la negazione del Reale Museo nel 1851, acquistati singolarmente o in gruppi, entreranno a far parte di numerose raccolte italiane e straniere, seguendo così lo stesso destino di dispersione della quadreria.

Nel contesto che si è fin qui ricostruito, l'elenco del 1848, oltre a rivelarsi importante per ripercorrere l'*excursus* di noti disegni dell'artista valenzano, stabilendone la comune provenienza dall'antico casato genovese dei Serra trapiantato a Napoli, si configura come una rara testimonianza, utile a tracciare un quadro più limpido del collezionismo di opere grafiche nella città partenopea tra Sette e Ottocento, che ha nella figura del IV duca di Cassano uno dei più validi esponenti. Il suo profilo di accorto raccoglitore di disegni dei principali maestri

[54] ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, 26 giugno 1827, c.n.n.

[55] «L'illustre Duca di Cassano D. Luigi Serra tiene la sua libreria daddovero rispettabile sì per la scelta fattavi di ottimi libri, e delle più belle edizioni di Europa, sì anche per l'unica raccolta che vi ha in Napoli delle più belle e rare edizioni del primo secolo della stampa, elegantemente ligate, fatte fare in Napoli, ed in altre parti dell'Italia e fuori ancora» (GIUSTINIANI 1797-1805, VI (1803), p. 351.

[56] Ancora nel 1825 Pasquale Serra, rivolgendosi al procuratore generale Nicola Celentani, si esprimeva in questi termini nella seguente missiva inedita: «Gentilis.o D. Nicola. Dalla vostra in data di jeri rilevo l'esclusiva del Contratto di vendita de' quadri, de' quali la Marchesina mi avea dato conoscenza. Nel tempo stesso, son rincresciuto che sia così difficile procurare la vendita di tali effetti, in modo che ci vedremo arrivare il maturo della somma in Nov[embr]e 1826, e gli oggetti destinati a soddisfarla non si saran venduti. Con questa occasione vi prevengo, che non perdendo di mira il bene della Casa Cassano sù di quest'articolo, mi è riuscito di proporre in Pietroburgo la vendita delle Stampe, e disegni, e mi giovo sperare di trarne qualche risultato affermativo. Non si può però contrattare l'alienazione senza avere presente almeno il catalogo di tali oggetti. È per questa ragione, che vi prego di far fare una copia del catalogo, ch'è presso di voi simile a quella, che fu rimessa in Parigi, e farla scrivere di carattere chiaro, ma strettissimo inviandola a me, che avrò cura rimetterla al mio corrispondente, senza interesse alcuno della Casa di Cassano. E se mai non avete persona, che possa fare detta copia del catalogo, mandate l'originale a me, che sarà mia cura farla esemplare, e vi farò sapere la spesa per esserne rimborsato. In attenzione di vostro grato riscontro, sono con stima» (ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, fasc. 6, Napoli, 30 marzo 1825, c.n.n.). Il carteggio tra Giovan Battista Serra, Pasquale Serra e il Celentani è conservato in ASN, Archivio Serra di Gerace, busta 45, è in parte riportato in FARDELLA 1999, pp. 231-232, 234-236.

europei non aveva sinora trovato spazio nell'ambito della storiografia del collezionismo nell'Italia meridionale, dal momento che tale attività era stata celata dall'esercizio della colta passione bibliofila.

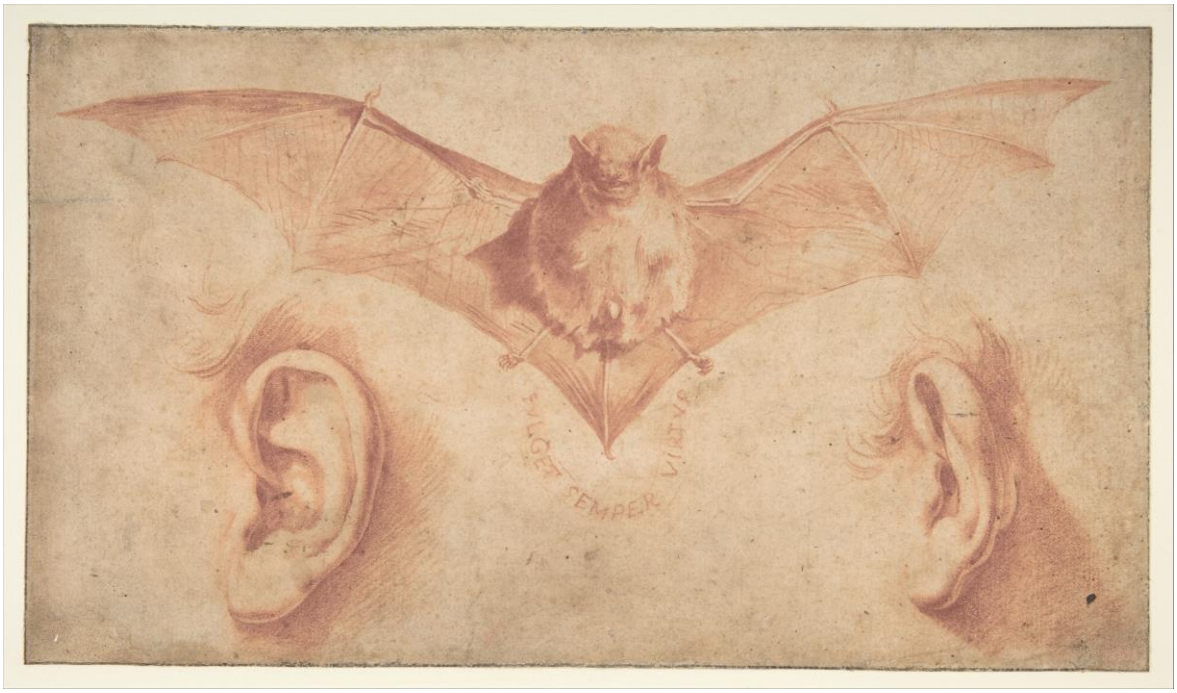


Fig. 1: Jusepe de Ribera, *Studio di un pipistrello e due orecchie*, 1622, 159x279 mm, gesso, pennello e acquerello rossi su carta beige. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund (1972), inv. 1972.77. Image © The Metropolitan Museum of Art

Fig. 2: *Ritratto di Luigi Serra di Cassano marchese di Strevi*, 1766. Parma, Convitto Nazionale Maria Luigia. Su concessione del Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza

Fig. 3: Jusepe de Ribera, *Studio di nove orecchie*, 1622, 140x216 mm, incisione all'acquaforte. Londra, British Museum, inv. 1874,0808.749. © The Trustees of the British Museum

Fig. 4: Jusepe de Ribera, *Testa di profilo che indossa un velo e un soggolo*, 1620 ca, 138x126 mm, gesso rosso e acquerello rosso. Collezione privata. Per gentile concessione di Jean-Luc Baroni Ltd

Fig. 5: Jusepe de Ribera, *Testa virile con passamontagna*, 1630 ca, 245x180 mm, pennello e due sfumature di inchiostro bruno. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 20821. © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, foto: Volker-H. Schneider

Fig. 6: Jusepe de Ribera, *Testa di giovane donna (La figlia dell'artista)*, 1625 ca, bozzetto a seppia. Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri. Su concessione del Museo Civico Gaetano Filangieri

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELES/REALE 2004
ARISTOTELES, *Metafisica*, introduzione, traduzione e commentario di G. REALE, Milano 2004.

AUGURIO–MUSELLA 1999
F. AUGURIO, S. MUSELLA, *I Serra di Napoli*, parte seconda, in E. Podestà, F. Augurio, S. Musella, *I Serra*, a cura di A. Serra di Cassano, Torino 1999, pp. 357-464.

BARTSCH/BELLINI–LEACH 1983
A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, XLIV (già XX, parte 1). *Italian Masters of the Seventeenth Century*, a cura di P. BELLINI, M.C. LEACH, New York 1983.

BARTSCH/BUFFA 1983
A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, XXXVIII (già XVII, parte 5). *Italian Artists of the Sixteenth Century*, a cura di S. BUFFA, New York 1983.

BORA 1976
G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, introduzione di A. Paredi, Cinisello Balsamo 1976.

COVARRUBIAS/BRAVO-VILLASANTE 1978
S. DE COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, a cura di C. BRAVO-VILLASANTE, Madrid 1978.

DANESI SQUARZINA 2006
S. DANESI SQUARZINA, *New Documents on Ribera, 'Pictor in Urbe', 1612-16*, «The Burlington Magazine», 1237, 2006, pp. 244-251.

DIBDIN 1823
T.F. DIBDIN, *Bibliotheca Spenceriana, Containing Part of the Cassano Library, Books Added, and a General Index. A Descriptive Catalogue of the Books Printed in the Fifteenth Century, Lately Forming Part of the Library of the Duke di Cassano Serra* […] *with a General Index of Authors and Editions* […], Londra 1823.

DONDI 2007
C. DONDI, *Pathways to Survival of Books of Hours Printed in Italy in the Fifteenth Century*, in *Books on the Move. Tracking Copies through Collections and the Book Trade*, a cura di R. Myers, M. Harris, G. Mandelbrote, New Castle-Londra 2007, pp. 113-132.

DORIA 1966
G. DORIA, *Mondo vecchio e nuovo mondo*, Napoli 1966.

EL MAESTRO DE PAPEL 2019
El maestro de pape Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX, a cura di M.L. Cuenca, A.H. Pugh, J.M. Matilla, Madrid 2019.

FARDELLA 1999
P. FARDELLA, *Del collezionismo privato di dipinti a Napoli. 1799-1860*, tesi di Dottorato in Discipline storiche dell'arte medioevale, moderna e contemporanea e Critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999.

FARINA 2014a
V. FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Castellammare di Stabia 2014.

FARINA 2014b
V. FARINA, *Ribera's* Satirical Portrait of a Nun, «Master Drawings», 4, 2014, pp. 471-480.

FARINA 2015
V. FARINA, *Ribera mirando a Leonardo: nuevas observaciones, una desconocida 'caricatura de vieja' y otra inédita cabeza grotesca*, «Ars & Renovatio», III, 2015, pp. 72-92 (disponibile on-line https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio/article/view/ribera-mirando-a-leonardo/RIBERA-MIRANDO-A-LEONARDO).

FARINA 2017
V. FARINA, *Ai confini del ritratto. Teste grottesche, effigi satiriche e una caricatura di Jusepe de Ribera*, «Zeusi», 5-6, 2017, pp. 59-67.

FARINA 2020
V. FARINA, A Bat and Two Ears *and Jusepe de Ribera's Triumphant Virtue*, «Metropolitan Museum Journal», LV, 2020, pp. 125-134 (disponibile on-line https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Farina_Metropolitan_Museum_Journal_v_55_2020).

FINALDI 1992a
G. FINALDI, *A Documentary Look at the Life and Work of Jusepe de Ribera*, in *RIBERA* 1992, pp. 3-8.

FINALDI 1992b
G. FINALDI, *Documentary Appendix: The Life and Work of Jusepe de Ribera*, in *RIBERA* 1992, pp. 231-255.

FINALDI 2005
G. FINALDI, *Dibujos inéditos y otros poco conocidos de Jusepe de Ribera*, «Boletín del Museo del Prado», 41, 2005, pp. 24-44 (disponibile on-line https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/dibujos-ineditos-y-otros-poco-conocidos-de-jusepe/9608ba9e-568a-4cd4-9d88-4719290fb19f).

FRIEDMAN 2021
H.J. FRIEDMAN, *Jusepe de Ribera's* Five Senses *and the Practice of Prudence*, «Renaissance Quarterly», 4, 2021, pp. 1111-1161.

GIUSTINIANI 1797-1805
L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, I-X, Napoli 1797-1805.

IL GIOVANE RIBERA 2011
Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli 1608-1624, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, Napoli 2011.

JUSEPE DE RIBERA 1973
Jusepe de Ribera. Prints and Drawings, catalogo della mostra, a cura di J. Brown, Princeton 1973.

JUSEPE DE RIBERA 2016
Jusepe de Ribera. The Drawings. Catalogue raisonné, catalogo della mostra, a cura di G. Finaldi, Madrid 2016.

LANGE 2018
J. LANGE, *Artist Flatshare versus Family Business. Jusepe de Ribera's Housing Situation in Rome and Naples in a Comparative View*, in *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit / Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, atti del convegno internazionale (Norimberga 11-14 giugno 2015), a cura di A. Tacke, T. Schauerte, D. Brenner, Petersberg 2018, pp. 233-243.

LEONE 2004
T. LEONE, *Serra di Cassano. Un palazzo, una famiglia, la storia*, Napoli 2004.

MILICUA 1992
J. MILICUA, *From Játiva to Naples*, in *RIBERA* 1992, pp. 9-18.

MUSEO CIVICO GAETANO FILANGIERI NAPOLI 2021
Museo Civico Gaetano Filangieri Napoli, II. *Le Collezioni/1*, a cura di I. Valente, Roma-Napoli 2021.

MUZII 1987
R. MUZII, *I grandi disegni italiani nella collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, prefazione di N. Spinosa, Cinisello Balsamo 1987.

NICODEMI 1961
G. NICODEMI, *Giuseppe Bossi. Un diario, autografi varii, il carteggio con G.G. Trivulzio e due poesie*, «Archivio Storico Lombardo», s. 8, X, 1961, pp. 587-648.

ORAZIO/CERONETTI 2018
ORAZIO, *Odi*, scelte e tradotte da G. CERONETTI, Milano 2018.

PAPI 2007
G. PAPI, *Ribera a Roma*, Soncino 2007.

PIRONTI 2019
L. PIRONTI, *Storia del libro napoletano*, II, t. 1. *Incunaboli - Stampatori - Cataloghi. Quattrocento - Cinquecento - Seicento*, Lecce 2019.

PORZIO 2015
G. PORZIO, *Carlo Amalfi per i Serra di Cassano. Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento*, catalogo della mostra alla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, Roma 2015 (disponibile on-line https://www.carlovirgilio.it/catalogo/carlo-amalfi-per-i-serra-di-cassano-2/).

PORZIO–D'ALESSANDRO 2015
G. PORZIO, D.A. D'ALESSANDRO, *Ribera between Rome and Naples: New Documentary Evidence*, «The Burlington Magazine», 1351, 2015, pp. 682-683.

REGIO CONVITTO NAZIONALE MARIA LUIGIA IN PARMA 1926
Regio Convitto Nazionale Maria Luigia in Parma. Annuario 1926, a cura di E. Trincas, Milano-Roma 1926.

RIBERA 1992
Ribera 1591-1652, catalogo della mostra, direzione scientifica di A.E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, New York 1992.

SERRA DI CASSANO 2005
Serra di Cassano. Un palazzo, una famiglia, la storia. Tesori di una dimora napoletana del Settecento, catalogo della mostra, a cura di T. Leone, M.R. De Divitiis, Napoli 2005.

SPINOSA 1992
N. SPINOSA, *Ribera and Neapolitan Painting*, in *RIBERA* 1992, pp. 19-34.

SPINOSA 2006
N. SPINOSA, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006.

TOMMASO D'AQUINO/CENTI 1975
TOMMASO D'AQUINO, *Somma contro i gentili*, I-IV, a cura di T.S. CENTI, Torino 1975.

TROMBETTA 2020
V. TROMBETTA, *Collezionismo e bibliofilia a Napoli tra Sette e Ottocento: un ritratto epistolare*, premessa di E. Barbieri, a cura di M. Gatta, in appendice A.M. d'Elci, *Lettere bibliografiche a Francesco Taccone (1803-1807)*, Macerata 2020.

TURNER 2010
N. TURNER, *A Grotesque Head by Jusepe de Ribera in the Ashmolean Museum, Oxford*, «Master Drawings», 4, 2010, pp. 456-462.

VANNUGLI 1989
A. VANNUGLI, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989.

ZUCCARI 2011
A. ZUCCARI, *Caravaggio in "cattiva luce"? Lo studio in vicolo di San Biagio e la questione del soffitto rotto*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra, ideazione e direzione di E. Lo Sardo, a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 124-129.

ABSTRACT

Il IV duca di Cassano Luigi Serra (1747-1825) fu uno dei più validi esponenti del panorama intellettuale della Napoli tra la seconda metà del Settecento e la prima Ottocento. Il suo rinomato profilo di bibliofilo ne ha fino a questo momento celato quello di grande estimatore e collezionista di disegni dei grandi maestri italiani ed europei. Uno studio mirato originale ha portato all'identificazione della provenienza dalla collezione Serra di Cassano di due ben noti disegni ascritti in tempi diversi all'opera grafica del maestro spagnolo Jusepe de Ribera. I tragici epigoni della Repubblica Partenopea del 1799 minarono le colte ambizioni del duca, costringendo la famiglia Serra di Cassano a vendere faticosamente a più riprese l'intera collezione d'arte. Nuove indagini documentarie con il supporto di inedito materiale archivistico hanno consentito di ricostruire parzialmente le vicende che hanno portato alla dispersione di queste straordinarie opere d'arte, aggiungendo al contempo nuovi tasselli alla conoscenza dell'intricato campo del collezionismo grafico di età moderna in Italia meridionale.

The 4th Duke of Cassano, Luigi Serra (1747-1825), was one of the most valuable exponents of the intellectual Neapolitan climate between the second half of the 18th century and the first half of the 19th century. As a bibliophile, he was held in such esteem that his accomplishments as a great admirer and collector of drawings by Italian and European masters have been concealed for a great time. An original specific study led to the identification of the provenance of two famous drawings from the Serra di Cassano collection. The sheets have been attributed at different times to the graphic catalogue of the Spanish master Jusepe de Ribera. The 1799 tragic epigones of the Neapolitan Republic threatened the cultural ambitions of the Duke, forcing the Serra di Cassano family to make a series of exhausting attempts to sell the entire art collection. New documentary investigations, with the support of unpublished archival material, have allowed the Author to reconstruct parts of the history on the dispersion of these extraordinary works of art. At the same time, the investigations have made it possible to better acknowledge the intricate field of graphic art collecting in Southern Italy during the modern age.

IL MICROMOSAICO DI S. TEODORO DELL'ERMITAGE: NUOVE FONTI SULLA STORIA DI UN'OPERA PALEOLOGA

Il XVIII secolo costituì una tappa fondamentale nel fenomeno di lunga durata della riscoperta dell'arte medievale nei secoli dell'età moderna. In particolare, si approfondirono le conoscenze nel campo della produzione artistica del millennio tra Giustiniano e Lutero. Gli strumenti che si andavano affinando nelle ricerche incentrate sullo studio delle antichità classiche furono adottati da una nuova schiera di studiosi, perlopiù ecclesiastici, che provarono a ripercorrere, con l'ausilio dei monumenti e degli oggetti artistici, la storia religiosa cristiana attraverso l'arte, partendo dai secoli delle origini, senza disdegnare, però, della lunga età di mezzo, la produzione dei secoli più vicini a noi.

Tra gli studiosi più attivi, che si distinsero per metodo di indagine, mole di lavoro e acutezza d'ingegno, troviamo il fiorentino Anton Francesco Gori (1691-1757) e il chierico regolare di origini piemontesi Paolo Maria Paciaudi (1710-1785). Dotati di uno spirito enciclopedico, che si riflette nelle numerose pubblicazioni, che, nel corso della loro vita, produssero nel campo dell'erudizione e dell'antiquaria, essi sono degni eredi della tradizione di studi che, a cavallo tra XVII e XVIII secolo, seppe offrire alla *Res publica litterarum* un nuovo metodo, che pose le basi per una conoscenza della storia sulla scorta della filologia e del metodo scientifico[1].

Studiosi come Gori e Paciaudi furono degni eredi della scuola francese di Mabillon e Montfaucon e dei bollandisti: sulla loro scia e su quella di storici della caratura di Ludovico Antonio Muratori, posero la giusta attenzione ai documenti e alle prove testimoniali che permettessero una ricostruzione fondata su dati oggettivi dei fenomeni culturali e degli eventi del passato. Prese così piede in tutta Europa un nuovo modo di studiare il Medioevo, che si andava ad affiancare alla già consolidata conoscenza dell'antichità, le cui radici affondavano nell'Umanesimo[2].

L'attività comune di questi studiosi (gli *antiquarians* del fondamentale saggio di Arnaldo Momigliano del 1950) era quanto di più lontano potesse esistere dall'attuale compartimentazione stagna degli studi. Essi, appassionati nel contempo di archeologia e arte, inseguivano frammenti dell'antichità, tavole e sculture di 'primitivi', opere dell'età aurea dell'arte italiana, dividendo i loro interessi tra collezionismo e mercato (confondendoli, anzi) e rivolgendo l'attenzione a oggetti d'arte come monete, medaglie, codici miniati e avori. Anche grazie a questi uomini, una parte non secondaria del patrimonio artistico medievale si è conservata o nelle pagine, edite o manoscritte, dei loro testi, o nelle collezioni che crearono (sfociate spesso nelle raccolte pubbliche). L'affermazione di questo interesse per le testimonianze artistiche si fondava sulla consapevolezza dell'esistenza di una nuova fonte per la storia, quella che Momigliano definisce la «Non-Literary Evidence», che si affaccia alla ribalta già nel XVII secolo[3].

Lo spunto per questo studio nasce proprio dalle relazioni intercorse tra i due personaggi, testimoniate dall'intensa corrispondenza durata per un quindicennio, tra il 1741 e il 1756, e della quale si conservano oltre 80 lettere. Il rapporto, iniziato dal più giovane padre teatino e rimasto interrotto alla morte di Gori, nel gennaio 1757, documenta gli interessi comuni, gli scambi di libri e di oggetti, le richieste di pareri e gli aiuti per le reciproche pubblicazioni. Mentre Gori restò immobile nella sua Firenze, negli anni documentati dalle numerose missive Paciaudi si mosse per l'intera penisola, dalla pianura padana a Napoli, dove restò per diversi anni (1743-1752) sotto l'ala protettiva del cardinale Spinelli, spostandosi dalla Sicilia a Malta,

[1] VANNINI 2002; *L'EPISTOLARIO DI ANTON FRANCESCO GORI* 2004; GAMBARO 2008; ROSCIONI 2015.
[2] PREVITALI 1964; HASKELL 1997.
[3] MOMIGLIANO 1950.

dove offrì i suoi servigi di studioso al Gran Maestro nella quaresima del 1748, e di nuovo in giro per l'Italia, per approdare definitivamente a Roma, nel 1752, dove assunse, nel 1753, la carica di procuratore generale dell'Ordine per trasferirsi, infine, a Parma nel 1762[4].

L'arrivo a Roma coincise con la nomina di Paciaudi da parte di Benedetto XIV a storico ufficiale dell'Ordine di Malta, dopo la morte nel giugno 1751 di chi lo aveva preceduto, l'antiquario e teologo Sebastiano Paoli, padre della Congregazione dei chierici regolari della Madre di Dio di Lucca. Il teatino aveva già avuto rapporti con i Cavalieri melitensi e, in particolare, con il Gran Maestro, il portoghese Manuel Pinto de Fonseca (1681-1773), cui aveva dedicato un'opera elogiativa nella quale ripercorreva le sue imprese dall'elezione, nel 1741, al 1748, illustrandole con medaglie, accompagnate da citazioni bibliche e brevi panegirici. Anche la permanenza a Malta e i contatti con il Sovrano Ordine furono oggetto degli scambi tra Paciaudi e Gori. Nel marzo 1748, il teatino lo informò del Gran Maestro e lo esortò a dedicargli qualche opera per acquisirlo come suo mecenate; chiese, in seguito, consiglio per l'opera celebrativa, incisa e stampata *in folio* a Napoli nel 1749. Lo convinse, infine, a pubblicare un'edizione speciale del volume terzo delle *Symbolae* dedicata al Gran Maestro; impresa rivelatasi, tuttavia, un ulteriore dispendio per le povere casse dell'antiquario mediceo, che se ne lamentò più volte con il chierico regolare: «Gran Maestro che è stato verso di me enormemente spilorcio. Oh quanto ella si è ingannata che mi fece sperare *maria et montes*»[5].

La nomina a storico ufficiale dell'Ordine di Malta comportò un nuovo impegno per l'antiquario – già apprezzato nell'ambiente dell'erudizione pontificia per la pubblicazione del *De sacris christianorum balneis* (1750), in cui aveva potuto sfoggiare tutto il suo bagaglio di conoscenze di archeologia cristiana – facendogli acquistare la stima di due tra i massimi studiosi della Roma del tempo, il cardinale Domenico Passionei (1682-1761) e il giansenista Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), l'editore delle *Vite* di Vasari apprezzato per il rigore da Previtali[6].

Paciaudi, dunque, fu incaricato di proseguire, sulla scia di quanto intrapreso da Paoli, la storia dell'Ordine. Egli, tuttavia, spinto dai suoi interessi antiquari e sentendo la materia a lui più congeniale, decise di interessarsi di un tema pilota, il culto per il Battista sia in Occidente che nella Chiesa orientale, dando vita a un trattato che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto fungere, in un certo senso, da premessa alla storia dei Cavalieri di Malta. Il *De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitates christianae* vide la luce solo nel 1755, stampato a Roma dopo una lunga gestazione, rallentata anche dagli acciacchi cui lo studioso andava soggetto di frequente. Anche in questo caso, non secondario fu l'apporto di Gori, che accompagnò la realizzazione dell'opera, si può dire giorno dopo giorno, mentre attendeva alle ricerche, per certi versi parallele, per il monumentale *Thesaurus veterum diptychorum*, suo canto del cigno di cui curò la stampa dei fogli e delle incisioni ma che non poté vedere ultimato (il *Thesaurus* venne infatti pubblicato postumo, in tre tomi, a cura di Giovanni Battista Passeri, nel 1759)[7].

Il primo accenno all'opera sul culto per il Precursore è in una lettera del settembre 1752 a Gori:

> mi trovo ingolfato sifattamente nelle cose maltesi, che mi manca spesso il tempo. Ho posta mano a un commentario sul culto di S. Giovanni Battista, in grazia de' Cavalieri Gerosolmitani, dietro cui porrò poi le memorie della Chiesa Magistrale di Malta al Santo dedicata, e de' privileggj di quel clero parlerò a diffuso. Ma siccome degli antichi tempj, delle antiche imagini, delle antiche preci, che al S.o Precursore furon consegrate io tratterò, così se Ella sa alcuna cosa all'intento mio opportuno, mel'avvisi. Ogni antico lezionario o Passionario, ogni leggenda ed omelia ove di S. G.

[4] Sui loro rapporti e sullo scambio epistolare si vedano *PAOLO MARIA PACIAUDI* 1985; *IL CARTEGGIO DI ANTON FRANCESCO GORI* 1987; FINO 2004.
[5] PACIAUDI 1749; FINO 2004, p. 96; FARINELLI 2011; la citazione è da una lettera a Paciaudi del 31 agosto 1751 (BPPr, *Carteggio Paciaudi*, cass. 79).
[6] PREVITALI 1964, pp. 70-73.
[7] PACIAUDI 1755; FINO 2004, pp. 96-99.

> Battista si ragioni, mi sarà caro poterli indicare; e di queste merci Firenze, ricca di biblioteche, deve abbondare. Firenze poi, che ha questo Santo per primo tutelare, non avrà qualche vetusta memoria e immagine di lui? Non vi sarà qualche reliquiario di strana forma? Ella si prenda un po' di briga per amor mio, e vegga di accozzarmi insieme alcuna cosa di buono. Ed anche se in cotesti musei vi fussero Medaglie di Malta, o monete col nome o effiggie del Santo, vorrei saperlo. Sino dall'estrema Germania ne ho avute: possibile ch'Ella nulla mi mandi?[8].

Chiaro è l'aiuto richiesto al sodale fiorentino per ottenere testimonianze artistiche e documentarie, e la risposta di Gori, scritta dopo pochi giorni, non tardò e fu doviziosa:

> Qui, quanto a monumenti scelti delle gesta di San Giovanni ci sono cose immense. Nel mio battisterio vi è un dossale antico tutto d'argento con infinite figure, opera dei primi eccellenti orefici. In Casa Martelli vi è il portento di tutte l'opere di Donatello famoso, una statua meravigliosa di San Giovanni in atto di predicare. Un mio amico ha un calcedonio con San Giovanni di artefice greco// antico. Nel museo del marchese Guadagni è una tavoletta lavorata di finissimo mosaico dipinta coll'immagine di San Giovanni. Per aver queste cose ci vogliono suppliche, incomodi e spese. Lascio a Lei il dirmi come vuol restar servita. Tutte queste cose non si son vedute in luce fin ora. Non mancano nelle biblioteche messali antichissimi da cavarne qualche cosa.

A proposito di queste ultime opere, Paciaudi replicò rilanciando: «I messali, i calendarj, e martirologgi antichi sono stati da me consultatissimi. Solo vorrei mi dicesse a chi posso indirizzarmi per sapere, se nella Medicea e Laurenziana vi fusse mai qualche orazione inedita, o qualche leggenda del S.o Precursore. Qui in Vaticana ho trovati tesori». La ricerca dell'inedito era, dunque, tra le priorità di questi studiosi che, accanto alla rarità, ponevano altrettanta attenzione all'antichità delle opere. Del ricco nucleo fiorentino, infatti, presto i due studiosi scarteranno lo stupendo *S. Giovannino* Martelli, messo da parte lapidariamente dal padre teatino: «circa la statua di Donatello non fa per me». Allo stesso modo, Paciaudi chiese solo una descrizione del paliotto d'altare del battistero, anche perché, come gli aveva scritto Gori nel novembre 1752, «di questo ella non ne può cavare grande onore perché è opera condotta in molti anni dal 1300 avanti fino al 1400».

Gori segnalò anche la parte centrale di un avorio in suo possesso, ponendo a margine del testo della lettera uno schema numerato dell'opera:

> la parte di mezzo di un dittico alto un palmo e mezzo di avorio. N.° 1 vi è il Padre Eterno con volume che benedice. N.° 2 nel mezzo Maria Vergine con Gesù. A destra S. Giovanni Battista, allato è S. Margherita col drago. A sinistra S. Antonio abate, e S. Caterina con ruota// in mano; è fatto sulla fine del 1300. Ma io credo che ella vorrà cose più antiche. Pure non mancherò di servirla e se darà tempo si cercheranno per lei i più bei monumenti.

L'oggetto riscosse l'interesse di Paciaudi: «Saprei anche con molta mia soddisfazione appresso chi sia il Dittico Eburneo descrittomi; ed a quale chiesa abbia servito. Sarebbe mai stato di qualche chiesa de' Gerosolmitani?». A Firenze, inoltre, Gori poté indicare anche le lastre tombali dei Cavalieri gerosolomitani conservate nella chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini: «Nella commenda gerosolimitana di S. Iacopo in Campo Corbolini vi sono nel muro 3 lastroni sepolcrali di cavalieri molto commendabili per le gesta e loro santi costumi e questi più illustreranno la sua storia e sono assai antichi». Le tombe suscitarono da subito l'interesse dello storico melitense: «avrà qualche suo giovane che la serve nelle fatiche letterarie: se questi potesse andare a copiare delle lapidi, che sono in cotesta commenda de' Gerosolmitani presso S. Jacopo, ch'Ella mi accenna, le tre iscrizioni sepolcrali de' buoni cavalieri, gliene avrei molta grazia».

[8] Per i testi integrali di questa corrispondenza si veda l'Appendice documentaria.

A novembre del 1752, l'interesse dei due antiquari si concentra su tre opere: «il dittico eburneo innanzi del secolo XV con S. Giovanni Battista» del museo Gori; il mosaico di casa Guadagni e il calcedonio. Paciaudi scrive:

> Ella mi disse che un suo amico aveva un calcedonio coll'impronto di S. Giambattista. Io desidererei sapere chi egli sia costui; perché se è il nostro comendatore Vettori, lo pregarò a darmene il dissegno, se altri fusse, lo farei supplicare del favore; mentre ho bisogno appunto di un rametto per il mio frontespizio, e vorrei cosa antica.
> Si ricordi per carità del mosaico di Casa Guadagni: basta che mi dica, s'è antico, e degno di essere pubblicato, ché io pensarò a farlo dissegnare.

Gori non attende a rispondere:

> del mosaico del Museo Guadagni, che è una tavoletta alta alta// circa 6 dita e larga 5 ed è d'un finissimo ed antichissimo lavoro. Di eccellente lavoro è un'agata calcedonia grande, che mostra la testa del Battista recisa entro un disco ed è opera del secolo XVI, che qui l'ha fatta anni sono intagliare un certo Rospigliosi venditore di gioie, e costì ne troverà qualche copia, ma per l'antichità grande il mosaico Guadagni è più pregiabile. Del resto, ho già parlato al signor marchese Guadagni, ed alla fine del mese che sarà tornato di villa lo farò disegnare. Ad ogni modo o si raccomandi al cardinale o ad altri, in ogni modo deve spendere.

Messo alle strette da Gori che gli aveva chiaramente scritto di non poter «soccombere a tante spese», Paciaudi scarta il dittico e la gemma ma lo prega di fargli disegnare «il mosaico di casa Guadagni nella sua naturale grandezza, giacché dice esser alto sei dita; ma nel mandarmelo mi favorisca scrivermene la età, che più facilmente si può conoscere veggendo l'originale»; chiede quindi a Gori un esame autoptico sull'originale quale strumento migliore per poter datare l'opera, che egli avrebbe potuto analizzare solo mediante una riproduzione. A fine novembre, Gori può annunciargli gioioso che «domani o doman l'altro resterà terminato il disegno del mosaico, maravigliosamente preso, con pazienza da cappuccini».

Il disegno, tuttavia, tardava a giungere nelle mani di Paciaudi, che temeva per il costo dell'operazione e, nel frattempo, chiedeva di nuovo notizie sulla foggia dell'abito del Battista sul dittico eburneo «se colla pelle ispida e rusticana, ovvero colla tunica, e col pallio; e se questa tonaca, e questo mantello sieno sino a terra, ovvero sino al ginocchio». Inoltre, pregava a più riprese Gori di inviargli una descrizione del battistero da inserire nel capitolo che egli avrebbe scritto per l'opera:

> Le avviso che nel mio libro delle Antichità Cristiane intorno al culto di S. Giovanni ho da parlare de' Battisterj Cristiani, e pubblicarò un mosaico non più veduto. Dovrò io tacere del Battistero di Firenze? Tacerei, se ad esso non presiedesse un mio sommo, e amatissimo amico, il Sig.r Gori. Ma cosa dovrò dirne? Dirò mille lodi della pietà e della dottrina del Sig.r Preposto. Ma ciò non basta: mi scriva Ella, e mi comandi cosa vuole, che ne dica di più.
> O mi faccia una descrizione di esso, della sua struttura e antichità, de' suoi ornamenti, etc. e mi avvisi in quali autori posso trovare alcuna cosa di buono, ed io in questo voglio dipender da lei, che so esser devota del santo al pari di me.

A gennaio 1753, Paciaudi ricevette notizia da Gori di una nuova opera, emersa di recente:

> Le mando il calco del cammeo in calcedonio zaffirino, trovato pochi anni sono nel Mugello, da me veduto, di cui ne conservo il gesso. Questi parmi indubitatamente S. Giovanni il Precursore e oltre al nome, vi è il suo nome di carica e dignità, così espresso dietro alle spalle di esso, che credo significhi Πρόδρομος [con monogramma a lato]. Ella ci farà// le sue riflessioni ed il disegno mi costò paoli 10. Se le piacerà e farà per lei, le manderò il disegno originale.

A conferma, copia a margine il monogramma che ha decifrato come il corrispettivo in greco di 'precursore'. La preoccupazione di riconoscere il santo senza commettere errori derivava da un granchio preso da Gori in merito a una delle opere che aveva segnalato a Paciaudi come raffigurazioni del Battista. Nella stessa lettera, infatti, aveva dovuto ammettere:

> Avendo fatto disegnare la tavoletta di mosaico del Museo Guadagni, rimase impendente il ricavare le lettere che allora non avendo la lente non potei ricavare. Credetti per indubitato che fosse S. Giovanni Battista ma poi si è trovato scritto nelle due cartelle che è San Teodoro, onde ella compatisca e perché ne sia certo le accludo il calco. Se non vi erano lettere, la sola figura poteva indicarci essere San Giovanni Battista. Ella resta privo di questo monumento che faceva al suo proposito ed io aggravato in un zecchino, che tanto mi costa il disegno.

Figurarsi la delusione di Paciaudi, alla ricerca di opere antiche per illustrare le tappe della storia del culto verso S. Giovanni nei secoli del Medioevo:

> Io le rendo grazie quante so, e posso, delle sue cortesi premure per favorirmi; e son presto a pagare quel che bisogna. È certo uno sbaglio spiacevole quello di far dissegnare a sì caro prezzo un S. Teodoro per S. Giovanni: ci vuol pazienza, e se non v'è altro remedio, converrà pagare. Eccole indietro il suo calco, che a me non serve. Forse un giorno servirà a lei il dissegno.

Infatti, la lettera, conservata nella corrispondenza di Gori presso la Marucelliana di Firenze, presenta un allegato con una riproduzione del mosaico (Fig. 1).

Come può scoprire subito chi si occupa di questo particolare genere di opere, il micromosaico con il S. Teodoro che aveva fatto disegnare Gori nella collezione Guadagni a Firenze è lo stesso oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo (Fig. 2). Si tratta di un'opera con il busto di S. Teodoro Stratilate (9x7,4 cm), che, datata dapprima tra XI e XII secolo, è oggi ricondotta all'età dei Paleologi e, in particolare, viene collocata nei primi decenni del Trecento. Il micromosaico, esposto alle recenti mostre di New York (2004) e Londra (2008), viene apprezzato per l'alta qualità artistica, che si rivela nella finezza dei tratti del volto, come nella conduzione della barba e della chioma[9]. Allo stesso modo della maggior parte di questo genere di manufatti, il mosaico viene ricondotto, anche per l'impiego di pietre di gran pregio, come lapislazzuli e diaspri, direttamente alle botteghe della capitale dell'Impero d'Oriente. Per le dimensioni che esso condivide con i circa 40 esemplari analoghi, si ritiene che siano state opere portatili, come gli avori e le steatiti, destinate al culto privato e appannaggio dell'aristocrazia bizantina[10].

L'oggetto è stato accostato ad altri micromosaici, che presentano caratteristiche simili, come le cornici a colori alternati, la composizione dei pavimenti, la forma delle epigrafi entro tabelle con lettere dorate su fondo scuro: il *S. Teodoro Tirone* dei Musei Vaticani; il *Dittico delle dodici feste* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; l'*Annunciazione* del Victoria & Albert Museum di Londra (proveniente dall'Italia e giunta in Inghilterra nel 1860); il *Battista* del tesoro di San Marco a Venezia; l'icona del *Cristo* del tesoro della chiesa di Santa Caterina a Galatina offerta dal fondatore dell'edificio Raimondello Orsini del Balzo (morto nel 1406); il *S. Demetrio* donato nel 1472 dall'umanista e segretario del cardinale Bessarione, Niccolò Perotti, alla chiesa di Santa Chiara di Sassoferrato[11].

[9] *BYZANTINE ART* 1977, pp. 321-322; J.A. Pjatnickij, scheda n. 136. *Portable Mosaic Icon with Saint Theodore Stratelates*, in *BYZANTIUM* 2004, p. 229; J.A. Pjatnickij, scheda n. 224. *Micromosaic Icon with Saint Theodore*, in *BYZANTIUM* 2008, p. 436; PJATNICKIJ 2014-2015, pp. 48-49.

[10] EFFENBERGER 2004, pp. 209-212; BACCI 2020; PEDONE 2020.

[11] E. Merkel, scheda n. 27. *Mosaicista costantinopolitano e orafo,* Icona di san Giovanni Battista*, prima metà del XIV secolo*, in *RESTITUZIONI* 2004, pp. 152-155; MORETTI 2013, p. 1001; NELSON 2021, pp. 47-53.

L'accurato disegno dell'opera, inviato a Paciaudi e rimesso a Gori, permette per una volta di giudicare lo stato di conservazione dell'opera stessa prima che questa giungesse sul mercato antiquario. Infatti, come osservava nel 2014 lo studioso russo Jurij Pjatnickij, curatore dell'Ermitage e in procinto di pubblicare il catalogo completo dei mosaici del museo di San Pietroburgo, uno degli aspetti più delicati nello studio di questi manufatti è la difficoltà nel distinguere le parti originali da quelle oggetto di risarcimenti e manomissioni e nel delimitare il perimetro degli interventi integrativi, che spesso risultano essere veri e propri rifacimenti[12].

Nel nostro caso, lo stato di conservazione del mosaico giunto fino a noi, riprodotto 'con pazienza da cappuccini', come aveva scritto Gori, e disegnato in controparte per poter essere inciso direttamente al fine della stampa, si mostra, per la gran parte della superficie, coincidente con la situazione registrata a metà Settecento. Le tabelle con il nome e l'epiteto del santo appaiono nel medesimo stato di conservazione; il disegno mostra la presenza di diverse lesioni nel tessuto musivo sia nello sfondo dorato che nella figura, ma il quadro fessurativo è molto più accentuato nelle condizioni attuali del micromosaico. La parte più danneggiata, allora come ora, è quella alla base, con lo squarcio in corrispondenza del braccio destro di Teodoro, un vuoto oggi risarcito, mentre differenze si devono registrare nell'assetto dello scudo, che appare meglio conservato nella riproduzione settecentesca, mentre le tessere oggi, malamente rabberciate, rivelano cadute e rimescolamenti. Allo stesso modo, l'aureola presenta allostato attuale una vistosa lacuna, nella parte accanto alla lancia, che non appare nel disegno.

Scopriamo, quindi, grazie alla corrispondenza tra Gori e Paciaudi e alla *felix culpa* dell'antiquario fiorentino, che il mosaico passato per le mani del grande collezionista russo Alexander Basilewsky prima di giungere all'Ermitage, era presente a metà del secolo dei lumi nella raccolta di una nobile famiglia fiorentina. Il ramo della famiglia Guadagni che era in possesso dell'opera era quello detto di Santo Spirito, perché abitava da fine Seicento un palazzo che era stato della famiglia Dei, sito nella piazza fiorentina omonima. I suoi membri, divisi in vari rami distribuiti nel centro di Firenze, dall'Annunziata al duomo, avevano raccolto per secoli opere d'arte e oggetti antichi per le loro residenze[13].

Donato Maria (1641-1718), che aveva dato origine al ramo di Santo Spirito e che fu secondo marchese di San Leolino del Conte, fu il maggiore esponente Guadagni nel campo del collezionismo e del mecenatismo artistico, beneficiando di un ampio patrimonio fondiario, ingrandito con l'acquisto di beni dei parenti del ramo della Nunziata. Oltre al Palazzo Dei, curò il casino in via dei Pilastri, la villa 'la Luna' a San Domenico di Fiesole e quella detta 'La Torre' presso Barberino. Diede vita a una collezione d'arte ingente, ricostruibile grazie al fondo documentario di famiglia, oggi depositato all'Archivio di Stato di Firenze. La sua collezione era in sintonia con il gusto della corte granducale, ricca di opere di artisti contemporanei e di maestri del Rinascimento; tra le antichità, l'acquisto nell'ottobre 1680 di una testa scolpita nel porfido di una «Donna egizia» con geroglifici, presto restaurata. Nel 1681 realizzò un significativo acquisto di anticaglie: quasi mille medaglie antiche, due busti, due teste (tra cui una di Commodo giovane, di Tito e di fauno giovane) e altro ancora. Poté arricchire la sua raccolta anche grazie alla divisione dei beni di famiglia nel 1683, dalla quale ottenne pitture e qualche statua antica. I pezzi più importanti delle antichità furono inventariati e riprodotti per una cessione a monsignor Albani che non andò a buon fine. A Palazzo Dei, Donato Maria allestì due gallerie, una per le opere del Rinascimento, l'altra per le moderne, dove forse erano

[12] PJATNICKIJ 2014-2015, p. 54.

[13] Sulla famiglia si vedano PASSERINI 1873; *INVENTARIO GUADAGNI* 2007; INSABATO–BAGGIO 2007. Il palazzo, costruito agli inizi del Cinquecento per il mercante Rinieri Dei e attribuito al Cronaca, dopo l'estinzione del ramo maschile della famiglia fu acquistato nel 1683 dai Guadagni e a metà Ottocento passò per via ereditaria ai Dufour Berte. Nella seconda metà dello stesso secolo subì rilevanti modifiche e successivamente fu abitato dal conte Walfredo della Gherardesca. Nella prima metà del Novecento ospitò l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte. Per le vicende dell'edificio si rimanda alla scheda disponibile on-line http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?ID=501 <20 dicembre 2023>.

ospitate anche le statue antiche, e un gabinetto per antichità e medaglie. Il viaggio a Roma del 1687 gli permise di acquistare nuovi pezzi antichi in marmo e in bronzo, medaglie d'argento e frammenti di statue prontamente restaurati a Firenze, così come altre opere antiche furono acquistate nel 1689 e nel 1690, tra cui diverse teste e bassorilievi. La sua passione per l'antico proseguì negli anni permettendogli di formare una ricca collezione di sculture classiche, con sarcofagi ma anche con urne etrusche. Allestì, infine, anche la biblioteca, dove ospitare la raccolta di preziosi volumi messa insieme dallo zio, fratello del padre, Pierantonio (1579-1632), bibliofilo e collezionista d'arte. Tale biblioteca fu realizzata nell'ala costruita *ex novo* dal 1699, nella quale a partire dal 1708 furono realizzati nuovi ambienti, tra cui una seconda alcova «ornata di stucchi per mettervi marmi, medaglie e anticaglie»[14].

Con le loro opere, i Guadagni parteciparono alle esposizioni d'arte che si tennero in città tra XVII e XVIII secolo, come quella del 1706 dove, oltre ai dipinti, troviamo sei sculture antiche e anche un bassorilievo. La raccolta è nota agli antiquari cittadini; l'*Associato* (Giovanni Battista Dei), in una seduta della Colombaria dell'annata 1738-1739, diede notizia che nella galleria del marchese Neri Andrea (1673-1748), quarto marchese di San Leolino, «vi sono alcuni modelli di cera di mano del Ghiberti, che rappresentano due figure della porta di mezzo dell'oratorio di S. Giovanni»[15]. Anche Gori aveva avuto già rapporti con il marchese per interessi antiquari. Così, ad esempio, in una lettera di Francesco Vettori dell'aprile 1739 da Roma si riferiva di una lucerna antica del signor Odam che gli doveva essere recapitata per il tramite di Donato (1719-1797), figlio di Neri Andrea (1673-1748), dal quale ereditò il titolo alla sua morte[16].

Nella corrispondenza esaminata compare anche il nome del cardinale Guadagni. Si tratta di Bernardo (1674-1759), terzogenito di Donato Maria e fratello di Neri Andrea (Fig. 3). Egli fu il membro della famiglia che raggiunse i gradi maggiori nella carriera ecclesiastica, ricevendo fin dal 1694 il canonicato. Laureatosi a Pisa *in utroque iure* nel 1696 sotto la guida del celebre Giuseppe Averani, entrò nell'Ordine dei Carmelitani Scalzi, dove prese il nome di Giovanni Antonio e raggiunse il grado di provinciale di Toscana. Eletto vescovo di Arezzo nel 1724, fu nominato cardinale nel 1731. Il suo *cursus honorum* fu favorito anche dai legami familiari; la madre Maria Maddalena, infatti, era la sorella del cardinale Lorenzo Corsini, il quale, divenuto papa nel 1730 col nome di Clemente XII, lo volle a Roma come cardinale vicario nel 1732. Lasciò dunque la sede aretina, ottenendo la commenda dapprima dell'abbazia di Farfa, quindi, nel 1737, di quella di Grottaferrata, che provvide a restaurare ritrovandovi la sepoltura di papa Benedetto IX (1033-1048) (nel ripristino della tomba, eseguito nel 1750, venne inserita una lastra intarsiata medievale con uno stemma); qui fece anche ricoverare nel chiostro un'epigrafe antica, rinvenuta intorno al 1742, «con altri marmi di basso rilievo, parimente ivi trovati»[17]. Nel 1750 ricevette l'investitura della diocesi di Frascati, che resse fino al 1756, quando passò al vescovato suburbicario di Porto e S. Rufina[18]. Morì nel 1759 in odore di santità.

In qualità di vicario, Giovanni Antonio Guadagni fu anche custode delle catacombe e dei luoghi sacri di Roma, negli anni in cui si intensificarono le ricerche di archeologia cristiana in città e l'interesse per la conservazione del patrimonio di arte antica presente a Roma o reperito con le attività di scavo più o meno fortuite. Clemente XII aveva fondato, nel 1733, il Museo Capitolino grazie all'acquisizione della collezione statuaria del cardinal Alessandro

[14] SPINELLI 2014 e 2015. Una *Venere* e un *Apollo* e la «numerosa biblioteca» del «Palagio de' Guadagni» sono citati in BOCCHI/CINELLI 1677, p. 481.
[15] DORINI 1936, p. 179.
[16] BORRONI SALVADORI 1974, pp. 149-150; DORINI 1936, p. 179; BMFi, *Carteggio Gori*, B VIII 10, lettera di Francesco Vettori dell'11 aprile 1739, disponibile on-line https://sol.unifi.it/gori/gori <20 dicembre 2023>.
[17] MARANGONI 1744, pp. 479-480 (la citazione è alla p. 480).
[18] PASSERINI 1873, pp. 122-125; PROJA 1994; PIERI 2003; PAVIOLO 2019.

Albani, che costituì il nucleo originario dell'istituzione. La politica di acquisizioni era proseguita con Benedetto XIV, e vi concorsero numerosi prelati e aristocratici romani[19].

Il 15 febbraio 1745 Guadagni fece trasportare in Campidoglio il sarcofago scoperto ai primi di gennaio nelle catacombe di San Callisto, donandolo «per aderire e secondare il bel genio del detto fondatore del Museo Capitolino e per secondare ancora il genio che tiene il presente regnante di continuare ad arricchire il detto luogo di nuovi marmi e monumenti antichi». Il dono, tuttavia, sembra non sia stato particolarmente apprezzato dal marchese Alessandro Gregorio Capponi, primo custode e presidente antiquario del Museo Capitolino, «per essere cosa di bassi tempi» ed «essendovene colà su delle altre assai belle»[20].

Nella veste di conservatore dei cimiteri cristiani dell'Urbe, poi, Guadagni promosse la ricerca e la valorizzazione dei corpi dei martiri che si riteneva fossero ivi custoditi. Nelle «Novelle letterarie» di Firenze, in una lettera anonima da Roma del 17 maggio 1749 (attribuita a Pier Francesco Foggini), si stigmatizzava tale pratica degli scavi nelle catacombe: «Non è descrivibile la barbarie, con la quale sono trattati questi meravigliosi antichi cimiteri de' cristiani»[21]. Nella risposta pubblicata da Giovanni Lami, sollecitata probabilmente dal circolo di antiquari romani che ruotavano intorno al cardinale Guadagni (chiamato in causa da Foggini), si elogiava il porporato e i suoi collaboratori[22]:

> Molto commendevole è la sollecitudine, che si dà l'eminentissimo sig. card. Giovanni Antonio Guadagni vicario di Roma, acciò le antiche memorie de' santi martiri e degli altri cristiani, che continuamente si scavano e disotterano a Roma, si conservino illese, e in nulla maniera si guastino, poiché a questo effetto sono a simili scavi sopraintendenti persone per dottrina e per diligenza assai ragguardevoli, quali sono di presente il sig. canonico Boldetti e il sig. canonico Marangoni, i quali sono gelosissimi custodi di questi preziosi avanzi della cristiana antichità. Per benefizio di questi pervengono a noi memorie pregevolissime, e non si trascurano come altri ha detto.

Le voci, dunque, riguardavano i numerosi trasferimenti di lastre e iscrizioni che avvenivano in quegli anni a Roma, dovuti alla rinascita dell'interesse per le testimonianze della storia cristiana dei primi secoli e alle indagini che si andavano svolgendo presso le catacombe alla ricerca spasmodica di reliquie di martiri, pratica molto diffusa e spesso condotta con scarso metodo, e per questo criticata dagli studiosi più avvertiti sin dalla fine del Seicento. In forza degli editti che vietavano l'alienazione dai cimiteri romani di reliquie e altri materiali, era consuetudine, con il consenso papale e le facoltà del cardinal vicario, la concessione di tali oggetti solo per il reimpiego in edifici sacri della città di Roma o di altri luoghi. Tale pratica è registrata nell'opera dell'antiquario e protonotario apostolico Giovanni Marangoni, *Delle cose gentilesche, e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese* (1744), dedicata proprio a Guadagni. L'ecclesiastico Marangoni, stretto collaboratore di Marcantonio Boldetti e poi suo successore nella carica di custode delle reliquie e dei cimiteri, segnalava il trasferimento di «moltissime lapidi» in diverse chiese dell'Urbe, come presso le religiose oblate cistercensi nella città di Anagni, e la loro collocazione «nelle guide del pavimento»; occorrendo anche un marmo per la mensa dell'altare maggiore, il cardinal vicario nel 1742, «a mia supplica, si compiacque benignamente di concedere a detta chiesa questi due marmi, i quali dalle religiose furono collocati, il primo ad uso della sacra mensa, e l'altro affisso nel prospetto dietro lo stesso altare»[23]. Si ricorda, inoltre, un marmo del sepolcro di Cecilia nel cimitero di Callisto, concesso all'ambasciatore francese presso la Santa Sede Paul-Hippolyte de Beauvilliers, duca di Saint-Aignan, nel 1741 da papa

[19] ARATA 2013, pp. 118, 135, 140.
[20] MARANGONI 1746, pp. 78-79; il sarcofago, che recava il nome della defunta Aurelia Extricata, fu collocato nell'atrio, sotto una delle nicchie.
[21] [FOGGINI] 1749, col. 358; BARZAZI 2007.
[22] [LAMI] 1749, coll. 550-551; BARZAZI 2007.
[23] MARANGONI 1744, pp. 423-429 (la citazione è alla p. 425).

Benedetto XIV per la sua cappella in Francia; furono presenti alla rimozione gli antiquari collaboratori del cardinale Guadagni e Guadagni stesso, che vi appose il suo sigillo[24].

Sempre Guadagni, venuto in possesso, nel 1747, del corpo di S. Gemina martire, lo affidò in seguito alle monache cappuccine di Firenze. Inoltre, donò nel 1751 alla badessa del monastero di Santa Verdiana, Maria Caterina degli Albizzi, la reliquia del corpo santo di S. Celestino martire, ritrovata a Roma nel 1742[25].

Nel convento e chiesa di San Francesco di Erice, sotto l'altare del cappellone era conservato il corpo di S. Giustino martire, estratto dalle catacombe di Priscilla e riposto a Erice con autentica del 6 aprile 1754 del cardinale Guadagni che «ne lo fece estrarre per mandato pontificio da quel cimitero»[26]. Nel maggio 1755, il padre provinciale palermitano del Terzo Ordine Francescano, di passaggio a Roma, ottenne dal cardinal vicario che il custode delle sacre reliquie, l'abate Agostino Onorante, concedesse qualche corpo di martire per la sua città di Corleone; proprio allora si era scoperto nel cimitero di San Teodoro martire il corpo di S. Ermete «e di esso il signor cardinale fece far dono al degno padre provinciale», che subito lo riportò a Palermo per consegnarlo alla città di Corleone facendolo riporre «in una nobile cassa co' suoi cristalli»[27].

Nel 1756 su suggerimento di Scipione Maffei venne fondato da Benedetto XIV il Museo Sacro in Vaticano. La nuova istituzione fu anche il frutto del grande interesse che si accese in quegli anni per le antichità medievali e bizantine, testimoniato dalle numerose collezioni romane che si andavano arricchendo di oggetti di quei secoli. Gli alti prelati, sulla scia di quanto veniva promosso e realizzato dai pontefici, diedero vita a un'attività di reperimento, raccolta e conservazione di oggetti medievali cristiani che testimoniassero l'antichità e la solidità della fede nei secoli, alimentando nel contempo le collezioni pubbliche e private che avrebbero trovato la loro naturale prosecuzione nei grandi musei d'arte del secolo successivo. Il Museo Cristiano Vaticano si formò a partire dall'acquisizione ed esposizione, nel nucleo originario, di diverse di queste collezioni: la ricchissima raccolta di Francesco Vettori, che ne fu anche il primo direttore; quella del cardinale Gaspare Carpegna, che conteneva in gran parte antichità da catacombe, come i vetri dorati e le monete illustrati qualche decennio prima dal grande antiquario fiorentino Filippo Buonarroti; la glittica, che proveniva dalle collezioni di Francesco de' Ficoroni[28]. Tra gli acquisti del nuovo ente museale figurò anche un micromosaico con la rappresentazione di S. Teodoro Tirone (Fig. 4), che avrebbe potuto fare bene il paio con quello posseduto dalla famiglia Guadagni[29].

In merito alla corrispondenza tra Gori e Paciaudi, il cardinale poteva essere stato chiamato in causa sia quale utile intermediario per l'ottenimento della riproduzione del micromosaico da parte del teatino, sia anche per offrire la possibilità a Gori di poterlo esaminare con agio permettendo l'accesso alle collezioni di famiglia; tuttavia, egli poteva ben essere il proprietario dell'oggetto, colui che lo aveva introdotto nella raccolta Guadagni. Il cardinale, infatti, oltre a possedere reliquie e corpi di santi martiri e a disporre delle antichità che venivano ritrovate presso le catacombe, andava raccogliendo testimonianze artistiche e materiali del cristianesimo primitivo e dei secoli medievali. Nella collezione Guadagni, oltre al mosaico di cui ci stiamo occupando, erano presenti anche vetri cimiteriali (Figg. 5-6) che, come vedremo, attraverso strade parallele, giunsero anch'essi alla collezione Basilewsky e, quindi, al museo di San Pietroburgo[30].

[24] BONDINI 1855, p. 148.
[25] RICHA 1754-1762, II (1755), pp. 208-209, 229.
[26] CASTRONOVO 1872, pp. 7-8.
[27] SCHIAVO 1756, p. 66.
[28] BIANCO FIORIN 1991.
[29] A. Effenberger, scheda n. 138. *Mosaic Icon with Saint Theodore Teron*, in *BYZANTIUM* 2004, p. 231; G. Cornini, *Icona portatile raffigurante San Teodoro Tiro*, in *LO SPAZIO DELLA SAPIENZA* 2007, pp. 116-117.
[30] *BYZANTINE ART* 1977, pp. 275-276; VATTUONE 1998.

La presenza nella collezione Guadagni a Firenze del micromosaico con S. Teodoro non offre, tuttavia, soluzioni sicure sulla provenienza dell'opera, allontanata dall'Oriente nei secoli precedenti senza che si possa accertare in quale parte d'Europa o della penisola sia approdata. Il possesso del mosaico da parte del cardinale farebbe propendere per un reperimento a Roma. I tesori delle chiese cittadine registravano una significativa presenza di questi oggetti, come risulta dagli inventari della basilica vaticana, con i lasciti, in particolare, del cardinal Bessarione, o come è ancora possibile constatare oggi, attraverso i casi del micromosaico con il *Cristo in pietà*, donato da Raimondello del Balzo Orsini alla chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, o quello con il *Cristo*, ritrovato nel 1738 nella chiesa di Santa Maria in Portico[31].

Esemplari analoghi risultavano nella raccolta del cardinale Pietro Barbo[32]. Le collezioni museali cittadine presentano tuttora micromosaici attestati in città in età moderna, come, ad esempio, il *S. Teodoro* delle raccolte vaticane già ricordato, così come esemplari di questo genere di produzione artistica dovevano essere presenti nelle raccolte private cittadine. Nella collezione della famiglia Borghese si conservava una tavola con la *Vergine e gli apostoli*, esposta alla *Mostra di arte religiosa*, tenutasi a Roma nel 1870, e riconoscibile con quella finita in seguito nella collezione del belga Adolphe Stoclet (1871-1949)[33]. Allo stesso modo, sembrerebbe provenire da una collezione privata romana la *Crocifissione* oggi nelle collezioni degli Staatliche Museen di Berlino e ancora agli inizi del Novecento a Nicosia in Sicilia[34].

Sulla presenza di opere di origine bizantina o ritenute tali nelle residenze private si segnala la testimonianza fortemente critica del trattatista Giovanni Battista Armenini (1530-1609), che nei *Veri precetti della pittura* (1587), lamentandosi della scarsa presenza di dipinti devoti contemporanei nella gran parte dei numerosi palazzi che aveva visitato in molte delle città d'Italia, constatava che vi erano solo «pitture delle sacre imagini, le quali erano la maggior parte quadretti di certe figure fatte alla greca, goffissime, dispiacevoli, e tutte affumicate, le quali ad ogni altra cosa parevano esservi state poste, fuori che a muover divotione, overo a fare ornamento a simil luoghi»[35].

Anche Firenze era un luogo di significativa presenza di questo genere di opere, come testimoniano il tesoro del battistero e le collezioni medicee[36]. Narrando la vita dell'umanista fiorentino Nicolò Niccoli (1365-1437), Vespasiano da Bisticci (1421-1498) ne registrava con ammirazione la passione per le antichità e gli oggetti d'arte; a questo proposito il biografo rimarcava questa precocità di interesse: «in questo tempo non erano queste cose in tanta riputazione, né tanto istimate, quanto sono istate di poi». Grazie, inoltre, alle relazioni intessute da Niccoli con personaggi del mondo intero, «chi gli voleva gratificare gli mandava o statue di marmo, o vasi fatti dagli antichi, o piture o iscolture di marmo, d'epitafi di marmo, di piture di mano di singulari maestri, di molte cose di musaico in tavolette»[37].

---

[31] H.C. Evans, scheda n. 131. *Mosaic Icon with the Akra Tapeinosis (Utmost Humiliation), or Man of Sorrows*, in *BYZANTIUM* 2004, pp. 221-222; PEDONE 2005. Recentemente è stato messo in dubbio il legame tra Raimondello e il micromosaico in Santa Croce, associando l'opera al padre Nicola (cfr. GALLORI 2016 e LANSDOWNE 2019); tuttavia, la presenza del dipinto di S. Caterina sul retro dell'icona rafforza l'ipotesi di Raimondello, che fondò a Galatina, intorno al 1385, una chiesa dedicata alla santa, nel cui tesoro era presente un secondo micromosaico.

[32] SALOMON 2003; DUITS 2011.

[33] L'oggetto, presentato alla mostra dal principe Marcantonio Borghese, era visibile in un armadio nel VII salone (cfr. *CATALOGO DEGLI OGGETTI AMMESSI ALLA ESPOSIZIONE ROMANA* 1870, p. 113, e BARBIER DE MONTAULT 1874, p. 152). Dopo oltre mezzo secolo, nel 1931, venne esposto a Parigi come parte della collezione Stoclet di Bruxelles (cfr. *EXPOSITION D'ART BYZANTIN* 1931, p. 169, n. 635); pochi anni dopo, fu Sergio Bettini a proporne l'associazione con l'opera già di proprietà Borghese (cfr. BETTINI 1938, p. 15; MORETTI 2014, pp. 124-125).

[34] BUSCHHAUSEN 1995, p. 59; E. Pizzoli, *Da Roma a Berlino: il viaggio di un'icona musiva*, in *ICONS, MINOR OBJECTS* 2011, p. 360; MORETTI 2013, p. 1002.

[35] ARMENINI 1587, p. 188. Cfr. poi HARVEY 2021, pp. 118-119.

[36] MENNA 1998(2000); DUITS 2013.

[37] VESPASIANO DA BISTICCI/GRECO 1970-1976, II (1976), p. 240; BIANCA 2013.

La diffusione in città era tale che Vasari pensò bene di attribuire a un artista fiorentino, Gaddo Gaddi, la realizzazione di queste opere:

> Dopo ciò ritornò Gaddo a Firenze con animo di riposarsi; per che datosi a fare piccole tavolette di musaico, ne condusse alcune di guscia d'uova con diligenza e pacienza incredibile, come si può fra l'altre vedere in alcune che ancor oggi sono nel tempio di S. Giovanni di Firenze. Si legge anco che ne fece due per il re Ruberto, ma non se ne sa altro.

L'aretino aveva già menzionato la tecnica del «musaico di gusci d'uovo» nell'*Introduzione alle tre arti*, nel capitolo sui pavimenti di commesso della parte dedicata all'architettura[38]. Probabilmente si alludeva a questo tipo di lavorazione nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, composto nei decenni a cavallo tra XIV e XV secolo, in un capitolo, giunto a noi purtroppo solo parzialmente, dove si parla di «opera musaicha, o vuoi greca» e si menzionano «ghuscia d'uovo ben peste»[39]. Allo stesso modo, il Filarete, discutendo nel suo trattato della produzione musiva, ricordava di aver visto mosaici «in tavola piccola in Vinegia, venuta di Grecia, fatta molto solennemente e molto minuti, i quali dicono essere fatti di guscia d'uova. Se vero è, non so come sieno fatte, sono degna cosa e degnissimamente fatte». Si conferma così la conoscenza e l'apprezzamento di questo genere di opere nell'ambiente umanistico fiorentino, come anche se ne ribadisce la provenienza dall'orbe bizantino[40].

Resta quindi in forse il luogo di reperimento dell'opera prima che riapparisse tra le carte di Gori e Paciaudi: la Roma del cardinal Guadagni o la Firenze dove la sua famiglia aveva raccolto fin dal XVII secolo opere, sia moderne che antiche, senza che tuttavia sia stato possibile individuare, tra le fonti e le notizie che abbiamo sulla consistenza della collezione, l'effettiva presenza di oggetti d'arte medievali. Se possiamo esprimere a questo punto un parere, la bilancia sembrerebbe pendere per la capitale papale, come confermerebbe anche il gran numero di opere rinvenute a Roma, dalle reliquie ai vetri paleocristiani, passato per le mani del vicario pontificio e associabile alla sua attività di collezionista[41].

La ricostruzione delle prime tappe delle vicende collezionistiche del micromosaico oggi all'Ermitage rappresenta un prezioso tassello della fortuna dell'arte bizantina in Italia. Questo fenomeno di lunga durata, infatti, è costellato di numerosissimi episodi, a partire dal tardo Medioevo, ma quasi sempre si tratta di oggetti provenienti dal mondo bizantino e giunti in Occidente per il loro valore religioso, cultuale o rituale e come tali accolti nei tesori delle chiese della penisola. La presenza dell'opera nella raccolta Guadagni e l'interesse mostrato dagli antiquari intorno alla metà del Settecento testimoniano un cambio di passo: il micromosaico costituiva ormai una testimonianza storico-documentaria, confluendo nel percorso più ampio che ha accompagnato il progresso degli studi sul Medioevo lungo tutta l'età moderna, nel quale le opere d'arte hanno ricoperto un ruolo non secondario nella

[38] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, I (1966), pp. 30, 112-113 (Giuntina). I micromosaici ricordati da Vasari nel battistero fiorentino sono i due pannelli del *Dittico delle feste*, pregevole opera di produzione paleologa del primo quarto del XIV secolo, oggetto di un recente restauro e di un approfondito studio (cfr. ROSSI–MARIANI *ET ALII* 2018(2019) e *IL* DITTICO BIZANTINO 2020).

[39] CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 194-195.

[40] FILARETE/FINOLI–GRASSI 1972, II, p. 672.

[41] Poiché nell'inventario del cardinal Bessarione del 1489 viene menzionata un'icona con un santo armato di lancia in mano, senza tuttavia indicarne la materia, Jurii A. Pjatnickij ha ipotizzato una possibile provenienza del mosaico con S. Teodoro dell'Ermitage proprio dal lascito del prelato orientale (J.A. Pjatnickij, scheda n. 224. *Micromosaic Icon with Saint Theodore*, in *BYZANTIUM* 2008, p. 436). Arne Effenberger (A. Effenberger, scheda n. 138. *Mosaic Icon with Saint Theodore Teron*, in *BYZANTIUM* 2004, p. 231) e Guido Cornini (G. Cornini, *Icona portatile raffigurante San Teodoro Tiro*, in *LO SPAZIO DELLA SAPIENZA* 2007, pp. 116-117) hanno ritenuto, invece, di identificare l'opera dell'inventario con il mosaico con S. Teodoro dei Musei Vaticani. Simona Moretti ha definito la faccenda un «bel ginepraio» promettendo notizie su ulteriori opere di Bessarione passate dal Tesoro al Museo (MORETTI 2015, pp. 294-295).

ricostruzione del quadro delle vicende dei secoli del lungo millennio dell'età di mezzo. L'atto di depositare il mosaico nella raccolta Guadagni, l'interesse erudito, con gli scambi epistolari per definirne meglio i caratteri, sono la prova dell'incipiente affermazione di un interesse per gli oggetti, fondata sulla consapevolezza che essi rappresentassero ormai una nuova fonte per la conoscenza della storia.

Le vicende successive del mosaico ci conducono verso altri lidi, esaurendosi dopo un secolo la permanenza dell'opera nella collezione fiorentina. Il destino della plurisecolare raccolta del ramo della famiglia Guadagni di Santo Spirito si consumò nel giro di pochi anni. Prime avvisaglie di un interesse di collezionisti e mercanti verso quella che era una delle principali raccolte d'arte in città si registrarono già nella prima metà dell'Ottocento. Verso il 1842 William Drury Lowe (1802-1877), in viaggio in Italia, ebbe contatti con il restauratore Ugo Baldi, cui seguirono acquisti da diverse collezioni fiorentine, come quella del conte Rossi, da casa Vacchetti, dal marchese Gherardi e anche dal marchese Guadagni, presso il quale comprò un disegno con testa di giovanetto di Andrea del Sarto[42].

Tuttavia, la collezione rimase pressoché integra fino alla morte, nel 1862, del marchese Neri Guadagni, come testimoniano le guide cittadine, tra le quali l'edizione del 1852 di quella di William Blundell Spence (1814-1900), che ricorda «a sketch by Andrea del Sarto, a very interesting one in black and white by Paolo Veronese» ma, soprattutto, «the two finest Salvator Rosa's in the world», che affascinarono anche Ruskin in visita in Italia nel 1845[43]. L'attenzione per la sola raccolta di quadri è confermata dalle descrizioni di Firenze degli autori locali, come l'architetto Fantozzi, che elogia l'architettura del palazzo, soffermandosi lungamente sulla «ricca e scelta galleria», di cui elenca quasi duecento dipinti[44].

La collezione fu esaminata nel 1861 da sir Charles Locke Eastlake (1793-1865), il primo direttore della National Gallery di Londra. Dopo la scomparsa del marchese, che frequentava il salotto di casa Spence, Eastlake avanzò una proposta di acquisto ma capì che Edoardo Dufour Berte (1808-1884), il quale aveva sposato l'unica figlia del marchese, Ottavia (1817-1876), era disposto a cedere «but wishes to do so on a large scale»[45]. Tuttavia, le cose finirono in altro modo e la copiosa raccolta fu venduta a mercanti e interessati quasi sempre per singoli pezzi o gruppi di opere, come si può constatare per i dipinti della ricchissima pinacoteca, per la cui dispersione *magna pars* ebbe proprio Spence, che a più riprese, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, prelevò oggetti dalla collezione[46]. Nelle pagine di Alessandro Foresi, testimone del commercio antiquario a Firenze in quegli anni, si registra, ad esempio, che l'architetto Orazio Battelli «à la vente des objects de la collection Guadagni acheta tout ce qu'il y avait de mieux en médailles et en ivoires antiques» e che «la dite collection était étalée» presso un mercante cittadino, «M. G.» (vale a dire Marco Guastalla), che si occupava della sua vendita[47].

Sono gli anni in cui nasce a Firenze una nuova consapevolezza del patrimonio artistico medievale presente in città, alimentata, nel clima post-unitario, dal dibattito che condusse alla nascita del Museo Nazionale nel Palazzo del Bargello[48]. Premessa all'istituzione della raccolta pubblica fu una serie di esposizioni, come quella allestita nel 1861 nella residenza di Marco Guastalla, cui seguì la *Mostra del Medioevo*, realizzata al Bargello l'anno seguente all'elezione di Firenze a capitale nel 1865 e alla quale parteciparono numerosi prestatori cittadini, tra cui collezionisti e mercanti[49]. Tra gli espositori compare l'antiquario Giuseppe Valmori, che,

42 VERTOVA 1968, p. 26; BORRONI SALVADORI 1974, p. 149.
43 SPENCE 1847, p. 48; LEVI 1985, p. 127.
44 FANTOZZI 1842, pp. 691-696.
45 LEVI 1985, p. 135.
46 FLEMING 1973, p. 14; 1979a, p. 498; 1979b, pp. 570, 572, 575-580; si tenne anche un'asta dei dipinti presso l'abitazione di Dufour Berte: *CATALOGUE DES TABLEAUX* s.d.
47 FORESI 1868, pp. 5, 12.
48 BAROCCHI–GAETA BERTELÀ 1985.
49 BERTELLI 2015.

qualche anno dopo, partecipando alla *Mostra di arte antica* organizzata dalla Società Donatello nel 1877, espose un frammento di mosaico di scuola bizantina. Notizie analoghe le ritroviamo negli appunti redatti da Paolo Feroni dopo aver ricevuto l'incarico, nel 1862, per il primo ordinamento del Museo Storico Nazionale da istituire nel Bargello: nella bottega di Valmori in via Ricasoli n. 5 sono registrati «alcuni piccoli bronzi di stile bizantino, curiosi e belli»; «un capitello in marmo, stile bizantino»; «mosaici del Gaddi»[50]. A questo proposito abbiamo notizia di un'icona a mosaico raffigurante *S. Giorgio che atterra il drago*, acquistata nel capoluogo toscano dal collezionista e studioso francese Jean-Charles Davillier (1823-1883) e donata, alla sua morte, al Louvre[51]. L'opera, che fece bella mostra di sé nella residenza parigina dello storico dell'arte, vi fu apprezzata anche da Basilewsky, come registrava, nella sua biografia di Davillier, Paul Eudel, che davanti a quell'icona musiva aveva avuto un rapido scambio di opinioni con il collezionista russo: «C'est une pièce unique! Cela vaut tout ce qu'on peut payer». Gli fece eco lo stesso proprietario esclamando: «S'il y avait un incendie chez moi, voici ce que je sauverais tout d'abord»[52].

Il 10 agosto 1865 veniva inaugurato al Palais de l'Industrie sugli Champs-Élysées il Musée Rétrospectif, un'esposizione organizzata dalla Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie. Questo sodalizio privato era sorto nel 1864, sul modello del South Kensington Museum londinese, per la promozione delle arti applicate attraverso la realizzazione di esposizioni e di attività culturali e l'istituzione di una biblioteca e di un museo, la cui premessa doveva essere proprio la mostra inaugurata nell'estate di quell'anno[53].

Nel grande edificio, costruito per l'Esposizione Universale del 1855, furono ospitati oltre seimila oggetti, dalla preistoria al Settecento, che affollarono le sale, con una significativa sezione dedicata al Medioevo. Il comitato organizzatore invitò «tous les principaux collectionneurs et propriétaires des objets les plus saillants de l'antiquité, de moyen âge, de la renaissance et des siècles derniers, de tous les pays» a partecipare a un'esposizione «qui aura un véritable intérêt pour l'histoire de l'art et pour son application au développement de l'industrie». Il fine era «rassembler ces collections et ces objets précieux, les exposer temporairement sous les yeux du public d'une manière digne et utile pour tous»[54]. Le opere appartenevano alle principali raccolte private presenti a Parigi in quegli anni, tra cui si distinguevano quelle di stranieri, studiosi, mercanti d'arte. Della mostra si conserva l'accurato catalogo, pubblicato, dopo la chiusura avvenuta il 10 ottobre 1865, nel 1866 e nel quale furono registrati tutti gli oggetti esposti, con l'indicazione del proprietario e una scarna descrizione con attribuzione e datazione[55].

Tra i collezionisti maggiormente rappresentati troviamo Louis Félix vicomte de Nolivos (1805-1889?), le cui opere in mostra spaziavano dall'antichità greco-romana al Rinascimento. In attività già negli anni Trenta dell'Ottocento, questo personaggio operò sul mercato antiquario tra Francia e Italia per tutta la vita, con una condotta non sempre specchiata; amico del collezionista Horace His de La Salle (1795-1878), a quanto pare sarebbe morto, quasi in povertà, nel 1889[56]. Tuttavia, oltre ad aver partecipato alle iniziative dell'Union con esiti lusinghieri e ad aver intessuto relazioni con i principali mercanti, collezionisti e studiosi nel suo paese d'origine e nella penisola, prese parte all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 in qualità di commissario del *Jury d'admission de l'histoire du travail* per la sezione di arti applicate, presieduta da Edmond du Sommerard e che vide tra i suoi membri gli esponenti più in vista

[50] BAROCCHI–GAETA BERTELÀ 1985, pp. 237, 317, 319; BERTELLI 2015, pp. 45-46.
[51] COURAJOD 1883, pp. 205-206.
[52] EUDEL 1885, pp. 43-45. Sui rapporti tra Davillier e Basilewsky, TIXIER 2014-2015, pp. 34-37.
[53] BLANC 1865.
[54] *MUSÉE RÉTROSPECTIF* 1867, p. VI.
[55] *CATALOGUE DES OBJETS D'ART* 1866.
[56] MALGOUYRES 2019, pp. 58-60.

del mondo dell'arte della Parigi del tempo, tra cui Jean-Charles Davillier, Alexander Basilewsky, Louis Leroux, Carle Delange, Charles Mannheim. Come risulta dalla lunghissima lista di istituzioni, espositori e collaboratori, intento principale dell'operazione, presieduta dal conte Émilien de Nieuwerkerke (scultore di origine olandese, *directeur général des Musées impériaux e surintendant des Beaux-Arts* su nomina di Napoleone III), fu un nuovo Musée Rétrospectif sulla stregua di quello del 1865 ma di gran lunga più ricco e articolato[57].

Il nome di De Nolivos è tuttavia indifferibilmente legato all'*affaire* Benivieni. L'aristocratico e mercante d'arte nel novembre 1864 aveva acquistato a Firenze dall'antiquario Giovanni Freppa una scultura che avrebbe attirato l'attenzione del pubblico degli studiosi e degli amanti dell'arte del tempo, divenendo un caso dibattuto tra Firenze e Parigi in quegli anni: il busto di Girolamo Benivieni, ritenuto un capolavoro del Quattrocento prima che se ne scoprisse il vero autore, il contemporaneo Giovanni Bastianini (1830-1868), che lo aveva modellato poco prima dell'acquisto da parte di De Nolivos: nel Musée Rétrospectif l'opera campeggiava al centro di una vasta sala e da molti fu ritenuto, come ebbe a scrivere il critico Paul Mantz sulla «Gazette des Beaux-Arts», «la perle de l'exposition»[58].

Anche nella sezione dedicata all'arte medievale, durante l'esposizione del 1865, era possibile osservare opere provenienti dalla raccolta privata De Nolivos, accanto a quelle, ben più numerose, di altri esponenti dell'ambiente collezionistico francese. Gli oggetti medievali portati al Musée Rétrospectif dal visconte di Nolivos comprendevano due dittici in avorio e, in una delle vetrine, un micromosaico, con numero di catalogo 512: «Saint Théodore, de face, vu à mi-corps, portant une lance et un bouclier. Mosaique en pâtes colorée en partie dorées; fonds d'or. École byzantine (XII^{e} siècle)», nel quale è facile riconoscere l'opera di cui ci stiamo occupando[59].

De Nolivos aveva potuto acquistare il mosaico nei mesi di permanenza a Firenze, offertogli probabilmente da chi, in quei tempi, si stava occupando della dismissione della collezione Guadagni. Come ci informa Alessandro Foresi, alla vendita della collezione Guadagni l'architetto Orazio Battelli aveva adocchiato una testa in bronzo di Minerva che giudicò antica e di gran valore. Su sua richiesta il medico ed esperto d'arte fiorentino la esaminò ritenendola un calco. Nel frattempo, fu acquistata dal pittore Vincenzo Consani (1818-1887), insieme al collega Cristiano Banti (1824-1904), e rivenduta qualche mese dopo proprio a De Nolivos. Consani, quindi, convintosi della falsità dell'opera, si decise a cederla al mercante francese «à la condition toutefois que le marchandise devait être considérée par le vendeur et l'acheteur comme un sacco d'ossa». Foresi conclude riferendo che il pezzo falso fu venduto a Parigi «à un amateur qui ne s'y connaissait nullement, pour un prix fabuleux»[60]. Sempre De Nolivos partecipò anche alla vendita della collezione Galli Tassi, tenutasi nel corso del 1865, acquistando due statuette in bronzo, attribuite a scuola francese del XVIII secolo[61].

Il visconte, insieme a Rivet, l'amico e mercante che lo avevo avvisato dell'esistenza del busto Benivieni a Firenze in un incontro avvenuto a Milano poco prima dell'acquisto dell'opera, era di nuovo a Firenze nel gennaio 1867 «à la recherche, probablement, d'un autre Benivieni, ou d'un buste semblable», come racconta ancora Foresi riferendo della visita di De Nolivos all'atelier dello scultore Bastianini, che si tramutò in una scena poco edificante per il mercante venuto d'oltralpe; tuttavia, il conoscitore fiorentino, non certo tenero nei confronti di De Nolivos, ne dové riconoscere il suo «tact fin» essendo questi stato, insieme al sodale

[57] *PARIS UNIVERSAL EXHIBITION* 1867, p. 264; *EXPOSITION UNIVERSELLE* [1867]; *RAPPORT* 1869, pp. 20-23, 102-104, 241, 403, 422-432; MALGOUYRES 2019.

[58] MANTZ 1865, p. 337. Sull'*affaire* Bastianini, oggetto di numerosi interventi recenti, si rimanda a FORESI 1868; WARREN 2005; CAGLIOTI 2012; FIDERER MOSKOWITZ 2013.

[59] *CATALOGUE DES OBJETS D'ART* 1866, p. 50; *LE BEAU DANS L'UTILE* 1866, p. 150.

[60] FORESI 1868, pp. 5-6, 71; in nota la quietanza di De Nolivos del 7 gennaio 1865, in cui dichiara di aver comprato per 3.500 franchi due figure di bronzo di bellissimo lavoro greco ed etrusco, una pace del secolo XV e una testa di Minerva di piombo. Un'eco dell'episodio è in EUDEL 1884, pp. 323-324.

[61] BERTELLI 2011-2012, p. 199.

Rivet, il solo ad affermare che fosse un'opera di Bastianini il busto di Lucrezia Donati, attribuito da tutti a Mino da Fiesole e oggi conservato nei depositi del Victoria & Albert Museum[62].

Qualche mese dopo la chiusura della mostra, profittando della vasta eco suscitata dalla presentazione del busto, il visconte di Nolivos mise all'asta la sua collezione. La vendita avvenne nelle sale dell'Hôtel Drouot il 19 e il 20 gennaio 1866 e furono presentati oltre 140 pezzi, tutti aggiudicati[63]. Tra gli «objets variés» troviamo, al n. 114, il micromosaico già esposto al Palais de l'Industrie: «Petite mosaique carrée, exécutée en matières précieuses sur fond d'or. Elle représente saint Théodore vu à mi-corps et porte dans le champ diverses inscriptions greques. Très-beau travail byzantine du XI[e] siècle, d'une grande raretè», e se ne danno le misure: 9x7 cm[64].

In una copia del catalogo si conserva appuntata anche la cifra di vendita: 1.000 franchi, una somma confrontabile con i 1.448 ottenuti dal reliquiario a cassa di Limoges o i 1.300 per il vetro di Murano, ma non paragonabili, tuttavia, ai prezzi raggiunti da opere come una *Madonna* attribuita a Filippino Lippi, alcuni avori, marmi, bronzi e terrecotte del Rinascimento e sculture antiche, tutti venduti a cifre superiori ai 2.000 franchi, fino alla stratosferica somma (13.250) con la quale fu aggiudicato il *Girolamo Benivieni*, acquistato da Nieuwerkerke, che lo espose al Louvre nella sala dei *Prigioni* di Michelangelo.

Come risulta dal catalogo annotato, l'oggetto fu acquistato dall'antiquario Carle Delange, fratello del più noto Joseph-Henri (1804-1876) e amico e collaboratore del critico Alfred Darcel, insieme ai quali pubblicò diverse opere sulla storia della ceramica europea. Attivo con il negozio di antiquariato di Quai Voltaire, Carle Delange collaborò come esperto, a più riprese, con la casa d'aste Hôtel Drouot, negli anni Sessanta e Settanta. Il mercante francese non era nuovo ad acquisti del genere: prima del 1859 aveva portato dall'Italia il micromosaico con l'*Annunciazione* venduto poi al mercante e collezionista inglese John Webb (1799-1880) e dal 1860 nella raccolta del Victoria & Albert (museo per il quale operava Webb in quegli anni): come annota Alfred Darcel sulla «Gazette des Beaux-Arts»: «spécimen de la perfection et de la finesse que peut atteindre la mosaïque […] rapportée d'Italie par M. Ch. Delange, marchand d'antiquités sur le quai Voltaire»[65]. Poco tempo dopo, Julien Durand, passando in rassegna i pochi esemplari di questa tipologia di sua conoscenza, riferiva: «J'en ai encore vu deux autres chez M. Delange, négociant à Paris», uno dei quali era proprio l'*Annunciazione*[66].

Il micromosaico con S. Teodoro, esposto nel 1865 al Palais de l'Industrie, non doveva essere di certo sfuggito al collezionista russo Alexander Basilewsky (1829-1899), nobile e diplomatico di origine ucraina che viveva tra Firenze e Parigi. Nella capitale francese aveva intrapreso nel 1860 la sua collezione, il cui centro d'interesse erano opere testimoni delle origini e degli sviluppi dell'arte cristiana, come rivelavano anche i pezzi di sua proprietà esposti al Musée Rétrospectif, tra cui dittici e polittici in avorio, una croce di legno di cedro bizantina e moltissimi oggetti di oreficeria, in particolare smalti *cloisonné* e *champlevé*, molti dei quali furono riproposti all'Esposizione Universale parigina del 1867[67].

Basilewsky aveva approntato tre vetrine «remplies d'objets du plus beau choix et du plus gran prix», come racconta Henri Trianon in una cronaca dell'esposizione su «La Liberté»[68]. Tra gli oggetti in mostra egli aveva esposto un micromosaico, rappresentante il *Battista in adorazione*; e le due opere, quella del russo e il mosaico di De Nolivos, registrate nel catalogo di

62 FORESI 1868, pp. 28-29, 47.
63 *CATALOGUE D'OBJETS D'ART* 1866; REINACH 1904.
64 *CATALOGUE D'OBJETS D'ART* 1866, p. 32.
65 DARCEL 1859, p. 161.
66 DURAND 1861, p. 103.
67 *CATALOGUE DES OBJETS D'ART* 1866, *passim*; *EXPOSITION UNIVERSELLE* [1867], *passim*; QUIBLIER 2014. Sul personaggio e la sua collezione, KRYZANOVSKAYA 1990; *IL COLLEZIONISTA DI MERAVIGLIE* 2013; TIXIER 2014-2015, GIACOMELLI 2014-2015, PJATNICKIJ 2014-2015 e gli altri contributi del *DOSSIER* 2014-2015; TIXIER 2016.
68 L'articolo è riportato in *LE BEAU DANS L'UTILE* 1866, p. 150.

seguito, dovevano essere nella stessa vetrina, una accanto all'altro, a testimoniare una tecnica di cui si registravano, allora come oggi, pochi esemplari sopravvissuti.

I Delange dovevano essere in buoni rapporti con il diplomatico russo, come rivela un episodio narrato nella *Tour de Babel* da Alessandro Foresi. Avendo ricevuto da Firenze un piatto in lustro metallico, Basilewsky lo mostrò per un *expertise* proprio a uno dei fratelli, che lo giudicò falso[69].

Anche il visconte De Nolivos fu in rapporto diretto con il collezionista, avendogli venduto, nel febbraio 1875, una spada medievale, che sarebbe stata quella di Ruggero II re di Sicilia. Dopo averla pagata a caro prezzo, Basilewsky, per fugare ogni dubbio, la sottopose all'amico e studioso Adrien Prévost de Longpérier (1816-1882) il quale gli rivelò che l'oggetto era stato copiato da un esemplare in suo possesso: «je crains bien qu'elle ne soit aussi l'oeuvre d'un ouvrier aussi habile que moderne». Quindi lo studioso, dietro insistenze, gli prestò l'opera per un lasso di tempo: «je croirais volentiers que ce temps a été mis à profit et que votre épée n'est autre chose que la copie de mon épée»; il caso ebbe vasta eco sulla stampa e finì in tribunale, concludendosi nel dicembre 1877[70].

Il collezionista russo acquistò pertanto il micromosaico, come risulta dal catalogo della sua raccolta, pubblicato nel 1874 e curato dallo stesso proprietario insieme al suo amico e consigliere, lo studioso Alfred Darcel, in seguito direttore del Musée de Cluny di Parigi[71]. Il piccolo mosaico, con il compagno, seguì poi la sorte della collezione, acquistata, come è noto, dallo zar nel 1884 e trasferita all'Ermitage. Nella nuova collocazione i due micromosaici furono registrati nel primo saggio monografico su questa tipologia, pubblicato da Eugène Müntz sul «Bulletin Monumental» del 1886. Da allora l'opera, della cui presenza a Firenze nel XVIII secolo si erano perdute le tracce, è stata oggetto di grande interesse nel campo degli studi sui mosaici bizantini fino alle mostre più recenti di New York (2004) e Londra (2008)[72].

Negli stessi anni dell'acquisto del *S. Teodoro*, Basilewsky incrociò di nuovo la raccolta del cardinal Guadagni. Prima del giugno 1868, il conte Walfredo Fazio della Gherardesca (1825-1892) diede notizia all'eminente archeologo cristiano romano Giovanni Battista de Rossi di aver acquistato dalla collezione Guadagni i due vetri cimiteriali paleocristiani, che abbiamo già menzionato, raffiguranti rispettivamente *S. Pietro* (Fig. 5) e il *Sacrificio d'Isacco* (Fig. 6), con l'intenzione di venderli alla Biblioteca Vaticana, avendo già ricevuto altre proposte. Il conte, del ramo secondogenito della famiglia, che abitò il Palazzo Guadagni di Santo Spirito dopo il trasferimento della capitale da Firenze a Roma, fu attivo nella vita culturale e sociale fiorentina: presidente della Regia Accademia Araldica Italiana, raccolse, nel suo museo, una rilevante collezione numismatica; come apprendiamo da una lettera della moglie di William Spence dell'aprile 1864, l'inglese, se avesse colto l'occasione, avrebbe potuto acquistare, insieme al conte Della Gherardesca, «tutta la roba di casa Guadagni»[73].

In attesa delle decisioni dei responsabili vaticani, de Rossi, su autorizzazione del proprietario, pubblicava gli oggetti sul «Bullettino di Archeologia Cristiana», riferendo: «Provengono dal museo di casa Guadagni e colà vennero dalle romane catacombe ai giorni del cardinale Guadagni, che nel 1732 fu creato vicario di Roma e continuò per moltissimi anni in quella dignità, cui è congiunta la cura degli antichi suburbani cimiteri»[74]. Ne abbiamo la prova certa dalla testimonianza coeva di Giovanni Marangoni, che, in un suo testo del 1740, segnalava tra le immagini su vetro dorato ritrovate nella catacomba di Priscilla «una D. Petri

[69] FORESI 1868, p. 54; GIACOMELLI 2014-2015, pp. 44-45.
[70] *COUR D'APPEL DE PARIS* 1878 (le citazioni sono a p. 171).
[71] DARCEL–BASILEWSKY 1874, I, p. 43; *CATALOGUE DES TABLEAUX* s.d., p. 25, n. 80.
[72] MÜNTZ 1886, pp. 237-239; J.A. Pjatnickij, scheda n. 136. *Portable Mosaic Icon with Saint Theodore Stratelates*, in *BYZANTIUM* 2004, p. 229; J.A. Pjatnickij, scheda n. 224. *Micromosaic Icon with Saint Theodore*, in *BYZANTIUM* 2008, p. 436.
[73] LEVI 1985, p. 135.
[74] [DE ROSSI] 1868a, p. 32.

Apostoli reperta fuit cum apposito nomine Petrus, quae penes eminentissimum ac reverendissimum d. cardinalem Guadagni vicarium Pontificis asservatur»[75]. Il testo di de Rossi apparve anche nella versione francese della rivista, dove leggiamo, inoltre, una nota aggiunta del curatore dell'edizione, Martigny, che sottolineava che il vetro con la scena veterotestamentaria «est peut-être le plus significatif de tous les monuments qui représentent le sacrifice d'Abraham»[76]. Mentre la proposta di acquisto fu ricusata dalle autorità pontificie, la segnalazione sul «Bulletin» dové attirare l'attenzione di Basilewsky e nel 1874 i due vetri compaiono nel catalogo della collezione[77].

Queste opere, testimoni di periodi diversi dell'arte medievale, dalla Roma dei primi secoli del cristianesimo al lungo tramonto dell'impero bizantino, dopo secoli dalla loro creazione hanno vissuto nuove vite evitando di scomparire inghiottite dal flusso edace del tempo. La prima rinascita, nel clima di interesse per l'arte cristiana sorto nella Roma papalina del XVIII secolo, è dovuta molto probabilmente al cardinale Giovanni Antonio Guadagni, che contribuì così alla raccolta di preziose testimonianze dell'arte paleocristiana e tardomedievale per la collezione di famiglia, arricchendola sull'esempio dei suoi ascendenti. Il mosaico e ugualmente i vetri furono di nuovo a rischio quando la collezione di opere nel Palazzo Guadagni in piazza Santo Spirito finì dispersa, e anche questa volta una seconda possibilità di sopravvivenza fu loro offerta. In una gimkana di eredi e proprietari intenzionati solo a capitalizzare, antiquari non sempre specchiati, collezionisti che impegnavano ingenti risorse per i loro musei privati, gli oggetti riuniti dal cardinal vicario, dopo essere riaffiorati dal fiume carsico della storia e avendo rischiato di finirvi nuovamente, ritrovavano un ruolo nella narrazione delle vicende dell'arte medievale.

Il *fil rouge* che ha tenuto insieme questi oggetti, sradicati dai loro luoghi di origine per essere trasportati da Roma a Firenze, da Parigi a San Pietroburgo è l'attenzione di chi li ha posseduti per le testimonianze della storia sacra. Due personaggi, diversi per origine ed estrazione, nascita e condizione, nati a migliaia di chilometri di differenza e vissuti a distanza di oltre un secolo, grazie al loro amore per l'arte e per la conoscenza, hanno potuto riunire una piccola ma significativa tessera del grande mosaico della civiltà europea, permettendo che giungesse fino a noi lasciandoci questi preziosi testimoni del nostro comune passato.

[75] MARANGONI 1740, p. 42.
[76] J.-A. Martigny, in [DE ROSSI] 1868b, p. 32.
[77] DARCEL–BASILEWSKY 1874; *CATALOGUE DES TABLEAUX* s.d., pp. 9-10, nn. 40-41, tav. V. Sulla vicenda si rimanda a VATTUONE 1998.

Fig. 1: *Disegno del micromosaico con S. Teodoro di casa Guadagni*, 1752 (BMFi, *Carteggio Gori*, B VII 23, c. 167r). Foto dell'autore

Fig. 2: *Micromosaico con S. Teodoro Stratilate*, prima metà del XIV secolo. San Pietroburgo, Ermitage (in *BYZANTINE ART* 1977, fig. 264)

Fig. 3: Giovanni Antonio Giorgetti (disegnatore), Pietro Bombelli (incisore), *Cardinal Giovanni Antonio Guadagni*, 1761. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (https://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:7478214)

Fig. 4: *Micromosaico con S. Teodoro Tirone*, prima metà del XIV secolo. Città del Vaticano, Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana (in *SPLENDORI DI BISANZIO* 1990, p. 115)

Fig. 5: Édouard Riou, *Musée Rétrospectif*, «L'Univers illustré», 665, 1867 (in QUIBLIER 2014, fig. 3)

Fig. 6: *Vetro a oro graffito con S. Pietro*, IV secolo d.C. San Pietroburgo, Ermitage (in *IL COLLEZIONISTA DI MERAVIGLIE* 2013, pp. 44-45)

Fig. 7: *Vetro a oro graffito con Sacrificio di Isacco*, IV secolo d.C. San Pietroburgo, Ermitage (in *IL COLLEZIONISTA DI MERAVIGLIE* 2013, pp. 44-45)

APPENDICE DOCUMENTARIA[78]

Paciaudi a Gori, lettera del 1° settembre 1752 da Roma (BMFi)
Gratissime mi riescon sempre le di lei pregiate lettere, e siccome le serbo sempre lo stesso antico cordialisimo affetto, mi compiaccio allorché veggo ch'Ella serba memoria di me. Più tardi di quello che avrei voluto, rispondo all'ultima sua; ma mi trovo ingolfato sifattamente nelle cose maltesi, che mi manca spesso il tempo. Ho posta mano a un commentario sul culto di S. Giovanni Battista, in grazia de' Cavalieri Gerosolmitani, dietro cui porrò poi le memorie della Chiesa Magistrale di Malta al Santo dedicata, e de' privileggj di quel clero parlerò a diffuso. Ma siccome degli antichi tempj, delle antiche imagini, delle antiche preci, che al S.o Precursore furon consegrate io tratterò, così se Ella sa alcuna cosa all'intento mio opportuno, mel'avvisi. Ogni antico lezionario o Passionario, ogni leggenda ed omelia ove di S. G. Battista si ragioni, mi sarà caro poterli indicare; e di queste merci Firenze, ricca di Biblioteche, deve abbondare. Firenze poi, che ha questo Santo per primo tutelare, non avrà qualche vetusta memoria e immagine di lui? Non vi sarà qualche reliquiario di strana forma? Ella si prenda un po' di briga per amor mio, e vegga di accozzarmi insieme alcuna cosa di buono. Ed anche se in cotesti musei vi fussero Medaglie di Malta, o monete col nome o effiggie del Santo, vorrei saperlo. Sino dall'estrema Germania ne ho avute: possibile ch'Ella nulla mi mandi? Sia ringraziato Dio, che finalmente ha ricevute tutte le cose mie! Ma io quando avrò le Simbole? Stia di grazia sull'avviso di opportuna occasione, giacché ha in animo di favorirmi. Desidero le sue nuove, e de' suoi studj, e delle sue scoperte e fatiche antiquarie. Via, mi mandi una lettera piena di notizie, sicché io mi possa far onore nella conversazione di questi eminentissimi, molti de' quali tanto la stimano. Sono in Roma un poco meglio di salute, e ci sarò sino a dicembre. Dopo non so che sarà di me: forse tornerommene a casa, forse farò un longo viaggio. In ogni luogo, in ogni tempo, sarà sempre tutto, e poi tutto suo pieno di stima, di gratitudine, e di amore
Roma il primo settembre 1752
Il P. Carafa la prega di dare al P. Zaccaria il suo libro *De Gymnasio Romano*, perché appartiene al detto Religioso, e il Padrone non intende di donarlo ad altri. Compatisca, giacché io non sono che mezzano.

Gori a Paciaudi, lettera del 5 settembre 1752 da Firenze (BPPr)
Son molte settimane passate da che io le scrissi, ed a tal mia lettera non mi pare che vi sia in questa sua pregiatissima ombra di risposta. E perché ella veda che stima fo de' suoi caratteri e della sua benevolenza, in questo punto che l'ho ricevuta rispondo. Io mi rallegro della bellissima opera che Ella ha alle mani degna di lei e della Sacra Religione di Malta, di cui è storiografo. Qui, quanto a monumenti scelti delle gesta di San Giovanni ci sono cose immense. Nel mio battisterio vi è un dossale antico tutto d'argento con infinite figure, opera dei primi eccellenti orefici. In Casa Martelli vi è il portento di tutte l'opere di Donatello famoso, una statua meravigliosa di San Giovanni in atto di predicare. Un mio amico ha un calcedonio con San Giovanni di artefice greco// antico. Nel museo del marchese Guadagni è una tavoletta lavorata di finissimo mosaico dipinta coll'immagine di San Giovanni. Per aver queste cose ci vogliono suppliche, incomodi e spese. Lascio a Lei il dirmi come vuol restar

[78] Lo scambio epistolare tra Anton Francesco Gori e Paolo Maria Paciaudi è conservato, per le lettere di Paciaudi, in BMFi, *Carteggio Gori*, B VII 23; per quelle di Gori, in BPPr, *Carteggio Paciaudi*, cass. 79. Le lettere a Gori sono consultabili anche on-line sul sito dell'epistolario del medesimo: http://www.maru.firenze.sbn.it/gori/database.htm <29 dicembre 2023>. Ringrazio i responsabili e il personale delle due istituzioni per avermi favorito in ogni modo nella consultazione.

servita. Tutte queste cose non si son vedute in luce fin ora. Non mancano nelle biblioteche messali antichissimi da cavarne qualche cosa.
Io sono pronto a mandarle i tomi delle Simbole, che le mancano per corrispondere ai suoi favori, e scriva a questi suoi correligionari teatini, che ora molti vogliono venire a Roma. Devo mandarle il tomo 6, 7, 8, 9. È sotto il torchio il X. È quasi un mezzo anno che libro De Gymnasio lo ebbe il p. Zaccaria. E più di un mese che è qui il p. Costadoni e mette insieme per gli Annali Camaldolensi.// Godo che ella sia migliorato di salute e perfetta gliela prego e desidero, perché seguiti a eternare il suo nome con queste insigni opere.
Quanto ai miei studi, le dirò che deficiente spem. Non si vende né pure un libro. Veda che avrò più di 700 rami intagliati per la continuazione del Museo Etrusco, per il Tesoro de' Dittici, per le Gemme Omeriche, e per gli Analecti e Supplementi ai tre tomi delle Inscrizioni della Toscana. Ma non si trovando chi doni 100 doppie per aver la dedica di un'opera illustre, bisogna aspettare. Ora penso alla Toscana illustrata, con storie inedite, relazioni, monumenti. Se Ella ha da favorirmi, me lo dica e sono tutto sono pieno di stima e ossequio.

Gori a Paciaudi, lettera del 26 settembre 1752 da Firenze (BPPr)
Mi portai a casa del signor marchese Guadagni per vedere quella tavoletta di minutissimo mosaico coll'immagine di San Giovanni Battista, ma essendo per andare in villa non ho conseguito l'intento.
L'altare dossale d'argento di S. Giovanni e pieno di infinite figure, profeti, re, sibille, apostoli e di quadri colle gesta di S. Giovanni e a disegnarlo tutto ci vuole un'immensa fatica e stando servato sotto le chiavi del magistrato, non è facile di ottenere che tanti mesi stia fuori.
Io ho la parte di mezzo di un dittico alto un palmo e mezzo di avorio. N.° 1 vi è il Padre Eterno con volume che benedice. N.° 2 nel mezzo Maria Vergine con Gesù. A destra S. Giovanni Battista, allato è S. Margherita col drago. A sinistra S. Antonio abate, e S. Caterina con ruota// in mano; è fatto sulla fine del 1300. Ma io credo che ella vorrà cose più antiche. Pure non mancherò di servirla e se darà tempo si cercheranno per lei i più bei monumenti. Nella commenda gerosolimitana di S. Iacopo in Campo Corbolini vi sono nel muro 3 lastroni sepolcrali di cavalieri molto commendabili per le gesta e loro santi costumi e questi più illustreranno la sua storia e sono assai antichi. Alla fine del mese vado a respirare per tutto ottobre un poco in campagna.

Paciaudi a Gori, lettera del 16 ottobre 1752 da Frascati [I lettera] (BMFi)
Le sue lettere mi consolano, e m'attristano insieme. Consolazione ricevo, perché esse son piene sempre di buone notizie, e di mille attestazioni della sua amorevolezza per me: e come non rimanerne pago oltremodo nel vedersi assicurata l'amicizia di un uomo qual Ella è, dotto, religioso, onoratissimo. Ma altrettanto mi sconvolge tutti gli umori melanconici, il sentire arenate per mancanza di mecenati le sue lodevoli utilissime fatiche.
Come? Settecento rami preparati, e non trovarsi chi dia mano per la stampa? Sono cose da Goti, e da Vandali, abbandonarsi così da' signori la letteratura, e i letterati. Io la compatisco di cuore, e mi ci arrabbio per lei gran che! Si profunde tanto denaro, e un uomo come il Gori, che fa tanto onore all'Italia, non trova protettori generosi? O le lettere si spegneranno affatto fra noi, o bisognerà andare nell'Isole Britan(n)iche a cercare chi faccia limosina alle povere scienze. Caro amico, su questo articolo io non finirei mai di declamare, e sarei presso a bestemmiare.
Veniamo al nostro S. Giovanni Battista. La ringrazio dei lumi somministratimi, e giacché cortesemente mi si offre, passo a supplicarla.
1. Il mosaico di casa Guadagni di che età è egli? Io pregherò il Sig.r Cardinale a farmelo dissegnare, se è cosa antica.

2. Del suo dossale, ch'è nel Battistero, me ne faccia una descrizione, sicché sappia di che tempo egli è, e cosa minutamente rappresenta. Me lo scriva dunque, che poi *sumptibus meis*, ne farei il dissegno, s'è cosa, che faccia al caso mio.
3. Chi è l'Amico che possiede il calcedonio coll'imagine del Santo Precursore? Fusse mai il Com.e Vettori? Me lo dica, acciò possa prender le mie misure affine di ottenerne il dissegno con minor suo incommodo.
Spero da lei queste tre grazie dopo tante altre; circa la statua di Donatello non fa per me. I messali, i calendarj, e martirologgi antichi sono stati da me consultatissimi. Solo vorrei mi dicesse a chi posso indirizzarmi per sapere, se nella Medicea e Laurenziana vi fusse mai qualche orazione inedita, o qualche leggenda del S.o Precursore. Qui in Vaticana ho trovati tesori.
Favorisca consegnare li tomi VI-VII-VIII-IX e X (quando sarà uscito delle sue Simbole) al P. Graziani mio correligioso, e lo preghi a mandarmeli, giacché Ella me ne fa dono cortese, ma sarà bene aspettare, che sia uscito il XI. Io scriverò a detto Padre, acciò tenga una strada che non mi sien sequestrati.
Intorno ai venti verrà costì il P. Mamachi: questi può portarmeli senza verun pericolo. Mi saluti il nostro P. Costadoni, e resto con tutta la stima ed affezione possibile

Paciaudi a Gori, lettera del 16 ottobre 1752 da Frascati [II lettera] (BMFi)
Giacché Ella s'interessa amorosamente per gli studj miei, e si compiace somministrandomi sì giovevoli notizie, riccorro di bel nuovo al suo cortese animo, e la priego di alcune cose, che mi daranno occasione a celebrare sempre più il suo nome, e a comendarne la gentilezza. Io non voglio, né cerco il dissegno di quel suo Dossale, o Pulpito, o Leggitojo, o Tribunale che il vogliamo chiamare: al mio libro non ho tanti denari da spendere. Ma la grazia che chiedo e che da lei dipende, è questa, che Ella me ne faccia una esatta descrizione verbale, sicché io sappia, e possa dire:
1. Il luogo ove sta precisamente cotesto dossale.
2. La di lui forma, materia e figura
3. L'età sua
4. Se alcuna cosa si sa degli operarj
5. Se mai fussevi apposta alcuna iscrizione o del tempo, o dell'oblatore
6. Qual uso siasene fatto, giacché il Thiers nel suo dotto trattato Des jubez des Eglisas c'insegna aver avuti varj usi cotesti Dossali.
Ella adunque mi faccia il piacere di porsi avanti la lettera mia, e rispondermi ad ogni capo e ne farò grata commemorazione. Saprei anche con molta mia soddisfazione appresso chi sia il Dittico Eburneo descrittomi; ed a quale chiesa abbia servito. Sarebbe mai stato di qualche chiesa de' Gerosolmitani?
Nel suo ritorno in Firenze, la supplico quanto so e posso, a scrivermi distintamente qualche cosa sul mosaico di Casa Guadagni. Quand'io saprò di che età, e di che merito egli è, pregarò il Sig.r Cardinale Guadagni a farmene venire il dissegno. Già ne ho parlato all'E.ma Sua, ed il Sig.r Cardinale Corsini, che benignamente mi favoriranno; ma come ho detto, bisogna ch'Ella incomincj l'opera col raguagliarmi della natura, ed età del mosaico.
Suppongo, che avrà qualche suo giovane che la serve nelle fatiche letterarie: se questi potesse andare a copiare delle lapidi, che sono in cotesta commenda de' Gerosolmitani presso S. Jacopo, ch'Ella mi accenna, le tre iscrizioni sepolcrali de' buoni cavalieri, gliene avrei molta grazia. Se poi non avesse appresso di sé chi mi possa favorire, me lo scriva, che pregarò altra persona, la quale abbia più ozio. Ella fa molto bene a sollevarsi con la villeggiatura; io pure sono qui al Tusculo spintovi dalla necessità di respirare aere più libero, e lontano dalle cure urbane. Ella mi ami, e sia certo che le corrispondo, e vivo sempre, e poi sempre tutto suo.

Si ricordi dei tomi promessimi delle Simbole che si potrebbon mandarmi col ritorno del P. Mamachi. Vegga un poco questo dotto religioso, che ne avrà piacere.

Paciaudi a Gori, lettera del 4 novembre 1752 da Roma (BMFi)
Permetta, che appena giunto in città io venga ad importunarla. Sarò breve, e discreto questa volta, ben sapendo che in questi tempi ogniuno ha il suo che fare.
Ecco perché le scrivo. Ella mi disse che un suo amico aveva un calcedonio coll'impronto di S. Giambattista. Io desidererei sapere chi egli sia costui; perché se è il nostro comendatore Vettori, lo pregarò a darmene il dissegno, se altri fusse, lo farei supplicare del favore; mentre ho bisogno appunto di un rametto per il mio frontespizio, e vorrei cosa antica.
Si ricordi per carità del mosaico di Casa Guadagni: basta che mi dica, s'è antico, e degno di essere pubblicato, ché io pensarò a farlo dissegnare. Attendo i suoi riscontri ad un'altra mia, e resto tutto, e poi tutto suo […]

Gori a Paciaudi, lettera del 7 novembre 1752 da Firenze (BPPr)
In villa vienmi sua compitissima de 16 del caduto, a cui mi riserbai a rispondere tornato a Firenze in questo giorno, in cui altra ne viene in data de 4 del corrente.
Intorno al dossale d'argento tutto storiato di bassirilievi e statue, che era destinato per paliotto dell'altar maggiore, e ora si pone con molte reliquie nel bel mezzo di S. Giovanni due volte l'anno per il perdono a dì 13 di gennaio e per la festa di S. Giovanni, io le dirò che non lo posso vedere se non in tali giorni, perché in tutto l'anno sta servato e le chiavi stanno 2 presso il magistrato e l'altra presso di me. Di questo ella non ne può cavare grande onore perché è opera condotta in molti anni dal 1300 avanti fino al 1400. Vi è tutta la vita, gesta e morte del Battista, santi, profeti, re, senza numero e le// sibille. Vi è l'inscrizione nella fascia della base e vi sono i nomi de' consoli. È tanto grande e alto quanto un paliotto da altare colle testate e fianchi. Era destinato per l'altar maggiore, ora serve per l'ostensione delle SS. Reliquie, che sono in gran numero e preziosissime in questo battistero. Fu ordinato dai consoli dell'Arte de' mercatanti e vi furono impiegati i primi professori, scultori, orefici, smaltatori e specialmente Andrea del Verrocchio e altri, de' quali parla il Baldinucci. Procurerò l'inscrizione e gliela manderò se le bisogna.
Il dittico eburneo innanzi del secolo XV con S. Giovanni Battista è nel mio museo ed è al suo comando, se vuol far disegnare da sé, o vuole che lo faccia servire, e l'istesso farò del mosaico del Museo Guadagni, che è una tavoletta alta alta// circa 6 dita e larga 5 ed è d'un finissimo ed antichissimo lavoro. Di eccellente lavoro è un'agata calcedonia grande, che mostra la testa del Battista recisa entro un disco ed è opera del secolo XVI, che qui l'ha fatta anni sono intagliare un certo Rospigliosi venditore di gioie, e costì ne troverà qualche copia, ma per l'antichità grande il mosaico Guadagni è più pregiabile. Del resto, ho già parlato al signor marchese Guadagni, ed alla fine del mese che sarà tornato di villa lo farò disegnare. Ad ogni modo o si raccomandi al cardinale o ad altri, in ogni modo deve spendere. Tutto Ella avrà, ma io non posso soccombere a tante spese alle dette e ai lastroni de' cavaglieri di Malta. Ho cento taccoli di debiti, come può credere, e perciò sono pronto a servirla e farla servire perché sono e sarò sempre tutto suo […]//
Il p. Mamachi non è in Firenze, tornatogli farò visita, e lo pregherò a portarle le Simbole.

Paciaudi a Gori, lettera del 18 novembre 1752 da Roma (BMFi)
Ab Amicis honesta sunt petenda. Non chiedo con suo dispendio cosa alcuna Mio Sig.r Gori Amatis.mo. Eccomi pronto a pagare tutto ciò che occorrerà; mi scriva a chi s'ha da contare il denaro, e a vista si darà. Ciò supposto, Ella mi faccia dissegnare subito:
1. Il mosaico di casa Guadagni nella sua naturale grandezza, giacché dice esser alto sei dita; ma nel mandarmelo mi favorisca scrivermene la età, che più facilmente si può conoscere veggendo l'originale. Io nulla dirò al Sig.r Card. Guadagni, affinché Ella vegga che confido unicamente in lei.
2. Il dittico e la gemma non mi abbisognano.
3. Riceverò con piacere l'Iscrizione del dossale che mi offerisce. Non capisco come una machina da porsi all'altare si chiami dossale. Più tosto gli può convenire questo nome ora, che serve all'ostensione delle reliquie, giacché doxa e doxologia può dirsi quella santa e antichissima funzione di mostrar a' popoli le reliquie.

Gori a Paciaudi, lettera del 28 novembre 1752 da Firenze (BPPr)
Scrivo in fretta perché mi sono sfragellato il capo con tante lettere, e non ho finito l'ufizio. Sappia che domani o doman l'altro resterà terminato il disegno del mosaico, maravigliosamente preso, con pazienza da cappuccini. Qui averò qualche occasione di farlo venire nelle sue mani tra pochi giorni e manderò un involtino avuto dai signori Valchi e vi manderò ancora l'inscrizione del dossale. Per il disegno di due lastroni de venerabili cavalieri di Malta il pittore non vuol meno d'una doppia. Mi dica se gli vuole e che cosa ho da fare. Si ricordi di me nelle sue orazioni […]
Se costì trova croniche, storie e altro spettanti alla nostra Toscana, mi onori di indicarmele.

Paciaudi a Gori, lettera del 16 dicembre 1752 da Roma (BMFi)
Ella ha meco usata brevità per ragione di facende: io userolla perché non isto bene. La ringrazio dell'amoroso pensiero in farmi copiare il mosaico Guadagni. Ma Amico Caro, quel sentire che domani si terminerà il dissegno: ci ha voluto pazienza da cappuccino, mi spaventa, e non vorrei dover pagare qualche doppia al dissegnatore. Mi raccomando: Ella dispone di cotesti operaj, e mi faccia fare buon mercato. Il Sig.r Card.e Guadagni, e il Sig.r Card.e Corsini mi hanno rimproverato, perché non mi sono prevalso de' loro favori ed esibizioni: così Ella non mi faccia pentire di aver preso estero pittore. Amico, siam tutti e due al verde, così se si parla di economia: *Scimus et hanc veniam petimusque, damusque vicissim*. La iscrizion del dossale ce la porrà tal quale, e del Battistero parlando, dirò quel che debbo del mio caro Sig.r Gori. Ma mi dica una volta: perché lo chiama Ella Dossale, e non Frontale, o che so io? Un'altra cosa mi dica, e poi non la seccarò più. Costì vi è un'insigne reliquia di S. Giovanni Battista. L'Abbate Bandini ha pubblicato certo monumento di essa, che ho veduto nell'ultimo suo libro. Ma io vorrei sapere dove precisamente si conserva tale reliquia, e se in antico reliquiario. Oh! Possar di Bellona! Una doppia per copiar i due lastroni? Fussero due decreti degli Arconti d'Athene, o de' sacerdoti di Mitilene! Caro mio Sig.r Preposto, *non tanti emo*.
Tutto ciò che deve mandarmi, l'unisco subito, e il dissegno del mosaico, e l'Iscrizione, e l'involto del Valchio. Mons.r Piccolomini, o il Sig.r Card.e Corsini ordineranno che si venga a pigliare a casa sua, e penseranno a farla venire a Roma. Io non so come compensare i favori, che pregando Dio per lei, e questo lo faccio sempre, acciò abbia da la sù ogni bene.

Paciaudi a Gori, lettera del 6 gennaio 1753 da Roma (BMFi)
Al Sig.r Conte Piccolomini si compiaccia, mio carissimo Sig.r Gori, mandare il dissegno del mosaico, la iscrizione del dossale, e l'involtino del Walchio.
Monsignore fratello del Cavaliere ha già pervenuto costì affinché mi si trasmettino in Roma, sotto la direzione, o indirizzo, per dir più giusto, di Eminentis.mo Personaggio. Franco di gabelle epistolari. Mi dica poi quanto ho di debito con lei.
Due altre notizie ho bisogno, e il suo e il mio S. Giovanni la rimunerà certamente della fatica, esperimentandolo io generalmente prodigiosissimo e benignissimo Avvocato.
1. Vorrei sapere, come è vestito il S.o Precursore nel suo dittico. Se colla pelle ispida e rusticana, ovvero colla tunica, e col pallio; e se questa tonaca, e questo mantello sieno sino a terra, ovvero sino al ginocchio.
Di più vorrei sapere qualche cosa più d'individuato intorno al dossale, cioè quante volte vi sia l'imagine del Santo, che azioni della sua vita sieno rappresentate, e come sia ivi vestito il Santo.
Le avviso che nel mio libro delle Antichità Cristiane intorno al culto di S. Giovanni ho da parlare de' Battisterj Cristiani, e pubblicarò un mosaico non più veduto. Dovrò io tacere del Battistero di Firenze? Tacerei, se ad esso non presiedesse un mio sommo, e amatissimo amico, il Sig.r Gori. Ma cosa dovrò dirne? Dirò mille lodi della pietà e della dottrina del Sig.r Preposto. Ma ciò non basta: mi scriva Ella, e mi comandi cosa vuole, che ne dica di più.
O mi faccia una descrizione di esso, della sua struttura e antichità, de' suoi ornamenti, etc. e mi avvisi in quali autori posso trovare alcuna cosa di buono, ed io in questo voglio dipender da lei, che so esser devota del santo al pari di me.

Gori a Paciaudi, lettera del 9 gennaio 1753 da Firenze (BPPr)
Il dì 13 del corrente è festa grande, detta il Perdono di S. Giovanni, e nominata da Dante e si espone nel mezzo di chiesa sopra magnifico altare il dossale tutto ornato delle sacrosante reliquie insignissime, che sono in questo mio bel San Giovanni, come dice l'istesso divino Dante. Io farò una descrizione delle storie, e risponderò a tutti i suoi quesiti e col disegno del mosaico, coll'inscrizione del dossale, coll'involtino del Valchio, consegnerò tutto intorno ai 20 di questo al signor cavaliere Piccolomini, che in tanto potrà Ella fare avvisare da monsignore che non le giunga nuovo il piego alquanto grande, non però grosso. Al […] che ella appronti un'opera sì splendida e piena di luce della sua sceltissima erudizione.

Gori a Paciaudi, lettera del 23 gennaio 1753 [*ante*] da Firenze (BPPr)
Avendo fatto disegnare la tavoletta di mosaico del Museo Guadagni, rimase impendente il ricavare le lettere che allora non avendo la lente non potei ricavare. Credetti per indubitato che fosse S. Giovanni Battista ma poi si è trovato scritto nelle due cartelle che è San Teodoro, onde ella compatisca e perché ne sia certo le accludo il calco. Se non vi erano lettere, la sola figura poteva indicarci essere San Giovanni Battista. Ella resta privo di questo monumento che faceva al suo proposito ed io aggravato in un zecchino, che tanto mi costa il disegno.
Le mando il calco del cammeo in calcedonio zaffirino, trovato pochi anni sono nel Mugello, da me veduto, di cui ne conservo il gesso. Questi parmi indubitatamente S. Giovanni il Precursore e oltre al nome, vi è il suo nome di carica e dignità, così espresso dietro alle spalle di esso, che credo significhi Πρόδρομος [con monogramma a lato]. Ella ci farà// le sue riflessioni ed il disegno mi costò paoli 10. Se le piacerà e farà per lei, le manderò il disegno originale.
Essendo esposto per il Perdono di S. Giovanni il dossale, io descrissi i quadri di bassorilievo, ma non ho avuto tempo di copiare il mio sbozzo. Vorrei mandare il piego per lei a […], e se aspetta quindici giorni averò modo che nulla le costi il porto. Ma io non ho tempo di essere

dal cav.re Piccolomini e il mandarglielo senza parlargliene mi pare poco rispetto. Averà anche l'inscrizione del dossale.

Paciaudi a Gori, lettera del 23 gennaio 1753 da Roma (BMFi)
Due sue stimatissime lettere mi giungono ad un tempo medesimo. Io le rendo grazie quante so, e posso, delle sue cortesi premure per favorirmi; e son presto a pagare quel che bisogna. È certo uno sbaglio spiacevole quello di far dissegnare a sì caro prezzo un S. Teodoro per S. Giovanni: ci vuol pazienza, e se non v'è altro remedio, converrà pagare. Eccole indietro il suo calco, che a me non serve. Forse un giorno servirà a lei il dissegno. Veniamo all'altro calco di S. G. Battista; e perché non mi ha mandato a dirittura il dissegno? Io questa sera stessa spedisco a Venezia il calco suddetto al mio incisore, perché non ho tempo da perdere; e da questo si capirà quanto basta. Una sol cosa al certo non va bene, ed è l'iscrizione. Io unisco qui una carta, ed Ella verifichi sul suo gesso le lettere, sicché non si scriva una cosa per l'altra. Quante obbligazioni ho io mai con lei! Quanto mi manderà intorno al dossale, tutto inserirò, commemorando il mio Gori amantissimo colla dovutagli lode, e cercarò ogni altro modo per mostrarmele grato. Attenderò l'involto, come più a lei piace, o dal cav.e Piccolomini, o per altra via.

Allegato (c. 167r):
Il monogramma sta benissimo.
1. Si osservi se nel principio del nome stia scritto così, perché così è in altri monumenti: OAG'
2. Si osservi nel cartello se stia scritto ME, cioè METANOIETE, oppure le lettere TA dopo la N fussero diverse e si dovesse leggere METANOIA, oppure METAMELEIA. Insomma, si desiderano tutte le lettere come stanno.
3. Potrebbe sapersi dove esista in oggi quel cammeo?
4. Che giudizio fa il Sig.r Gori della di lui antichità? Pare lavoro del secol X, ovvero XI, od anche XII.
Allegato: foglio con la riproduzione del mosaico con San Teodoro di casa Guadagni.

Gori a Paciaudi, lettera del 23 gennaio 1753 [*post*] da Firenze (BPPr)
Subito senz'altre cirimonie, ricevuta ora la sua cortesissima, Le mando il disegno originale della gemma col San Giovanni Battista Precursore, che mi sembra per la sua opera un monumento insigne, sopra del quale si può dire infinite belle cose, e circa la veste, e la capellatura e il volume e cartella. Io ne conservo il gesso, dove ora sia e in che mani non lo so ma farò diligenze. Un anno prima che morisse il nostro dottor Giuseppe Maria Brocchi [1687-1751] me la mostrò e si registrò nell'Annale della Società Colombaria. Disse essere stata dissotterrata nel Mugello, dove aveva una villa, forse persa da qualche peregrino o viaggiatore, che faceva ai luoghi santi viaggio, e doveva essere in qualche custodia per encolpio. Queste due lettere [a lato G'O/] perché indichino Agios [in greco] e nel O quella linea viene a formare l'A e forse non apparirà una traversina così O/. Circa l'altre lettere della cartella l'esaminerò, e e scriverò. Per ora la mandi a intagliare. Io sarò contentissimo che mi doni la sua opera e così non pensi ad altro. Il guaio dell'altro è mio, ma verrà in opera qualche pittura. Mi lasci uscire dalle lettere doniane, che ordino per la stampa, e poi le manderò tutto ciò che ho promesso.

Gori a Paciaudi, lettera del 17 aprile 1753 da Firenze (BPPr)
Questo inverno è stato per me assai fiero; mi è morta la madre, che io raccomando ai suoi santi sacrifizi; io ho tribolato di stiramenti di nervi nelle gambe, e debilezza di ginocchi, con tutto che abbia studiato in camera.

Tornato a basso nella mia libreria mi son ricordato subito di servirla della descrizione de' bassirilievi del dossale opera di eccellenti artefici, che ella troverà lodati con tal opera, che è tutta di argento con smalti, e altri lavori. Ne tramezzi vi sono moltissime piccole statue di patriarchi, profeti, re, sibille, etc., tutte d'argento. Le mando ancora l'inscrizione che si legge nella base del dossale. Se posso servire in altro mi comandi.
I tomi delle Simbole, già le dissi che qui non si dà la licenza dall'inquisizione, onde mi dirà come devo fare perché gli abbia con sicurezza; e di tutto cuore mi dico dev.mo […]

Allegato di cc. 2: schema dei rilievi del dossale e iscrizione ivi presente:
nel mezzo a destra (c. 1r);
iscrizione (c. 1v)
Lato destro; a destra in faccia; a sinistra (c. 2r)

Paciaudi a Gori, lettera del 28 aprile 1753 da Roma (BMFi)
Non posso spiegarle a bastanza la gratitudine dell'animo mio per tanti favori, che ogni dì Ella mi comparte. Gratissima mi è stata la Iconografia del dossale, a cui darò luogo nel mio libro, e per cui gliene rendo vivissime le grazie. Le compiego il suo S. Giovanni, e spero, che sarà pago dell'intaglio. Già ho 16 rami per questo mio commentario sull'antico culto greco, e latino del Santo; ma non ho ancora i monumenti, che da Malta mi si devono mandare, per porre mano alla stampa.
Mi lusingo che VS. si sia compiaciuta di fare ciò di che la feci pregare dal Sig.r Pagliarini. Io aspetto da longo e longhissimo tempo l'involto del Walchio, che mi annunziò, e que' Tomi delle Simbole etc. Se Ella non li ha consegnati al P. Alamanni, Dio sa, quand'io più li avrò. Sospiro di sentire effettuata dalla sua cortesia la sua preghiera.
Avrà saputa la morte dell'onorato, dotto, religiosissimo duca Brunasso; le lettere e gli uomini onesti han molto perduto! Il libro di Mons.r Furietti De Musicis, opera di più anni, da chi si loda, e da chi si vitupera; a chi sembra compiuta, ad altri un abbozzo. A lei che ne pare? Mi dia spesso sue nuove, e con esse il piacere di poterla ubbidire.

Paciaudi a Gori, lettera dell'8 settembre 1753 da Roma (BMFi)
Io non poteva dubitare che la Patente speditami dalla Società Colombaria non fusse un dono generoso del mio Sig.r Gori Amatis.mo. Il nome mio oscurissimo scritto in pie' di essa di suo pugno me ne fe' vieppiù sicuro. A lei dunque siano le grazie primarie. Ma alla Società debb'io altro scrivere, ovvero può ella supplire a quest'ufficio, e rappresentare a cotesti Sig.ri la mia riconoscenza? Mel'avvisi, e se occorre mi dia l'indirizzo della lettera. Ma con che pagherò io mai e alla Società, e a lei tanta e sì gentil attenzione? Ella sa che ha pien diritto a ogni mio volere, che anche alla nostra accademia di buon genio dedico e consagro.
Gli affari troppo indissolubilmente al mio ufficio legati e congiunti, poco mi lasciano studiare. Dopo le vacanze però porrò mano a stampare le Antichità Cristiane Maltesi, ed Ella vedrà de' bellissimi dittici, reliquiarj, sacramentarj, calendarj recati da Rodi da que' valorosi e pij cavalieri, e troverà spessamente fatta menzione in questo libro della sua venerata persona.
Ho in mano due copie della Storia di Alesa del nostro principe di Torremuzza, una per lei, e l'altra pel Sig.r Lami: vo in traccia d'opportuna occasione per mandarle; e scrivendo all'autore, la prego di significarle quanto io le avviso. Raccomando al suo animo generoso il compimento delle Simbole. Ho li tomi: I-II-III-IV-V-VIII-IX, e null'altro. Imploro dalla sua cortesia di avere l'opera compiuta, e poiché in autunno le genti ripigliano il cammin di Roma, vegga di non tenermene privo di più. Al P. P.po de' Teatini Ella può mandare l'involto. Mi serbi sempre quell'antico, prezzatissimo amore in tante congiunture dimostratomi, a cui cercarò di

rispondere, così esiggendo la gratitudine, la stima, l'affezione, che mi renderanno costantemente.

Gori a Paciaudi, lettera dell'11 settembre 1753 da Firenze (BPPr)
Sono stato molti mesi senza sue lettere e risposta alle mie passate; e se prima mi rispondeva, potevo prevalermi di opportuna occasione per trasmetterle i tomi VI, VII e X delle Simbole; sicché non venendo occasione in questo mese prima di andare in villa darò l'involtino al presente p. preposito.
Giacché ella impreziosisce cotanto la sua illustre opera, già le dissi che non era da tralasciarsi una testa del Precursore incisa in un disco e grande e di circonferenza da 6 once, che pose in vendita un sig. Rospigliosi e la fece incidere in un bel rame da q. sig. Carlo Gregori, cammeo moderno che aveva forse 200 anni ma di stupendo lavoro. Se il sig.// Rospigliosi è costì, gli parli e faccia capo agli orefici; se è qui, il che non credo, gli parlerò io.
Mi dispiace sommamente il sortire di nuovo intorbidata la promozione.
Faccia trovare nell'archivio di Malta una relazione latina, che vi è, come ebbero il braccio di San Giovanni Battista, il che importa a noi, ed è cosa da pubblicarsi e venire in chiaro chi ha il braccio destro, o i senesi o i maltesi; noi, nel mio San Giovanni abbiamo l'indice con inscrizione greca incisa in oro che lo lega e documenti sicuri che è l'indice destro.
Raccomando al suo aiuto e protezione il sig. abate Zanobitti mio alunno, che è costì e lo raccomandi al grande em.mo Passionei. Sono per sempre […]//
Mille grazie della sacra memoria del ven. cardinal Tommasi.
La Società Colombaria tutta è piena di venerazione verso la sua dottrina e meriti, e si pregerà al sommo se vorrà mai onorarla di 3 o 4 sue opere ultimamente date in luce, che mancano alla sua biblioteca, e rapirà l'animo di tutti, che si gloriano d'averla nel loro ceto nobile e letterario.

Paciaudi a Gori, lettera del 26 ottobre 1753 da Roma (BMFi)
Anche nelle Ferie Autunnali è lecito quel carteggio che conduca alla pubblica utilità, senza interrompere l'onesto sollievo de' privati. Di tal condizione sono certamente le lettere nostre; il che mi anima a scriverle oggi abbenché la supponga a rusticare su qualche ameno poggio toscano, ed io le scrivo dalle vette del Tuscolo. Quel gran disco marmoreo in cui la testa di S. Giovanni è con eccellente artificio scolpita, è presso certo Sig.r procuratore Cola, che cerca di venderlo. Hollo veduto, ed è bellissimo lavorìo. Se io avessi il rame, inserirei questa figura, ma non porta il pregio di spendere 50 scudi in un'opera recente. Ho di fresco speso molto in fare incidere due dittici greci della Religione di Malta, recati da Rodi, onde sfuggo ogni dispendio non necessario al mio libro.
So cos'è la Relazione Latina fatta dal Caorsino, già Vice Cancelliere del G. M. e Cardinale dell'Aubusson, circa la destra del Precursore; l'ho letta, e ne farò uso; siccome di quella greca di Teodoro Dafnota. Sto traducendo in latino un'orazione greca inedita di Leone il Sapiente in lode di S. Giovanni Battista. Nella Vaticana ve ne sono molte altre inedite di SS. PP. greci dell'argomento istesso, ma ho scelto quella che ha più d'autorità, per pubblicarla […]
Manderò alcuna cosa alli Sig.ri Colombarj; ma a che servono le poverissime cose mie, se non a riempiere gli scafali? Il suo Abate Zanobetti, se si fusse fatto vedere, avrebbe conosciuto di quanto peso siano appresso di me le raccomandazioni del Sig.r Cardinale Passionei, da cui ho fatto eterno divorzio, risoluto di non rivederlo, che in Paradiso.
Giacché Ella s'interessa per la gloria di S. Giovanni, giacché di lei e del Battisterio ho io a parlare nel mio libro, sappia che un capitolo intero, anzi una dissertazione, ho inserita sui Battisterj e loro ornamenti, imagini, iscrizioni. Se desidera che io parli del suo non per transenna, mi scriva, m'illumini, mi mandi documenti, ché tutto avrà luogo, colla debita

comendazione al Sig.r Gori. Sappia però che già si stampa, onde non indugi; o almeno m'indichi i libri, d'onde devo trarre le notizie
Ho poi preciso bisogno dell'Iscrizione Greca, ch'è su codesto reliquiario. Sarebbe uno sconcio, che avendone io raccolte 10 di queste memorie, mandatemi anche da oltremonti, smettessi quella di Firenze. Lo faccia per amore del Santo Precursore.

Paciaudi a Gori, lettera del 29 gennaio 1754 [*ante*] da Roma (BMFi)
Il Sig.r Abate Zanobetti e perché da lei raccomandatomi, e perché saggio erudito, officiosissimo, riscuote tutta la estimazione, non da me solo, ma da molti altri eziandio. Anzi, Mons.r Baldani, a cui lo presentai lunedì scorso, sentendo che era allievo del Sig.r Gori, già gli ha destinato un luogo nell'Accademia Antiquaria Pontificia. Vengano pure de' raccomandati di questo carattere, vengano a nome del Sig.r Gori, e avranno tutto il più cortese accoglimento.
Io desidero ardentemente quell'iscrizione greca incisa sull'annello di S. Giovanni: e l'attendo con viva premura. Nel resto la *Cariologia S. Iohannis* del Giachetti, l'opera del Du Cange *Du chef de S. Jean*, l'operetta del P. Odoardo da S. Vincenzo, Sulla mano del Precursore, e quanti sono stati scritti, holli veduti, e di questi ne farò breve uso, non volendomi impegnare nell'articolo incerto delle reliquie.
La *Dimostrazion Didatica S. Crucis* mi bisogna per la seconda parte del mio libro, che contiene *Disquisitiones in Liturgia Ordinis Hierosolmitani*, onde la prego a favorirmela, che gliela restituirò sollecitamente. Ho fatto incidere due dittici, uno del Museo Cristiano di sua Santità, l'altro della mia Chiesa Conventuale di Malta, ed entreranno anch'essi nel libro mio, che è un tessuto d'iscrizioni, gemme, medaglie, monumenti sacri, etc.
L'orazione di Tomaso del Guichardo io l'ho originale, ed holla anche stampata Per magistram Marcellam in Campo Florae XXX die Decembris MDXXIII Romae; anzi ne' miei manoscritti, ho anche quella di Marco Montano Arcivescovo di Rodi, quella di G. B. Garga, Cavalier Sanese, inserita poi negli Atti del Concilio di Laterano del 1513, ed ho infinite lettere sulla partenza dell'ordine da Rodi. Credo perciò, che il Sig.r Com.e Capponi potrebbe lasciare di illustrare quell'iscrizione notissima. A codesto Sig.r Com.e io avrò bisogno di scrivere per sapere alcune cose sul culto del Beato Mecatti, Cavalier Gerosolmitano. Mi avvisi quando sarà ritornato.
M.r Schoepflin Professore a Strasbourgh, a lei suppongo notissimo, e autore delle Antichità dell'Alsazia, avendo avuto licenza di scavare, e adunare marmi antichi, ha trovate cose nuove, e pellegrine. Possibile che noi Italiani soli non troviam mecenati? Io aspetto ancora da più mesi le Simbole, e che Ella mi ha fatto graziosamente sperare.

Gori a Paciaudi, lettera del 29 gennaio 1754 da Firenze (BPPr)
Perché ella è pieno di bontà verso di me, per non mi dar forse incomodo, si è degnata per sig. Zanobetti, mandarmi una imbasciata. Ma perché che le fa vuole sbagliare, perciò non si ritenga di scrivermi e mandarmi una nota di ciò che le bisogna del mio bel S. Giovanni per usare le parole di Dante.
Io non so a che possa servire l'opera di Ziegelbaur *Demonstratio didactica S. Crucis*, per spedirle in presto il libro, di S. Giovanni non ne parla per ombra. Dovrebbe udire più tosto un libro antichetto *Cariologia S. Joannis* e un altro più moderno sopra le reliquie di S. Giovanni, che mi pare di avere. Intanto le mando l'inscrizione incisa nell'anello d'oro che sostiene e lega il dito indice destro che è in S. Giovanni e fu donato// a S. Giovanni da papa Giovanni XXIII Baldassar Cossa in esso S. Giovanni sepolto in magnifico deposito che poi riconobbe legittimo papa Martino V. Volevo mandargliela, ma non ho in pronto il mio ms *Adversaria pro historia Baptisterii Florentini*, perché studio in camera, e i miei libri sono tutti a terreno, come le dirà il sig. abate Zanobetti, che io le raccomando. Lo farò in altro ordinario.

Ho un'orazione fatta a Clemente VII a nome de cavalieri di Rodi, credo allora rifugiati in Viterbo, scritta in cartapecora di quel tempo, con miniature, fatta da un oratore mandato, che è Guichardo cancelliere della Religione. L'ha presentata il sig. commend.e Capponi, che è in campagna; se di questa volesse farne buon// uso nella sua opera, gliela comunicherei; se non per altra opera, non voglio aspettar tanto e pensavo di porla presto nelle mie Simbole, sicché ora di fanno dal d.o commendat.e tutte le diligenze per illustrarla, essendo un capo grande della storia gerosolim.a.

Gori a Paciaudi, lettera del 5 marzo 1754 da Firenze (BPPr)
Questa sera ho vinto una gran tentazione che avevo di non le scrivere, perché sono travagliato da una fiera distillazione di testa, strascico di una gran flussione. Pure, per non mostrarmi insensibile a tante sue istanze, mi sono risoluto. Ma quando vi entra la fortuna, le cose vanno sempre male. Dell'inscrizione incisa nell'anello d'oro, in cui è posto il dito indice di S. Giovanni Battista, ho avuto la sorte di ritrovare altro, che la traduzione che è la seguente, e però la tenga per caparra di altre ricerche, che mi bisogna fare per servirla con impiegare non poco tempo, come può immaginarsi in uno che, come me, averà più di 80 tomi di zibaldoni, o miscellanee.// Questa inscrizione greca tradotta significa in latino questo: «Tu qui lavisti undis caput Domini/ Lava me vivis lacrymarum poenitentiae».
In un magnifico reliquiario tutto d'argento che pesa molte e molte libbre vi è riposta un pezzo grande della mascella con un dente di S. Giovanni Battista, che manca al capo, che è costì nelle monache di S. Silvestro de Capite. Questa santa reliquia, prima del nuovo principato, era in S. Giovanni collocata in un'arcula di metallo, con inscrizione greca, che l'adornava. Non si da dove sia tale arcula e solamente ci è rimasta la traduzione di essa per cura e diligenza del senator Carlo Strozzi, antiquario insigne fiorentino, da cui io l'ho ricopiata e dice così: «Beata haec maxxila praecursoris prophetae Christi unus etiam dens mansit, ante vias qui dixit venientis Dei praeparare, sed me prohibe Baptista ab omini via vitii».//
Del resto, non trovando quella benedetta inscrizione dell'indice del Precursore, bisogna aspettare a maggio o giugno, che allora, avendo proposto che si deve ripulire tal reliquiario, potrò averla sotto gli occhi, perché ora quell'anello girando dentro ai cristalli, non è così facile il ricavarla esattamente.
Le Simbole le può avere quando vuole; ma perché ancora qui vegliano infinite difficoltà con codesta corte, il più sicuro è il mandarle piegate in tomi per qualche religioso, che venga a Roma. Ma me lo suggerisca.
Sarà forse suo amico il sig. ab. Teoli, scrittore della Vaticana. Io ho avuto un libro per trasmetterglielo, ed ho pagato quattro paoli di porto da Venezia a qua, onde mi farebbe gran favore a farglielo sapere e che mi scriva, come vuol restare servito.//
Bisognerà adunque non far caso dell'orazione del Guichardo, e tanto dirò al sig. comm.e Capponi che in questi giorni è tornato di campagna, e vedutolo, gli dirò quanto ella mi scrive.
Ella adunque vuole in tutti i modi la dissertazione didattica del p. Ziegelbaur monaco benedettino austriaco. Io la servirò benché io ripugni a mandare a processione i miei libri fuor della loro patria, che due mandati a Roma tempo fa più non mi sono stati resi. Ma ella non farà così. Le raccomando l'ab. Zanobetti, gli dia di buon lumi per farsi conoscere.
Il sig. Scheplino carteggiò un pezzo meco anni e anni sono; ma poi più nulla ho saputo. Ho veduto la sua Alsazia presso il sig. barone Stosch.

Paciaudi a Gori, lettera dell'11 maggio 1754 da Roma (BMFi)
Mi permetta di riconvenirla amorosamente, e dirle, ch'è mal divoto del suo, e mio bel S. Giovanni. Ella sa quanto desidero, e sospiro, e quanto mi abbisogna quell'iscrizioncella greca

del Reliquiario Fiorentino! Tra due settimane va il foglio del mio libro, dove è destinato ad essa il luogo. che su, che se non me la manda io me la piglio con lei, e dico a S. Giovanni che la gastighi. Orsù, non per amor mio, che nulla merito, ma per quel del Santo, io la scongiuro di non farmi più languire. Veda, se la voglio pagar bene. Nel mio libro produrrò due dittici inediti; l'uno del Museo di N. S. Regnante Pontefice, l'altro della Sagristia di Malta. Dell'uno e dell'altro sono fatti i bellissimi rami; glieli imprestarò dopo pubblicato il mio libro, affinché se ne serva pel suo Tesoro. Venga dunque in risposta la grazia: venga l'iscrizioncella greca. Probabilmente si sarà presentato, o si presenterà a lei un certo Sig.r Braucci medico napoletano, che è ito sino a Pisa; e dico che sarà stato da lei, o ci verrà, perché amico del Martorelli, ed uom di lettere. Oh, che insigne favore mi farebbe, se gli desse la *Storia Didatica della Croce* del Ziegelbaur da portarmi! Dopo tre giorni prometto di rimandargliela. Ne ho preciso bisogno: per carità, sia meco qual fu un tempo generoso, e cortese. Non dico che mi mandi li tomi delle Simbole, che mi mancano: lo farà a suo comodo. Le abbiamo rubato il p. Corsini, e le assicuro che se tutta Roma ha giubbilato per la di lui promozione al Generalato, io ne ho fatta grandissima festa, e valuto per un tesoro la di lui compagnia.

Paciaudi a Gori, lettera del 22 giugno 1754 da Roma (BMFi)
Siamo alla solenne festa di S. Giovanni: la sua reliquia sarà alla pubblica veduta. Poss'io ora sperare di avere la Greca Inscrizione posta, ed incisa sulla teca? Gliene ho voluto rinnovare memoria, e la supplico a non se ne dimenticare. Oh! Quanto di spesso io rammento il nome suo nel mio libro! La balla spedita a Monaldini non è giunta a quel che ne credo, mentre non mi ha fatto sapere cosa alcuna. Il nostro Zanobetti si porta sì bene, che si è acquistato l'affetto, e la stima di tutto il paese; ma conoscon tutti quanto egli debba a lei.

Gori a Paciaudi, lettera del 25 giugno 1754 da Firenze (BPPr)
Ritiri il fulmine della scomunica. Ecco la promessa inscrizione incisa in un anello d'ro che circonda, e serve di base, e ornamento al dito indice del Precursore che in questo suo […] sta esposto alla venerazione de' fedeli. Già le feci noto il donatore, e come a questa mia basilica e battistero fu donata e quando. Notisi che l'antico orefice ha legato la singolare preziosa reliquia in anello d'oro, e ha legato la mina, in cui incisi i due iambici a rovescio, come ella potrà conoscere se rivolta l'inscrizione, che scrivo nella retro pagina imitando i caratteri, che a forza di lente e telescopio piccolo per ingrandirle ho ricavato in questi giorni, con fatica sì, ma con gusto// per servirla bene, e con esattezza, a onore e gloria del nostro protettore. Ella ci farà da par suo le debite osservazioni.
Vi è anche nel mio bel San Giovanni, come lo chiama Dante, un osso del secondo dito della mano di S. Giovanni, di cui narra la storia dal nostro storico Boninsegni Pietro a c. 725, come ella potrà riscontrare, e parla ancora della mascella del Precursore con un dente, che in preziosi e magnifici reliquiari d'argento e di oro si conservano in S. Giovanni.
Ella poi mi onora con troppa parzialità citandomi speso nella sua aspettatissima opera, e però sopra tali reliquie, se altro le occorre, me lo significhi.
Mi rapiscono le sue cortesissime esibizioni dell'imprestito de' rami de' dittici, che ella produrrà il primo. Ne fo capitale; e ne sarà da me ricompensata. Mi trovi de' sottoscritti.
c. 2r: iscrizione greca del reliquiario. «Ita verterem: «Flumine lavans tu caput/ Domini lava poenitentiae/ me lacrymarum flumine».
Le lettere sono tutte fitte ditte, senza spazio tra parola e parola. Veda i Bollandisti e gli Analecti Greci de' Maurini.

Gori a Paciaudi, lettera del 16 luglio 1754 da Firenze (BPPr)
E questa è bellissima. Ella non risponde alla mia lettera, che è quasi un mese, che fu da me a lei scritta, in cui le mandai copia della inscrizione che è all'indice della mano destra del Precursore in questa basilica e battistero di S. Giovanni e di più non revoca la sua fulminata scomunica.
A lei, che tanto scrive, che costano due righe. Io non son meno occupato di lei. Mi son creduto che sia stato a villeggiare coll'emin.mo Passionei, ed oggi ho ricevuto una compitissima lettera, colla quale mi promette ogni favore per l'opera mia de dittici.
Prego la sua bontà, giacché va spesso da esso a renderli in mio nome distintissime grazie, e domandarli se volesse per pregare Sua Santità a farmi disegnare e intagliare due dittici con molti santi, che ha di fresco acquistati, uno credo sia quello di Todi, l'altro donatogli dal sig. ab.e Facciolati, il quale mi ha scritto che// cosa è, e che io ne lo supplichi; onde, per ottenere tal grazia non trovo migliore appoggio di S. Emin.za, a cui porgerò con mia lettera le mi suppliche, se ella mi scrive che si assumerà di farmi e impetrarmi tal favore.
Sono a 35 fogli già impressi dell'opera de' dittici; ora e quando crede di renderci beati colla sua? Mi voglia bene e mi comandi, e non mi tormenti più con tanto rigore di scomuniche, e di silenzio.

Gori a Paciaudi, lettera s.d. [agosto 1754] da Firenze (BPPr)
Si degnerà anticipare i miei ringraziamenti al sig. can.co De Vita, mentre ora sto con impazienza aspettando la di lui opera e, ricevuta, gli dica che subito gli scriverò. Ma ella solleciti Pagliarini, che non faccia, come ultimamente, che si ritenne in mano per 15 mesi il Pratillo venutomi da Napoli.
Io vo compilando il restante delle notizie delle scoperte d'Ercolano del 1749 fino ad ora; perciò, se ha qualche cosa o lettera, o monumento o descrizione si degni mandarmela. Io vo innanzi con mio Tesoro de dittici e mi avvicino a 80 fogli di stampa. Quando averà posto in uso// quesi suoi rami di dittici, non si scordi di mandarmegli in presto.
Vorrei sapere se tra questi è un dittico ruteno mandato mesi sono in dono a Sua Santità dal sig. abate Facciolati di Padova, che mi esorta a rintracciarlo. E che dic'ella del dittico quiriniano illustrato dal sig. marchese Maffei. Io ne ebbi il disegno dal sig. cardinale e lo feci subito intagliare, Il sig. marchese al suo solito mi ha prevenuto.
Mi dica se poi si prevale del gran cammeo del Rospigliosi, che è costì Caput Ioannis in disco, che è un capo d'opera. Non lo lasci di grazia. Quel galantuomo le presterà il rame egregiamente intagliato// a cui io feci sotto l'inscrizione.
Eccole un regalo, la lettera di un suo e mio stimatiss.mo amico. Gli scriva che gliel'ho mandata.

Gori a Paciaudi, lettera del 14 marzo 1755 da Firenze (BPPr)
Vedemi Iddio il cuore quanto mi condolga della sua malattia. Spero che il gran Precursore la impetrerà maggior salute di prima e presto, essendo tutta la sua grande opera in suo onore. Si riguardi, e aspetti la bella primavera per darle l'ultima mano. Un mese o due più non importa; la salute è preziosa e desiderabilissima per lunga serie d'anni, ed io gliela prego di cuore.
È fuori il 2. Tomo del p. Riccha, che io riverii in suo nome ed esso, ringraziandola e salutandola, la prega a dare intanto ordine che da q.o p.re preposito veda le notizie che desidera.
Bramo che mi mandi una stampa delle tavole dittiche da lei pubblicate colla spesa di Sua Santità e ciò per pigliare le mie misure, e vedere come posso fare e specialmente se le posso inserire nel tomo 2.° de' miei dittici. Può mandarmele entro il libro *Crux didactica*, giacché dopo le feste molti religiosi vengono qua.

Gori a Paciaudi, lettera del 12 aprile 1755 da Firenze (BPPr)
Non mi abbandonate ora che sono nel mio maggior bisogno. Desidero l'imprestito di quei rami, ai quali potrò unirne due altri, se glieli manda il p. Bianchini per mezzo del p. Pozzi.
Quanto ella si porta da Sua Santità mi raccomandi e lo supplichi a farmi disegnare e intagliare, se vuole, il dittico ruteno, che ultimamente gli fu donato dal sig. abate Facciolati di Padova; se così mi consiglia, farò il mio memoriale o lettera a P.B. come ella mi dirà che faccia.

Gori a Paciaudi, lettera del 22 aprile 1755 da Firenze (BPPr)
Mostrerei troppa disattenzione, se io non mostrassi il mio desiderio della sua perfetta salute, di cui bramo averne qualche novella dal suo bel cuore. Già sento vicinissima a pubblicarsi la sua dottissima opera, ma non qual gelosia la muova a non mi mandare una stampa de' dittici che ella riporta per prendere le mie misure; e non deve dubitare della mia fede, tanto più che ci vorranno ancora più di 7 o 8 mesi prima che io pubblichi i miei 2 tomi de' dittici.

Gori a Paciaudi, lettera del 13 maggio 1755 da Firenze (BPPr)
Io ho ricevuto da un mio amico la stampa del dittico di Sua Santità, che è molto bello. Sono impazziente di vederlo pubblicato nella sua opera e spiegato, ed allora farò i miei conti, quel che mi torna meglio di fare da primo.
Ella mi promesse di farmene tirare 250 copie, poi mi ha rimesso a Sua Santità.
Ho ricevuto ancora l'opera del sig.e can.co De Vita, che ho dato subito a legare e la leggerò con paicere, ed intanto si degnerà anticipare i miei ringraziamenti all'illustre autore.
Mi scrive il sig. Niccolò Pagliarini, che// viene in breve a Firenze, onde a esso può dare quel che le piace e rimandarmi Crux didactica del p. Ziegelbaur e altro, come vorrà.

Gori a Paciaudi, lettera del 1° luglio 1755 da Firenze (BPPr)
Ricevei dopo aver fatte le ricerche della donna del Chiesa l'involto che fu lasciato nella posta dal procaccia, e due giorni avanti avevo scorso la sua opera veramente insigne prestatami dal sig. Pagliarini. Io non mi sazio di leggerla e già per conto de' donari di Monza e della regina Teodolinda ne ho riportati nel mio Tesoro de' dittici 3 suoi bellissimi pezzi, e non ho mancato di far quella stima che si deve di un tesoro sì immenso di erudizione. Voi abondate di libri rarissimo, vostro è tutto il sapere, il sommo giudizio, la sceltissima erudizione. Io mi congratulo di vero cuore. Se non faceste altro, questa sola vi pone sul trono della sapienza. Io vi ringrazio adunque del prezioso dono quanto mai so e posso, e mi compiaccio di essere stato commendato in più e più luoghi. Ho recapitato// subito gli altri al padre Richa ed al signor Manni, i quali ne scriveranno.
Or dunque vi prego a pensare a me. Prometto a lei il mio Tesoro de dittici e la prego a ottenermi quello di Sua Santità. Se bisogna far memoriale lo faccia per me e lo presenti, se da scrivere lettera, ella m'instruisca. Credo che sarebbe meglio tirarne costì 500 copie, ma qualche lume bramerei della spesa nella carta e nelle tirature. Il sig. Niccolò Pagliarini mi disse che l'averei pagate l'istesso, che gli costano di spese a lui.
Quelle del Papa sono due tavole. Vi è il dittico di Malta: delle due altre non parlo per ora perché sono dipinte, ma potrebbe darsi il caso che mi venissero a bisogno. Per ora pensiamo// a queste tre tavole e a risparmiare a me spese, perché non posso più reggere a tante spese; e se Sua Santità mi facesse tale spesa e mi desse qualche piccola pensione, potrei donarli un codice greco di lettere scritte al card. Sirleto, e di esso ancora, di cui ne ho scritto all'emin.mo bibliotecario Passionei, col quale ne può discorrere.

Ho ricevuto il libro del p. Ziegelbaur e presto le recluterò le Simbole. Or dunque si riposi e nel suo riposo pensi a favorir me ed aiutarmi, perché incidimus in mala tempora. Non ho più che 20 sottoscritti ai dittici e ogni giorno mi voto le tasche. E viva dunque e via Iddio la benedica e conservi e speri nella protezione di S. Giovanni Battista.

Gori a Paciaudi, lettera del 29 luglio 1755 da Firenze (BPPr)
Parmi che maggior vantaggio e risparmio sarà per me l'aver qui le tavole de' dittici e farle tirare con amore e pulizia e poi rimandarle senza veruna sua spesa. Poiché tanto doverei spendere a far venire i fogli tirati. Tutto posso sperare dal suo amore e buon cuore in favorirmi perché ben incartonate si degni mandarmele per qualche occasione, con dire a chi le porta, che paghi la gabella alla porta, le accusi come vecchie ed io lo rimborserò subito; o pure le lasci alle prime case de' monaci di Certosa dirette al p. priore Pieri, che concerterò con esso per averle, e così chi le conduce seco non averà altro imbarazzo. A questo invierà quella del p. Mamachi, a cui ne scriverò nell'ordinario seguente, e lo pregherò di tal favore.
Quanto le devo! E si assicuri che l'amo e la venero sommamente.

Paciaudi a Gori, lettera del 23 ottobre 1755 da Roma (BMFi)
Nel mentre che qui mi trovo per respirare un poco d'aere libero, e tranquillo, bisogna che pensi a una dissertazione, che mi toccherà recitare a mezzo Novembre nell'Accademia Pontificia. Oh! Vegga, che razza di villeggiatura! Men male se l'argomento datomi dal Segretario fusse piano, e facile, ma egli è il più spinoso in tutta l'antichità, cioè della Quinqueremi e naviglj militari di altri ordini più numerosi. Basta, io me n'uscirò pel rotto della manica, facendone la Storia e proponendo accademicamente i varj sistemi. Ella somministrò al dotto Abate Giulianelli una gemma, per poter corredare la sua dissertazione delle Navi Turrite con qualche monumento vetusto.
Ci fusse niente nella sua Dattilioteca intono alle triremi, quadriremi etc.? Ella sempre ha cose buone; or vegga un poco, se trovasse cosa al mio proposito, e me la faccia senz'altro dissegnare, ché pagherò il pittore. Che fanno i dittici? Quando avremo noi il primo Tomo? Si ricordi che bisogna mandarne subito un esemplare a Nostro Signore, sicché sia de' primi, anzi il primo ad avere il libro; e questo con una sua lettera ben concepita, sicché mi possa dar adito a parlare di lei al Santo Padre, e renderglielo propenso vieppiù.

Gori a Paciaudi, lettera del 25 novembre 1755 da Firenze (BPPr)
Sono in tanta confusione, essendo stato costretto dai proprietari a mutar casa in meno di 10 mesi che non so dove sia, avendo in un monte e libri e antichità. Parmi che ella mi scrivesse, ma cerca e ricerca non ho trovato la sua lettera. Mi perdoni e mi compatisca.
Io sono alla stampa del tomo III de' miei dittici, ora sulla fine delle coperte de'codici evangeliari. Presto sarò a spiegare i suoi e seguirò le sue luminose tracce. Passeri ha brevemente detto qualche cosa sopra quello di Todi ora del papa, che averà la mia opera e se mi donasse cento doppie la dedicherei tutta a lui ma non posso sperarlo. Ho bisogno di tre mecenati che almeno mi diano 100 zecchini per uno e ogni tomo sarà a essi dedicato.

Gori a Paciaudi, lettera del 23 dicembre 1755 da Firenze (BPPr)
Si stampa il tomo III de' dittici dove si vedrà spesso nominata, e da me giustamente lodata. Sono alla fine delle coperte degli evangeliarii e per entrare nelle teche eburnee della Santa Croce e devo parlare delle croci, che hanno l'immagini dei santi evangelisti, onde riceverei per

un favor singolare di porre il rame da lei edito alla pag. 162 della sua insigne opera, e mi farà cosa gratissima darlo subito involto bene e sigillato a Fausto Amidei che sta nel punto di spedirmi de' libri. Se ha monumenti di tal genere o sa chi ha sculture sacre// in avorio, si degni aiutarmi e rendere più decorosa la mia opera, per cui sono restato quasi in camicia e se non trovo qualche mecenate liberalissimo, resto fallito e decotto.

Gori a Paciaudi, lettera del 6 aprile 1756 da Firenze (BPPr)
Coll'occasione che ho mandato al sig. commend.e Vettori alcuni libri, l'ho pregato a mandarle il piccolo rame prestatomi della croce stazionale di Malta, o pure manderà ella qualcuno a lui a prenderlo.
Io l'ho riportato per finale e ho fatto onorata menzione di lei e in più luoghi troverà quanto io l'ami e la stimi ed a suo tempo averà i tre tomi de' dittici, de' quali ora è più che alla metà il volume 3°. Spero prima della metà o alla fine di maggio al più lungo di averle dimandati anche gli ultimi rami, de' quali tengo gran conto e punto non deteriorassino.
Ella già anni sono mi mandò il disegno del dittico che fu della chiesa di Amalfi, ed in grande, sicché dissi in forse poter aver coperto qualche codice sacro, più mi piace il dire qualche necrologio. Ma anche per quel primo uso non ripugna, mentre anche nel dittico bresciano di Bovrio passato a essere ecclesiastico vi è il resuscitamento di Lazzaro, e in altra pure tavola di avorio per coperta di evangeliario, che si conserva nel monastero di Muriano di Venezia.//
Vengo ora a renderle le più distinte grazie dei lumi copiosi e dotti per rintracciare quei santi, il che mi vuol essere molto difficile, perché manco di quei libri per la maggior parte che ella mi cita. Farò quel che posso; pure, se in tutto questo mese ella vi avesse fatto brevemente qualche dilucidazione, mi sarei pregiato di riportarla tale quale nella mia opera.
Ma condoni il mio ardire, conosco quante sono le sue occupazioni, immaginandomi che ella accudisca a far ristampare tutte le sue dottissime fatiche anche notabilmente accresciute e me ne rallegro di cuore. Si riguardi e tenga conto della sua salute che gliela prego da Dio vivamente. Mi comandi e mi voglia bene quanto amo lei.
Mi raccomando che non esca dalle sue mani la stampa mandata.

Gori a Paciaudi, lettera del 3 novembre 1756 da Firenze (BPPr)
Dal p. Uguccioni, che credo già guarito, averà già ricevuto i due rami del dittico vaticano e vedrà che i rami da me al sommo raccomandati, non sono punto lesi.// […]
Ora tiro a terminare i tre tomi de' dittici, ai quali mancano i prolegomeni, i supplementi e gl'indici. Bisognerà, però, che poi pubblicati che saranno, pensi al IV tomo, per cui mi restano molti pregevolissimi monumenti. Siccome promessi ancora di trattare *De internis sacrorum codicum ornamentis*, perciò mi basterebbe in tal genere avere almeno X tavole di molta antichità di pitture e bramo avere quelle del *Rituale Casanatense*, che mi promesse il padre teologo Mamachi, ma non si è mai venuto all'effetto, e se si intromettesse lei a mio favore lo gradirei sommamente credendo che passi tra loro buon armonia; se poi non può, o non vuole, me lo dica liberamente. Restami di suo il rame del Ierothecio di Malta.

SIGLE ARCHIVISTICHE

BMFi= Biblioteca Marucelliana di Firenze
BPPr= Biblioteca Palatina di Parma

BIBLIOGRAFIA

ARATA 2013
F.P. ARATA, *Munificentia SS. D. N. Benedicti. XIV. Le provvidenze di Papa Lambertini per il Museo Capitolino (1740-1758)*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CXIV, 2013, pp. 105-155.

ARMENINI 1587
G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* […] *libri tre* […], Ravenna 1587.

BACCI 2020
M. BACCI, *Il* Dittico *a micromosaico del Museo dell'Opera come bene di lusso e oggetto di devozione*, in IL DITTICO BIZANTINO 2020, pp. 31-50.

BARBIER DE MONTAULT 1874
X. BARBIER DE MONTAULT, *L'archeologie a l'Exposition religieuse de Rome en 1870*, «Revue de l'Art Chrétien», s. 2, I, 1874, pp. 136-152, 202-216, 308-321.

BAROCCHI–GAETA BERTELÀ 1985
P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *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.

BARZAZI 2007
A. BARZAZI, *Marangoni Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 418-422 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-marangoni_(Dizionario-Biografico)/).

BERTELLI 2011-2012
B. BERTELLI, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A.A. 2011-2012 (disponibile on-line https://air.uniud.it/retrieve/handle/11390/1132600/250286/10990_162_Tesi%20Dottorato%20Bertelli.pdf).

BERTELLI 2015
B. BERTELLI, *Un museo in divenire. Il Bargello, le sue collezioni e il mercato antiquario fiorentino: protagonisti e circolazione delle opere d'arte*, in *Il Medioevo in viaggio*, catalogo della mostra, a cura di B. Chiesi, I. Ciseri, B. Paolozzi Strozzi, Firenze-Milano 2015, pp. 40-63.

BETTINI 1938
S. BETTINI, *Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini*, «Felix Ravenna», n.s., 1, 1938, pp. 7-39.

BIANCA 2013
C. BIANCA, *Niccoli Nicolò*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, p. 315 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-niccoli_(Dizionario-Biografico)/).

BIANCO FIORIN 1991
M. BIANCO FIORIN, *Icone dei musei vaticani. Storia e arte di una collezione*, «Arte Cristiana», n.s., LXXIX, 1991, pp. 207-220.

BLANC 1865
C. BLANC, *L'Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie*, «Gazette des Beaux-Arts», 19, 1865, pp. 193-217.

BOCCHI/CINELLI 1677
F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze* […] (1591), ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677.

BONDINI 1855
G. BONDINI, *Di santa Cecilia e de' suoi compagni martiri sotto Turcio Almachio prefetto del pretorio di Roma nell'impero di Alessandro Severo* […], Roma 1855.

BORRONI SALVADORI 1974
F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 1, 1974, pp. 1-166 (disponibile on-line https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/mkhi/article/view/49413/42937).

BUSCHHAUSEN 1995
H. BUSCHHAUSEN, *Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen*, in *Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, atti del convegno internazionale (Salonicco 29-31 ottobre 1992), Salonicco 1995, pp. 57-66.

BYZANTINE ART 1977
Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, introduzione e note sulle tavole di A. Bank, Leningrado 1977.

BYZANTIUM 2004
Byzantium. Faith and Power (1261-1557), catalogo della mostra, a cura di H.C. Evans, New York-New Haven-Londra 2004.

BYZANTIUM 2008
Byzantium 330-1453, catalogo della mostra, a cura di R. Cormack, M. Vassilaki, Londra 2008.

CAGLIOTI 2012
F. CAGLIOTI, *Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle* Madonne *di marmo»*, in *«Conosco un ottimo storico dell'arte…». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 207-217.

CASTRONOVO 1872
G. CASTRONOVO, *I conventi di Erice oggi Monte S. Giuliano in Sicilia*, Palermo 1872.

CATALOGO DEGLI OGGETTI AMMESSI ALLA ESPOSIZIONE ROMANA 1870
Catalogo degli oggetti ammessi alla Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico nel chiostro di Santa Maria degli Angeli […], Roma 1870.

CATALOGUE DES OBJETS D'ART 1866
Catalogue des objets d'art et de curiosité exposés au Musée Rétrospectif ouvert au Palais de l'Industrie en 1865, Parigi 1866.

CATALOGUE DES TABLEAUX s.d.
Catalogue des tableaux de l'ancienne galerie des marquis Guadagni dans le Palais du marquis Dufour-Berte, Rue Malcontenti n. 9, près de l'Eglise de S. Croce à Florence, s.l. s.d.

CATALOGUE D'OBJETS D'ART 1866
Catalogue d'objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen Age et de la Renaissance: tableaux & dessins provenant en grande partie de la précieuse collection de M. de Nolivos, catalogo della vendita, [Parigi 1866].

CENNINI/FREZZATO 2003
C. CENNINI, *Il libro dell'arte* (fine XIV secolo), a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003.

COURAJOD 1883
L. COURAJOD, *Le baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre*, «Gazette des Beaux-Arts», 28, 1883, pp. 185-212.

COUR D'APPEL DE PARIS 1878
Cour d'appel de Paris, 1^er^ décembre 1877, «Journal des commissaires-priseurs», s. 2, XXV, 1878, pp. 170-176.

DARCEL 1859
A. DARCEL, *Arts industriels de l'antiquité et du moyen âge. Les mosaïques II*, «Gazette des Beaux-Arts», 1, 1859, pp. 152-162.

DARCEL–BASILEWSKY 1874
A. DARCEL, A. BASILEWSKY, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du I^er^ au XVI^e^ siècle*, I-II, Parigi 1874.

[DE ROSSI] 1868a
[G.B. DE ROSSI], *Notizie. Firenze. Vetri cimiteriali inediti nel museo del sig. conte della Gherardesca*, «Bullettino di Archeologia Cristiana», 2, 1868, p. 32.

[DE ROSSI] 1868b
[G.B. DE ROSSI], *Nouvelles. Florence. Verres dorés inédits dans le musée de m. le comte de la Gherardesca*, «Bulletin d'Archéologie Chrétienne», 2, 1868, pp. 31-32.

DORINI 1936
U. DORINI, *La Società Colombaria. Accademia di studi storici, letterari, scientifici e di belle arti. Cronistoria dal 1735 al 1935*, Firenze 1936.

Dossier 2014-2015
Dossier: La collezione Basilewsky, a cura di S. Castronovo, «Palazzo Madama. Studi e notizie», 3, 2014-2015, pp. 32-113

Duits 2011
R. Duits, *'Una icona pulcra'. The Byzantine Icons of Cardinal Pietro Barbo*, in *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, a cura di P. Jackson, G. Rebecchini, Mantova 2011, pp. 127-141.

Duits 2013
R. Duits, *Byzantine Icons in the Medici Collection*, in *Byzantine Art and Renaissance Europe*, a cura di A. Lymberopoulou, R. Duits, Farnham-Burlington 2013, pp. 157-188.

Durand 1861
J. Durand, *Trésor de Saint-Marc à Venise*, «Annales Archéologiques», XXI, 1861, pp. 94-104, 336-344.

Effenberger 2004
A. Effenberger, *Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons*, in *Byzantium* 2004, pp. 208-214.

Eudel 1884
P. Eudel, *Le truquage. Les contrefaçons dévoilées*, Parigi 1884.

Eudel 1885
P. Eudel, *Collections et collectionneurs*, Parigi 1885.

Exposition d'art byzantin 1931
Exposition d'art byzantin, catalogo della mostra, Parigi 1931.

Exposition Universelle [1867]
Exposition Universelle de 1867 à Paris. Catalogue général. Histoire du travail et monuments historiques, pubblicato dalla Commissione Imperiale, Parigi-Londra [1867].

Fantozzi 1842
F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842.

Farinelli 2011
L. Farinelli, *L'Ordine di Malta e Paolo Maria Paciaudi*, «Aurea Parma», 2, 2011, pp. 277-286.

Fiderer Moskowitz 2013
A. Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity. Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Firenze 2013.

Filarete/Finoli–Grassi 1972
Filarete (A. Averlino, detto il), *Trattato di architettura*, testo a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, I-II, Milano 1972.

FINO 2004
E. FINO, *Il carteggio tra Anton Francesco Gori e Paolo Maria Paciaudi: ricostruzione e studio*, in *L'EPISTOLARIO DI ANTON FRANCESCO GORI* 2004, pp. 85-100.

FLEMING 1973
J. FLEMING, *Art Dealing and the Risorgimento I*, «The Burlington Magazine», 838, 1973, pp. 4-17.

FLEMING 1979a
J. FLEMING, *Art Dealing in the Risorgimento II*, «The Burlington Magazine», 917, 1979, pp. 492-508.

FLEMING 1979b
J. FLEMING, *Art Dealing in the Risorgimento III*, «The Burlington Magazine», 918, 1979, pp. 568-580.

[FOGGINI] 1749
[P.F. FOGGINI], *Roma. Articolo di lettera scritta di Roma, sotto dì 17 maggio 1749 al signor dottor Giovanni Lami*, «Novelle letterarie», 23, 1749, coll. 356-358.

FORESI 1868
A. FORESI, *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa*, Parigi-Firenze 1868.

GALLORI 2016
C.T. GALLORI, *The Late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme. Napoleone and Nicola Orisini, the Carthusians, and the Triptych of Saint Gregory*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2, 2016, pp. 156-187.

GAMBARO 2008
C. GAMBARO, *Anton Francesco Gori collezionista. Formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze 2008.

GIACOMELLI 2014-2015
L. GIACOMELLI, *Basilewsky collezionista a Firenze. Alcune spigolature*, «Palazzo Madama. Studi e notizie», 3, 2014-2015, pp. 43-47 (disponibile on-line https://gestione.fondazionetorinomusei.it/media/2023/05/giacomelli_2-1.pdf?lang=it).

HARVEY 2021
M. HARVEY, *Icon, Contact Relic, Souvenir: The* Virgin Eleousa *Micromosaic Icon at The Met*, «Metropolitan Museum Journal», LVI, 2021, pp. 113-132 (disponibile on-line https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Harvey_Metropolitan_Museum_Journal_v_56_2021).

HASKELL 1997
F. HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997 (edizione originale *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven-Londra 1993).

ICONS, MINOR OBJECTS 2011
Icons, Minor Objects. FC36, moderatori E.D. Maguire, J. Albani, in *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies. Sofia, 22-27 August 2011*, III. *Abstracts of Free Communications*, Sofia 2011, pp. 359-372.

IL CARTEGGIO DI ANTON FRANCESCO GORI 1987
Il carteggio di Anton Francesco Gori, introduzione di M. Cristofani, repertorio a cura di L. Giuliani, Roma 1987.

IL COLLEZIONISTA DI MERAVIGLIE 2013
Il collezionista di meraviglie. L'Ermitage di Basilewsky, catalogo della mostra, a cura di E. Pagella, T. Rappe, Cinisello Balsamo 2013.

IL DITTICO BIZANTINO 2020
Il Dittico bizantino in micromosaico, atti della giornata di studi (Firenze 23 novembre 2018), a cura di Rita Filardi, Firenze 2020.

INSABATO–BAGGIO 2007
E. INSABATO, S. BAGGIO, *Archivi del patriziato fiorentino: il caso Guadagni*, in *Palazzo San Clemente a Firenze. Architettura e decorazione dai Guadagni ai Velluti Zati*, atti della giornata di studi (Firenze 23 novembre 2006), a cura di M. Bevilacqua, E. Insabato, numero monografico di «Opus Incertum», 3, 2007, pp. 4-15.

INVENTARIO GUADAGNI 2007
Inventario dell'Archivio della famiglia Guadagni di Firenze, a cura di R. Romanelli, con *Note sulla famiglia Guadagni* di E. Insabato, S. Baggio, 2007.

KRYZANOVSKAYA 1990
M. KRYZANOVSKAYA, *Alexander Petrovich Basilevsky. A Great Collector of Medieval and Renaissance Works of Art*, «Journal of the History of the Collections», 2, 1990, pp. 143-155.

[LAMI] 1749
[G. LAMI], *Roma*, «Novelle letterarie», 35, 1749, coll. 550-554.

LANSDOWNE 2019
J. LANSDOWNE, *The Micromosaic of the* Man of Sorrows *at Santa Croce in Gerusalemme in Rome*, tesi di Dottorato in Arte e Archeologia, Princeton University, 2019.

LE BEAU DANS L'UTILE 1866
Le beau dans l'utile. Histoire sommaire de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, suivie des rapports du jury de l'exposition de 1865, Parigi 1866.

L'EPISTOLARIO DI ANTON FRANCESCO GORI 2004
L'Epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti, a cura di C. De Benedictis, M.G. Marzi, Firenze 2004.

LEVI 1985
D. LEVI, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 85-149.

LO SPAZIO DELLA SAPIENZA 2007
Lo spazio della Sapienza. Santa Sofia a Istanbul, catalogo della mostra, a cura di R. Piol, M. Ricci, Milano 2007.

MALGOUYRES 2019
P. MALGOUYRES, *Horace His de la Salle collectionneur de bronzes*, in *Officier et gentleman au XIX^e siècle. Horace His de la Salle*, catalogo della mostra, a cura di L. Lhinares, L.-A. Prat, Parigi 2019, pp. 53-61.

MANTZ 1865
P. MANTZ, *Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie. Musée Rétrospectif.* [2]. *La Renaissance et les temps modernes*, «Gazette des Beaux-Arts», 19, 1865, pp. 326-349.

MARANGONI 1740
G. MARANGONI, *Acta S. Victorini episcopi Amiterni, et martyris illustrata, atque de eiusdem, ac LXXXIII SS. Martyrum Amiternensium cœmeterio prope Aquilam in Vestinis historica dissertatio* […], Roma 1740.

MARANGONI 1744
G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche, e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese*, Roma 1744.

MARANGONI 1746
G. MARANGONI, *Delle memorie sacre, e profane dell'Anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo* […], Roma 1746.

MENNA 1998(2000)
M.R. MENNA, *Bisanzio e l'ambiente umanistico a Firenze*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, XXI, 1998(2000), pp. 111-158 (disponibile on-line https://www.inasaroma.org/patrimonio/wp-content/uploads/2022/02/04-MENNA-Bisanzio-e-lambiente-umanistico-RIASA-1998-111-158-300.pdf).

MOMIGLIANO 1950
A. MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», 3-4, 1950, pp. 285-315.

MORETTI 2013
S. MORETTI, *I colori della fede: icone a smalto e a mosaico tra X e XIV secolo*, in *Vie per Bisanzio*, atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Venezia 25-28 novembre 2009), a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, I-II, Bari 2013, II, pp. 997-1011.

MORETTI 2014
S. MORETTI, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma 2014 (prima edizione 2007).

MORETTI 2015
S. MORETTI, *Bessarione, dall'impero bizantino al papato di Roma: un documento inedito sulla sua eredità*, in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. Gianandrea, F. Gangemi, C. Costantini, Roma 2015, pp. 289-298.

MÜNTZ 1886
E. MÜNTZ, *Les mosaïques byzantines portatives*, «Bulletin Monumental», s. 2, II, 1886, pp. 222-240.

MUSÉE RÉTROSPECTIF 1867
Musée Rétrospectif, catalogo della mostra, [a cura della] Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie, Parigi 1867.

NELSON 2021
R.S. NELSON, *A Miniature Mosaic Icon of St. Demetrios in Byzantium and the Renaissance*, «Dumbarton Oaks Papers», LXXV, 2021, pp. 41-83 (disponibile on-line https://www.doaks.org/resources/publications/series/dopapers/for-readers/past-issues/volume-75).

PACIAUDI 1749
P.M. PACIAUDI, *Medaglie rappresentanti i più gloriosi avvenimenti del magistero di S. A. E. fra D. Emmanuele Pinto*, [Napoli 1749].

PACIAUDI 1755
P.M. PACIAUDI, *De cultu s. Johannis Baptistae antiquitates christianae. Accedit in veterem eiusdem Ordinis liturgiam commentarius*, Roma 1755.

PAOLO MARIA PACIAUDI 1985
Paolo Maria Paciaudi e i suoi corrispondenti, a cura di L. Farinelli, Parma 1985.

PARIS UNIVERSAL EXHIBITION 1867
Paris Universal Exhibition, «Journal of the Society of Arts», 747, 1867, pp. 263-265.

PASSERINI 1873
L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Guadagni*, Firenze 1873.

PAVIOLO 2019
M.G. PAVIOLO, *I testamenti dei cardinali. Giovanni Antonio Guadagni (1674-1759)*, Morrisville (NC) 2019.

PEDONE 2005
S. PEDONE, *L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un esempio di «musaico parvissimo»*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, XXVIII, 2005, pp. 95-131.

PEDONE 2020
S. PEDONE, *Le icone bizantine a mosaico minuto*, in *IL* DITTICO BIZANTINO 2020, pp. 51-64.

PIERI 2003
S. PIERI, *Aspetti della vita religiosa nella diocesi di Arezzo nel XVIII secolo*, in *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena (1670-1765)*, atti del convegno (Arezzo 16-17 novembre 2001), a cura di F. Cristelli, Città di Castello 2003, pp. 273-293.

PJATNICKIJ 2014-2015
J.A. PJATNICKIJ, *I micromosaici bizantini della collezione di Alexander Basilevsky nel Museo Statale dell'Ermitage a San Pietroburgo*, «Palazzo Madama. Studi e notizie», 3, 2014-2015, pp. 48-56 (disponibile on-line https://gestione.fondazionetorinomusei.it/media/2023/05/pjant_2.pdf?lang=it).

PREVITALI 1964
G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

PROJA 1994
G.B. PROJA, *Il servo di Dio card. Giovanni Antonio Guadagni, vicario generale di Clemente XII, Benedetto XIV, Clemente XIII*, Roma 1994.

QUIBLIER 2014
C. QUIBLIER, *L'exposition préhistorique de la Galerie de l'Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts*, «Cahiers de l'École du Louvre», 5, 2014, pp. 67-77 (disponibile on-line https://doi.org/10.4000/cel.470).

RAPPORT 1869
Rapport sur l'Exposition Universelle de 1867, à Paris. Précis des óperations et listes de collaborateurs […], Parigi 1869.

REINACH 1904
S. REINACH, *Un bas-relief hellénistique à Chantilly*, «Revue Archéologique», s. 4, 4, 1904, pp. 426-428.

RESTITUZIONI 2004
Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra, a cura di C. Bertelli, F. Terzo, Vicenza 2004.

RICHA 1754-1762
G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I-X, Firenze 1754-1762.

ROSCIONI 2015
L. ROSCIONI, *Paciaudi Paolo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2015 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-maria-paciaudi_%28Dizionario-Biografico%29/).

ROSSI–MARIANI *ET ALII* 2018(2019)
S. ROSSI, B. MARIANI *ET ALII*, *Il Dittico bizantino in micromosaico del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore: il restauro come momento conoscitivo*, «OPD Restauro», 30, 2018(2019), pp. 90-100.

SALOMON 2003
X.F. SALOMON, *Cardinal Pietro Barbo's Collection and Its Inventory Reconsidered*, «Journal of History of Collections», 1, 2003, pp. 1-18.

SCHIAVO 1756
D. SCHIAVO, *Art. XXVI* [lettera del 18 maggio 1756], «Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia», 6, 1756, pp. 65-74.

SPENCE 1847
W.B. SPENCE, *The Lions of Florence and Its Environs or the Stranger Conducted Through Its Principal Studios, Churches, Palaces and Galleries by an Artist*, Firenze 1847.

SPINELLI 2014
R. SPINELLI, *La committenza artistica e il collezionismo di Donato Maria Guadagni (1641-1718) nella Firenze di fine Seicento: il Volterrano, Giovan Battista Foggini, Francesco Corallo, Pietro Dandini e altri*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 81, 2014, pp. 203-254.

SPINELLI 2015
R. SPINELLI, *Note d'archivio sul collezionismo e sulle committenze artistiche di Vieri di Tommaso Guadagni (1631-1708)*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 82, 2015, pp. 229-243.

SPLENDORI DI BISANZIO 1990
Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, Milano 1990.

TIXIER 2014-2015
F. TIXIER, *Sur les traces parisiennes d'Alexander Petrovich Basilewsky: ses réseaux, ses hôtels particuliers, sa collection*, «Palazzo Madama. Studi e notizie», 3, 2014-2015, pp. 32-42 (disponibile on-line https://gestione.fondazionetorinomusei.it/media/2023/05/tixier_2-1.pdf?lang=it).

TIXIER 2016
F. TIXIER, *Un certain goût pour l'orfèvrerie mosana au XIX^e siècle: quelques remarques sur la collection parisienne d'Alexandre Basilewsky*, in *Orfèvrerie septentrionale XII^e et XIII^e siècle*, atti del convegno (Liegi 14 novembre 2014), a cura di P. George, Liegi 2016, pp. 121-137.

VANNINI 2002
F. VANNINI, *Gori Anton Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, Roma 2002 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-gori_%28Dizionario-Biografico%29/).

VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 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 (consultate nella versione on-line https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_torrentiniana.pdf e https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf).

VATTUONE 1998
L. VATTUONE, *Giovanni Battista de Rossi e due vetri dorati già nelle collezioni Guadagni e Della Gherardesca*, in *Il vetro dall'antichità all'età contemporanea: aspetti tecnologici, funzionali e commerciali*, atti delle seconde giornate nazionali di studio dell'AIHV-Comitato Nazionale Italiano (Milano 14-15 dicembre 1996), a cura di G. Meconcelli, R. La Guardia, Milano 1998, pp. 239-244.

VERTOVA 1968
L. VERTOVA, *La raccolta di Locko Park*, «Antichità Viva», 3, 1968, pp. 23-30.

VESPASIANO DA BISTICCI/GRECO 1970-1976
VESPASIANO DA BISTICCI, *Le vite*, edizione critica con introduzione e commento di A. GRECO, I-II, Firenze 1970-1976.

WARREN 2005
J. WARREN, *Forgery in Risorgimento Florence: Bastianini's* Giovanni delle Bande Nere *in the Wallace Collection*, «The Burlington Magazine», 1232, 2005, pp. 729-741.

ABSTRACT

Il XVIII secolo costituì una tappa fondamentale nel fenomeno di lunga durata della riscoperta dell'arte medievale nei secoli dell'età moderna. Gli strumenti che si andavano affinando nelle ricerche incentrate sullo studio delle antichità classiche furono adottati da una nuova schiera di studiosi, perlopiù ecclesiastici, che provarono a ripercorrere, con l'ausilio dei monumenti e degli oggetti artistici, la storia della religione cristiana attraverso l'arte.

Lo spunto per questo studio nasce proprio dalle relazioni intercorse tra due di questi studiosi, Anton Francesco Gori e Paolo Maria Paciaudi, durate ininterrottamente tra il 1741 e il 1756 e testimoniate dall'intensa corrispondenza (di cui si presenta un significativo squarcio in Appendice, con la trascrizione di numerose lettere inedite).

Paciaudi, nominato dal papa storico ufficiale dell'Ordine di Malta, spinto dai suoi interessi antiquari, decise di interessarsi del culto per il Battista sia in Occidente sia nella chiesa orientale, dando vita a un trattato, il *De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitates christianae*, che vide la luce nel 1755. Non secondario fu l'apporto di Gori, che accompagnò la realizzazione di questo trattato mentre attendeva agli studi, per certi versi paralleli, per il monumentale *Thesaurus veterum diptychorum*. Nel corso delle ricerche fu individuato nella raccolta Guadagni di Santo Spirito un micromosaico, nel quale l'antiquario fiorentino riconobbe il Precursore, per scoprire poi che si trattava di S. Teodoro. Il disegno che ne fece trarre, ancora esistente, ci permette di scoprire che l'oggetto è quello oggi conservato all'Ermitage e del quale non si sapeva nulla prima della sua comparsa sul mercato antiquario a Parigi a metà Ottocento. Su tutte queste vicende che hanno interessato l'opera si è provato a condurre una nuova e ulteriore puntualizzazione e a offrire un quadro più dettagliato.

The 18th century constituted a fundamental milestone in the long-lasting phenomenon of the rediscovery of medieval art in the centuries of the modern age. The tools that were being refined in research focused on the study of classical antiquities were adopted by a new group of scholars, mostly ecclesiastics, who tried to retrace, with the help of monuments and artistic objects, the history of the Christian religion through art.

The inspiration for this study comes precisely from the relationships between two of these scholars, Anton Francesco Gori and Paolo Maria Paciaudi; their relationships lasted uninterruptedly from 1741 to 1756 and are proved by the intense correspondence (of which a significant passage is presented in the Appendix, with the transcription of numerous unpublished letters).

Paciaudi, appointed by the Pope as the official historian of the Order of Malta, driven by his antiquarian interests, decided to take an interest in the cult of the Baptist both in the West and in the Eastern Church, giving life to a treatise, *De cultu S. Iohannis Baptistae antiquitates christianae*, which saw the light in 1755. Gori made a significant contribution to this treatise, while working to the, in some ways parallel, studies for the monumental *Thesaurus veterum diptychorum*. During the research, a micromosaic was identified in the Guadagni di Santo Spirito collection; in this piece the Florentine antiquarian recognized the Forerunner, but then he discovered it was St Teodoro. Thanks to the still existing drawing he made draw from it, we can understand that the object is the one now kept in the Hermitage and about which nothing was known before its appearance on the antiques market in Paris in the mid-19th century. On all these events that concerned the work we tried to conduct a new and further clarification and to offer a more detailed picture.

TRA ENTUSIASMI, DUBBI E FALLIMENTI: ARTE LATINOAMERICANA ALLA BIENNALE DI VENEZIA, 1899-1942

Gli anni Cinquanta rappresentano un momento di apertura internazionale della Biennale di Venezia, soprattutto per quanto riguarda la presenza di paesi considerati «latinoamericani»: una classificazione assai controversa perché sviluppatasi in Europa piuttosto che in questa regione, perché raccoglie nazioni con storie e lingue diverse, e perché carica di connotazioni coloniali e imperialistiche, ma che dato il suo uso comune in italiano come tale verrà utilizzata in questo articolo[1]. Nel 1950, Argentina (per la seconda volta), Messico, Brasile e Colombia (per la prima) partecipano alla Biennale. Nel 1952 sono presenti per la prima volta Cuba, Bolivia e Guatemala, mentre nel 1954 lo sono anche Uruguay (il cui padiglione sarà il primo permanente di un paese latinoamericano) e Venezuela[2]. Anche se non tutte queste nazioni saranno rappresentate in ogni edizione, la loro presenza rappresenta un importante passo in avanti nella globalizzazione della Biennale. Malgrado queste iniziative, ancora oggi la presenza dell'arte latinoamericana all'esposizione sembra essere provvisoria e occasionale. Nell'edizione 2022 erano presenti dieci dei ventun paesi dell'America Latina, ma solo tre (Brasile, Uruguay e Venezuela) avevano un padiglione permanente in quella che è ancora la sede più prestigiosa: i Giardini[3]. Argentina, Cile, Messico e Perù erano all'Arsenale, nella Sala d'Armi o nelle Artiglierie. Bolivia, Guatemala e Cuba avevano un padiglione in sedi temporanee sparse per la città.

Eppure, gli artisti latinoamericani, malgrado la predilezione dell'istituzione per quelli europei e nordamericani, sono stati presenti alla Biennale fin dai primordi della sua storia – e se i molteplici progetti per coinvolgerli ulteriormente fossero andati a buon fine, lo sarebbero stati ancora di più[4]. I primi anni della sua storia – ma soprattutto il periodo tra le due guerre mondiali, in particolare dopo l'ascesa del fascismo – furono infatti segnati da molteplici tentativi finalizzati a creare rappresentazioni nazionali permanenti per artisti latinoamericani. Le prossime pagine raccontano questi tentativi e il loro fallimento, così come vengono raccontati nei documenti (molti inediti) presenti all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) alla Biennale di Venezia.

Artisti latinoamericani nelle prime Biennali

Non è compito facile ricostruire la presenza di artisti latinoamericani alla Biennale di Venezia. Nei primi anni della sua storia non sempre i cataloghi riportavano la nazionalità o il luogo di nascita degli artisti partecipanti. Inoltre, mentre nella maggior parte dei paesi del continente americano vige sia lo *ius sanguinis* (cittadinanza per discendenza) che lo *ius soli* (cittadinanza per diritto di nascita), in Italia solo il primo era (ed è) ancora valido. Pertanto, molti di coloro che per gli autori italiani del catalogo erano europei in quanto figli di europei, per la legge dei loro paesi di nascita

L'autrice ringrazia Giovanni Bianchi, Mario Sartor e Pierpaolo Luderin per i suggerimenti di ricerca.

[1] Per la storia e i problemi concettuali dell'idea di 'America Latina', si vedano MIGNOLO 2008 e, soprattutto, TENORIO-TRILLO 2017.

[2] Sulle Biennali degli anni Cinquanta si vedano, tra gli altri, BUDILLON PUMA 1995; *IL CARTEGGIO LONGHI-PALLUCCHINI* 1999; JACHEC 2007; DURAN 2014. La bibliografia sulla Biennale di Venezia è oramai sterminata. Tra i testi consultati per questo articolo si vedano BAZZONI 1962; *VENEZIA E LA BIENNALE* 1995; *LA BIENNALE DI VENEZIA* 1996; TOMASELLA 2001; STONE 1999; SALVAGNINI 2000; DE SABBATA 2006; DI STEFANO 2008-2009; DI MARTINO 2013; JONES 2016; GREEN–GARDNER 2016; RICCI–TAVINOR 2021.

[3] MULAZZANI 2014.

[4] Gli artisti statunitensi James Abbott McNeill Whistler e John White Alexander erano inclusi nella prima edizione della Mostra Internazionale d'Arte.

Fig. 1: Pio Collivadino, *La hora del almuerzo*, 1903, 160,5x252 cm, olio su tela. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

Fig. 2: Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Pescadores* o *Recogiendo la red*, 1905, 193x326 cm, olio su tela. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

erano invece cittadini latinoamericani. Con le informazioni che abbiamo a disposizione, e malgrado queste difficoltà, è però comunque possibile concludere che artisti provenienti da alcuni paesi latinoamericani furono presenti in Biennale sin dalla sua terza edizione.

Dai documenti dell'ASAC infatti risulta che il primo artista di un paese latinoamericano invitato alla Biennale fu José Fiuza Guimarães, i cui tre disegni di nudi maschili furono inclusi nella Terza Biennale (1899) e fanno parte della collezione di Ca' Pesaro[5]. Anche se nel catalogo della Biennale del 1899 si legge che Fiuza era nato a Rio de Janeiro, secondo altre fonti era nato in Portogallo[6], ed era poi emigrato in Brasile da adolescente. Lì studiò e lavorò per la sua intera carriera, fatta eccezione per i quattro anni trascorsi all'Accademia di Monaco di Baviera. C'è dunque la possibilità di considerare Fiuza Guimarães un artista «brasiliano»[7].

Probabilmente, fra quelli di sicura nascita in America Latina, il primo artista a esporre opere alla Biennale fu l'argentino Pio Collivadino, il cui dittico *Vita onesta* (alla Biennale del 1901) fu acquisito dalla Fondazione Artistica Marangoni di Udine, dove si trova ancora oggi[8]. Collivadino (che studiò a Roma e visse in Italia dal 1890 al 1906) fu presente anche nelle due Biennali successive[9]. Nel 1903 presentò *Ora di pranzo*, inizialmente respinta dalla giuria e poi esposta insieme ad altri «rifiutati» (tra i quali noti artisti veneziani come Giuseppe Ciardi e Italico Brass) nella sala K[10]. *La hora del almuerzo* (Fig. 1) raffigura un gruppo di operai durante la pausa pranzo. Non è chiaro se la scena sia ambientata in Argentina o in Italia, dove Collivadino viveva all'epoca: né le fisionomie, né l'abbigliamento, né l'ambientazione permettono una chiara identificazione geografica. Il dipinto di Collivadino non sembra essere stato una critica alla condizione operaia ma una celebrazione della solidarietà creata dal lavoro, anche se all'epoca fu accusato di istigazione alla lotta di classe[11]. Vincitore di una medaglia d'oro alla Louisiana Purchase Exposition del 1904, *La hora del almuerzo* fa oggi parte della collezione del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires, ed è considerato come uno dei dipinti più iconici del naturalismo argentino. Collivadino fu nuovamente presente alla Biennale nel 1905 con *Sera sul bastione*, che espose nella Sala Spagnola. Fu lui il primo artista a essere definito «argentino» nel catalogo della Biennale[12].

Il paese latinoamericano che ebbe più artisti in Biennale nelle sue varie edizioni (fino alla Seconda guerra mondiale) fu senz'altro l'Argentina. Nella stessa edizione del 1905 un altro artista argentino (identificato come tale nel catalogo), Cesáreo Bernaldo de Quirós, espose nella Sala Internazionale l'enorme tela *Pescadores o Recogiendo la red* (Fig. 2)[13]. A differenza di Collivadino, Bernaldo de Quirós non discendeva da emigranti italiani ma, per parte di padre da un'aristocratica famiglia spagnola stabilitasi in Argentina e, per parte di madre da una famiglia argentina da tempo residente nella provincia di Entre Ríos, dove egli era nato. Sarebbe dunque stato considerato un artista propriamente argentino dalla maggior parte della critica italiana del tempo[14]. Alla fine degli anni Venti, Bernaldo de Quirós sarebbe poi diventato noto nel paese

[5] José Fiuza, «1371 Studio di nudo 1899», «1372 Studio di nudo 1899» e «1373 Studio di nudo 1899» in SCOTTON 2002, p. 64.

[6] *José Fiuza Guimarães*, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, San Paolo, Itaú Cultural, 2024, http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23119/fiuza-guimaraes <27 novembre 2023>.

[7] *III[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1899, p. 107; *José Fiuza Guimarães*, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, San Paolo, Itaú Cultural, 2024, https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23119/fiuza-guimaraes <27 novembre 2023>. Sulle discussioni sull'identità nazionale e l'arte brasiliana, si veda CARDOSO 2012.

[8] *CASA CAVAZZINI* 2018, p. 44.

[9] Collivadino tornò in Argentina nel 1908 e da quell'anno fino al 1936 fu direttore della Escuela Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Sulla carriera di Collivadino si vedano MALOSETTI COSTA 2001 e MURACE 2019.

[10] *V[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1903, pp. 23-29, 65-69; MALOSETTI COSTA 2001, p. 314 e sgg.

[11] VICE VERSA 1903.

[12] *VI[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1905, p. 97.

[13] Ivi, p. 22.

[14] Dato che in Argentina vige lo *ius soli*, secondo la legge, Collivadino e Bernaldo de Quirós erano entrambi ugualmente «argentini». Invece l'Italia ancora oggi regola la propria cittadinanza secondo il principio dello *ius sanguinis*, per cui per

sudamericano come il «pittore della patria», ciò per i suoi dipinti di *gauchos* e altri personaggi tipici della campagna argentina, di cui parlerò più avanti[15]. Tuttavia, come Collivadino, anche Bernaldo de Quirós studiò in Italia e vi visse dal 1900 al 1907. Il quadro che presentò nel Salone Centrale alla Biennale del 1905 non raffigurava una scena latinoamericana, bensì una ambientata a Napoli o a Maiorca, dove l'artista viveva all'epoca[16].

Nonostante i loro innegabili legami culturali e familiari con l'Europa, si può dire che la presenza di Fiuza Guimarães, Collivadino e Cesáreo Bernaldo de Quirós rappresenti una delle prime dinamiche globalizzatrici della Biennale, la quale, fin dalle sue prime edizioni, aspirava (ma spesso falliva) a trascendere le geografie eurocentriche del mondo dell'arte dell'epoca[17]. La difficoltà nel raggiungere questo obiettivo (e il motivo per cui Fiuza Guimarães, Collivadino e Cesáreo Bernaldo de Quirós furono esposti mentre altri artisti brasiliani e argentini no) è in parte legata al sistema con cui gli artisti venivano selezionati per la Biennale: gli artisti che risiedevano in Europa (come i tre sopracitati) avevano maggiori possibilità di essere conosciuti dai membri della giuria d'ammissione, e avrebbero anche potuto spedire più facilmente le loro opere a Venezia, cosa che all'epoca era ancora più costosa di oggi e a spese degli artisti.

Il primo venezuelano a esporre alla Biennale, l'impressionista Emilio (o Émile) Boggio, era nato a Caracas ma era, come Collivadino, figlio di un emigrante italiano. Formatosi all'Académie Julien e residente in Francia sin dall'infanzia, Boggio viene definito «francese» nel catalogo della Biennale del 1901, dove espose nella Sala Internazionale un dipinto intitolato *Labor*[18]. Tra il 1905 e il 1910 non risultano artisti latinoamericani alla Biennale[19]. Nel 1910 Ángel Zárraga fu il primo messicano a partecipare – nel 1909 aveva già esposto con grande successo a Firenze e nel 1910 di nuovo a Roma[20]. Nonostante fosse nato a Durango (Messico), la nazionalità di Zárraga non viene menzionata nel catalogo della Biennale. Nel 1910 presentò due dipinti (una sensuale interpretazione di una scena biblica, *Marta e Maria*, e un trittico intitolato *Isabella, Pietro e Pastora*) nella Sala Spagnola, forse perché all'epoca Zárraga viveva a Toledo[21]. Nella Biennale successiva, Zárraga espone nuovamente, ma ora nella Sezione Internazionale – una collocazione più naturale per un artista di origine messicana, di formazione spagnola e belga, e che trascorse la maggior parte della sua vita a Parigi[22]. Anche se la sua nazionalità non viene menzionata, uno dei dipinti di Zárraga, *Ex-voto*, viene illustrato nel catalogo della Biennale del 1912: è la prima opera di un artista latinoamericano a esserlo (Fig. 3). Nel 1914, l'ultima Biennale antecedente alla Prima guerra mondiale, Zárraga è di nuovo nella Mostra spagnola[23]. L'opera presentata, *L'adorazione dei Magi* (1910 ca, Città del Messico,

molti italiani (e nonostante quanto indicato nel catalogo della Biennale), Bernaldo de Quirós sarebbe considerato argentino ma Collivadino sarebbe considerato italiano (per discendenza), a condizione che suo padre (all'epoca lo *ius sanguinis* si trasmetteva per via paterna) non avesse rinunciato alla cittadinanza italiana emigrando in Argentina.

15 FOGLIA 1959, p. 29.

16 ASAC, Fototeca Artisti, D54, «Cesáreo Bernaldo de Quirós».

17 Al di là dello scopo di questo articolo, ma degno di nota come parte di tale impulso alla globalizzazione, è Edgar Chahine, artista armeno nato a Vienna, formatosi a Venezia e residente a Parigi, che fu invitato alla Biennale dal 1901, e le cui incisioni vinsero la Medaglia d'Oro della Biennale nel 1903.

18 *IV^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1901, p. 48. Su Emilio Boggio si veda la relativa scheda redatta da María Antonia González-Arnal e Leyla Dunia per il *Grove Art Online* (2020), https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T009590 <27 novembre 2023>.

19 Nella Biennale del 1909, Enrico Vio espone *Laboriosa* nella Sala Internazionale. Nato a Venezia, Vio si trasferirà in Brasile tra il 1910-1911 e lì svilupperà il resto della sua carriera. Nel 1909, però, era ancora legato al mondo dell'arte veneziano (era allievo di Ettore Tito e Guglielmo Ciardi), e nel catalogo della Biennale è descritto come «italiano» (*VIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1909, p. 38). Su Vio si veda *Enrico Vio*, in *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, San Paolo, Itaú Cultural, 2024, http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22982/enrico-vio <27 novembre 2023>.

20 PANICHI 1910.

21 *IX^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1910, p. 28.

22 *X^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1912, p. 29.

23 *XI^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1914, p. 42.

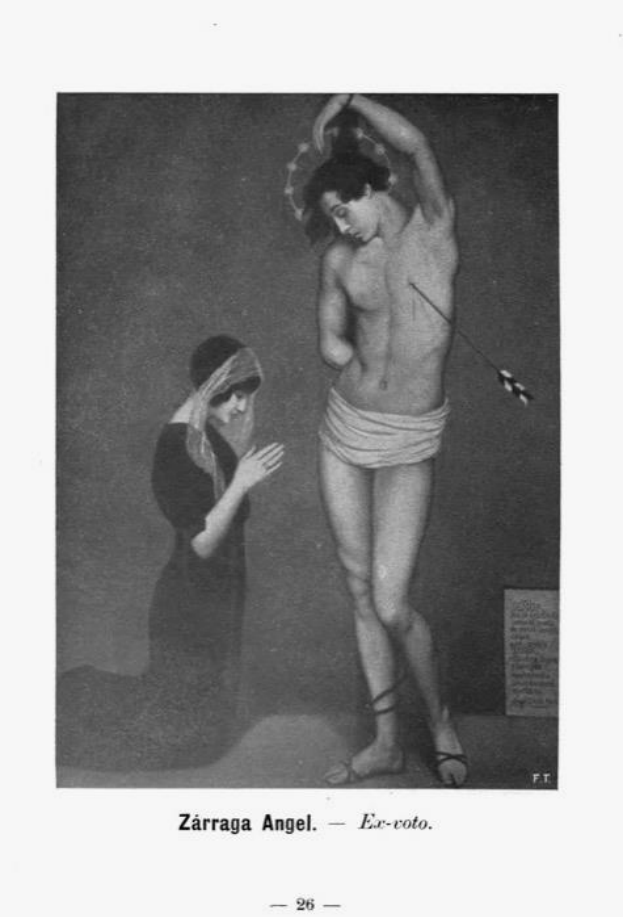


Fig. 3: Ángel Zárraga, *Ex-voto (offerta votiva, San Sebastiano)*, 1912. Città del Messico, Museo Nacional de Arte. Pubblicato in *X^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1912, p. 26. Foto dell'autrice

Fig. 4: Ángel Zárraga, *L'adorazione dei Magi*, 1910 ca, 200x210 cm, olio su tela. Città del Messico, Museo Nacional de Arte

Museo Nacional de Arte) (Fig. 4), è degna di nota perché, sebbene rappresenti una scena biblica (anche se con personaggi religiosi vestiti in modo assai anomalo), i doni portati dai Magi sono presentati in vasi di ceramica messicani; si tratta forse delle prime rappresentazioni della cultura materiale *mestiza* latinoamericana esposte alla Biennale[24].

Quella del 1914 fu l'ultima Biennale sotto la guida di Antonio Fradeletto, segretario della Biennale di Venezia dal 1895[25]. Nel 1920, la prima Biennale dopo la Prima guerra mondiale, si insediò una nuova amministrazione e il critico d'arte Vittorio Pica fu nominato segretario[26]. Promotore dell'impressionismo francese e grande conoscitore dell'arte straniera (anche se, come mostrerò nella prossima sezione, non apprezzava in particolar modo la produzione artistica argentina), Pica rimase alla guida della Biennale fino al 1926. Sebbene fosse sottoposto a critiche costanti da parte di artisti, critici e politici veneziani, Pica la aprì ulteriormente alle avanguardie internazionali[27]. Durante la sua segreteria, si esposero opere di Paul Cézanne e dei neoimpressionisti, Alexander Archipenko, Vincent van Gogh, Amedeo Modigliani, Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, Kazimir Malevich e Alexander Rodchenko, oltre a molti altri nomi ancora noti.

Durante la prima Biennale sotto la direzione di Pica, quella del 1920, il primo artista latinoamericano d'avanguardia espose un quadro a Venezia: si tratta del celebre pittore argentino (figlio di immigrati italiani benestanti) Emilio Pettoruti. *Compagnon de route* dei futuristi e collaboratore di «Lacerba», dal 1913 Pettoruti viveva in Italia, anche se sarebbe ritornato in Argentina nel 1924[28]. Nella Biennale del 1920 Pettoruti presentò *Viottolo* o, in spagnolo, *Camino en el jardín* (1918). Si tratta, a quanto mi risulta, della sua prima e unica partecipazione alla Biennale[29]. Il quadro era molto probabilmente un «paesaggio sintetico» (come li definiva l'artista stesso): composizioni cubiste frammentate da linee scure e forme geometriche irregolari. È interessante notare, però, che molti anni dopo, ricordando tale evento, Pettoruti non si descriveva come un artista argentino «per gli artisti della mia età (avevo allora già ventisette ottobri) e di tendenze sperimentali, solo esisteva in Italia uno spazio ufficiale apparentemente inespugnabile, la Biennale Internazionale di Venezia […] che preparava la sua XII edizione. Un gruppo di pittori decidemmo di prendere d'assalto il bastione con l'ariete delle nostre opere […] Dei dieci cospiratori di Milano siamo riusciti a entrare in sette, tra cui [Piero Marussig] e io. ¡Bravo! Per la prima volta», scriveva Pettoruti nel 1968, «la Biennale apriva le sue vetuste porte ai giovani pittori italiani»[30]. Eppure dalla rassegna stampa di quella Biennale sembra che la portata sperimentale di questi contributi non sia stata recepita dalla critica. Raffaele Calzini fu tra i pochissimi a menzionare l'artista (anche se senza indicarne la nazionalità) e in termini poco entusiasti: «Sulla scìa dell'imitazione avanguardista smarriscono la loro personalità [Siro] Panagini, [Emilio] Pettoruti, [Ferruccio] Ferrazzi»[31].

In questa stessa edizione del 1920 espone anche un altro artista argentino, Guillermo Butler (italianizzato in catalogo come «Guglielmo Butler»)[32]. Sebbene Pettoruti fosse incluso nella Sala Internazionale e Butler in una delle sale italiane non si deve dare troppo peso a questa

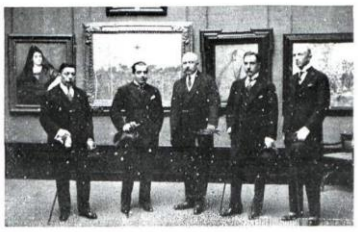
[24] Zárraga esporrà per l'ultima volta in Biennale nel 1922; due sue opere saranno presenti nella Sala Internazionale. Cfr. *XIII[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1922, p. 58, in cui è il nome italianizzato in «Angelo Zarraga».
[25] DONZELLO 1987; CESCHIN 2001.
[26] Su Pica si vedano LAMBERTI 1975; GAUDIO 2006; *VITTORIO PICA* 2016; *L'OFFICINA INTERNAZIONALE DI VITTORIO PICA* 2017; LACAGNINA 2021.
[27] Per i molteplici tentativi di portare Pablo Picasso alla Biennale si veda RODRIGUEZ 1993.
[28] PETTORUTI 1968; WECHSLER 2000; SULLIVAN 2004; WECHSLER 2011; KAPLAN 2014.
[29] *XII[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1920, p. 21. Il dipinto è stato identificato e datato in CÓRDOVA ITURBURU 1980, p. 32; PACHECO–ARTUNDO 2011, p. 67. Purtroppo, la Fototeca dell'ASAC non include riproduzioni di tale opera.
[30] PETTORUTI 1968, p. 132.
[31] CALZINI 1920, p. 714.
[32] *XII[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1920, pp. 89, 92.

Fig. 5: Federico Beltrán Masses, *La maja maldita*, 1918, 161,5x202 cm, olio su tela. Collezione privata

Distintos aspectos de la sala donde los artistas argentinos expusieron sus cuadros y esculturas.

EL ARTE ARGENTINO EN LA EXPOSICION DE VENECIA

Ha sido una jornada auspiciosa para el arte argentino la inauguración de la sala en que nuestros pintores y escultores exponían algunas de sus mejores obras. Los comentarios que la crítica y el público asistente a la exposición han hecho acerca del mérito artístico de lo expuesto, bien puede constituir un motivo de justa satisfacción para sus autores, porque esos comentarios, además de lo que puede haber de cortesía, han surgido a raíz de temidas comparaciones, y de ahí su positivo y alto valor.



El ministro argentino en Italia, doctor Angel Gallardo, con el director del Museo Nacional de Bellas Artes, doctor Cupertino del Campo, el señor Alfredo González Garaño y otras señores en el acto de la inauguración.

Fig. 6: *El arte argentino en la Exposición de Venecia*, «Caras y Caretas», 1243, 29 luglio 1922, p.n.n. Foto dell'autrice

differenza, poiché la maggior parte degli artisti presenti nella prima erano in effetti italiani. Butler, figlio di padre irlandese e madre italiana, nacque a Córdoba ma allora viveva a Parigi. Frate domenicano, aveva completato la sua formazione artistica dopo la sua ordinazione e stabilì un dialogo proficuo con la pittura naïf e i Nabis, in particolare con Maurice Denis[33]. Come Denis, Butler era affascinato dai primitivi italiani e possiamo supporre che *Ritratto di signora* e *Primavera*, le due opere che presentò a Venezia, fossero ispirate alla composizione rigorosa, tonalità fredde e atmosfera mistica associata al suo ammirato Beato Angelico. Ma anche il suo contributo sembra essere stato poco sottolineato dai critici e non è menzionato in nessuna delle recensioni che sono riuscita a reperire.

La Biennale del 1920 fu la prima in cui un artista nato in America Latina ebbe una mostra individuale. Federico Beltrán Masses era nato nel 1885 a Cuba (colonia spagnola fino al 1898), ma svolse la sua intera carriera tra Spagna, Francia e Stati Uniti. Pittore mondano di grande successo e autore di scene a sfondo erotico, a Venezia Beltrán Masses espose 22 dipinti, dando il via a una carriera internazionale di enorme successo come ritrattista di reali, aristocratici e star del cinema su entrambe le sponde dell'Atlantico[34]. A riprova dell'attesa che le opere di Beltrán Masses suscitarono nel pubblico della Biennale, ben due dei suoi dipinti furono inclusi nel catalogo: *La maja maldita* (1918) (Fig. 5), un seducente ritratto della famosa ballerina spagnola Carmen Tortóla Valencia, che indossa la tradizionale *mantilla* di pizzo (usata soprattutto nelle funzioni religiose) abbinata a una veste traslucida, e *Il giudizio di Paride*, un soggetto classico ambientato in epoca moderna, con Paride vestito come un malinconico Pierrot, e dipinto con la tavolozza fredda e lo stile modernista per cui Beltrán Masses era celebrato all'epoca. Nella stampa italiana, però, il luogo di nascita di Beltrán Masses (spesso descritto come il 'Guido da Verona della pittura' non era menzionato: lo si considerava invece «pittore spagnolo» oppure «spagnolo-parigino»[35].

La Mostra degli artisti argentini *alla Biennale del 1922*

L'edizione del 1920 fu quella con più artisti di origine latinoamericana. Non è forse dunque un caso che la prima presenza significativa di un gruppo organizzato di artisti di queste regioni abbia avuto luogo durante la Biennale successiva. L'edizione del 1922 è nota per la sua esposizione di arte africana e per la prima di Amedeo Modigliani[36]. Ma questa Biennale andrebbe anche ricordata perché ben 30 opere di pittori e scultori argentini furono esposte in una sala separata del Padiglione Centrale. L'Argentina fu così il terzo paese non europeo (dopo Giappone e Stati Uniti) ad avere una presentazione nazionale alla Biennale di Venezia (Fig. 6)[37].

Come accadrà per molti dei progetti finalizzati a coinvolgere l'arte latinoamericana alla Biennale, l'iniziativa della *Mostra degli artisti argentini* non venne da un diplomatico italiano o da un artista argentino, ma piuttosto da due mediatori culturali non-ufficiali. Il primo era Francesco (o Francisco) Armellini, un veneto emigrato in Argentina nel 1904, commissario generale delle celebrazioni per il Centenario dell'indipendenza nel 1910 e segretario della Comisión Nacional de Bellas Artes[38]. Il secondo era l'architetto milanese Gaetano Moretti, il quale lavorò per vent'anni Perù, Argentina e Uruguay, aiutò a organizzare una mostra d'arte

[33] SPINETTO 2008. Su Butler si vedano TAQUINI 1980; GUTIÉRREZ ZALDÍVAR 2005; *FRAY GUILLERMO BUTLER* 2018.
[34] *XII[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1920, p. 22.
[35] DAMERINI 1920.
[36] Sulla prima si vedano BASSANI 1999; GRECO 2010; BASSANI–PEZZOLI 2017. Sulla ricezione italiana di Modigliani tra le due guerre, si vedano MARGOZZI 2003; BRAUN 2004; FERGONZI 2013.
[37] Le ricostruzioni più complete di questo episodio sono SPINETTO 2008, *BERNI* 2013 e soprattutto LUDERIN 2016. Si veda anche PEPA 2019.
[38] ARMELLINI 1911; MALOSETTI COSTA 2010; BERTAGNA 2014.

italiana durante il 'Centenario' ed era all'epoca consigliere superiore di Belle Arti in Italia[39].

Nell'ottobre 1919, Armellini scrisse a Moretti proponendo una mostra di arte argentina alla Biennale. L'obiettivo principale di Armellini era però quello di promuovere l'arte italiana in Argentina, piuttosto che il contrario. All'epoca l'Argentina aveva un fiorente mercato d'arte, ma, scriveva Armellini, si vendeva pochissima arte italiana:

> in mezzo a tanta arte e tanti affari si riscontra sempre un vuoto, la mancanza di esposizione italiana e soprattutto di buona esposizione italiana. […] solo di rado si vede annunciare un'esposizione, la più delle volte pessima, e per eccezione, passabile. Queste esposizioni di passaggio quasi sempre composte di quadri «pour l'Amérique» [in francese nell'originale, n.d.a.] hanno fatto un danno enorme tanto che oggidì non contano per niente gli artisti italiani. […] Sorge quindi imprescindibile il dovere di riaffermare per l'Italia un posto d'onore nell'arte […] e non trascurare quel mucchio grande di denaro che tutti gli anni emigra a nazioni differenti meno che in Italia[40].

Se a Venezia si fosse organizzata una mostra di arte argentina, suggeriva Armellini, i funzionari argentini sarebbero stati più che disposti a fornire uno spazio per una mostra di arte italiana a Buenos Aires. Inoltre, una mostra d'arte argentina avrebbe distolto gli italiani dall'idea che «l'America, oggidì […] è [solo] un paese di ricchezze di agricoltori e di milionari», come scrisse Armellini a Moretti[41]. Che una mostra del genere potesse contribuire ad avviare un rapporto culturale (e commerciale) bidirezionale tra l'Argentina e l'Italia era un'opinione condivisa anche dal Ministero dell'Istruzione italiano, che sollecitò infatti Davide Giordano (sindaco di Venezia e presidente della Biennale) ad accettare la proposta di Armellini e Moretti[42].

La loro proposta, però, si scontrò con l'indifferenza (o addirittura la disistima) per l'arte argentina di Pica e Arduino Colasanti, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti (e colui che fu poi incaricato di organizzare una mostra di arte italiana in Argentina nel 1923). Come scrisse Colasanti a Pica, «io sono come te convinto del modesto valore artistico dell'arte argentina, ma appunto penso che sarebbe una vera fortuna per i nostri artisti se potessero sfruttare quell'ambiente fornito di larghissime risorse economiche e cavarne dei lucri per l'arte loro»[43]. Pica fu infine convinto dalle argomentazioni di Colasanti, ma forse ancor di più da quelle del Ministero dell'Istruzione, il quale fece notare che, essendo lo scopo della mostra era quello di favorire lo sviluppo di un mercato per l'arte italiana in Sudamerica, «penso […] non sia necessario che l'arte argentina sia rappresentata all'esposizione di Venezia da un apposito padiglione o da una grande sala; ritengo anzi che sarebbe sufficiente mettere a disposizione degli artisti argentini una modesta sala dell'edificio centrale dell'esposizione»[44]. La *Mostra degli artisti argentini*, infatti, aprì nella sala 20 del Palazzo dell'Esposizione, uno spazio angusto, appartato e senza uscita. Come ribadito da Colasanti, con tale mostra «non intendiamo già far omaggio all'arte d'oltremare, ma far quanto è possibile perché la nostra arte laggiù […] possa essere nel maggior modo incoraggiata e apprezzata»[45]. Forse per questa posizione defilata la mostra non ricevette grande attenzione da parte della stampa italiana, anche se sia quella argentina che quella spagnola se ne occuparono[46].

Non sappiamo quali artisti argentini, nello specifico, abbiano provocato il biasimo di Pica e

[39] Su Moretti si veda OTERI 2012.

[40] Francesco Armellini a Gaetano Moretti, 14 ottobre 1919, «Mostra della Repubblica Argentina», Fondo Storico, Padiglioni, atti 1897-1938 (serie cosiddetta 'Scatole nere. Padiglioni'). Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Biennale di Venezia (Venezia), d'ora in poi ASAC-SNP, b. 19. Sul mercato dell'arte argentino si vedano BALDASARRE 2006 e 2007; PACHECO 2013; BALDASARRE 2017.

[41] Francesco Armellini a Gaetano Moretti, 14 ottobre 1919, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

[42] Pompeo Molmenti a Davide Giordano, 5 dicembre 1919, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

[43] Arduino Colasanti a Vittorio Pica, 7 gennaio 1920, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

[44] Ministero dell'Istruzione a Davide Giordano, 7 gennaio 1920, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

[45] Arduino Colasanti a Vittorio Pica, 27 gennaio 1920, «Mostra della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 19.

[46] Alcune di queste recensioni sono citate in SPINETTO 2008.

Colasanti – anche se il primo aveva dedicato qualche pagina alle opere di Collivadino presentate nel 1901 e 1905[47]. Ma è interessante notare che Moretti – il quale conosceva abbastanza bene il mondo dell'arte argentino – non condivideva tale giudizio. Come scrisse a Pica:

> Mi sarei guardato bene dall'avanzare la proposta […], se non avessi avuto la certezza della possibilità di riunire a Venezia in un gruppo di opere, sia pur limitato ma sicuramente significativo, l'espressione di quello che è oggi l'arte argentina. Ho la certezza che una simile raccolta, oltre a non demeritare della nostra gloriosa esposizione, avrà due grandi vantaggi: quello di dissipare errori e pregiudizi circa la preparazione artistica di quei lontani paesi, e di porre un freno all'opera nefasta di quegli speculatori che persistendo nell'importarvi opere scadenti riescono i più gravi e pericolosi denigratori dell'arte italiana[48].

Nel progetto originario di Moretti e Armellini, la mostra di arte argentina avrebbe dovuto aprirsi alla Biennale del 1920, ma ben presto fu chiaro che doveva essere posticipata al 1922. A decidere quali artisti sarebbero stati inclusi nella Biennale fu la Comisión Nacional de Bellas Artes argentina, diretta da Martín Noel (di cui si parlerà nel prossimo capitolo) e della quale Armellini era segretario. La Comisión indisse un concorso tra gli artisti argentini – prova, secondo Moretti, della «selezione rigorosa delle opere» da inviare a Venezia[49]. Per mettere a tacere ogni ulteriore dubbio, Armellini e Moretti inoltrarono alla Biennale il Regolamento del concorso; il primo espresse la propria convinzione che le opere argentine «riusciranno ad occupare un posto d'onore, forse non previsto, in questa gara internazionale; giacché vi saranno rappresentati tutti i nostri migliori artisti»[50]. Eppure sembra che l'amministrazione della Biennale nutrisse ancora dei dubbi, se nel febbraio del 1922 il presidente della Biennale scriveva a Noel che sperava che «sarà assicurata a questa Mostra una scelta di opere *veramente* degna, così che l'arte dell'America Latina abbia ad ottenere alla prossima grande gara di Venezia successo pieno e sincero»[51].

Forse, per fugare definitivamente ogni timore sulla qualità dell'arte argentina, 16 dei dipinti e delle sculture inclusi nella *Mostra degli artisti argentini* appartenevano alla principale istituzione artistica pubblica del paese: il Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Ciò indica che, a differenza della precedente partecipazione del Giappone e degli Stati Uniti alla Biennale, l'obiettivo della *Mostra degli artisti argentini* non era quello di vendere all'estero la produzione artistica più recente, ma piuttosto di presentare a un pubblico internazionale ciò che alcuni intellettuali argentini, vicini al governo, consideravano la cultura visiva più importante del loro paese.

La mostra fu un evento ufficiale: i tre organizzatori erano Cupertino del Campo, direttore del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires (che in mostra esponeva *Il giardino degli aranci*, acquistato dal re d'Italia probabilmente come gesto di buona volontà diplomatica), Alfredo González Garaño, in rappresentanza della Commissione Nazionale di Belle Arti, e lo stesso Armellini[52].

Tre degli artisti inclusi avevano già presentato opere alla Biennale: Butler, Collivadino e Bernaldo de Quirós. La maggior parte di loro, tuttavia, era nuova al pubblico della Biennale. Ma il fatto che le loro opere facessero parte di una collezione museale pubblica rassicurava i visitatori sul valore dei quadri e le sculture esposti. Queste opere già disponevano infatti di un *imprimatur* critico, anche se erano nuove per il pubblico della Biennale – ed evitavano (in senso

[47] PICA 1901, pp. 13-15; PICA 1905, pp. 143, 170.
[48] Gaetano Moretti a Vittorio Pica, 13 febbraio 1920, ASAC-SNP, b. 19.
[49] Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 30 novembre 1921, ASAC-SNP, b. 19.
[50] Francesco Armellini a Gaetano Moretti, 1° dicembre 1921, ASAC-SNP, b. 19.
[51] Davide Giordano a Martin Noel, 1° febbraio 1922, ASAC-SNP, b. 19. Il corsivo è mio.
[52] *XIII[A] ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1922, p. 45.

positivo) «fanatismi avanguardisti», come notato dal critico Francesco Sapori[53].

Un'altra osservazione da aggiungere è che il catalogo italianizzava i nomi degli artisti argentini, dando a quelli con nome spagnolo un nome italiano (una pratica allora comune nelle pubblicazioni italiane): tra i tanti, oltre al già citato Butler (chiamato, come nel 1920, «Guglielmo»), i pittori Fernando Fader («Ferdinando»), Adán Luis Pedemonte («Adamo»), Octavio Pinto («Ottavio»), Carlos Pablo Ripamonte («Carlo»), o gli scultori Agustín Riganelli («Agostino») e César Sforza («Cesare»). «Quanti italiani fra questi americani!», scrisse Arturo Lancellotti nella sua panoramica sulla storia delle Biennali di Pica – un sentimento provocato dalla presentazione di questi artisti sulla stampa, che evidenziava la dipendenza culturale dell'Argentina dall'Italia[54]. Questa mossa riflette la consuetudine, tipica dell'*intellighenzia* italiana dell'epoca, di considerare gli argentini di prima generazione come nient'altro che italiani nati all'estero[55]. Come scrisse Sapori, «questa mostra degli artisti argentini voleva richiamare l'attenzione degli italiani verso una terra nutrita di italianità, pronta a riprendere i contatti con i suoi avi», anche se notava la mancanza di «uno stile proprio, autoctono»[56].

Tuttavia, a mio avviso, l'aspetto più rilevante della *Mostra degli artisti argentini* è che i temi di moltissime opere scelte per rappresentare l'arte argentina a Venezia sottolineavano invece le peculiarità della cultura e del paesaggio argentino, intesi proprio nella loro differenza rispetto all'Europa, e all'Italia in particolare – un fatto che però la stampa italiana non sembrò aver recepito come costruzione identitaria separata da quella europea[57]. *Elevatori di grano* di Collivadino (oggi parte della collezione di Ca' Pesaro) rappresentava gli impianti di stoccaggio del grano nel porto di Buenos Aires e insieme alle opere di Héctor Nava e Antonio Alice era tra le poche rappresentazioni della vita urbana argentina (e quindi perlopiù di immigrati) presenti alla mostra. *Misia mariquita* di Emilio Centurión (che aveva da poco vinto il Premio Nacional in Argentina) mostrava «un emblema della zitellaggine argentina», come scrisse all'epoca un critico statunitense, mentre Fernando Fader rappresenta un paesaggio di campagna tipicamente argentino nel suo *Fine d'inverno*, con le case basse e imbiancate della Pampa[58]. Ma è probabilmente *El embrujador* di Cesáreo Bernaldo de Quirós (titolo non tradotto in italiano nel catalogo, ma lasciato direttamente in spagnolo) ad avere un tono più spiccatamente argentino (Fig. 7). Mentre la precedente partecipazione di Cesáreo de Quirós alla Biennale del 1905 aveva un soggetto mediterraneo questa rappresentava un personaggio della campagna argentina. Con il suo volto aspro, il colorito scuro e indossando un poncho tipicamente sudamericano, l'*Ammaliatore* di De Quirós potrebbe essere stato uno dei primi soggetti non europei a essere esposto alla Biennale non come un emblema orientalista ma come simbolo di differenza razziale[59].

Va poi inteso che solo un particolare gruppo artistico argentino era presente alla Biennale di Venezia, anche se tanti altri come la Escuela de La Boca, gli Artisti del Pueblo o gli Argentinos de París' si contendevano allora l'attenzione della scena artistica locale e internazionale[60]. Queste ultime estetiche avrebbero potuto dialogare forse meglio con la *lingua franca* dell'avanguardia degli anni Venti, ma la *Mostra degli artisti argentini* enfatizzava la peculiarità della cultura argentina piuttosto che i suoi punti in comune con l'Europa e gli altri paesi dell'America Latina.

[53] SAPORI 1923, p. 45.
[54] LANCELLOTTI 1926, p. 62.
[55] ALIANO 2012.
[56] SAPORI 1923, p. 45.
[57] Ringrazio un anonimo revisore che mi invitò a riflettere su questo fatto. Si vedano GREET 2014 e 2018.
[58] ST. LEROY 1924.
[59] Bernaldo de Quirós sarà in Biennale per l'ultima volta (con *Vivandiera*) nel 1952, quando l'Argentina invierà 22 opere. Cfr. *XXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1952, pp. 184-188.
[60] Per una panoramica sull'arte argentina degli anni Venti si veda CONSTANTÍN 1998; WECHSLER 1999; GUTIÉRREZ VIÑUALES 2003.

Fig. 7: Cesáreo Bernaldo de Quirós, *El embrujador*, 1919, 112x91 cm, olio su tela. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

La *Mostra degli artisti argentini* diede il via a un più nutrito intervento diplomatico italiano nei confronti dell'Argentina. Negli anni successivi si moltiplicheranno i tentativi della Biennale di coinvolgere l'Argentina prima, e altri paesi dell'America Latina poi, nella più importante esposizione d'arte internazionale dell'epoca. Tutti, purtroppo, falliranno.

Il Padiglione Argentina (1922-1929)

Rispecchiando il rapporto privilegiato che l'Italia aveva con l'Argentina – non solo come meta degli immigrati italiani, ma come paese di grande interesse politico ed economico per il nuovo regime fascista – la nazione sudamericana fu il primo paese latinoamericano invitato ufficialmente ad avere un padiglione permanente nella Biennale[61].

A partire dal 1907 diversi paesi finanziarono la costruzione di padiglioni ai Giardini. Nel 1924, quando era prevista l'apertura del cosiddetto Padiglione Argentina, solo paesi europei avevano spazi permanenti alla Biennale: Belgio, Gran Bretagna, Germania, Ungheria, Spagna, Olanda e Russia. Se fosse stato inaugurato allora, questo sarebbe stato il primo padiglione

[61] MUGNAINI 2008; FINCHELSTEIN 2010; ALIANO 2012; BRANDALISE 2016; FOTIA 2019.

non-europeo indipendente della Biennale.

Come la *Mostra degli artisti argentini*, anche il padiglione argentino doveva essere una delle due facce della diplomazia culturale tra l'Italia e la nazione sudamericana. Armellini e Moretti (ma anche altri) avevano denunciato lo scarso interesse dello Stato italiano per l'organizzazione di mostre d'arte di qualità all'estero, leggendo in ciò un'occasione sprecata per promuovere (anche) l'industria italiana[62]. Un passo nella giusta direzione sembrò essere una mostra d'arte italiana programmata a Buenos Aires per il 1923 – il risultato di aver «sacrificato» (come avrebbe detto Pica intendendolo sul piano pragmatico del *do ut des*) una sala della Biennale del 1922 agli artisti argentini[63]. Ugo Ojetti osservò che tale mostra doveva essere organizzata seguendo i criteri della *Mostra degli artisti argentini*: «una rispettabilissima mostra […]; pochi nomi e poche opere, tratte magari dalle pubbliche pinacoteche, ma adatte a quel pubblico e al suo gusto»[64].

Secondo un articolo pubblicato dal quotidiano argentino «La Prensa», il successo della *Mostra degli artisti argentini* fu tale che Armellini si mise subito in contatto con il sindaco di Venezia chiedendo uno spazio ai Giardini per costruire un padiglione nazionale[65]. L'articolo de «La Prensa» includeva una mappa con l'ubicazione del futuro padiglione (un disegno è presente anche negli archivi della Biennale) (Fig. 8): questo si sarebbe trovato in una posizione di grande rilievo, di fronte al ristorante della Biennale e tra i padiglioni ungherese e francese (all'incirca dove attualmente si trovano i padiglioni degli Stati Uniti e dei Paesi Nordici). Armellini, prima di rientrare in Argentina nel dicembre 1922, sollecitò Romolo Bazzoni a inviargli «il piannetto della sospirata montagnola con le corrispondenti misure», informazione fondamentale per progettare il nuovo edificio e per convincere i deputati argentini a stanziare i fondi necessari per la sua costruzione[66].

Dopo l'iniziale e decisivo intervento di Armellini, il principale interlocutore argentino dell'amministrazione della Biennale fu il presidente della Comisión Nacional de Bellas Artes Martín Noel, uno dei più importanti architetti argentini neocoloniali[67].

L'interesse per l'architettura coloniale nacque in un momento in cui gli intellettuali argentini temevano che l'identità nazionale fosse minacciata dall'aumento del numero di immigrati. L'obiettivo era quello di «argentinizzare» gli immigrati attraverso l'istruzione pubblica e l'architettura pubblica. Intellettuali come Ricardo Rojas, e architetti come Ángel Guido e lo stesso Noel identificarono l'identità argentina nel *criollo*, il risultato del *mestizaje* di sangue indigeno e spagnolo – la stessa identità esaltata alla *Mostra degli artisti argentini* del 1922[68]. Per 'criollizzare' la popolazione immigrata, gli intellettuali argentini guardarono alla cultura delle province del paese (presumibilmente meno colpite dall'immigrazione rispetto alla cosmopolita Buenos Aires), all'architettura coloniale panamericana e al folklore *mestizo*.

Oltre a dirigere la Comisión Nacional de Bellas Artes (e quindi a essere ufficialmente incaricato dell'organizzazione degli scambi culturali tra l'Italia e l'Argentina), Noel fu incaricato di progettare il padiglione argentino alla Biennale di Venezia: in quanto architetto di successo, membro di spicco del mondo artistico argentino e vicino al presidente argentino Marcelo T. Alvear, Noel sembrava la scelta ideale per il ruolo[69]. Sebbene non sia riuscita a recuperare alcun prospetto del padiglione proposto da Noel, possiamo supporre che il suo stile sarebbe stato congruente con gli altri edifici neocoloniali coevi della sua produzione.

62 *IL MINISTRO ARGENTINO DEGLI ESTERI* 1922.
63 *ESPOSIZIONE ITALIANA DI BELLE ARTI* 1923.
64 OJETTI 1922.
65 *PABELLÓN ARGENTINO EN VENECIA* 1923.
66 Francesco Armellini a Romolo Bazzoni, 4 dicembre 1922, «Padiglione della Repubblica Argentina», Fondo Storico, Padiglioni, atti 1897-1893 (serie cosiddetta 'Scatole nere. Padiglioni'), ASAC-SNP, b. 15.
67 GUTMAN 1995.
68 PRISLEI 1995.
69 Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 28 marzo 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

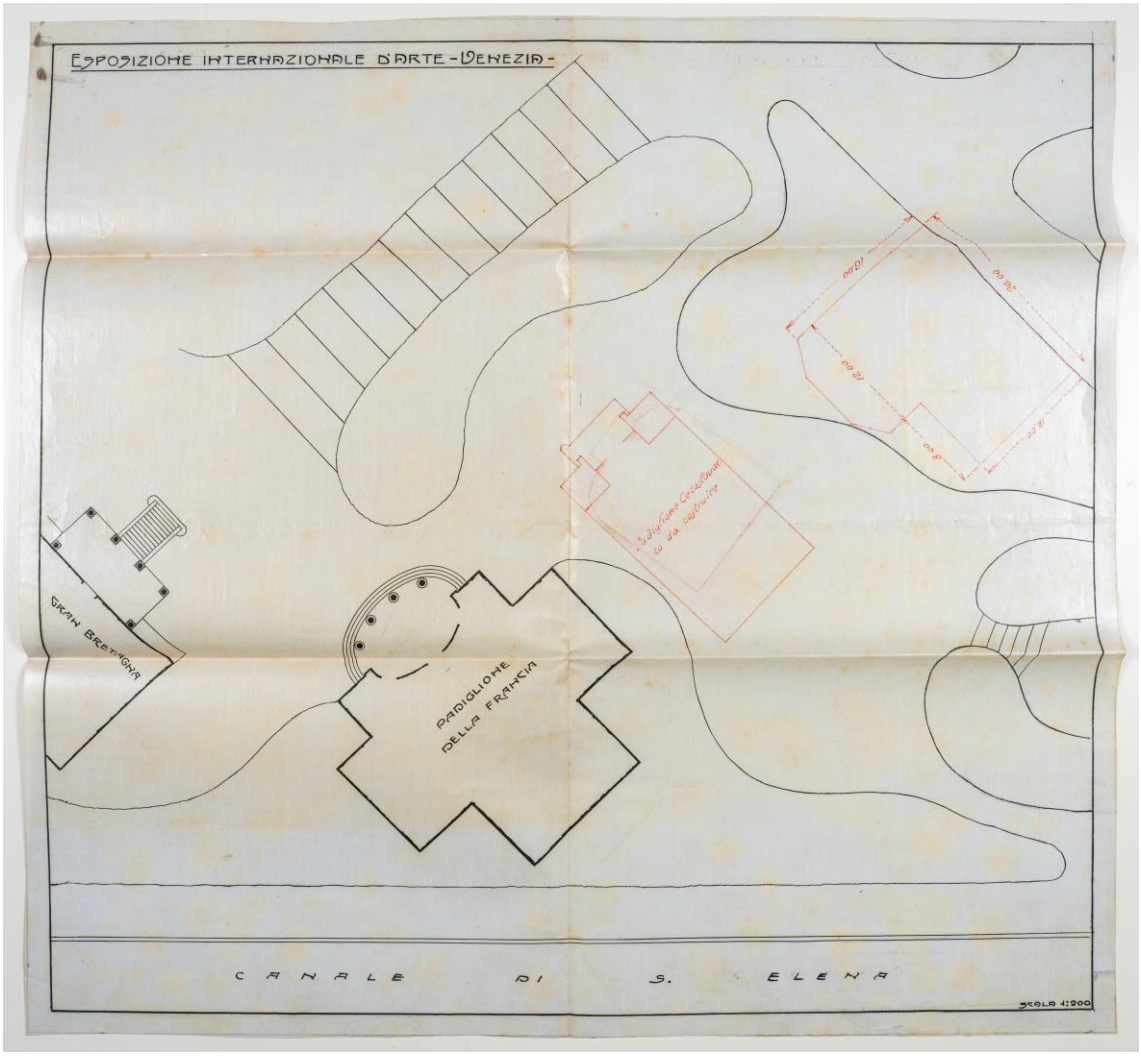


Fig. 8: Anonimo, Padiglione Argentino, 1922, «Disegni Padiglione + Scorcio Giardini», ASAC-SNP, b. 15. © La Biennale di Venezia

In una lettera del luglio 1923, Noel ringrazia la Biennale per aver accettato la richiesta dell'Argentina di avere una sede permanente alla Biennale, che sperava fosse parte di un «attivo scambio spirituale ed educativo» tra i due paesi[70]. Nell'agosto del 1923, il presidente della Biennale, Giovanni Bordiga, inviò una lettera ufficiale al ministro plenipotenziario argentino (l'Argentina non aveva ancora un'ambasciata in Italia) ufficializzando l'accordo:

> Rimane dunque confermato il proposito del Suo Governo di partecipare ufficialmente alla prossima Biennale di Venezia, presentando le opere degli artisti argentini, opportunamente scelte e raccolte in un suo proprio Padiglione da costruirsi appositamente nel recinto annesso alla grande Mostra […] io mi permetto di prospettare all'Eccellenza Vostra l'assoluta necessità che le pratiche [che si stanno svolgendo per la felice attuazione dell'idea] sieno condotte a termine al più presto così da poter iniziare e portare innanzi i lavori prima che giunga la cattiva stagione[71].

[70] Martin Noel a Davide Giordano, 13 luglio 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15. Eccetto quando indicato, tutte le traduzioni sono mie.
[71] Giovanni Bordiga a Ángel Gallardo, 16 agosto 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

Tuttavia, i telegrammi scambiati tra Noel e i funzionari della Biennale negli ultimi mesi del 1923 indicano che, nonostante l'entusiasmo di entrambe le parti, la mancanza di sostegno economico da parte dei deputati argentini per la costruzione del padiglione bloccò le trattative. Un preoccupato telegramma della Biennale a Noel dell'ottobre 1923 chiedeva aggiornamenti, dato che la Biennale avrebbe aperto nell'aprile 1924 e gli argentini non avevano ancora iniziato a costruire il loro spazio: «Considerato ritardo attendiamo telegrafiche disposizioni inizio costruzione padiglione»[72]. La risposta di Noel, che cerca di rassicurare l'amministrazione della Biennale («Tuto preparuto [sic] solo aspettasi parlamento conceda somma richiesta») ottiene l'effetto opposto[73]. Il presidente della Biennale, Giovanni Bordiga, rispose immediatamente con un vero e proprio ultimatum:

> Ora noi dobbiamo francamente dichiarare che il fatto di trovarsi ancora nell'attesa di una concessione, la quale cercatamente rappresenta una «conditio sine qua non» ci preoccupa non poco.
> La nostra XIV Esposizione si apre improrogabilmente alla fine dell'Aprile prossimo e non sappiamo come si potrà per quell'epoca – ove i lavori non vengano iniziati subito – aver costruito completamente il Padiglione dell'Argentina.
> D'altra parte, non possiamo pensare che un'iniziativa, sotto ogni aspetto magnifico, come quella del concorso ufficiale di codesta nobile Repubblica alla grande gara mondiale di Venezia, debba tramontare dopo che tutto è stato disposto per la sua migliore attuazione.
> Noi confidiamo pertanto che mercè il caldo assiduo, autorevole interessamento di Vostra Eccellenza la concessione richiesta venga senz'altro approvata e un suo cortese gradito telegramma ce ne dia l'annuncio immediato[74].

Noel rispose a questo severo messaggio con una lunga lettera in cui spiegava lo stallo del processo. La Comisión Nacional de Bellas Artes, da lui presieduta, aveva già scelto gli artisti che avrebbero fatto parte del padiglione argentino nel 1924 (non sono riuscita a trovare tale elenco nell'archivio della Biennale); mancava solo l'approvazione dei fondi da parte del Congresso argentino.

Il 1924 fu un anno di elezioni in Argentina – la campagna politica fu assai astiosa e l'affluenza alle urne molto bassa. Sebbene non abbia avuto sufficiente risonanza nella stampa di allora, il 1924 fu anche l'anno in cui lo Stato argentino compì un massacro sistematico di braccianti indigeni che protestavano per le loro condizioni di lavoro a El Chaco – solo uno dei tanti scioperi che ebbero luogo sotto la presidenza di Alvear e la prova che, malgrado la retorica pro-*mestizo* e pro-indigeni di intellettuali argentini vicini al governo come Noel (e il desiderio di utilizzare la loro immagine nella propaganda culturale estera argentina, come nel caso della Biennale) i diritti di questi gruppi non stavano davvero a cuore all'amministrazione di Alvear.

Noel non fornì tutte queste informazioni all'amministrazione della Biennale. Il Congresso argentino, spiegò invece brevemente, si era riunito solo poche volte nel corso del 1924 e quindi non aveva potuto approvare il bilancio per la costruzione del padiglione. Ma si trattava solo di un inconveniente legale, non dell'espressione di una mancanza di interesse, aggiunse:

> Non c'è dubbio alcuno che il Congresso Nazionale, nel nuovo periodo parlamentare che dovrà iniziare a maggio prossimo, voterà con grande simpatia le somme che gli sono state richieste. I legami di unità, fratellanza e mutua comprensione che uniscono i due popoli fratelli, e le

[72] Telegramma dell'Esposizione Internazionale di Venezia a Martin Noel, 8 ottobre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[73] Telegramma di Martin Noel a Giovanni Bordiga, 1° novembre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[74] Giovanni Bordiga a Martin Noel, 2 novembre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

> manifestazioni francamente entusiaste della maggior parte dei legislatori, ci permettono di assicurare il pieno successo di questo progetto che, attualmente, ha subito solo una momentanea interruzione, ma non ha mai abbandonato la sua magnifica iniziativa[75].

Il 1924 è anche l'anno in cui il principe ereditario Umberto di Savoia visita l'Argentina riscuotendo un grande successo[76]. Sempre in quell'anno il Regno d'Italia trasformò la sua semplice legazione a Buenos Aires in una vera e propria ambasciata, a dimostrazione della priorità data all'Argentina nella nuova politica estera italiana. Infine, il 1924 fu l'anno in cui iniziò il viaggio della *Nave Italia*, una nave commerciale che trasportava merci industriali e opere d'arte nelle città latinoamericane con grandi comunità di emigranti italiani, espressione del fatto che il governo Mussolini desiderava creare una rete di fascisti impegnati in America Latina e promuovere gli investimenti economici italiani nella regione[77].

A differenza di quanto era avvenuto nel periodo precedente alla *Mostra degli artisti argentini* del 1922, l'Italia era ora molto interessata a rafforzare le proprie relazioni culturali, politiche ed economiche con l'Argentina, il che spiega perché la Biennale accettò la richiesta di Noel di prorogare l'accordo tra il suo paese e la città di Venezia fino al 1926[78]. L'Argentina non avrebbe avuto una rappresentanza nazionale ufficiale alla Biennale del 1924, ma Noel si impegnò a far costruire un padiglione in tempo per l'edizione del 1926: «Si può quindi affermare che il nostro edificio sarà inaugurato ufficialmente alla prossima XV Biennale e che la giovane arte argentina potrà così – a partire da quella data – partecipare in modo duraturo al più importante concorso internazionale»[79].

Eppure, malgrado il tono ottimistico di Noel, le trattative si arenarono per tutto il 1924. Ma né lui né i funzionari della Biennale persero la speranza. Persone informate sulla politica argentina insistevano sul fatto che il progetto godeva di un ampio sostegno politico e che il presidente Alvear era favorevole all'idea[80]. Nell'aprile del 1925 (a un anno dall'inaugurazione della XV Biennale) Noel inviò un telegramma pieno di speranza a Venezia: «Assunto [sic] padiglione argentino conferma congresso anticipo immediata soluzione favorevole»[81]. Eppure, nel maggio del 1925, un articolo del quotidiano argentino «La Nación» denunciava che il governo non aveva ancora vincolato i fondi necessari per la costruzione del padiglione e sollecitava il Congresso a farlo al più presto, se non altro per evitare uno spiacevole incidente diplomatico[82].

Le pressioni della stampa funzionarono. Nel luglio 1925 fu finalmente redatto e firmato un accordo tra la città di Venezia e il governo argentino: quest'ultimo avrebbe affittato per vent'anni (per una cifra simbolica) l'area dei Giardini su cui sarebbe stato eretto il suo padiglione, e sarebbe stato responsabile della costruzione e della manutenzione dello stesso – un accordo simile a quelli che riguardavano gli altri paesi con un padiglione nella Biennale[83]. Alla fine del mese, «La Nación» informava di questo fatto, aggiungendo che la costruzione sarebbe iniziata immediatamente, non appena «il Parlamento argentino avesse approvato il budget necessario»[84]. In effetti, un altro articolo riportava che il Ministero dell'Istruzione aveva

[75] Martin Noel a Juan Bordiga [sic], 29 novembre 1923, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[76] CATTARULLA 2020. Tale visita era stata caldamente raccomandata da Ángel Gallardo, ex ambasciatore argentino in Italia e poi ministro degli Affari Esteri. Cfr. *IL MINISTRO ARGENTINO DEGLI ESTERI* 1922.
[77] *SARTORIO* 1999; SAVARINO 2013; MOURE CECCHINI 2016; FOTIA 2017.
[78] Giovanni Bordiga e Davide Giordano a Martin Noel, 24 dicembre 1924, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[79] Martín Noel a José Bordiga [sic], 22 gennaio 1924, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[80] Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 28 marzo 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[81] Martín Noel a Bruno Fornaciari, 18 aprile 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[82] *UNA GRACIOSA OFFERTA* 1925.
[83] Progetto di convenzione da stipulare fra il governo della Repubblica Argentina ed il comune di Venezia, 23 luglio 1925, «Padiglione dell'America Latina», ASAC-SNP, b. 15.
[84] *EL ARTE ARGENTINO* 1925.

richiesto 60.000 pesos per «costruire un padiglione di pittura e scultura all'Esposizione Internazionale che si terrà a Venezia»[85]. Per l'Argentina questo padiglione faceva parte di un piano ancora più ambizioso per esporre regolarmente la propria arte in Italia: il governo argentino aspirava ad avere una sede sia a Venezia che a Roma per esporre annualmente «circa 150 quadri e 20 opere originali di artisti argentini», come spiegava un comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione all'amministrazione della Biennale – un altro progetto che non si realizzò[86].

Tutto sembrava andare per il meglio. Nel febbraio del 1926, Gaetano Moretti (che ancora lavorava per favorire la presenza dell'Argentina alla Biennale, quattro anni dopo aver realizzato la *Mostra degli artisti argentini*) scriveva a Bazzoni di aver appena lasciato l'Argentina per l'Italia «con la notizia che, essendo concessi i fondi, il padiglione di quello Stato sarebbe stato subito costruito e pronto per la prossima Biennale»[87]. Eppure quattro mesi dopo, nel giugno del 1926, la situazione non era risolta, se Moretti chiese a Bazzoni «Mi vuol dire a che punto sta attualmente la questione del Padiglione Argentina?»[88]. Evidentemente i fondi non erano stati approvati o stanziati, e i funzionari di Venezia furono costretti a inviare un altro severo telegramma a Noel: «Desideriamo sapere se arte argentina parteciperà Esposizione Venezia 1926 perché caso affermativo urge costruire Padiglione»[89].

Mentre le trattative si arenavano, l'Argentina cercava di avere almeno una rappresentanza a Venezia nel 1926: l'*Esposizione d'arte argentina*, organizzata dall'Universidad Nacional de La Plata con 189 tra quadri e sculture viene inaugurata nel Collegio delle Arti di Palazzo Barzizza a Venezia – non ai Giardini, però, e quindi non come parte integrante della Biennale[90]. L'iniziativa della mostra fu del gallerista e mecenate italo-argentino Víctor (o Vittorio) Torrini, che si impegnò perché opere esposte nel 'Salón Universitario Anual de la Universidad de La Plata' nel novembre 1925 viaggiassero in Europa. Oltre a Venezia, la mostra aprì anche a Roma, Parigi e Madrid[91]. L'obiettivo, come indicato nel catalogo, era «che fosse apprezzato all'estero, e dunque anche riconosciuto nel nostro paese, il meraviglioso sviluppo raggiunto dall'arte pittorica e scultorica in Argentina, e perché siano giudicati per i loro meriti indiscutibili i nostri migliori artisti»[92].

Oltre a molti artisti che avevano già esposto alla *Mostra degli artisti argentini* del 1922, l'esposizione presentava opere di Pettoruti, Butler e di Alfredo Guttero, un pittore modernista argentino che aveva studiato con Lucien Simon e Maurice Denis e che viveva in Europa sin dal 1904[93]. Guttero aveva già esposto alla Biennale di Venezia del 1924, presentando un disegno, *Donna seduta*, e un dipinto, *Donna nell'intimità*.

Come nella Biennale del 1922, anche nella *Esposizione d'arte argentina* del 1926 si voleva sottolineare l'originalità della cultura visiva argentina rispetto a quella europea, come espresso anche dalla copertina del catalogo del *Primer salón universitario anual* (Fig. 9): moltissime delle opere esposte rappresentavano feste folkloristiche, paesaggi andini o della Pampa, vedute di Buenos Aires, ritratti di indigeni o *mestizos*. Un altro artista presente all'esposizione, infatti, era Alfredo Guido: la sua celebre *Chola desnuda* (Fig. 10) ritrae una donna *mestiza* secondo i cliché

[85] *SE SOLICITARON VARIOS CRÉDITOS SUPLEMENTARIOS* 1925.
[86] Ministero della Pubblica Istruzione al presidente dell'Esposizione Internazionale di Venezia, 29 ottobre 1925, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[87] Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 5 febbraio 1926, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[88] Gaetano Moretti a Romolo Bazzoni, 15 giugno 1926, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[89] Fornaciari a Martin Noel, s.d., «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[90] *ESPOSIZIONE D'ARTE ARGENTINA* 1926. Questa mostra viene affrontata per la prima volta nel già citato LUDERIN 2016. Ringrazio Pierpaolo Luderin per avermi fornito una rarissima copia del catalogo.
[91] *IL SUCCESSO DELLA MOSTRA ARGENTINA A ROMA* 1926; VALLEJO 1999; *ARTE, PODER Y SOCIEDAD* 2008.
[92] *PRIMER SALÓN UNIVERSITARIO ANUAL* 1925, p. 7.
[93] *ALFREDO GUTTERO* 2006.

delle odalische orientaliste, da un lato, e del nudo *pompier*, dall'altro[94]. Guido accosta femminilità e natura (frutta tropicale come ananas e banane) come metafora della disponibilità sessuale del corpo indigeno. Guido limita l'identità *mestiza* a una serie di oggetti di scena: una ceramica, tessuti colorati che intrecciano motivi indigeni ed europei e il copricapo dei Chinchero del Perù. Come Martín Noel, anche lui era impegnato nella riscoperta dell'architettura coloniale latinoamericana: a Venezia espose anche diverse incisioni di chiese barocche boliviane e suo fratello Ángel fu un altro importante architetto argentino neocoloniale. L'*Esposizione d'arte argentina* presentò quindi un panorama abbastanza completo dell'arte moderna argentina a metà degli anni Venti, includendo opere di artisti che diventeranno fondamentali per il modernismo argentino negli anni Trenta, quali Lino Enea Spilimbergo (che all'epoca viveva in Italia, ma che sarebbe stato incluso nella Biennale solo nel 1952)[95], Raquel Forner (che non avrebbe esposto a Venezia fino al 1958) e Héctor Basaldúa, oltre ai già citati Pettoruti e Guttero. Solo quattro anni dopo la *Mostra degli artisti argentini*, l'avanguardia argentina finalmente si presentava a Venezia, anche se non alla Biennale.

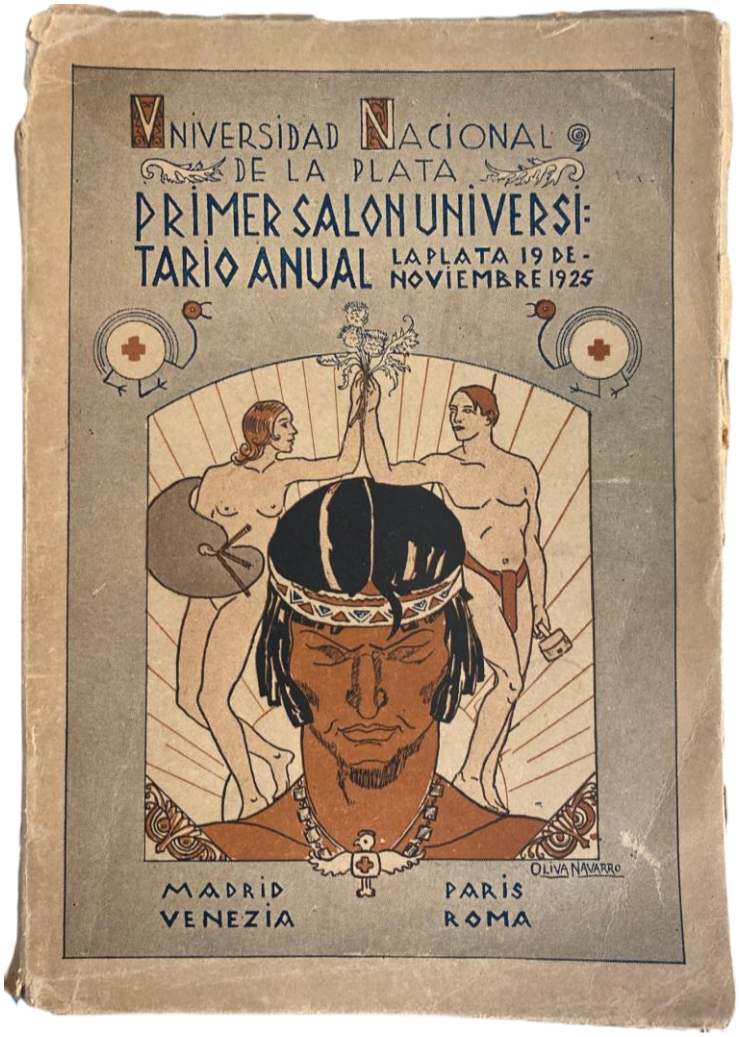


Fig. 9: *Primer salón universitario anual. Madrid, Venezia, Paris, Roma*, catalogo della mostra (La Plata, Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, 19 novembre 1925), a cura dell'Universidad Nacional de La Plata, La Plata 1925. Foto dell'autrice

[94] PENHOS 1999; GLUZMAN 2015.
[95] WECHSLER 1999.

Fig. 10: Alfredo Guido, *La chola desnuda*, 1924 ca, 162x205 cm, olio su tela. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino

Nel settembre 1929 (ora sotto la Segreteria di Antonio Maraini), il padiglione argentino non era comunque ancora stato costruito. Gli amministratori della Biennale contattarono così l'ambasciatore argentino, perché dalla firma dell'accordo tra l'Argentina e la città di Venezia nel 1925 «non soltanto […] il padiglione non fu costruito, ma da allora in poi non si ebbe più alcuna notizia». Come nazione (non come singoli artisti), l'Argentina aveva saltato le Biennali del 1924, 1926 e 1928. Poiché il padiglione statunitense doveva essere inaugurato in tempo per la Biennale del 1930 nello spazio originariamente riservato all'Argentina, «non ci riesce pertanto possibile mantenere ulteriormente in vigore la convenzione allora stipulata con l'Eccellenza vostra», scrissero i funzionari della Biennale. Eppure, non chiusero del tutto le porte ma si offrirono di trovare un'altra sede per padiglione argentino[96]. Poiché sembra che la nazione sudamericana non abbia risposto nemmeno a questa ouverture, l'avventura interbellica del progettato padiglione si concluse qui.

L'importanza strategica dell'Argentina per la diplomazia culturale fascista rimase, ma si sviluppò indipendentemente dalla Biennale: si organizzarono mostre (ad esempio quella del *Novecento* italiano di Margherita Sarfatti nel 1930 o quella di Pier Maria Bardi su *Arquitectura*

[96] Commissario Straordinario al Comune di Venezia a Fernando Pérez, ambasciatore dell'Argentina presso il Regno d'Italia, 20 settembre 1929,b. 15 «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, .

italiana moderna nel 1933, entrambe a Buenos Aires) e visite di intellettuali e politici italiani[97]. Quando nel 1933 il critico argentino José León Pagano preparò una mostra di pittura argentina in Italia, questa aprì a Roma, Genova e Milano, non a Venezia[98]. Il capitolo successivo del complicato processo di inclusione degli artisti latinoamericani alla Biennale durante il fascismo avrebbe avuto a che fare non con le singole nazioni, ma piuttosto con l'idea di 'America Latina'. Questo sarà il tema del prossimo capitolo.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Armellini (ormai segretario dell'Academia Nacional de Bellas Artes) si rivolse nuovamente a Bazzoni per rilanciare il progetto di una presenza argentina in vista della Biennale del 1950. Nonostante l'insuccesso del suo padiglione argentino negli anni Venti, Armellini affermava: «penso sempre che l'Argentina debba figurare nelle mostre internazionali in forma degna e continuata, lo richiede così il progresso dei suoi artisti, il prestigio che gode nel continente americano e, oltre a ciò, gli enormi vincoli di confraternità, di interessi commerciali, di intenso scambio culturale e di ben riconosciuta amicizia che la lega all'Italia e agli italiani»[99]. Tuttavia, consapevole delle difficoltà incontrate in passato nel reperire fondi per la costruzione di un nuovo edificio, la proposta di Armellini era ora ben più modesta rispetto all'idea iniziale: si trattava semplicemente di ottenere un paio di sale del Palazzo Centrale per un'esposizione d'arte argentina. Non che nel frattempo gli artisti argentini non avessero esposto alla Biennale, anzi: erano senz'altro il gruppo di artisti latinoamericani più numerosi a Venezia. Ma moltissimi artisti nati in Argentina ma di famiglia italiana – come Ugo Bernasconi (1926, 1928, 1832, 1934, 1942), Lucio Fontana (1930), Adriano Spilimbergo (1940) oppure Leonor Fini (1930, 1932, 1936) – non esponevano come artisti argentini, bensì nella sezione italiana.

L'obiettivo di Armellini era invece quello di avere un gruppo di artisti argentini che esponessero come rappresentanti dell'arte del loro paese di nascita. Bazzoni rispose con entusiasmo alla proposta di Armellini, assicurando due sale del Palazzo Centrale[100]. Ma il progetto di Armellini si arenò nuovamente a causa di una crisi politico-economica: le politiche protezionistiche del presidente Juan Domingo Perón erano ostacolate dagli Stati Uniti sul mercato internazionale, rendendo difficilissima l'esportazione di capitali argentini all'estero e quindi di opere d'arte. Nel novembre 1949 Armellini scrisse a Bazzoni, rinunciando alle due sale che la Biennale aveva offerto[101].

Forse all'insaputa di Armellini, tuttavia, nel 1948 la Biennale aveva già contattato l'ambasciatore dell'Argentina offrendo uno spazio agli artisti argentini nell'edizione di quell'anno[102]. L'inclusione dei paesi sudamericani era uno dei molti modi in cui quella Biennale sottolineava la fine del fascismo e il passaggio a una nuova era. Sebbene la lentezza della risposta da parte dei funzionari non permise di avere l'Argentina alla XXIII Biennale, le trattative ripresero per l'edizione successiva. Questi negoziati furono segnati di nuovo da ritardi, rinvii e indecisioni. Problemi economici rendevano estremamente costoso l'invio di opere d'arte. L'ambasciata argentina a Roma, allora, suggerì di far esporre alla Biennale artisti argentini già presenti in Europa; tra i nomi proposti c'erano Lucio Fontana e Aquiles Badi, ma alla fine fu una mostra individuale del pittore Ernesto Scotti – che aveva appena esposto a Madrid – a rappresentare l'Argentina alla Biennale del 1950[103]. Dato il ritardo con cui questa

[97] *VISITAS CULTURALES* 2014; FOTIA 2018 e 2019; RUSCONI 2020 e 2021; MOURE CECCHINI 2022. Per la promozione dell'arte italiana in America Latina da parte di Sarfatti nel dopoguerra (argomento che esula dal tema di questo articolo) si vedano MAGALHÃES 2018 e 2023.

[98] *MOSTRA DI PITTURA ARGENTINA* [1933].

[99] Francesco Armellini a Romolo Bazzoni, 11 luglio 1949, «Argentina 1948-1968», Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta 'Paesi'), ASAC-Paesi, b. 1.

[100] Romolo Bazzoni a Francesco Armellini, 21 settembre 1949, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

[101] Francesco Armellini a Romolo Bazzoni, 2 novembre 1949, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

[102] Giovanni Ponti a Rafael Ocampo Giménez, 6 febbraio 1948, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

[103] José Luis Muñoz Azpiri a Rodolfo Pallucchini, 15 aprile 1950, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.

scelta fu comunicata alla Biennale (aprile 1950, poco prima dell'inaugurazione ufficiale) per un attimo sembrò che l'Argentina sarebbe stata ancora una volta assente, dato che le due sale inizialmente offerte erano state ormai assegnate ad altri artisti[104]. Ma, ancora una volta, la Biennale si mosse: dapprima suggerì ai diplomatici argentini di mettersi in contatto con gli organizzatori del padiglione spagnolo, che non era completamente occupato, e di chiederne alcuni spazi; infine, però, si mise in contatto con il governo della Cecoslovacchia (che non partecipò alla Biennale del 1950) e ottenne l'uso di questo padiglione ai Giardini per l'opera di Scotti[105]. Questo sarebbe stato, finalmente, il primo padiglione argentino ai Giardini della Biennale di Venezia[106].

Il Padiglione dell'America Latina (1931-1932)

Antonio Maraini concepì la Biennale come una «Ginevra per l'arte contemporanea internazionale»: l'inclusione di paesi del continente americano era parte del ruolo diplomatico che egli ambiva per sé e per l'istituzione che dirigeva[107]. La fascistizzazione della Biennale (che nel 1930 diventò Ente autonomo sotto il diretto controllo del governo centrale) e l'allargamento delle sue attività alla musica, al cinema, al teatro e alla poesia, così come la sua crescente importanza come organizzatrice di mostre all'estero, avevano come scopo l'accentramento della cultura visiva (in senso ampio) prodotta sotto il regime di Mussolini. Sotto Maraini la Biennale diventò un agente fondamentale della propaganda culturale fascista: luogo principale per l'esposizione di (certa) arte internazionale in Italia ma anche organizzatrice di eventi artistici fuori dall'Italia[108]. Sia nell'ampliamento della partecipazione internazionale alla Biennale sia nella sua promozione all'estero l'obiettivo di Maraini era quello di celebrare la supremazia dell'arte italiana (intesa come classicità, concordia e legame con la tradizione) in quanto alternativa all'avanguardismo e internazionalismo parigini[109].

Dato che aumentare il numero di padiglioni alla Biennale sottolineava l'importanza internazionale dell'arte italiana, non fu un caso se sotto la direzione Maraini si moltiplicassero i tentativi di aprire padiglioni di arte latinoamericana – come abbiamo visto intesa da molti critici italiani (malgrado gli sforzi degli organizzatori delle mostre argentine del 1922 e 1926) come niente più che una propaggine dell'arte italiana fuori dai patri confini, finalizzata dunque a dimostrare, in modo esemplare, il primato dell'italianità. Come scrisse Cipriano Efisio Oppo in occasione della *Mostra della pittura argentina* che ebbe luogo a Roma, Genova e Milano nel 1933, «[l'arte argentina] rappresenta una logica continuazione dell'Europa fuori d'Europa. […] Tanti figli di italiani che sono fieri delle origini, della loro nascita, dovranno logicamente ritrovare con noi le origini dell'arte nostra»[110].

Ad esempio, tra il 1929 e il 1930, l'architetto e designer triestino Gustavo Pulitzer Finali fece da intermediario per la Biennale invitando il Messico a partecipare. «Fra una rivoluzione e

[104] Rodolfo Pallucchini a José Luis Muñoz Azpiri, 24 aprile 1950, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.
[105] Rodolfo Pallucchini a Guglielmo De Angelis, 24 maggio 1950; Rodolfo Pallucchini a Guglielmo De Angelis, 24 giugno 1950, «Argentina 1948-1968», ASAC-Paesi, b. 1.
[106] Nelle Biennali del 1952, 1956, 1958, 1962, 1964 e 1966 gli artisti argentini saranno presenti ma con sale nel Palazzo Centrale; solo nel 1968 l'Argentina avrà un padiglione separato ai Giardini, che tuttavia avrà vita breve.
[107] «Ora io vorrei richiamare la Sua attenzione [di Mussolini] sul fatto che la conclusione del Congresso d'Arte è stata quella di considerare Venezia come "una Ginevra per l'arte contemporanea internazionale" […]. E se ardisco tanto è perché Egli stesso aveva detto in una delle udienze concessemi, che a ciò la Biennale doveva mirarsi» (Antonio Maraini a Guido Beer, 12 maggio 1932, Archivio Centrale dello Stato, Presidenza Consiglio dei Ministri 1934-1936, b. 14.1.283).
[108] TOMASELLA 1996; GARZARELLI 2004; DURANTE 2006; CAVAROCCHI 2010; FABI 2014.
[109] TOMASELLA 1998 e 2001; DE SABBATA 2006 e 2014.
[110] OPPO 1933.

l'altra», come scrisse in modo assai paternalistico Pulitzer Finali a Maraini, i funzionari messicani «ponzeranno l'argomento»[111]. Ma queste trattative sembrarono arrivare presto a un punto morto. Il Messico avrebbe avuto la sua prima partecipazione nazionale alla Biennale nel 1950, con un padiglione dedicato a David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera e Rufino Tamayo[112]. Tuttavia questa esperienza non diede ai funzionari culturali messicani lo slancio sufficiente per finanziare un edificio permanente, di cui il paese è ancora oggi privo.

Negli stessi anni, il pittore veneziano Cesare Mainella – che all'epoca lavorava in Perù – tentò di far fruttare i suoi contatti nel mondo artistico veneziano per promuovere una mostra («una piccola saletta») di artisti peruviani alla Biennale, al fine di «abbracciare con un legame spirituale ed artistico l'Italia ed il Perù»[113]. Come per il progetto argentino affrontato nella sezione precedente, anche in questo caso si prevedeva una duplice partecipazione: «gli artisti nostri pur avrebbero trovato ottime accoglienze qui [in Perù] ed un buon mercato, Francesi e Spagnuoli ogni anno fanno le loro Esposizioni e si affermano saldamente, noi arriviamo sempre gli ultimi», scrive Mainella. In una lettera del novembre 1929, egli si lamentava che il suo messaggio a Romolo Bazzoni era rimasto senza risposta: «in Italia si vive ancora troppo all'ombra del campanile e non si conoscono le grandi vie del mondo. All'estero cerco di far propaganda di italianità e di fascismo. […] Ho cercato di aprire ai pittori veneziani ed Italiani un nuovo mercato, non mi è dato retta»[114]. Grazie all'intercessione del podestà di Venezia, Ettore Zorzi, la lettera di Mainella fu portata all'attenzione delle autorità della Biennale, ma senza effettivo riscontro: Bazzoni osservò che «la questione [è] sospesa per mancanza di spazio, giacché molte altre nazioni, che non hanno padiglione proprio, avevano chiesto d'esporre»[115]. Come nel caso del Messico, il progetto peruviano di avere uno spazio alla Biennale avrebbe dovuto attendere diversi decenni: solo nel 1960 il Perù ebbe la sua prima rappresentanza nazionale a Venezia, una sala del Padiglione Centrale dove erano esposte opere di Emilio Rodriguez Larraín e Jorge Piqueras. Ancora oggi il paese non ha un edificio permanente, avendo invece (come il Messico) uno spazio temporaneo all'Arsenale.

Forse ricordando le complicate trattative con l'Argentina e la mancanza di spazio nell'area dei Giardini, la Biennale di Maraini decise allora di non promuovere la creazione di singoli padiglioni per questi paesi ma di un unico padiglione: il Padiglione dell'America Latina. Il padiglione doveva sorgere sull'isola di Sant'Elena, al posto dell'attuale padiglione della Grecia, e avere cinque spazi separati dedicati a Messico, Argentina, Uruguay, Cile e Brasile[116]. A causa della maggiore importanza di Brasile e Argentina nella politica estera italiana, le loro sale erano leggermente più grandi delle altre tre[117].

Per il progetto del padiglione latinoamericano, il principale interlocutore della Biennale fu lo scultore Vicente Morelli, nato a Napoli ma stabilitosi in Uruguay – un altro esempio di quei diplomatici culturali non-ufficiali su cui la Biennale si appoggiava spesso per portare avanti le trattative coi paesi extraeuropei[118]. Nel gennaio 1931, Morelli scrisse a Maraini

[111] Gustavo Pulitzer Finali ad Antonio Maraini, «Messico», ASAC-SNP, b. 15.
[112] SARTOR 1993; ALBERTI 2019; GEROTTO 2019-2020.
[113] Cesare Mainella all'avvocato Suppiej, 10 novembre 1929, «Perù», ASAC-SNP, b. 15. Su Cesare Mainella, che ha lavorato in diversi paesi del Sud America e dell'Africa, si veda Fondo Famiglia Mainella e Carlini, *Cesare Mainella*, https://www.mainella.org/category/artisti/cesare-mainella/ <27 novembre 2023>. Il sito web della famiglia contiene la trascrizione dell'interessantissimo libro di memorie di Mainella, *Ai miei figli. Episodi della mia vita veramente vissuta intensamente* (1960 ca), dove l'artista affronta il suo soggiorno peruviano.
[114] Cesare Mainella all'avvocato Suppiej, 10 novembre 1929, «Perù», ASAC-SNP, b. 15.
[115] Romolo Bazzoni ad Antonio Maraini, 16 dicembre 1929, «Perù», ASAC-SNP, b. 15.
[116] «Disegni Padiglione + Scorcio Giardini», ASAC-SNP, b. 15. Il progetto del padiglione latinoamericano non è firmato.
[117] Si vedano BIANCHI 2005 e 2010; PAJUSCO 2016.
[118] MNAV-Museo Nacional de Artes Visuales, *Vicente Morelli*, http://acervo.mnav.gub.uy/obras.php?q=na:639 <27 novembre 2023>. Morelli partecipò alla Biennale del 1926 con la sua scultura *Madonnina* (La Biennale di Venezia, ASACdati, https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/275305 <27 novembre 2023>).

informandolo che il ministro degli Affari Esteri italiano, Emilio Pagliano, era «entusiasta» del progetto di ampliamento dei padiglioni della Biennale, in quanto avrebbe comportato «grandi vantaggi per l'intercambio culturale tra l'Italia e l'America Latina»[119]. Con questa rassicurazione, la Biennale si sentì autorizzata a invitare direttamente Argentina, Brasile, Cile, Messico e Uruguay a condividere un nuovo padiglione a Sant'Elena[120].

Gli inviti furono spediti nel luglio 1931. Un mese dopo, l'ambasciatore argentino confermò di aver ricevuto l'invito e assicurò a Maraini che si sarebbe messo in contatto con lui non appena il ministro degli Esteri gli avesse dato istruzioni precise[121]. Nell'ottobre 1931, Maraini ricevette una risposta negativa dall'Argentina: il paese non aveva fondi per contribuire al padiglione latinoamericano della Biennale[122]. Anche l'ambasciatore cileno confermò di aver ricevuto l'invito della Biennale, ma sembra che non ci sia stato alcun seguito[123]. L'archivio della Biennale non conserva tracce della risposta dei funzionari messicani al progetto del padiglione latinoamericano, ma possiede una copia della lettera dell'ambasciatore brasiliano a Maraini, in cui si rammaricava che «mon Gouvernement se trouve, dans ce moment, dans l'impossibilité d'accepter de contribuer à la construction du grand pavillon de l'Amérique latine, malgré l'importance de cette Exposition»[124]. L'archivio della Biennale conserva anche una copia della lettera che l'ambasciatore dell'Uruguay in Italia inviò al Ministero degli Affari Esteri del proprio paese, raccomandando la partecipazione al Padiglione dell'America Latina. Questo progetto, scriveva l'ambasciatore, avrebbe permesso agli artisti uruguayani di farsi conoscere a livello internazionale e di rafforzare le relazioni culturali tra Italia e Uruguay[125]. Ma un paio di mesi dopo anche gli uruguayani declinarono l'invito, data la crisi economica provocata dal crac del 1929[126].

Morelli aveva anticipato a Maraini che le difficoltà economiche avrebbero potuto mettere in crisi il progetto del Padiglione dell'America Latina: «La crisi ha invaso tutte quelle ricche repubbliche e questo potrà per il momento arrestare la nostra impresa – ma passerà», scriveva alla fine del 1931[127]. Non solo la Grande Depressione, ma anche i violenti cambi di regime in Argentina, Cile, Brasile e Uruguay, e la volatile presidenza di Pascual Ortiz Rubio in Messico, resero impossibile qualsiasi forma di collaborazione tra questi paesi intorno a un progetto culturale in Europa. Non è chiaro se i funzionari della Biennale non fossero a conoscenza delle condizioni economiche e politiche dell'America Latina o se abbiano ritenuto che questi paesi le avrebbero superate nell'interesse di stabilire relazioni culturali con il regime fascista.

Nel febbraio 1932 Morelli approfondì ulteriormente le ragioni che impedivano ai paesi latinoamericani di costruire un padiglione alla Biennale: «la crisi dell'America Latina è abbastanza grave – ma io ho fiducia che questa situazione migliorerà presto e potrò ancora riattivare le pratiche [sic] del Padiglione […] Siamo all'inizio del 32 e abbiamo ancora due anni innazi a noi. La speranza non è perduta»[128]. Morelli continuò instancabilmente a lavorare per il progetto del padiglione latinoamericano tra i suoi contatti uruguayani, ma alla fine il Padiglione dell'America Latina non fu costruito.

Malgrado questi insuccessi, artisti latinoamericani continuarono a esporre anche negli ultimi anni dell'amministrazione Maraini. Non solo artisti nati in Argentina, come menzionato qualche pagina prima, ma anche di altri paesi – anche se nessuno, a quanto mi risulta, indicato

[119] Vicente Morelli ad Antonio Maraini, 20 gennaio 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[120] Biennale di Venezia a sconosciuto, 19 febbraio 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[121] Fernando Pérez ad Antonio Maraini, 22 agosto 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[122] Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 31 ottobre 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[123] F[?] Figueroa ad Antonio Maraini, 10 settembre 1931, «Cile», ASAC-SNP, b. 15.
[124] Ambasciata del Brasile ad Antonio Maraini, 7 ottobre 1931, «Brasile», ASAC-SNP, b. 15.
[125] Ubaldo Ramón Guerra a Juan Carlos Blanco, 29 luglio 1931, «Uruguay», ASAC-SNP, b. 15.
[126] Domingo Bazzurro ad Antonio Maraini, 12 settembre 1931, «Uruguay», ASAC-SNP, b. 15.
[127] Vicente Morelli ad Antonio Maraini, 20 novembre 1931, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.
[128] Vicente Morelli ad Antonio Maraini, 8 febbraio 1932, «Padiglione della Repubblica Argentina», ASAC-SNP, b. 15.

nel catalogo come appartenente a una nazione latinoamericana. Nel 1936, nella *Mostra degli stranieri residenti in Italia* (nel padiglione della Gran Bretagna) espone un unico latinoamericano, lo scultore uruguayano Edmondo Prati. Ma i pittori brasiliani Alberto Da Vega Guignard (nato a Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasile) e Teodoro De Bona (nato a Morretes, Paraná, Brasile), che parteciperanno nel 1928 e nel 1930 rispettivamente, lo faranno nella Sala italiana, così come Antonio Corsi (nato a Valparaíso, Cile) nel 1936. Il padiglione spagnolo del 1938 (organizzato dal critico catalano-spagnolo Eugeni d'Ors) includerà ben 15 sculture dell'uruguayano Pablo Mañé, così come un ritratto di Francisco Franco di José Aguiar – nato a Cuba, anche se residente in Spagna sin da giovanissima età. Aguiar esporrà nel padiglione spagnolo anche nel 1932, 1934, 1940 e 1942[129]. Fino al 1950 non ci saranno in Biennale partecipazioni nazionali di paesi latinoamericani.

Nella seconda metà degli anni Trenta – con l'invasione dell'Etiopia, la guerra civile spagnola e l'asse Berlino-Roma – le priorità diplomatiche dell'Italia cambiarono: l'interesse principale era ora rivolto alla politica europea (piuttosto che a coltivare relazioni economiche e politiche con i paesi latinoamericani), il che segnò la fine dei progetti esaminati nelle pagine precedenti[130]. Tuttavia, essi ci mostrano la misura in cui ogni edizione della Biennale rispecchiava le oscillazioni geopolitiche e diplomatiche dell'Italia. Ulteriore lavoro negli archivi diplomatici dell'Argentina, del Messico, di Brasile, Uruguay e Cile permetterà di capire meglio, invece, le ragioni dei tentennamenti di queste nazioni riguardo alla Biennale (sia come nazioni individuali che sotto la categoria di 'America Latina') nel periodo fascista, e anche il rapporto tra i progetti analizzati in questo articolo e le partecipazioni nazionali latinoamericane dal 1950 in avanti.

Senz'altro il fallimento dei progetti trattati in queste pagine ha avuto conseguenze importanti sulla storia dell'arte italiana: una presenza più regolare di opere di artisti latinoamericani alla Biennale avrebbe potuto spronare gli storici dell'arte italiani a superare la geografia eurocentrica della nostra disciplina e a esplorare più sistematicamente i ricchi legami tra il mondo dell'arte italiano e quello latinoamericano[131]. Ma l'analisi della presenza latinoamericana alla Biennale (effettiva o solo vagheggiata) durante i segretariati di Fradeletto, Pica e Maraini ci permette anche di capire come l'istituzione veneziana riveli differenze considerevoli nel modo di concepire l'idea di cittadinanza nel continente americano e in Europa, con conseguenze significative per la concettualizzazione italiana dell'idea di arte latinoamericana. Le difficoltà a individuare con precisione quanti artisti di questi paesi abbiano effettivamente partecipato alla Biennale, così come i mutamenti nella classificazione di molti di loro (sulla base del luogo di nascita, di nazionalità o di residenza) ci dimostrano, ancora una volta, per dirla con Benedict Anderson, che la nazione è una «comunità immaginata» i cui termini di appartenenza sono in continua negoziazione.

[129] *PADIGLIONE DELLA SPAGNA* 1938; QUERCI 2012.
[130] Per i rapporti tra il fascismo italiano e l'America Latina si vedano SAVARINO ROGGERO 2003; SAVARINO 2006; MUGNAINI 2008; FINCHELSTEIN 2010; ALIANO 2012.
[131] SARTOR 2019.

BIBLIOGRAFIA

III^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1899
III^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1899.

IV^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1901
IV^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1901.

V^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1903
V^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1903.

VI^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1905
VI^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1905.

VIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1909
VIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1909.

IX^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1910
IX^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1910.

X^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1912
X^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1912.

XI^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1914
XI^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1914.

XII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1920
XII^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1920.

XIII^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1922
XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1922.

XXVI BIENNALE DI VENEZIA 1952
XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1952.

ALBERTI 2019
C.S.S. ALBERTI, *Il Messico in Italia. Uno sguardo dal Fondo De Micheli*, in *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, a cura di C.F. Barria Bignotti, numero monografico di «Quaderni Culturali IILA», 1, 2019, pp. 31-42 (disponibile on-line https://riviste.fupress.net/index.php/iila/article/view/1511/1096).

ALFREDO GUTTERO 2006
Alfredo Guttero, un artista moderno en acción, catalogo della mostra, testi di M.E. Pacheco, P.M. Artundo *et alii*, Buenos Aires 2006 (disponibile on-line https://www.malba.org.ar/wp-content/uploads/2021/01/Alfredo-Guttero-Un-artista-moderno-en-acci%C3%B3n.pdf).

ALIANO 2012
D. ALIANO, *Mussolini's National Project in Argentina*, Madison-Teaneck 2012.

ARMELLINI 1911
F. ARMELLINI, *Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina*, «Atlántida», 1, 1, 1911, pp. 139-144.

ARTE, PODER Y SOCIEDAD 2008
Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX, a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid 2008.

BALDASARRE 2006
M.I. BALDASARRE, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires 2006.

BALDASARRE 2007
M.I. BALDASARRE, *La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 3-4, 2007, pp. 477-502.

BALDASARRE 2017
M.I. BALDASARRE, *Buenos Aires An Art Metropolis in the Late Nineteenth Century*, «Nineteenth-Century Art Worldwide», 1, 2017, pp. 2-29 (disponibile on-line https://www.19thc-artworldwide.org/spring17/baldasarre-on-buenos-aires-an-art-metropolis-in-the-late-nineteenth-century).

BASSANI 1999
E. BASSANI, *Scultura africana alla XIII "Biennale" di Venezia, 1922*, «Critica d'Arte», s. 8, 4, 1999, pp. 69-79.

BASSANI–PEZZOLI 2017
E. BASSANI, G. PEZZOLI, *Primo atto: "Scultura negra" alla XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in *Il Cacciatore Bianco / The White Hunter. Testi in italiano*, a cura di M. Scotini, E. Galasso, Berlino 2017, pp. 24-49 (disponibile on-line https://www.fmcca.it/it/Cacciatore-bianco-IT-pdf/).

BAZZONI 1962
R. BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia 1962.

BERNI 2013
Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia, catalogo della mostra, a cura di A. Rodrigo, Buenos Aires 2013.

BERTAGNA 2014
F. BERTAGNA, *Gli italiani d'Argentina, l'Italia e l'Argentina intorno al Centenario della «Revolución de mayo» (1910)*, «Altreitalie», 48, 2014, pp. 4-22.

BIANCHI 2005
G. BIANCHI, *Il padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative*, negli atti della giornata di studio (Venezia 14 dicembre 2004), a cura di G. Dal Canton, E. Dal Carlo, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 14, 2005, pp. 86-99.

BIANCHI 2010
G. BIANCHI, *Brenno Del Giudice: una "moderna" tradizione*, in *L'architettura dell'"altra" modernità*, atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma 11-13 aprile 2007), a cura di M. Docci,

M.G. Turco, Roma 2010, pp. 268-279.

BRANDALISE 2016
C. BRANDALISE, *Fascismo italiano na América Latina: entre romanità e latinità*, «Anos 90», 43, 2016, pp. 199-233 (disponibile on-line https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/64844/39217).

BRAUN 2004
E. BRAUN, *The Faces of Modigliani Identity Politics under Fascism*, in *Modigliani Beyond the Myth*, catalogo della mostra, a cura di M. Klein, New York-Londra 2004, pp. 24-41.

BUDILLON PUMA 1995
P. BUDILLON PUMA, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari 1995.

CALZINI 1920
R. CALZINI, *XII Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. In margine al catalogo. Pittura*, «L'Illustrazione Italiana», 25, 1920, pp. 700-719.

CARDOSO 2012
R. CARDOSO, *The Brazilianness of Brazilian Art. Discourses on Art and National Identity, c 1850–1930*, «Third Text», 1, 2012, pp. 17-28.

CASA CAVAZZINI 2018
Casa Cavazzini. Le collezioni del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Udine, a cura di A. Del Puppo, V. Gransinigh, Udine 2018.

CATTARULLA 2020
C. CATTARULLA, *Un «príncipe de ensueño»: el viaje de Humberto de Saboya, príncipe de Piamonte, a América Latina (1924)*, «Cultura Latinoamericana», 2, 2020, pp. 22-37 (disponibile on-line https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/RevClat/article/view/3826/3536).

CAVAROCCHI 2010
F. CAVAROCCHI, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma 2010.

CESCHIN 2001
D. CESCHIN, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, presentazione di M. Isnenghi, Padova 2001.

CONSTANTÍN 1998
M.T. CONSTANTÍN, *Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámera*, in *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, a cura di D.B. Wechsler, Buenos Aires 1998, pp. 157-178.

CÓRDOVA ITURBURU 1980
C. CÓRDOVA ITURBURU, *Pettoruti*, Buenos Aires 1980.

DAMERINI 1920
G. DAMERINI, *L'arte alla XII Esposizione di Venezia*, «Gazzetta di Venezia», 11 maggio 1920.

DE SABBATA 2006
M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

DE SABBATA 2014
M. DE SABBATA, *Contro ogni forma di «cerebralismo». Antonio Maraini e l'arte francese alla Biennale di Venezia (1928-1932)*, in *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, a cura di C. Fraixe, L. Piccioni, C. Poupault, Bruxelles 2014, pp. 83-96.

DI MARTINO 1995
E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Milano 1995.

DI MARTINO 2013
E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013. Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, presentazione di P. Baratta, Venezia 2013.

DI STEFANO 2008-2009
C. DI STEFANO, *Il fascismo e le arti. Analisi del caso Biennale di Venezia 1928-1942*, tesi di Laurea Magistrale, IUAV- Istituto Universitario di Venezia, A.A. 2008-2009.

DONZELLO 1987
G. DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze 1987.

DURAN 2014
A. DURAN, *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Farnham 2014.

DURANTE 2006
L. DURANTE, *Le mostre all'estero della Biennale di Venezia*, negli atti della giornata di studio (Rovereto 14 dicembre 2005), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 15, 2006, pp. 91-101.

EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL 1995
El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra, catalogo della mostra, Siviglia 1995.

EL ARTE ARGENTINO 1925
El arte argentino tendrá un pabellón en Venecia, «La Nación», 28 luglio 1925.

ESPOSIZIONE D'ARTE ARGENTINA 1926
Esposizione d'arte argentina, catalogo della mostra, organizzata dall'Università Nazionale di La Plata, Venezia 1926.

ESPOSIZIONE ITALIANA DI BELLE ARTI 1923
Esposizione italiana di belle arti. Catalogo, catalogo della mostra, sotto l'alto patronato del Regio Governo, Milano 1923.

FABI 2014
C. FABI, *Arte e propaganda: l'identità del regime nelle mostre d'arte all'estero, 1935-1937*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, atti del seminario internazionale (San Paolo 9-11 aprile 2013), a cura di A.G. Magalhães, L. Migliaccio e P. Rusconi, San Paolo 2014 (disponibile on-line http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/CHIARA_ITA.pdf).

FERGONZI 2013
F. FERGONZI, *Filologia del 900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano 2013.

FINCHELSTEIN 2010
F. FINCHELSTEIN, *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*, Buenos Aires 2010.

FOGLIA 1959
C.A. FOGLIA, *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, Montevideo 1959.

FOTIA 2017
L. FOTIA, *La crociera della nave "Italia" e le origini della diplomazia culturale del fascismo in America Latina*, Canterano 2017.

FOTIA 2018
L. FOTIA, *La diplomazia culturale del regime fascista: una rassegna storiografica*, «Mondo Contemporaneo», 1, 2018, pp. 73-90.

FOTIA 2019
L. FOTIA, *Diplomazia culturale e propaganda attraverso l'Atlantico. Argentina e Italia (1923-1940)*, Firenze 2019.

FRAY GUILLERMO BUTLER 2018
Fray Guillermo Butler 1880-1961. La imagen sin tiempo, catalogo della mostra, a cura di T. Kohan, B. Carbonari, Buenos Aires 2018.

GARZARELLI 2004
B. GARZARELLI, *«Parleremo al mondo intero». La propaganda del fascismo all'estero*, prefazione di N. Tranfaglia, Alessandria 2004.

GAUDIO 2006
A. GAUDIO, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Manziana 2006.

GEROTTO 2019-2020
A. GEROTTO, *Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, e Rufino Tamayo. Mostre di arte messicana in Italia. Analisi di una fortuna critica dalla XXV Biennale del 1950*, tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2019-2020.

GLUZMAN 2015
G.G. GLUZMAN, *La* Chola desnuda *de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas*, «Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds», 2015 (disponibile on-line https://journals.openedition.org/nuevomundo/68441).

GRECO 2010
E. GRECO, *L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane*, «Annali dell'Università degli Studi di Firenze», n.s., XI, 2010, pp. 356-372.

GREEN–GARDNER 2016
C. GREEN, A. GARDNER, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester 2016.

GREET 2014
M. GREET, *Occupying Paris: The First Survey Exhibition of Latin American Art*, «Journal of Curatorial Studies», 2-3, 2014, pp. 212-236.

GREET 2018
M. GREET, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris between the Wars*, New Haven-Londra 2018.

GUTIÉRREZ VIÑUALES 2003
R. GUTIÉRREZ VIÑUALES, *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada 2003.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR 2005
I. GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, *Fray Butler (1879-1961)*, Buenos Aires 2005.

GUTMAN 1995
M. GUTMAN, *Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición*, in *EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL* 1995, pp. 41-58.

IL CARTEGGIO LONGHI-PALLUCCHINI 1999
Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956, a cura di M.C. Bandera, Milano 1999.

IL MINISTRO ARGENTINO DEGLI ESTERI 1922
Il ministro argentino degli esteri prof. Ángel Gallardo. Una più intima intesa italo-argentina, «Il Secolo XIX», 7 dicembre 1922.

IL SUCCESSO DELLA MOSTRA ARGENTINA A ROMA 1926
Il successo della mostra argentina a Roma, «Le vie d'Italia e dell'America Latina», 7, 1926, p. 849.

JACHEC 2007
N. JACHEC, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64. Italy and the Idea of Europe*, Manchester-New York 2007.

JONES 2016
C.A. JONES, *The Global Work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*, Chicago-Londra 2016.

KAPLAN 2014
L.A. KAPLAN, *Crossing the Atlantic Emilio Pettoruti's Italian Immersion*, in *Highways of the South. Latin American Art Networks*, a cura di D. Quiles, numero monografico di «Artl@s Bulletin», 2, 2014, pp. 10-21 (disponibile on-line https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=artlas).

LA BIENNALE DI VENEZIA 1996
La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, Venezia-Milano 1996.

LACAGNINA 2021
D. LACAGNINA, *Through the Lens of Vittorio Pica. Art Criticism and Collecting at the Venice Biennale, 1912-1926*, «Journal of Modern Italian Studies», 4, 2021, pp. 400-424.

LAMBERTI 1975
M.M. LAMBERTI, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 3, 1975, pp. 1149-1201.

LANCELLOTTI 1926
A. LANCELLOTTI, *Le biennali veneziane del dopoguerra (XII, XIII, XIV, XV)*, Roma 1926.

L'OFFICINA INTERNAZIONALE DI VITTORIO PICA 2017
L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930), a cura di D. Lacagnina, Palermo 2017.

LUDERIN 2016
P. LUDERIN, *La Mostra degli Artisti Argentini alla Biennale di Venezia del 1922*, negli atti delle giornate di studio (Rovereto 23 novembre 2012, 17 dicembre 2014), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 22, 2016, pp. 41-61.

MAGALHÃES 2018
A. MAGALHÃES, *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e o Novecento Italiano, entre Brasil e Estados Unidos*, «Revista de Italianística», 37, 2018, pp. 37-57 (disponibile on-line https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/155649/151348).

MAGALHÃES 2023
A.G. MAGALHÃES, *Novecento* Brasiliano*: Margherita Sarfatti, Ciccillo Matarazzo, and the Italian Collection of MAC USP*, in *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di S. Hecker, R. Bedarida, Londra-New York-Oxford-Nuova Delhi-Sydney 2023, pp. 102-115.

MALOSETTI COSTA 2001
L. MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires 2001.

MALOSETTI COSTA 2010
L. MALOSETTI COSTA, *Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires*, «Historia Mexicana», 1, 2010, pp. 439-471 (disponibile on-line https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1824/1642).

MARGOZZI 2003
M. MARGOZZI, *Modigliani e l'Italia tra gli anni Venti e gli anni Trenta: l'incomprensione e il riconoscimento*, in *Amedeo Modigliani. L'angelo dal volto severo*, catalogo della mostra, a cura di M. Restellini, Ginevra-Milano 2003, pp. 71-79.

MIGNOLO 2008
W.D. MIGNOLO, *The Idea of Latin America*, Malden (MA) 2008.

MOSTRA DI PITTURA ARGENTINA [1933]
Mostra di pittura argentina. Roma-Galleria di Roma, Milano-Castello Sforzesco, Genova-Teatro Carlo Felice, XI, catalogo della mostra, Roma, [1933].

MOURE CECCHINI 2016
L. MOURE CECCHINI, *The* Nave Italia *and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days of Fascism*, «Italian Studies», 4, 2016, pp. 447-476.

MOURE CECCHINI 2022
L. MOURE CECCHINI, *A Fascist Tango in Argentina: Exhibiting* Novecento Italiano *in Buenos Aires, 1930*, «Oxford Art Journal», 3, 2022, pp. 359-381.

MUGNAINI 2008
M. MUGNAINI, *L'America Latina e Mussolini. Brasile e Argentina nella politica estera dell'Italia (1919-1943)*, Milano 2008.

MULAZZANI 2014
M. MULAZZANI, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano 2014 (edizione ampliata e aggiornata; prima edizione 2004).

MURACE 2019
G. MURACE, *"Artista geniale e amico di tutti"*, in *El taller de Collivadino*, a cura di N. Altrudi, C. Vanegas Carrasco, San Martín 2019, pp. 106-137.

OJETTI 1922
U. OJETTI, *L'arte italiana in Argentina*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1922.

OPPO 1933
C.E. OPPO, *Una bella mostra d'arte argentina*, «La Tribuna», 28 marzo 1933.

OTERI 2012
A.M. OTERI, *Moretti Gaetano*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-moretti_%28Dizionario-Biografico%29/).

PABELLÓN ARGENTINO EN VENECIA 1923
Pabellón argentino en Venecia. La próxima erección, «La Prensa», 13 novembre 1923.

PACHECO 2013
M.E. PACHECO, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires 2013.

PACHECO–ARTUNDO 2011
M.E. PACHECO, P. ARTUNDO, *Pettoruti y el arte abstracto 1914-1949*, catalogo della mostra, Buenos Aires 2011.

Padiglione della Spagna 1938
Padiglione della Spagna, in *XXI[a] Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, catalogo della mostra, Venezia 1938, pp. 266-272.

Pajusco 2016
V. Pajusco, *Brenno Del Giudice e Duilio Torres architetti della Biennale*, in *Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, a cura di F. Castellani, M. Carraro, E. Charans, Padova 2016, pp. 29-48.

Panichi 1910
R. Panichi, *Ángel Zárraga*, «Vita d'Arte», 32, 1910, pp. 52-65.

Penhos 1999
M. Penhos, *Nativos en el Salón. Artes plástica e identidad en la primera mitad del siglo XX*, in *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, a cura di M. Penhos, D. Wechsler, Buenos Aires 1999, pp. 111-162.

Pepa 2019
P.N. Pepa, *L'Argentina alla Biennale d'Arte di Venezia*, in *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, Venezia 2019, pp. 305-317 (disponibile on-line https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-367-0/978-88-6969-367-0-ch-19_5wAed4T.pdf).

Pettoruti 1968
E. Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires 1968.

Pica 1901
V. Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, numero speciale di «Emporium», Bergamo 1901.

Pica 1905
V. Pica, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905.

Primer salón universitario anual 1925
Primer salón universitario anual. Madrid, Venezia, Paris, Roma, catalogo della mostra, a cura dell'Universidad Nacional de La Plata, La Plata 1925.

Prislei 1995
L. Prislei, *Los intelectuales argentinos ante el problema de la modernización y de la selección de tradiciones*, in *El arquitecto Martín Noel* 1995, pp. 59-69.

Querci 2012
E. Querci, *Zuloaga e il padiglione spagnolo a Venezia nel 1938: una Biennale di guerra*, negli atti delle giornate di studio (Rovereto 26 novembre 2010; Venezia 25 novembre 2011), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, numero monografico di «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 2012, pp. 117-135.

Ricci–Tavinor 2021
C. Ricci, M. Tavinor, *Art, Market and Agency at the Venice Biennale, 1895-1993*, «Journal of Modern Italian Studies», 4, 2021, pp. 369-381.

RODRIGUEZ 1993
J.-F. RODRIGUEZ, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova 1993.

RUSCONI 2020
P. RUSCONI, *Pietro Maria Bardi's First Journey to South America: A Narrative of Travel, Politics, and Architectural Utopia*, in *Intellectuals in the Latin Space during the Era of Fascism. Crossing Borders*, a cura di V. Galimi, A. Gori, Londra 2020, pp. 57-84.

RUSCONI 2021
P. RUSCONI, *Attraction and Artistic Mobility Patterns in P.M. Bardi's Brazilian Way*, in *Motion: Transformation. 35th Congress of the International Committee of the History of Arts Florence*, atti del convegno (Firenze 1°-6 settembre 2019), a cura di M. Faietti, G. Wolf, I-II, Bologna 2021, II, pp. 471-476 (disponibile on-line https://buponline.com/az13zg/uploads/d-1-650-ciha-motion-transformation-vol2.pdf).

SALVAGNINI 2000
S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

SAPORI 1923
F. SAPORI, *La tredicesima Esposizione d'arte a Venezia, 1922*, Bergamo 1923.

SARTOR 1993
M. SARTOR, *La fortuna critica di Diego Rivera in Italia*, «Il Veltro», 3-4, 1993, pp. 329-355.

SARTOR 2019
M. SARTOR, *Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi*, in *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, a cura di C.F. Barria Bignotti, numero monografico di «Quaderni Culturali IILA», 1, 2019, pp. 19-29 (disponibile on-line https://riviste.fupress.net/index.php/iila/article/view/1509/1091).

SARTORIO 1999
Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, M.P. Maino, B. Osio, Roma 1999.

SAVARINO 2006
F. SAVARINO, *En busca de un "eje" latino: la política latinoamericana de Italia entre las dos guerras mundiales*, «Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"», 6, 2006, pp. 239-262 (disponibile on-line https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuarioceh/article/view/23215/22950).

SAVARINO 2013
F. SAVARINO, *El amanecer del fascismo: el periplo continental de la nave* Italia *(1924)*, in *El fascismo en Brasil y América Latina. Ecos europeos y desarrollos autóctonos*, a cura di F. Savarino Roggero, J.F. Bertonha, Città del Messico 2013, pp. 67-95.

SAVARINO ROGGERO 2003
F. SAVARINO ROGGERO, *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo 1922-1942,* Città del Messico 2003.

SCOTTON 2002
F. SCOTTON, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, con un testo introduttivo di G. Romanelli, Venezia 2002.

SE SOLICITARON VARIOS CRÉDITOS SUPLEMENTARIOS 1925
Se solicitaron varios créditos suplementarios, «La Nación», 14 maggio 1925.

SPINETTO 2008
M.T. SPINETTO, *El arte argentino busca su lugar en el mundo*, in *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*, a cura di M.I. Saavedra, Buenos Aires 2008, pp. 171-205.

ST. LEROY 1924
H. ST. LEROY, *Treasure Trove in Argentina's National Art Gallery*, «Bulletin of the Pan American Union», 9, 1924, pp. 895-910.

STONE 1999
M. STONE, *Challenging Cultural Categories. The Transformation of the Venice Biennale under Fascism*, «Journal of Modern Italian Studies», 2, 1999, pp. 184-208.

SULLIVAN 2004
E.J. SULLIVAN, *Pettoruti as Ex-Patriot. The Artist's Early Years in Italy*, in E.J. Sullivan, N. Perazzo, *Emilio Pettoruti (1892-1971)*, con un testo di M.H. Gradowczyk, cronologia di P. Artundo, Buenos Aires 2004, pp. 31-78.

TAQUINI 1980
G. TAQUINI, *Guillermo Butler*, Buenos Aires 1980.

TENORIO-TRILLO 2017
M. TENORIO-TRILLO, *Latin America. The Allure and Power of an Idea*, Chicago 2017.

TOMASELLA 1996
G. TOMASELLA, *Le mostre all'estero*, «ON. Otto/Novecento», 1, 1996, pp. 48-53.

TOMASELLA 1998
G. TOMASELLA, *Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla Biennale di Venezia (1920-1938)*, in *Il futuro alle spalle. Italia - Francia. L'arte tra le due guerre*, catalogo della mostra, a cura di F. Pirani, Roma 1998, pp. 83-93.

TOMASELLA 2001
G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, presentazione di J. Nigro Covre, Padova 2001.

UNA GRACIOSA OFFERTA 1925
Una graciosa offerta, «La Nación», 6 maggio 1925.

VALLEJO 1999
G. VALLEJO, *"El culto de lo bello". La universidad humanista de la década del '20*, in *La Universidad de La Plata y el Movimiento Estudiantil. Desde sus orígenes hasta 1930*, a cura di H. Biagini, La Plata 1999, pp. 113-152.

VENEZIA E LA BIENNALE 1995
Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, catalogo della mostra, Milano 1995.

VICE VERSA 1903
VICE VERSA, *L'esposizione di Venezia. I rifiutati*, «Capitan Fracassa», 8 giugno 1903.

VISITAS CULTURALES 2014
Visitas culturales en la Argentina 1898-1936, a cura di P. Bruno, Buenos Aires 2014.

VITTORIO PICA 2016
Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale, atti della giornata di studi (Siena 18 maggio 2015), a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine 2016.

WECHSLER 1999
D. WECHSLER, *Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945*, in *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, a cura di J.E. Burucúa, tt. 2, Buenos Aires 1999, t. 1, pp. 269-320.

WECHSLER 2000
D.B. WECHSLER, *Pettoruti, Spilimbergo, Berni. Italia en el iniciático viaje a Europa*, in *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, a cura di D.B. Wechsler, Buenos Aires 2000, pp. 143-189.

WECHSLER 2011
D. WECHSLER, *Entre la tradición clásica, el Futurismo y la Pintura Metafísica. Arte y artistas argentinos (1913-1931)*, in *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, a cura di M. Sartor, Buenos Aires 2011, pp. 495-529.

ABSTRACT

Gli anni Cinquanta rappresentano un momento di importante apertura della Biennale di Venezia per quanto riguarda paesi quali Argentina, Messico, Brasile, Colombia, Cuba, Bolivia, Guatemala, Uruguay e Venezuela – anche se al giorno d'oggi solo Brasile, Uruguay e Venezuela hanno un padiglione permanente nella sede dei Giardini. Eppure, artisti nati e attivi in America Latina sono stati presenti alla Biennale fin dai primordi della sua storia – e se i molteplici progetti per coinvolgerli ulteriormente fossero andati a buon fine, lo sarebbero stati ancora di più.

In questo articolo si esamina la presenza latinoamericana alla Biennale durante i segretariati di Antonio Fradeletto, Vittorio Pica e Antonio Maraini. Attraverso lo studio di documenti (molti ancora inediti) presenti all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), si approfondiscono sia i contributi di artisti latinoamericani presenti in Biennale dal 1899 al 1942, sia alcuni importanti tentativi (tutti fallimentari) finalizzati a creare rappresentazioni nazionali permanenti per i loro paesi, in particolare il Padiglione Argentina (1922-1929) e il Padiglione dell'America Latina (1931-1932).

L'analisi della presenza latinoamericana alla Biennale (effettiva o solo vagheggiata) sotto Fradeletto, Pica e Maraini ci permette di capire come questa essa riveli differenze considerevoli nel modo di concepire l'idea di cittadinanza nel continente americano e in Europa, con conseguenze importanti per la concettualizzazione italiana dell'idea di 'arte latinoamericana'. Le difficoltà a individuare con precisione quanti artisti di questi paesi abbiano effettivamente partecipato alla Biennale, così come i mutamenti nella classificazione di molti di loro (sulla base del luogo di nascita, di nazionalità o di residenza) ci dimostrano che la nazione è una «comunità inventata» i cui termini di appartenenza sono in continua negoziazione.

The 1950s represented a moment of major international opening of the Venice Biennale in terms of the presence of countries such as Argentina, Mexico, Brazil, Colombia, Cuba, Bolivia, Guatemala, Uruguay and Venezuela, although nowadays only Brazil, Uruguay and Venezuela have a permanent pavilion at the Giardini venue. Yet, artists born and active in Latin America have been present at the Biennale since the earliest days of its history – and if the multiple projects to involve them further had been successful, they would have been even more so.

This article examines the Latin American presence at the Biennale during the secretariats of Antonio Fradeletto, Vittorio Pica and Antonio Maraini. Through the study of documents (many still unpublished) in the Historical Archives of Contemporary Arts (Archivio Storico delle Arti Contemporanee = ASAC), it explores both the contributions of Latin American artists present at the Biennale from 1899 to 1942 as well as some important attempts (all unsuccessful) aimed at creating permanent spaces for Latin American countries, notably the Argentine Pavilion (1922-1929) and the Latin American Pavilion (1931-1932).

The analysis of the Latin American presence at the Biennale (actual or only desired) under Fradeletto, Pica and Maraini allows us to understand how the institution reveals considerable differences in the way the idea of citizenship is conceived on the American continent and in Europe, with important consequences for the Italian conceptualization of the idea of 'Latin American art'. The difficulties in identifying precisely how many artists from these countries actually participated in the Biennale, as well as the changes in their classification (on the basis of their place of birth, nationality or residence) show us, once more, that the nation is an «invented community» whose terms of belonging are in constant negotiation.

I PRIMI SEGUACI DI ROBERTO LONGHI. MATERIALI DI STUDIO

Da quale momento Longhi ha iniziato a essere percepito come un maestro? Attraverso spigolature d'archivio e un'attenta rilettura di fonti già note si propone di rispondere a questa domanda, che sottende un'ipotesi critica: le idee del giovane Longhi apparvero subito più aggiornate rispetto all'orizzonte a lui contemporaneo e immediatamente divennero trasmissibili. È significativo, a conferma di questa suggestione, il gesto di stima di Benedetto Croce, che nel 1919 aveva definito Longhi, per le sue idee, «temperamentvoll»[1].

In un periodo compreso tra il 1911 e il 1921 Ferruccio Parri, Aldo Briganti, Lucia Lopresti, figure che hanno stabilito con Longhi un rapporto duraturo e quasi familiare, testimoniano, rispettivamente, devozione, stima, complicità; e in questo piccolo gruppo è stato inserito anche Emilio Cecchi, il cui rapporto con Longhi è ben noto e acquisito alla storiografia longhiana, e di cui si accenna in questa sede solo per confermare la nostra interpretazione.

Nelle loro testimonianze si insinua, d'alto canto, il progredire di un apprendistato nelle vesti di conoscitore che lentamente matura, accanto a quel «temperamentvoll»: e ne appare testimonianza nelle lettere a Adolfo Venturi, che proponiamo a questa lettura orientata a individuare il passaggio da 'giovane maestro' a 'conoscitore'.

Ferruccio Parri

Parri e Longhi, nati entrambi nel 1890, si sono conosciuti all'Università di Torino. Il primo era a tal punto influenzato dall'amico da aver accarezzato l'idea di laurearsi in Storia dell'Arte. Le passioni di Longhi erano transitate nel secondo fino a spingerlo a cercare improbabili tracce figurative caravaggesche nelle chiese casalesi. Ecco lo stralcio di una lettera del 15 settembre 1911, ricevuta da Longhi un paio di mesi prima che discutesse la tesi su Caravaggio con Pietro Toesca:

> E poi in altre chiese i grandi quadri con fondacci neri-bruni, luci rosse che paiono erompere da una bomba gettata in mezzo al quadro, figure incerte manierose e manierate. […] Quante volte travedendo in fondo ad una chiesa un quadraccio nero spazzato di luce cruda gridavo in me Caravaggio!; e mi avvicinavo a passi di lupo, col cuor sospeso e gli occhi intenti alla rivelazione del capolavoro ignoto.
> Porcherie le più volte[2].

Nel 1912 Parri era alle prese con una 'tesina' da sottoporre a Toesca, una ricerca propedeutica alla laurea, che, infine, sarebbe virata su un argomento di storia economica. Il soggetto, dietro istigazione di Longhi, riguardava Alessandro Magnasco. Non una compilazione qualsiasi ma un lavoro di sintesi in grado di dimostrare che Magnasco era «uno dei più grandi Artisti Italiani»[3].

Parri aveva letto gli articoli longhiani di strenuo formalismo stilistico, come il *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, uscito nel 1913. Dire che li abbia letti è poco, in realtà li ha studiati, mandandoli a memoria. Lo dimostra una lettera inviata dal fronte, nel 1917, a Margherita Sarfatti e apparsa sulla rivista «Gli avvenimenti», dove la critica teneva una rubrica d'arte:

Ho presentato una prima versione di questa ricerca alla Fondazione Federico Zeri di Bologna il 16 settembre 2021, in occasione del seminario *Il mestiere del conoscitore. Il magistero di Roberto Longhi*.

[1] CROCE 1991, p. 240.
[2] Lettera di Ferruccio Parri a Roberto Longhi del 15 settembre 1911 (Gorlago (BG), Archivio Bolis, Fondo Longhi).
[3] ALDI 1995 (1996), p. 29.

> nella valutazione delle arti figurative occorre prescindere in modo assoluto da ogni elemento psicologico, umano, morale, spirituale-edonistico […]. Gli elementi che interessano sono strettamente figurativi (mosse, movimenti, linea, spazialità, volumi, colori, ecc.). Non può esistere rappresentazione estetica se non traverso la deformazione soggettiva dell'artista[4].

Molti anni più tardi Longhi confesserà: «in confronto con quello ch'egli mi ha dato come esempio morale, io posso avergli dato pochissimo, sebbene l'abbia amato come fratello»[5].

Un'aggiunta bibliografica al profilo del giovane Longhi è un contributo, finora rimasto anonimo, pubblicato su «La Voce» di Giuseppe Prezzolini. Nel trafiletto, uscito nel 1912 con il titolo *Per una raccolta di fotografie*, è avanzata la richiesta – alquanto sfrontata – di sostituire i libri di storia dell'arte delle biblioteche nazionali con raccolte di fotografie. A quell'altezza cronologica forse solo Longhi poteva pretendere di «farsi la storia dell'arte da sé»:

> per necessità improrogabile per ogni spirito colto di farsi la storia dell'arte da sé – si come i meglio libri di tal fatta sono le collezioni fotografiche delle case italiane o di quelle di Parigi, Monaco ecc., le quali se pur abbiano fotografato molte porcherie per intenti d'inquadro storico […] o per imposizione di studiosi specialisti, lascian pur sempre una libertà di scelta infinitamente maggiore che qualsiasi pubblicazione e soprattutto non tentano di vessarci con un testo sciocco e malfido, ch'è pur sempre la chiave della scelta nelle riproduzioni – sarebbe ora che le nostre biblioteche nazionali sfollasser un poco, anzi molto, le compere di monografie e pensassero invece a provvedersi di queste essenziali collezioni fotografiche d'Italia e dell'estero, per le quali, una volta acquistate, basterebbe un puro semplice riordinamento per autori, l'unico ordinamento che abbia valore estetico[6].

Adolfo e Lionello Venturi

Certo non si può sostenere che Adolfo e Lionello Venturi, padre e figlio, siano stati seguaci di Longhi, nonostante ne abbiano subìto l'influenza[7]. È comunque importante sottolineare il ruolo giocato dal brillante allievo nella scuola venturiana. Prima che i rapporti con Lionello si tendessero fino alla rottura sono esistiti momenti di cordiale amicizia tra i due. Lionello era più vecchio di cinque anni rispetto a Longhi. Nella prolusione per l'insediamento sulla cattedra torinese, nel 1915, aveva dichiarato:

> Debbo a Bernardo Berenson le idee sul valore plastico della pittura fiorentina e del carattere asiatico e mistico della pittura senese.
> Debbo a Roberto Longhi la comprensione della prospettiva pittorica come piano cromatico[8].

Si riferiva, ovviamente, al saggio *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914), dove era contenuta la celebre formula della «sintesi prospettica di forma-colore». Siamo ancora sul piano delle idee, delle interpretazioni estetiche, delle formule purovisibilistiche, non ancora della *connoisseurship*: questo campo richiedeva di essere arato e seminato, prima di dare dei frutti, e il primo a sovrintenderne e valorizzarne i risultati sarà proprio Venturi senior.

---

[4] *LETTERA* 1917.

[5] *Ricordo di Parri*, ms., s.d. (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, fasc. *Critica figurativa del Surrealismo*, cart. 10).

[6] Firmato 'Un amico' (UN AMICO 1912). La prova che l'abbia scritto Longhi si trova in una lettera, finora mai interpretata in tal senso, inviata a Giuseppe Prezzolini nel 1912 (s.d., ma tra maggio e agosto), dove risuonano i temi dell'articolo: «Io ho sempre creduto fermamente che i meglio libri di storia dell'arte sian le collezioni fotografiche» (LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011, pp. 26-27, n. 8).

[7] Sul rapporto Longhi-Venturi senior mi permetto di rimandare a FACCHINETTI 2008.

[8] VENTURI 1915b, p. 242; testo antologizzato da Paola Barocchi in BAROCCHI 1974, pp. 230-242.

Nel 1912 Longhi si era presentato a Berenson come «un giovine studioso d'arte e d'estetica, che spera di non doversi fermare all'inevitabile periodo di tirocinio come conoscitore, che ora sta compiendo, considerando il tirocinio conoscitivo al critico d'arte come la chimica della tecnica al pittore»[9]. Alla fine di quell'anno si era classificato al primo posto nel concorso per la Scuola di Specializzazione di Adolfo Venturi a Roma. Tra gli obblighi dei frequentanti c'era quello di viaggiare e conoscere, schedare le opere d'arte e inviare, al termine del lavoro, una relazione coi principali risultati conseguiti. I viaggi pianificati da Longhi seguivano direttrici ramificate. C'erano le ovvie rotte caravaggesche (Messina, Siracusa, Malta, Palermo, Napoli) ma anche piste inaspettate[10]. Chi avrebbe mai immaginato di vederlo a Venezia, alle prese con Jacopo Tintoretto? Eppure, in una lettera indirizzata a Venturi dichiarava di essere giunto in laguna, dopo le soste a Brescia, Verona e Vicenza, con lo scopo iniziale di trascrivere il *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano* di Giulio Mancini, conservato manoscritto alla Biblioteca Marciana. Un'impresa abbandonata per portare a termine un «antico disegno: studiando quanto più coscienziosamente ho saputo: lo sviluppo dello stile del Tintoretto»[11]. Il tema dello «sviluppo» fa immediatamente pensare alle contemporanee ricerche che Longhi stava conducendo intorno alla scuola napoletana o a quella genovese: sintesi che prevedevano la gerarchizzazione dei valori espressi dalle diverse personalità delle rispettive scuole. Dietro queste sintesi si muoveva anche l'ambizione di incasellare le opere sotto il nome giusto, come si intuisce per Tintoretto, quando il giovane albese scrive: «la distinzione delle opere di scuola da quelle del maestro […] si può ottenere basandosi sui particolari di costume, e sull'indurimento di modellato caratteristico delle opere del Figlio»[12]. La notizia trasmessa a Venturi si arricchisce di senso se collegata al taccuino *Note d'arte in zone di guerra*, che contiene appunti sparsi, assieme alle prime impressioni raccolte in Santa Maria Zobenigo a Venezia:

> Non mi ricordo che si sia mai parlato di questi due Tintoretti [Figg. 1-2], che sono forse sconosciuti e sono le cose forse prossime a un risultato impressionistico dell'opera sua.
> Si sa che sono sempre rotanti questi evangelisti, invece che scattanti, ma d'altronde nell'impressione della posa, t'assicuro esserci del Degas.
> Troppi perni perenni
> occorrono cerniere corporee evidenti, ma qualche accostamento di teste su libri rapide, e sparire magico cotidiano di quote corporee e contrasti formali coloristici; cioè d'impressionismo.
> Che un bianco sta sul nero in quanto una forma sta sull'altra.
> Teste brunissime sempre deposte su aloni gialloni brucianti, malve eccitate su celi, mani calde su libri freddi: eppoi marrone totale sull'apostolo di sinistra, e a destra, testina giovanile degasiana, per questo ancora sotto ci sia un nevisco?[13].

Il paragone con Degas è da leggere in parallelo a quelli, fortunatissimi, coniati da Berenson: Antonello da Messina-Cézanne, Bergognone-Whistler, Moroni-Frans Hals ecc.

All'epoca, Longhi avrebbe potuto sfogliare il libro di Paul-André Lemoisne dedicato a Degas, uscito nel 1900 e ripubblicato attorno al 1911. Tra le 48 tavole fuori testo figuravano le *Blanchisseuses* del 1879 (Fig. 3), descritte come: «l'étude d'un mouvement analysé et synthetisé

[9] BERENSON–LONGHI/GARBOLI–MONTAGNANI 1993, p. 81.
[10] Il viaggio risale all'estate del 1914 (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola rossa 5, busta *Note di Viaggio*).
[11] Lettera di Roberto Longhi a Adolfo Venturi del 13 ottobre [1913], nella quale l'autore continua: «Io vorrei così sperare che queste mie note mi potessero servire per uno studio monografico sull'artista» (Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi). Lettera valorizzata e commentata da Giacomo Agosti in AGOSTI 1996, p. 202.
[12] Cit. in LORIZZO 2010, p. 202. Sulla presenza di Longhi alla Scuola di Specializzazione romana si veda LORIZZO–AMENDOLA 2014, pp. 105-115.
[13] *Note d'arte in zone di guerra. L'anno 1915* (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, cart. 33).

avec une coscience et une maîtrise admirables»[14]. Di certo Longhi conosceva le *Sedici opere di Degas* uscite per la Libreria della Voce nel 1914, dove avrebbe potuto trarre qualche ispirazione visiva sull'argomento[15] (Figg. 5-4). I *Quattro Evangelisti* entreranno stabilmente negli studi di Tintoretto molti anni più tardi, con la storica mostra veneziana del 1937[16].

Longhi approdava a un abbozzo di sintesi solo dopo aver studiato, bonificato o ampliato il catalogo degli autori che facevano parte di una determinata scuola. L'applicazione di una metodologia che lo fa assomigliare più a un erede di Cavalcaselle che di Morelli. In realtà il suo modello ideale, ancora per qualche tempo, sarebbe stato Berenson. I frutti di questa pratica sul campo non tarderanno ad arrivare, e Adolfo Venturi riconoscerà pubblicamente i meriti dell'allievo. Le prime scoperte in ordine di tempo sono state le tavole di Bernardo da Parenzo al Museo di Lucca, prontamente segnalate nel volume su *La pittura del Quattrocento* nella *Storia dell'arte italiana*[17]. Poi sarebbe arrivato il *S. Gerolamo* di Antonello da Messina del Museo di Reggio Calabria, menzionato in una lettera a Venturi del 24 settembre 1915: «A Reggio Calabria invece mi accorsi che presso ai Tre Angeli studiati da Lionello e che io suppongo rappresentare i tre angeli che attendono Abramo alla mensa, c'è un San Gerolamo in penitenza pure di Antonello quasi pendant alla composizione precedente e certo dello stesso periodo»[18]. Anche la seconda attribuzione troverà eco immediata nell'impresa venturiana: «Quest'opera fu riconosciuta di Antonello da Messina per Lionello Venturi […] l'altra dello stesso museo per il dott. Roberto Longhi»[19].

Aldo Briganti

La figura di Aldo Briganti apre una finestra sul mercato dell'arte, uno spiraglio documentato dal carteggio con Longhi, di cui conosciamo solo le lettere inviate dal primo, concentrate tra il 1916 e il 1919. Sono 17 documenti che mostrano la costituzione di una società di fatto, finalizzata a ottenere il massimo guadagno dall'acquisto e dalla vendita di dipinti antichi[20]. Per inquadrare quest'attività alimentare di Longhi bisogna tenere presente che nel 1913 gli era morto improvvisamente il padre. Questo fatto aveva innescato una serie di conseguenze catastrofiche: la perdita della casa di Alba, il trasferimento del resto della famiglia (madre e sorella) presso dei parenti bergamaschi (zii materni) e l'internamento del fratello in manicomio (all'epoca l'epilessia prevedeva questo tipo di trattamento). Toccherà proprio al più giovane occuparsi non solo della propria sussistenza ma dell'intero nucleo familiare.

Briganti aveva due anni in meno di Longhi. Dopo la laurea con Igino Benvenuto Supino a Bologna, aveva frequentato il corso di Perfezionamento diretto da Adolfo Venturi a Roma, tra il 1915 e il 1918. Briganti si muoveva nel mercato con una certa disinvoltura, tenuta a freno con difficoltà da Longhi. Il rapporto tra i due risulta spesso teso e vicino alla rottura. Longhi faceva

[14] LEMOISNE [1911], p. 85.
[15] Longhi chiede a Prezzolini che il libretto su *Degas* gli sia inviato a Roma (LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011, p. 119, n. 51).
[16] Nella monografia di Tintoretto del 1915 il suo autore dichiarava apertamente che, nonostante fossero menzionati dalle fonti, non era stato in grado di rintracciarli (cfr. OSMASTON 1915, II, p. 209); i dipinti sono stati esposti alla *MOSTRA DEL TINTORETTO* 1937, pp. 48-51, nn. 13-14. Sulla fortuna novecentesca di Tintoretto si veda LEPSCHY 1998, pp. 134-213.
[17] VENTURI 1914, p. 290; circostanza messa in evidenza in AGOSTI 1996, pp. 203-208. Longhi ne fece oggetto di uno studio particolare: LONGHI 1995b.
[18] Lettera di Roberto Longhi a Adolfo Venturi del 24 settembre 1915 (Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi).
[19] VENTURI 1915a, p. 10.
[20] La corrispondenza si completa con un'ultima lettera del 1927, in cui il sodalizio commerciale tra i due appare ormai come un'eco lontana. Cfr. MIGLIORATI 2019-2020. Sul fondo longhiano dell'archivio pavese si veda AGOSTI 1992.

la parte del conoscitore, mentre Briganti si occupava degli aspetti commerciali. Nel giro di pochi anni aveva acquisito una conoscenza capillare dei principali mercanti d'arte italiani, da Roma a Napoli, da Milano a Venezia. Non è per nulla agevole individuare le opere menzionate nelle lettere perché non è quasi mai esplicitato il loro soggetto. Al contrario è assolutamente chiaro l'ambito di interesse, focalizzato sulla pittura del Seicento, all'epoca in larga parte sottovalutata. I nomi che girano sono quelli di Saraceni, Lanfranco, Fetti, Guercino, Fiasella, Cairo, Carpioni, Testa, Strozzi, Ruoppolo, Baciccio e Preti. Ma anche El Greco, Caravaggio e Rubens.

Alle volte Longhi ragionava troppo da studioso, allora toccava a Briganti aggiustare il tiro, come quando gli aveva seccamente replicato: «no però ti prego, il Giovanni da San Giovanni»[21]. Non era ancora il tempo per la riscoperta del Seicento fiorentino.

Solo raramente è possibile dare corpo alle notizie che si stratificano nelle lettere, come nel caso di un dipinto di El Greco acquistato, fatto restaurare e infine proposto per la vendita nel corso del 1917. Di tutte queste operazioni se ne occupava direttamente Briganti:

> Domani porterò il Greco al restauratore, perché gli tolga quel bestiale e inutile restauro che si accumula intorno al capo del Giovinetto. Più cauti bisognerà arrivare per l'altro più antico che è intorno alla bocca[22].

> Sono andati ieri a visitare la nostra Gioconda che è venuta fuori miracolosa di intattezza e di freschezza! Domattina sarà nel mio studio: ho qui sotto gli occhi il Greco di Mayer aperto alla riproduzione del putto che fomenta il tizzone, tra un uomo e una scimmia, nella Carfaxe Gallery di Londra [Fig. 6]. Se il nostro è bello come quello, c'è da stare allegri per un prezzo[23].

> Per conto mio valuto il Caravaggio sulle cinque mila, il Greco sulle dieci, lo Strozzi sulle due e il Rubens sulle dieci[24].

Esistono varie versioni del soggetto di El Greco; una potrebbe coincidere con la nostra, ovvero quella attualmente al Prado (Fig. 7), passata in un'asta nel 1878 e riemersa sul mercato londinese solo nel 1927.

Longhi cercava di sostenere l'attività commerciale indipendente svolta da Briganti, ad esempio pubblicandogli la «superbissima fiaba pittorica di Verso il riposo» di Ansaldo[25]. La tela è riprodotta in una rubrica di «Pagine d'Arte» che sembra disegnata su misura per Longhi, intitolata *Nelle raccolte private*. Briganti era convinto che la pubblicazione potesse aiutare l'acquisto dell'opera da parte del Ministero, cosa che avvenne puntualmente pochi mesi dopo l'uscita dell'articolo.

Lucia Lopresti

Lucia Lopresti ha seguito le lezioni di Longhi al Liceo Tasso a Roma tra il 1913 e il 1914, l'anno della *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Il carteggio tra i due mostra un rapporto piuttosto sbilanciato. Non è solo una questione di età (in fondo li separavano solo cinque

[21] Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi dell'11 ottobre 1916 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi).
[22] Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi del 16 aprile 1917 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi).
[23] Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi del [7 aprile] 1917 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi). Il libro menzionato è quello di MAYER 1911, l'opera è riprodotta ivi, p. 9.
[24] Lettera di Aldo Briganti a Roberto Longhi del 16 aprile 1917 (Università di Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Roberto Longhi).
[25] LONGHI 1956; si continua a ripetere, erroneamente, che l'articolo uscì nel 1917, mentre si trova nel fascicolo 2 (febbraio) di «Pagine d'Arte» del 1918, pp. 24-25.

anni); è che Lucia (divenuta moglie di Longhi nel 1924) appare completamente sedotta. Il fatto rende ancor più eloquente il contenuto delle lettere, nel senso che Lucia si sforza di anticipare e assecondare i desideri di Longhi, forse persino quelli che non erano del tutto chiari neppure a lui. Quindi: oltre a preparare delle schedine manoscritte a partire dalle note che Longhi le inviava per lettera; ad aggiornarlo sulle principali novità bibliografiche (uscite, in particolare, sulle riviste italiane); a ordinargli le fotografie ecc., cercava di reinventarsi provetta «antiquaria». Forse è questo l'aspetto più inatteso del carteggio, che si distende tra la primavera e l'autunno del 1921, quando Longhi era alle prese con il Grand Tour europeo al seguito dei mercanti d'arte Alessandro e Vittoria Contini Bonacossi.

Quando Lucia si trovava a Genova, per procurarsi delle fotografie da inviare a Longhi, si è imbattuta in qualcosa di inaspettato dall'antiquario Cesare Viazzi: «ho veduto poi una cosa sbalorditiva e meravigliosa: un quadro per soffitto di Lotto con delle figure di scorcio, con dei colori che fanno diventare matti. C'è una suonatrice che pare quella di Caravaggio!». Pur di ottenere il suo obiettivo è pronta a forzare le regole: «ora io pensando che tu non conosca quest'opera che Viazzi ha comprata da poco, ho pregato Paganini di cedermene la fotografia. Paganini non poteva far questo – guai se Viazzi sapesse! – ma infine non ha saputo negarmela»[26].

Con un'intraprendenza ancora maggiore si è mossa nell'acquisto degli *Apostoli* della collezione Gavotti. L'accordo con Longhi prevedeva che ne comprasse «due o tre». La scelta, sempre secondo le intese, doveva cadere su quelli che mostravano maggiori corrispondenze con il *Giudizio di Salomone* della Galleria Borghese a Roma[27]. Inizialmente ne erano stati individuati due, ma Lucia non ha resistito alla tentazione di arricchire il bottino: «ne ho comprati 3, non perché Angelelli non volesse cedermene due soli, ma perché mi sono accorta (come non accorgermene prima?) che fra gli apostoli esisteva anche il terzo di quei tre tipi che forman gruppo a destra nel Giudizio di Salomone: e si tratta precisamente di quel vecchio sbarbato, con la bazza lunga, e il mantello rosso che si trova, assai nascosto e oscuro all'estrema destra del "Giudizio". Fra gli apostoli figura come S. Bartolomeo ed è una delizia, pelato, tutto di gomma lucida, con la pelle in mano!»[28].

Emilio Cecchi

Pare che Gianfranco Contini abbia detto che: «Longhi non rinunciò mai, da infaticabile correttore e aggiornatore di se stesso, a un'ora del suo passato»[29]. Ciò che è ancora più impressionante è la caparbia volontà di storicizzarsi. Intorno al 1915 Longhi abbozzava un articolo intitolato *Storia di quattro anni di critica d'arte*. L'intento, piuttosto esplicito, era quello di mettere in evidenza il ruolo che lui medesimo aveva esercitato in quell'ambito, tra i ventidue e i venticinque anni. Ecco l'incipit:

[26] LOPRESTI/GARAVINI 2012, p. 22. Si tratta della *Fama e le Arti del Quadrivio* di Gerolamo Romanino, acquistata da Detlev von Hadeln nel 1921 e a lungo creduta di Lotto. Dal prosieguo del carteggio (ivi, p. 33) si intuisce che Longhi non condivideva quell'attribuzione. Sul dipinto si veda NOVA 1994, p. 346, n. 120. Gli argomenti liguri contenuti nel carteggio del 1921 sono stati ripercorsi criticamente in SANGUINETI 2014.

[27] LOPRESTI/GARAVINI 2012, p. 57.

[28] Ivi, p. 62; altre notizie sui quadri alle pp. 48-49, 52-53. Il *S. Matteo* è stato pubblicato dallo stesso Longhi (cfr. LONGHI 1967b). Il carteggio non documenta l'acquisto, avvenuto successivamente, di altri due apostoli (*S. Paolo* e *S. Giuda Taddeo*) sempre conservati alla Fondazione Longhi a Firenze. Sull'attribuzione della serie a Ribera, compresa l'analisi della loro vicenda critica, si veda PAPI 2002.

[29] Lo ricorda Cesare Garboli nella sua *Prefazione* in BERENSON–LONGHI/GARBOLI–MONTAGNANI 1993, p. 35). Longhi è stato «infallibile nel conservare memoria anche del più lontano e ramingo dei propri appunti» (GARBOLI 1994, p. VI). Sugli scambi tra Longhi e Cecchi si veda GAUNA 2004; più in generale su Cecchi è particolarmente utile FERGONZI 1993.

> E quanto alla critica d'arte in Italia, verso l'ottobre del 1912 le cose stavano per l'appunto come concludeva Maliscef il russo noto al solo Soffici, nella Voce dell'anno [I]V, n. [39].
> I professori facevano lezione di storia dell'arte nelle Università del Regno;
> Ojetti scriveva la vita aneddotica dei moderni (artisti) italiani sul Corriere della sera;
> Pica inventariava, paziente e ovattato necroforo tutta l'arte di tutta l'epoca attuale, del sec. XIX e XX Cézanne e Tito, Maccari e Degas.
> Intanto Cecchi leggeva Berenson alla Nazionale di Roma e Longhi a quella di Torino[30].

Quest'ultimo passo è stato significativamente cassato. Il nome che Longhi voleva censurare non era ovviamente Cecchi ma Berenson. Nel 1915 era iniziata una lunga guerra di posizione, complice il fallito progetto di traduzione degli *Italian Painters of the Renaissance*. Longhi e Cecchi si erano riconosciuti all'istante come appassionati lettori, divulgatori e interpreti delle idee berensoniane. Se lo confessano apertamente durante il loro primo incontro, avvenuto il 9 giugno 1913:

> Sul Berenson, lunga conversazione. […] Venetian Painters primo lavoro del Berenson: andrebbe rifatto in questo senso, di trovare, traverso lo studio di quei pittori, una teoria del colore, come traverso i fiorentini ha trovato una teoria dei valori tattili, e traverso i senesi e gli umbri una teoria della composizione spaziale.
> Accennate certe idee mie di critica letteraria (architettonica, senso delle relazioni delle masse verbali)[31].

Il rapporto con Cecchi è forse il più inscalfibile tra quelli stabiliti da Longhi con chicchessia. Dirigeranno insieme sia «Vita Artistica» (1927) che «Pinacotheca» (1928-1929). Entrambe le riviste accoglieranno i migliori esiti del Longhi conoscitore, una trasformazione che aveva raggiunto il suo apice di maturazione durante i viaggi europei del 1920-1921[32]. Il «periodo di tirocinio come conoscitore», evocato nella lettera a Berenson del 1912[33], era ormai definitivamente archiviato. Nei successivi dieci anni Longhi si era interrogato a lungo sui problemi di metodo, che difatti affiorano sempre più frequentemente nei suoi saggi, anche in forme inaspettatamente teoriche. Longhi sente la necessità di spiegare – innanzitutto a sé stesso – come si perfeziona il processo attributivo e attraverso quali canali mnemonici prende forma. La decisione di scrivere le *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese* rende palese un intento competitivo nei confronti di Giovanni Morelli, autore *Della pittura italiana, studi storico critici: le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, pubblicata in tedesco nel 1874, poi nelle principali lingue europee entro il 1897, quando uscirà postuma anche in italiano. Inizialmente Longhi non aveva un piano d'azione preciso, dato che il primo articolo della serie – uscito nel 1926 e poi raccolto in volume nel 1928 – risulta firmato «Il topo di Galleria». Certo è che il famelico roditore aveva già individuato il suo nemico numero 1, quando si domandava «se non meriti i miei denti l'intero volume» di Morelli[34]. Era passato poco più di mezzo secolo dalla prima edizione *Della pittura italiana*: cosa intendeva dire Longhi con un gesto che somigliava a un guanto di sfida, gettato in faccia al fantasma di Morelli per colpire Berenson in carne e

[30] *Storia di quattro anni di critica d'arte*, ms., 1915 (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, scatola rossa 5, busta *Disegno nella scuola*). L'articolo a cui accenna Longhi è SOFFICI 1912, dove è inventata la figura di Vassili Maliscef, fantomatico autore del libro *Sovremennoe iskusstvoi kritika v'Italii* (*L'arte e la critica dell'Italia moderna*), una burla inscenata da Soffici e Sergej Jastrebov ai danni di Prezzolini, secondo l'indagine di Daniela Rizzi (cfr. RIZZI 2002). I primi tre punti della ricostruzione longhiana sono ripresi dall'iperbolico articolo di Soffici, ovvero i *Professori dell'Università del Regno* (Soffici fa anche i nomi: «Corrado Ricci, il Venturi, Supino e i loro seguaci di cui è inutile far qui il nome»); Ugo Ojetti («Della patria anche il fumo ci è caro…») e Vittorio Pica («Egli può dire di Degas quello che ha detto di Scattola»).
[31] CECCHI/GALLO–CITATI 1976, p. 192.
[32] FRANGI 2000; MASCOLO 2016.
[33] Crf. *supra*, nota 9.
[34] LONGHI 1967a, p. 265; tema valorizzato da Giacomo Agosti in AGOSTI 1998, p. 204.

ossa? Tante cose: innanzitutto che le colonne d'Ercole degli studi storico-artistici, da troppo tempo ferme al Rinascimento italiano, andavano superate; in secondo luogo che esistevano diversi Rinascimenti, non tutti contemplati negli aurei volumetti di Berenson. C'era la vastità ignorata del Seicento europeo da rimettere in valore, a partire dalla centralità di Caravaggio, per poi estendere le indagini al XVIII secolo, in particolare al suo versante naturalistico.

Per fare solo un esempio delle domande che si poneva Longhi sulla pratica del conoscitore, riporto un breve passo delle *Giunte e varianti ai due Gentileschi* (1920-1921):

> Non è qui luogo a discutere ampiamente quali siano o abbiano ad essere le basi della critica "figurativa" per il seicento e soprattutto per il cosiddetto "naturalismo seicentesco" – dico italiano come spagnolo o nordico – sta il fatto che qui il giudizio non verte più sulla linea, o sulla sintesi prospettica di forma e di colore, o sul "plastico", o sul "colorismo di superficie", ma si trova a lottare con gli elementi alquanto più inafferrabili della sostanza cromatica nelle infinite qualità degli impasti […]. L'apparizione nel campo della pittura di questi elementi tanto nuovi da apparire nella denominazione quasi nebulosi, servirà forse a far riflettere alle particolari e maggiori difficoltà che quel periodo presenta rispetto ad altri, studiatissimi[35].

Tornando a Cecchi: la stima nei confronti di Longhi è trasmessa in modo eloquente da un ricordo di Mario Soldati, frutto di un incontro avvenuto nel 1927 nella casa romana del letterato:

> Qualche volta, dopo lo scambio di notizie e riflessioni letterarie, Cecchi andava a uno degli scaffali che rivestivano tutto intorno lo studio, e ne cavava un libro d'arte. Lo apriva sulla scrivania, e lo sfogliava sotto i miei occhi, adagio. Erano le prime grandi pubblicazioni di Broglio: il Piero della Francesca di Roberto Longhi, per esempio [Fig. 8]. Mi levavo per guardare meglio. Adagio, Cecchi sfogliava: e si soffermava a ogni tavola, e, quasi a ogni tavola, specialmente agli ingrandimenti dei particolari (che erano, allora, una novità della tecnica della riproduzione fotografica), esprimeva la sua ammirazione con un semplice, unico "Oh". Questo "Oh", nella brevità della inflessione, conteneva ancora, musicalmente, il segno vivo della sua origine. Sarebbe bastato a rivelare Cecchi come fiorentino. Procedendo nello sfogliare il volume, pareva quasi che, più grande l'ammirazione di Cecchi e più pacato fosse l'"Oh", più sommesso, più chiuso. Il massimo era un "Oh" preceduto da una lunga pausa, e pressoché senza suono, pressoché inudibile[36].

[35] LONGHI 1995a, p. 176.
[36] SOLDATI 1975, p. 184.

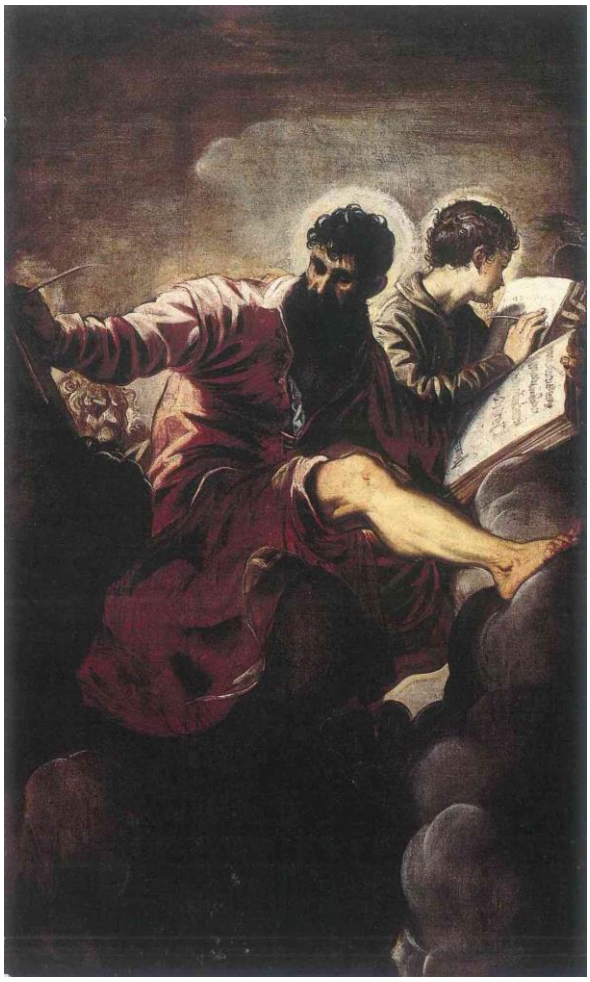


Fig. 1: Jacopo Tintoretto, *Marco e Giovanni Evangelisti*. Venezia, Santa Maria Zobenigo

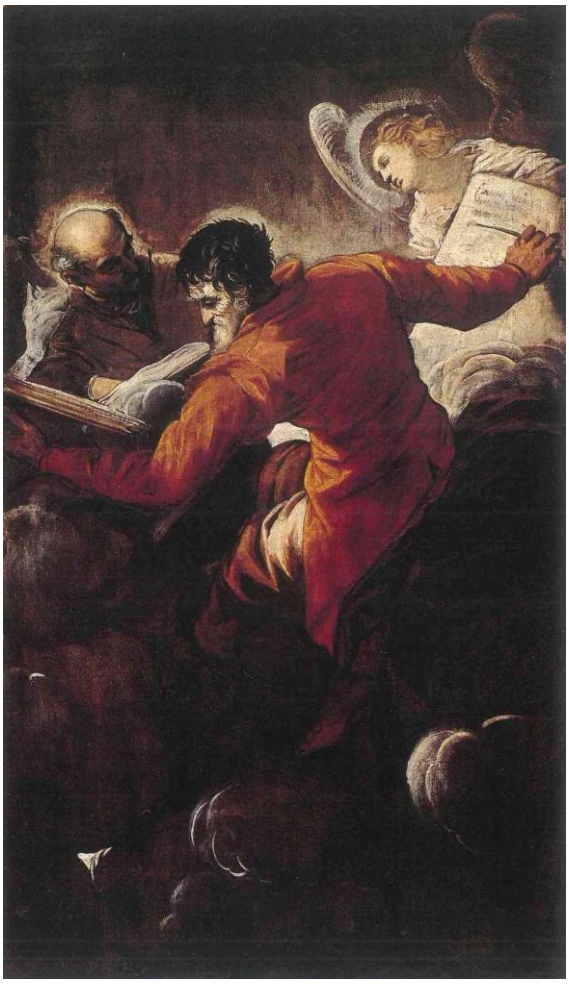


Fig. 2: Jacopo Tintoretto, *Luca e Matteo Evangelisti*. Venezia, Santa Maria Zobenigo

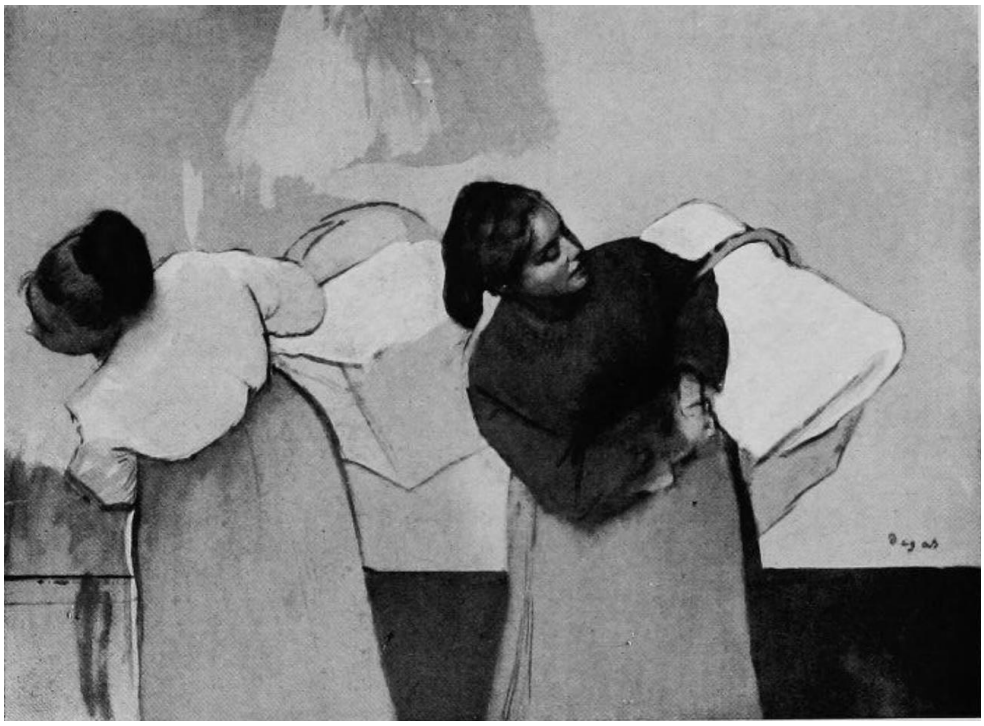


Fig. 3: Edgar Degas, *Blanchisseuses* (in LEMOISNE [1911], tav. XXXV)

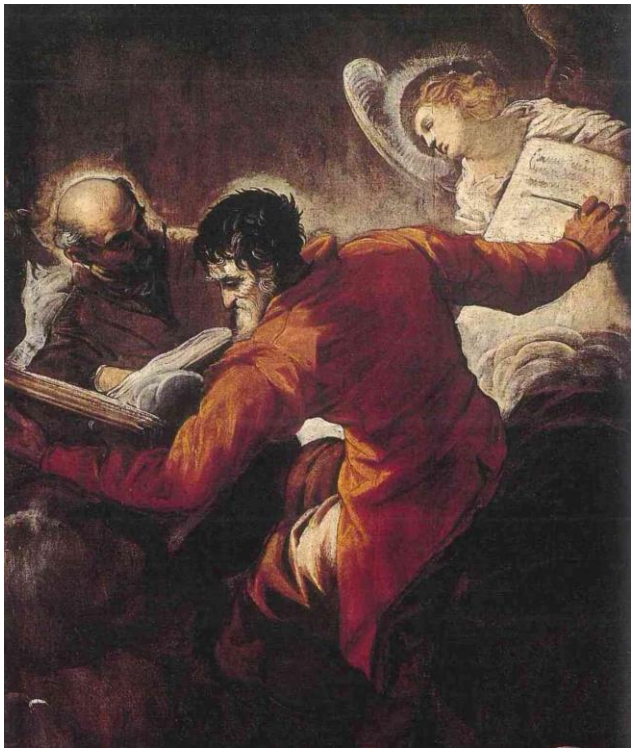


Fig. 4: Jacopo Tintoretto, *Luca e Matteo Evangelisti* (particolare). Venezia, Santa Maria Zobenigo

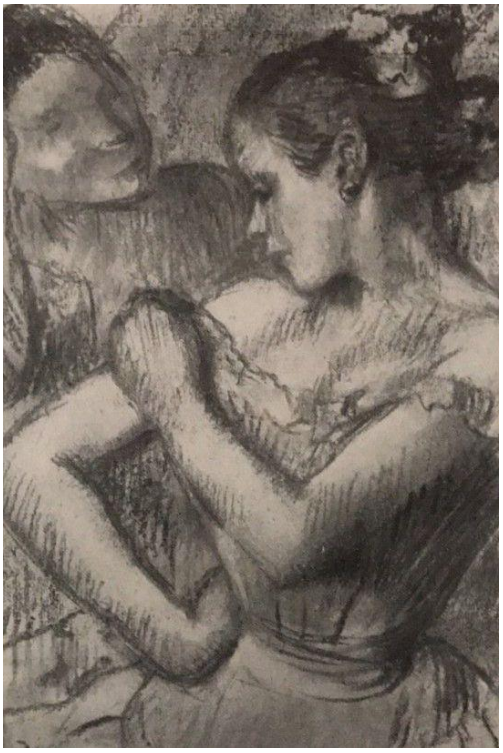


Fig. 5: Edgar Degas, *Ballerine* (in *SEDICI OPERE DI DEGAS* 1914, p.n.n.)

Fig. 6: El Greco, *Allegoria con una donna che accende una candela in compagnia di una scimmia e un matto*. Leeds, Harewood House

Fig. 7: El Greco, *Allegoria con una donna che accende una candela in compagnia di una scimmia e un matto*. Madrid, Museo del Prado

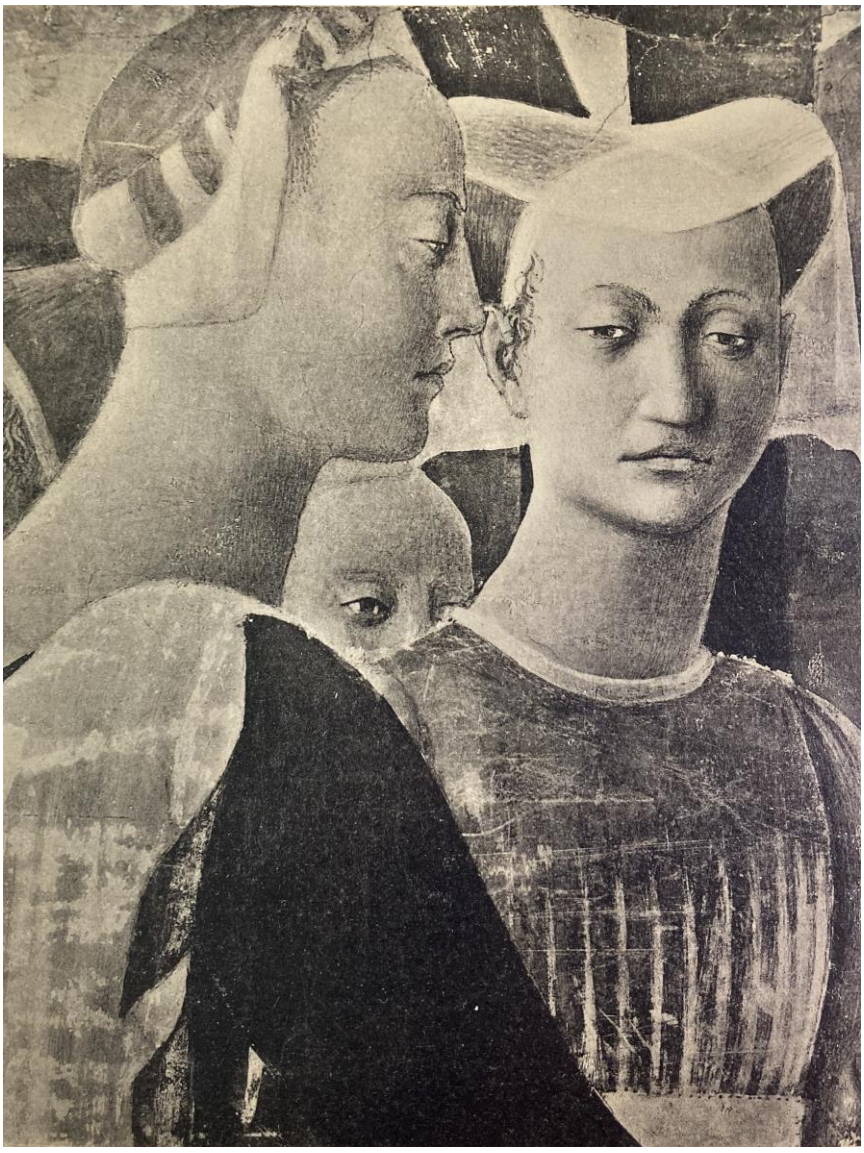


Fig. 8: Piero della Francesca, *Storie della vera croce* (particolare) (in LONGHI 1927, tavv. LVIII, LX)

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1992
G. AGOSTI, *Primi cenni sul fondo di Roberto Longhi: l'inventario della sezione epistolare*, «Autografo», 26, 1992, pp. 87-100.

AGOSTI 1996
G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

AGOSTI 1998
G. AGOSTI, *Una maschera longhiana*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 197-205.

ALDI 1995(1996)
M. ALDI, *Progetti di studio sul Magnasco: un inedito longhiano (1912-1914)*, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», 49-51, 1995 (1996), pp. 29-32.

BAROCCHI 1974
P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, II. *Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974.

BERENSON–LONGHI/GARBOLI–MONTAGNANI 1993
B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. GARBOLI, C. MONTAGNANI, con un saggio di G. Agosti, Milano 1993.

CECCHI/GALLO–CITATI 1976
E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. GALLO, P. CITATI, Milano 1976.

CROCE 1991
B. CROCE, *La critica delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, in ID., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Napoli 1991, pp. 239-256 (prima edizione in «La Critica», 5, 1919, pp. 265-278).

FACCHINETTI 2008
S. FACCHINETTI, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 101-106.

FERGONZI 1993
F. FERGONZI, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'Impressionismo*, «Bollettino d'Arte», 79, 1993, pp. 1-26 (disponibile on-line http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1634732557312_03_Fergonzi.pdf).

FRANGI 2000
F. FRANGI, *Diario di viaggio di Roberto Longhi*, in *Tesori ritrovati. Dai gioielli degli Assiri ai segreti di Paolina, le più clamorose scoperte archeologiche e artistiche raccontate dal* Sole 24 ORE *della domenica*, a cura di M. Carminati, Milano 2000, pp. 275-285.

GARBOLI 1994
C. GARBOLI, *Breve storia del giovane Longhi*, in R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano 1994, pp. V-XLVI.

GAUNA 2004
C. GAUNA, *Emilio Cecchi e Roberto Longhi* ad annum*: appunti su arte e critica (1909-1928)*, «Polittico», 3, 2004, pp. 187-196.

LEMOISNE [1911]
P.-A. LEMOISNE, *Degas. 48 planches hors-texte accompagnées de quarante-huit notices et précédées d'une introduction*, Parigi [1911].

LEPSCHY 1998
A.L. LEPSCHY, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, prefazione di C. Ginzburg, Venezia 1998 (edizione originale *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to 20th Century*, Ravenna 1983).

LETTERA 1917
Lettera di F. Parri a Margherita Grassini Sarfatti, «Gli avvenimenti», 20, 1917, pp.n.nn.

LONGHI 1927
R. LONGHI, *Piero della Francesca. Con 184 riproduzioni in fototipia*, Roma 1927.

LONGHI 1956
R. LONGHI, *«Verso il riposo» di Giovanni Andrea Ansaldo* (1918), in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, tt. 2, Firenze 1956, t. 1, pp. 345-346 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1967a
R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese. Notti romane nei sottoscala delle Regie Gallerie* (1926), in LONGHI 1967c, t. 1, pp. 265-267.

LONGHI 1967b
R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese. Guy François?* (1926), in LONGHI 1967c, t. 1, pp. 273-274.

LONGHI 1967c
R. LONGHI, *Saggi e ricerche 1925-1928*, tt. 2, Firenze 1967 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1995a
R. LONGHI, *Giunte e varianti ai due Gentileschi* (1920-1921), in LONGHI/FRANGI–MONTAGNANI 1995, pp. 169-229.

LONGHI 1995b
R. LONGHI, *Due tavolette del Parenzano a Lucca* (1920-1925 circa), in LONGHI/FRANGI–MONTAGNANI 1995, pp. 231-247.

LONGHI/FRANGI–MONTAGNANI 1995
R. LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. FRANGI, C. MONTAGNANI, con prefazione di C. Garboli e un saggio di M. Gregori, Milano 1995.

LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011
R. LONGHI, G. PREZZOLINI, *Lettere 1909-1927*, a cura di M.C. BANDERA, E. FADDA, Parma 2011.

LOPRESTI/GARAVINI 2012
L. LOPRESTI, *Lettere* […] *a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, introduzione e trascrizione di F. GARAVINI, «Paragone. Letteratura», 102-104, 2012, pp. 18-82.

LORIZZO 2010
L. LORIZZO, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'arte», n.s., 25-26, 2010, pp. 183-208.

LORIZZO–AMENDOLA 2014
L. LORIZZO, A. AMENDOLA, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma 2014.

MASCOLO 2016
M.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.

MAYER 1911
A.L. MAYER, *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco*, Monaco 1911.

MIGLIORATI 2019-2020
S. MIGLIORATI, *Il carteggio tra Aldo Briganti e Roberto Longhi (1916-1919): riscoperta della pittura seicentesca e mercato dell'arte*, tesi di Laurea in Turismo Culturale, Università degli studi di Bergamo, A.A. 2019-2020.

MOSTRA DEL TINTORETTO 1937
Mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere, a cura di Nino Barbantini, Venezia 1937.

NOVA 1994
A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.

OSMASTON 1915
F.P.B. OSMASTON, *The Art and Genius of Tintoret*, I-II, Londra 1915.

PAPI 2002
G. PAPI, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, «Paragone. Arte», s. 3, 44, 2002, pp. 21-43.

RIZZI 2002
D. RIZZI, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio russo-italiano II / Russko-ital'janskij archiv II*, a cura di D. Rizzi, A. Shishkin, Salerno 2002, pp. 309-322.

SANGUINETI 2014
D. SANGUINETI, *"Delizie di 'natura dipinta o naturalizzata pittura'". Il contributo di Lucia Lopresti alla* Genova pittrice *di Roberto Longhi*, «Paragone. Arte», s. 3, 118, 2014, pp. 9-52.

SEDICI OPERE DI DEGAS 1914
Sedici opere di Degas, Firenze 1914.

SOFFICI 1912
A. SOFFICI, *Arte e critici italiani in un libro straniero*, «La Voce», 39, 1912, pp. 898-899.

SOLDATI 1975
M. SOLDATI, *Lo specchio inclinato. Diario 1965-1970*, Milano 1975.

UN AMICO 1912
UN AMICO, *Per una raccolta di fotografie*, «La Voce», 34, 1912, p. 878.

VENTURI 1914
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, t. 3, Milano 1914.

VENTURI 1915a
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, t. 4, Milano 1915.

VENTURI 1915b
L. VENTURI, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, «Nuova Antologia», CCLX, 1915, pp. 213-225.

ABSTRACT

Anche grazie alla presentazione di materiali inediti, sono passati in rassegna i primi seguaci di Roberto Longhi, frutto di incontri avvenuti all'Università di Torino (Ferruccio Parri), alla Scuola di Perfezionamento di Roma (Lionello Venturi e Aldo Briganti), al Liceo Tasso di Roma (Lucia Lopresti), ma anche in ambienti lontani da quelli accademici (Emilio Cecchi). Emergono alcune storie di seduzione andate in scena negli anni incandescenti della giovinezza longhiana, poco oltre il 1919, quando Benedetto Croce aveva definito lo storico dell'arte allora ventinovenne come «temperamentvoll».

Thanks also to the presentation of unpublished material, the essay reviews Roberto Longhi's early disciples, who were the result of meetings that took place at the University of Turin (Ferruccio Parri), at the Scuola di Perfezionamento in Rome (Lionello Venturi and Aldo Briganti), at the Liceo Tasso in Rome (Lucia Lopresti), but also in environments far removed from academia (Emilio Cecchi). Furthermore, the article highlights some stories of seduction emerged during the incandescent years of Longhi's youth, shortly after 1919, when Benedetto Croce had described the then 29-year-old art historian as «temperamentvoll».

UGO MULAS FOTOGRAFA JASPER JOHNS: *0 THROUGH 9* IN UNA SEQUENZA DI RIPRESE DEL 1965

Tra 1960 e 1961 Jasper Johns realizzò un ciclo di opere che sono considerate tra le più complesse e misteriose del suo intero catalogo: sovrappose, in un'unica immagine, le forme dei dieci numerali che vanno da 0 a 9[1]. Ne risultò un pattern affollato, a un primo sguardo malamente decifrabile (si intuisce che si tratta di profili di numeri, ma non è evidente la relazione che reciprocamente li lega), governato da equilibri instabili.

L'immagine così ottenuta venne declinata dall'artista in modalità molto diverse. In un grande disegno del 1960 (732x583 mm: è il numero 77 del *Catalogue Raisonné* dei disegni dell'artista, da qui in avanti D 77[2]) Johns sovrappose infatti i profili dei dieci numerali come se ognuno di essi fosse una forma trasparente, attraversabile dallo sguardo (Fig. 1). In un altro disegno più piccolo (323x279 mm, da qui in avanti D 76[3]) gli spazi ottenuti dalla sovrapposizione dei dieci profili dei numerali vennero campiti con fitti tratti di matita (Fig. 3).

Al fine di facilitare la lettura e il dialogo tra il testo e le immagini alcune opere sono state inserite più volte nell'impaginazione con numerazione progressiva (sono le medesime opere: Figg. 1, 11; Figg. 2, 12, 17; Figg. 3, 15; Figg. 5, 14).

[1] Sono, per il biennio 1960-1961, i nove dipinti e i due rilievi in sculp-metal catalogati in BERNSTEIN 2016, II, nn. P 90, P 91, P 94, P 95, P 96, P 97, P 98, P 99, P 100, P 101, P 102; i disegni catalogati in *JASPER JOHNS* 2018, I, nn. D 76, D 77, D 91, cui va aggiunto il foglio, corredato di calcoli numerici, nel perduto taccuino dell'artista riprodotto in JOHNS 1996, p. 28; infine la litografia catalogata in CASTLEMAN 1986, p. 56. La serie non è ancora stata oggetto di uno studio specifico e conviene preliminarmente riassumere, lungo l'asse cronologico, le maggiori osservazioni e proposte critiche fin qui avanzate. In ROSENBLUM 1962 viene evidenziato lo sforzo parallelo richiesto dall'artista allo spettatore sia sul piano concettuale (isolare le cifre dalla trama dei segni) sia sul piano pittorico (isolare i singoli colori dal disordine cromatico dei quadri). In STEINBERG 1962, pp. 105-108, è interpretata la 'stratificazione' orizzontale dei numerali come estrema volontà, da parte di Johns, di sottolineare la piattezza del piano pittorico. In CAGE 1964, p. 24, l'autore ha proposto che il grande disegno del 1960 (*JASPER JOHNS* 2018, I, n. D 77) non anticipi il quadro dello stesso anno ma sia stato eseguito per chiarire la struttura dello «spazio indiviso», principio basilare della pittura di Johns. In BERNSTEIN 2003, pp. 22-26, viene richiamata l'attenzione sul fatto che *0 through 9* sia l'unico ciclo di opere di Johns di fatto ideato e portato a compimento in uno stretto giro di mesi; l'autrice ha proposto che il perduto foglio di taccuino con i calcoli numerici sia preparatorio del dipinto in BERNSTEIN 2016, II, n. P 90, e che il disegno in *JASPER JOHNS* 2018, I, n. D 77, sia stato realizzato mentre l'esecuzione del dipinto era in corso allo scopo di chiarirne la struttura grafica; che questo disegno sia stato, a sua volta, la base di partenza per la litografia del 1960 (CASTLEMAN 1986, p. 56); infine che la sequenza esecutiva del rilievo del 1961 in sculp-metal con i numeri fisicamente sovrapposti nella sequenza crescente dallo 0 al 9 sia una importante chiave interpretativa per il dipinto del 1960. In MORRIS 2007, p. 214, viene richiamata l'attenzione sul fatto che il disegno del 1960 sia stato interamente eseguito a mano libera; l'autore ha analizzato il processo di progressiva focalizzazione dei numeri richiesto da Johns all'osservatore; ha proposto il riferimento a *Étalon 3 Stoppages* di Marcel Duchamp per l'analoga sottolineatura dell'assurdità degli standard di misurazione del mondo reale; ha interpretato infine il ciclo di opere come un pessimistico «counting toward death». In DRUICK 2007, pp. 97-99, è stato proposto il riferimento, specie per i quadri del 1961, ai test pseudo-isocromatici noti a Johns fin dal servizio militare del 1951. In KARMEL 2010, pp. 29-31, viene messa in rapporto la stratificazione delle forme dei numeri di *0 through 9* con i processi di rilavorazione della superficie pittorica tipica degli artisti americani dell'espressionismo astratto, ma secondo opposti principi di logica impersonale. In BERNSTEIN 2016, I, pp. 57-59, 66-67, è stata notata la coincidenza cronologica della lavorazione (nell'estate del 1960, che Johns trascorse a Nags Head in North Carolina) del primo quadro con *0 through 9* e della *Figure 5*, di identico formato; l'autore ha richiamato l'attenzione sulla proposizione 699 contenuta in *Zettel* di Ludwig Wittgenstein (WITTGENSTEIN/ANSCOMBE–WRIGHT 1967, p. 121) dove erano descritti numerali «extremely complicated», capaci di «present themselves as figures which arise if our numerals are written on top of one another»; ha discusso l'importanza di un appunto di Marcel Duchamp che riguardava la sovrapposizione di unità alfabetiche su uno sfondo trasparente, appunto contenuto in un foglio della *Green Box* col titolo *Epanouissement ABC* (DUCHAMP/SANOUILLET–PETERSON 1975, pp. 57-58) e tradotto in inglese nel 1960 (DUCHAMP 1960, p.n.n.), una pubblicazione certamente nota a Johns (JOHNS 1996, pp. 20-21); ha infine proposto il riferimento visivo a nuovi dispositivi elettrici coevi come i «Nixie Tubes» che presentavano la sequenza dei numerali contemporaneamente visibili e in sovrapposizione reciproca.

[2] *JASPER JOHNS* 2018, I, n. D 77, pp. 168-170.

[3] Ivi, n. D 76, pp. 166-167.

In un grande quadro dello stesso anno (184x137 cm: è il numero P 90 del *Catalogue Raisonné* dei dipinti dell'artista, da qui in avanti P 90[4]) complicò ulteriormente l'invenzione: saturò le partizioni di superficie con colori accesi, dalla stesura violenta e gestuale, in molti punti incoerente rispetto all'andamento delle linee del disegno[5] (Fig. 4).

Nei primi mesi del 1961, ripartendo dallo stesso schema, Johns realizzò una serie di cinque varianti pittoriche tutte dello stesso formato (137x104 cm) e due di dimensioni minori. A colpire in questi sette quadri di poco più tardi è la sconcertante varietà di esiti pittorici: l'artista propose di volta in volta *0 through 9* in una modulata gamma di grigi (Fig. 5), in cromie violente e dissonanti, con una stesura puntinata a colori complementari memore di precedenti cubisti (Fig. 6); in un quadro scrisse, con caratteri a stencil, i nomi dei colori sulla tela. Nello stesso arco di mesi l'artista ripropose il motivo dei dieci numerali sovrapposti in una litografia (Fig. 13), in un disegno assai lavorato di misure ancora maggiori di quello del 1960, e in due rilievi in sculp-metal.

Il titolo che Johns assegnò a ognuna delle opere del ciclo, *0 through 9*, dà conto dell'operazione. Con la preposizione 'through' indicò la volontà di superare l'idea concettuale, di ordinata sequenza numerica, da 0 a 9: l'aveva proposta dal 1957 con la serie intitolata *Numbers* (undici sequenze lineari dove scorreva, in ognuna, la serie numerica da 0 a 9); e poi, dal 1958, con la serie intitolata *0-9* (i dieci numerali nell'ordine crescente disposti su due righe sovrapposte)[6]. Qui la proposta è diversa, con una prevalente implicazione non più concettuale ma visiva dovuta alla sovrapposizione delle forme dei numerali e al conseguente loro attraversamento ottico cui è chiamato lo sguardo dell'osservatore.

In questo studio proverò a leggere il grande disegno del 1960 di *0 through 9* (D 77) con l'aiuto di una fonte già ben nota alla bibliografia su Johns ma mai considerata, a mio avviso, con l'attenzione dovuta[7]. Si tratta di una sequenza di sette rullini di riprese fotografiche di formato 24x36 mm (Figg. 18-24) che il fotografo milanese Ugo Mulas realizzò nell'autunno del 1965 a Edisto Beach, la casa-studio estiva di Johns in South Carolina, mentre l'artista ripeteva, a beneficio del fotografo e del critico d'arte che lo accompagnava, Alan Solomon, l'invenzione grafica di cinque anni prima. La replica del 1965 (un foglio di 762x572 mm, oggi catalogato nel *Catalogue Raisonné* dei disegni dell'artista al numero D 133[8], da qui in avanti D 133; Fig. 2) venne rifatta da Johns a memoria: non aveva, infatti, sotto gli occhi l'originale, mai presente nelle inquadrature di Mulas, perché lasciato dall'artista nello studio di Riverside Drive a New York[9].

Dal totale di 253 negativi dedicati all'esecuzione della versione del 1965 di *0 through 9*, oggi studiabili presso l'Archivio Ugo Mulas di Milano sotto forma di provini a contatto, il fotografo ne scelse due per essere stampati e riprodotti nel libro del 1967 *New York: The New Art Scene*[10], il decisivo reportage sul lavoro e sulla vita quotidiana degli artisti americani della stagione del New Dada e della Pop Art. Più tardi Mulas decise di radunare in un grande foglio di supporto un numero consistente (180) di questi negativi stampati a contatto (Fig. 25). La sequenza di immagini di questo più tardo montaggio è diventata famosa ed è stata più volte riprodotta[11] perché restituisce bene la concentrazione visiva, il silenzio interiore, la riflessione sequenziale (in bilico tra intellettuale dominio dei gesti e tensione esecutiva) di Johns al lavoro.

[4] BERNSTEIN 2016, II, n. P 90, pp. 180-181.
[5] Secondo la felice definizione «a logical parade of figures became an archeology of confusions» (VARNEDOE 1996, p. 163).
[6] Una prima considerazione critica delle due serie in senso apertamente concettuale in BOCHNER 1967, p. 28.
[7] Con l'eccezione virtuosa di KARMEL 2010, p. 29.
[8] I dettagli tecnici, la storia espositiva e la sparuta discussione critica del disegno del 1965 in *JASPER JOHNS* 2018, I, p. 314.
[9] Nel 1965 il disegno D 77 del 1960 aveva già all'attivo una rilevante fortuna espositiva, iniziata nel gennaio 1961 con la mostra *Jasper Johns. Drawings, Sculpture and Lithographs* alla Leo Castelli Gallery (per la ricostruzione di questa storia espositiva *JASPER JOHNS* 2018, I, pp. 168-179). Nei suoi ricordi della ripresa fotografica del 1965 Mulas non fa mai riferimento alla presenza, nello studio di Edisto Beach, del disegno del 1960. Cfr. QUINTAVALLE 1973, pp. 53-54.
[10] *NEW YORK* 1967, pp. 160-161 (fotografia stampata sulla doppia pagina), 162.
[11] Da ultimo in *JASPER JOHNS* 2003, pagine di risvolto iniziale e finale di copertina.

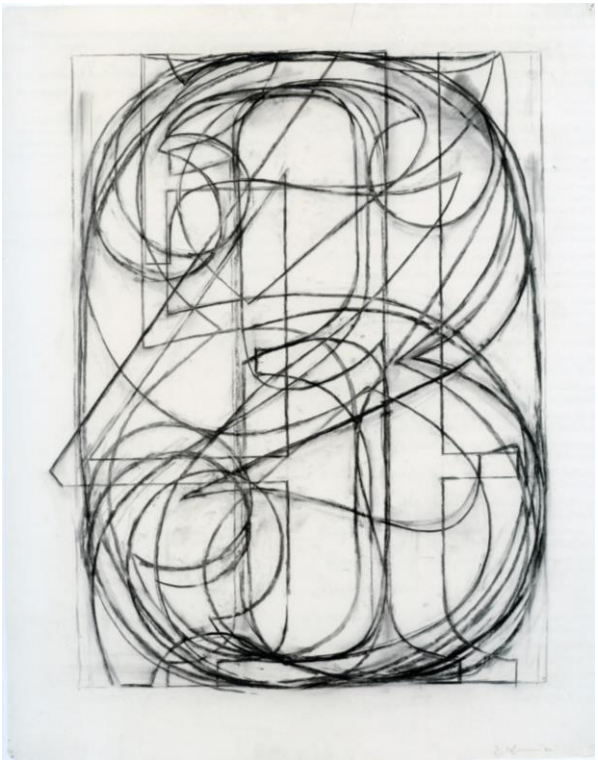


Fig. 1: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, carboncino su carta. Collezione dell'artista

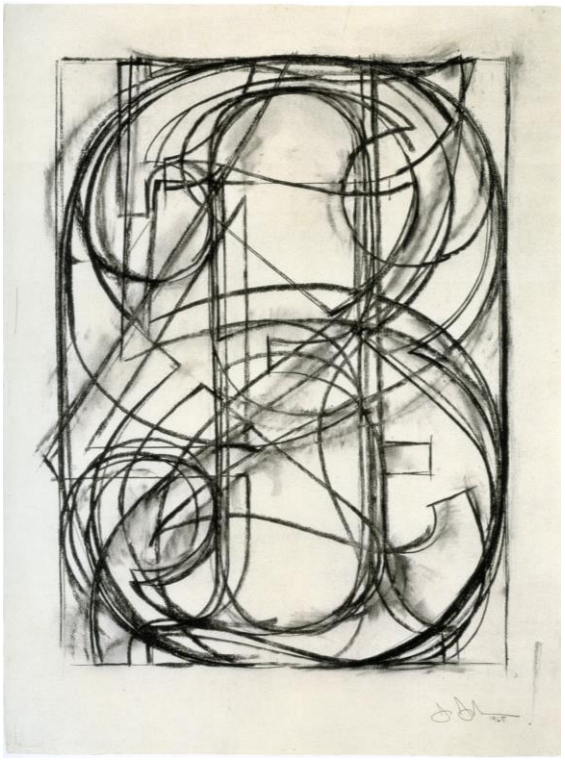


Fig. 2: Jasper Johns, *0 through 9*, 1965, carboncino su carta. Collezione Kristen e Alex Klabin

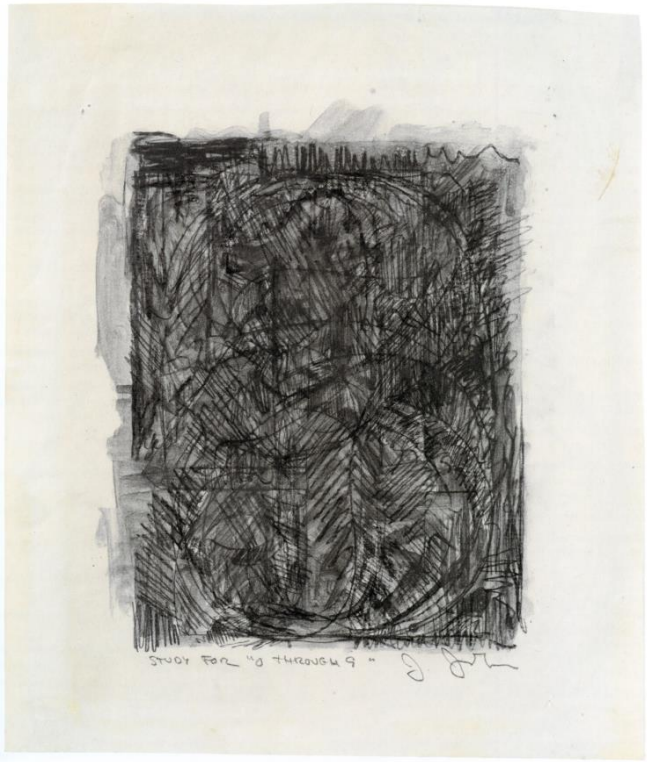


Fig. 3: Jasper Johns, *Study for «0 through 9»*, 1960, matita e acquerello su carta. New York, collezione privata

Fig. 4: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, olio su tela. Collezione privata

Fig. 5: Jasper Johns, *0 through 9*, 1961, olio su tela. Collezione privata

Fig. 6: Jasper Johns, *0 through 9*, 1961, olio su tela. Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Gift of Joseph H. Hirshhorn (1966)

Questi aspetti hanno distolto l'attenzione dal progresso del lavoro di Johns sul foglio, testimoniato dal fotografo a ogni passaggio. A mia conoscenza si tratta del più analitico servizio fotografico dedicato da Mulas a una singola opera; ed è sicuramente la testimonianza visiva più dettagliata oggi nota di Johns al lavoro.

Una complicata invenzione grafica del 1960 è stata dunque rifatta a memoria, a cinque anni di distanza, sotto lo sguardo di un fotografo e di un critico d'arte; il fotografo ha ripreso puntualmente l'esecuzione nel suo svolgimento. Va capito se (e quanto) la sequenza fotografica dedicata da Mulas alla replica del 1965 serva a comprendere il processo di invenzione, oltre che quello di esecuzione, della serie *0 through 9* del 1960.

Data l'eccezionalità di queste riprese, dovuta alla percepibile intimità che si è creata tra artista e fotografo, del tutto insolita nella già ben stabilizzata iconografia di Johns al lavoro[12], il reportage del 1965 va preliminarmente posto nel suo contesto ricostruendo il rapporto venutosi a stabilire, a quella data, tra il fotografo Ugo Mulas e l'artista Jasper Johns.

Ugo Mulas e Jasper Johns

Ugo Mulas iniziò a fotografare nel 1954 senza avere una formazione specifica nel campo. I suoi interessi di fotografo andarono in un primo tempo in una direzione di antropologia sociale: i luoghi e gli abitanti di Milano, la sua città d'adozione, furono oggetto di una indagine venata di una sensibilità dolentemente realistica. Una attenzione particolare fu da lui riservata agli artisti che popolavano quel mondo sia quando li riprese nei luoghi pubblici da loro frequentati (soprattutto i caffè) sia negli spazi privati (i loro studi)[13].

[12] Una prima antologia di riprese fotografiche di Johns negli anni 1958-1964 si ritrova disseminata nelle pagine di *JASPER JOHNS* 2007 e di BERNSTEIN 2016, I e V. Manca, nella ormai importante letteratura critica su Johns, uno studio sulla rappresentazione fotografica dell'artista nei cataloghi, nei libri e negli articoli a stampa che sono stati a lui dedicati nel primo decennio di attività. Le prime fotografie rese pubbliche (quella di Ben Martin in «Time» del 4 maggio 1959; le due di Walt Silver pubblicate in *SIXTEEN AMERICANS* 1959, p. 22, e in VIVALDI 1961, p. 257; le due tratte da scatti privati di Robert Rauschenberg pubblicate in «Mademoiselle» del gennaio 1959, la prima riprodotta in *JASPER JOHNS* 1993 e la seconda in *JASPER JOHNS* 1959 nella quarta pagina del pieghevole) collocano sempre l'artista a fianco di uno dei suoi *Targets* p.n.n. e mettono in esplicita relazione l'impenetrabilità del volto con la misteriosa fissità dell'iconografia dei suoi quadri. Dopo il 1960, in concomitanza con la svolta più gestuale di Johns cominciata l'anno precedente con *False Start*, l'attenzione dei fotografi si era rivolta perlopiù ai gesti dell'esecuzione pittorica. Paul Katz nel 1963 aveva inquadrato Johns, pennelli e righelli in mano, alle prese con l'esecuzione di *Diver* e *Periscope* nello studio di Front Street, e aveva dichiarato il suo interesse per il tema, tipicamente anni Cinquanta, della continuità tra lo studio dell'artista e la sua opera; Hans Namuth aveva colto nel 1962, con scatti magistrali, l'intimità quasi fisica tra Johns al lavoro sulla pietra litografica e lo spazio degli esterni delle Universal Limited Art Editions a West Islip, Long Island. Gli scatti di Mark Lancaster, allievo di Richard Hamilton e impegnato a interrogare le modalità di lavoro dei nuovi pittori e scultori americani, fermavano alcuni momenti conclusivi della esecuzione di *According to What* in una silenziosa sospensione. Precede di poco il primo servizio fotografico di Mulas dedicato a Johns (ottobre 1964) quello di Bob Adelman (gli scatti, su pellicola a colori, sono visibili nel sito della Bob Adelman Estate all'indirizzo https://www.bobadelman.net/galleries/jasper_johns <15 dicembre 2023>). Se sono identici, rispetto al reportage di Mulas, i luoghi (lo studio di Riverside Drive dove sono appesi, e appena terminati, *Evian* e *According to What*; l'immacolata stanza di soggiorno, con il tavolo rotondo dove Johns consuma insieme a due ospiti un pasto frugale; la terrazza con la vista sulla città e sull'Hudson) e, soprattutto, le situazioni (Johns davanti al quadro, o mentre scherza di fronte all'obbiettivo, o mentre dialoga seduto a colazione con due interlocutori, o mentre si offre pensoso allo sguardo del fotografo all'aperto), nelle fotografie di Adelman appare evidente la ricerca di una più esplicita teatralità: attraverso l'espressione del volto e dei gesti di Johns e con l'aiuto di una inquadratura che evidenzia gli spazi vuoti e bianchi dello studio e dell'abitazione, appare chiara la volontà di ricercare in fotografia un parallelo con la misteriosa logica della invenzione pittorica johnsiana: come se Adelman volesse trovare, e mettere in scena, la conferma di quel che già sa dell'opera di Johns.

[13] La più attenta ricostruzione del primo decennio di lavoro fotografico di Mulas è in SERGIO 2012; una fonte imprescindibile sono i ricordi del fotografo stesso in QUINTAVALLE 1973, pp. 11-23; per una antologia visiva e un primo inquadramento critico degli esordi fotografici di Mulas dedicati alla Milano delle periferie e degli artisti al Bar Jamaica si vedano MULAS/FOSSATI 1973, pp. 83-92; *UGO MULAS* 1989, pp. 179-184; *UGO MULAS* 2007, pp. 58-85.

A partire dallo stesso 1954 Mulas iniziò a documentare le mostre d'arte come eventi. I suoi servizi fotografici sulle inaugurazioni delle Biennali di Venezia si distinsero da quelli realizzati dagli altri reporter per i valori formali dell'immagine: l'espressività dei neri intensi a contrasto con le parti luminose e, soprattutto, la ricerca di geometrie interne alla visione. Il giovane fotografo voleva dimostrare che un valore visivo che trascendesse il semplice contenuto di documento doveva governare anche la ripresa realizzata per il consumo mediatico[14]. Verso il 1960 le sue fotografie divennero le più ricercate dalle riviste illustrate e la sua attività di reporter del mondo dell'arte si era ormai stabilmente affiancata alle altre sue di fotografo della moda e della pubblicità.

Negli stessi anni le passioni artistiche di Mulas per l'arte del suo tempo erano in sintonia con quelle degli artisti che frequentava e amava: l'astratto-concreto, il realismo esistenziale, gli esiti del surrealismo e dell'espressionismo internazionali. Le ultime novità americane non suscitavano in lui ancora un particolare interesse.

Una prima, buona riprova di questo si ha con la Biennale di Venezia del 1958, quando Mulas non incluse nelle proprie riprese le più avanzate proposte americane (tra cui tre opere di Jasper Johns) in una sperimentale sezione di giovani allestita nel padiglione italiano[15]. E nel marzo dell'anno successivo Mulas non documentò la prima mostra personale italiana di Johns alla Galleria del Naviglio[16]: nonostante al Naviglio fosse un habitué[17] e a Milano si parlasse già di Johns nel giro di Piero Manzoni, un artista che era caro a Mulas per le frequentazioni del Bar Jamaica.

La sua prima vera scoperta della nuova arte americana con le opere del New Dada e della Pop Art Mulas la fece, come molti degli italiani suoi contemporanei, con il fatidico padiglione americano della Biennale di Venezia del 1964. Il suo reportage delle opere esposte al consolato americano segnò un vero e proprio prima e dopo nella fotografia italiana delle grandi mostre d'arte. Con le sue fotografie Mulas interruppe l'attitudine, ormai invalsa nei fotografi che documentavano le inaugurazioni delle esposizioni, a ricercare un cortocircuito tra l'eccezionalità dell'opera (il mondo dell'arte, separato dalla quotidianità della vita) e la familiarità dei comportamenti delle persone fotografate accanto all'opera (con un sotteso sapore di racconto demistificatore e un inevitabile fondo di ironia). Fece invece diventare le opere veri e propri simboli visivi della contemporaneità evidenziando il loro dialogo con la pervasiva civiltà dell'immagine[18].

Il fatto che va qui messo in rilievo è che, nelle riprese dedicate da Mulas alle opere esposte nel padiglione americano della Biennale del 1964 e ai suoi visitatori, i lavori di Johns non uscirono ancora con chiarezza. Impegnato soprattutto a fotografare l'interazione opera-pubblico, le opere di Johns gli dovettero sembrare meno adatte di altre a questo scopo: andavano contemplate con concentrazione, in silenzio, secondo tempi e modalità ancora

[14] Per il Mulas reporter delle Biennali di Venezia è ancora fondamentale MULAS/TRINI–A. MULAS 1988; ci si può fare una prima idea della differenza di linguaggio visivo tra le fotografie di Mulas dedicate alle Biennali degli anni Cinquanta e quelle degli altri fotografi italiani del tempo nel confronto con le immagini acquistate e distribuite dall'agenzia veneziana Cameraphoto in *VENEZIA* 2006.

[15] Per la presenza delle tre opere di Johns (*Flag*, *Green Target*, *Grey Alphabets*) nella sezione *Giovani artisti italiani e stranieri* curata da Franco Russoli alla Biennale di Venezia del 1958 e per la loro eco critica FERGONZI 2019, pp. 27-31, 61-63. Nell'Archivio Ugo Mulas sono documentate poche riprese delle sale di questa sezione, evidentemente considerate da Mulas troppo affollate di opere tra loro incoerenti per l'ottenimento di un buon risultato fotografico: curiosamente alcuni scatti documentano proprio le opere (due dipinti di Joan Mitchell, due sculture di Richard Stankiewicz) allestite vicino ai quadri di Johns che non richiamarono la sua attenzione.

[16] *JASPER JOHNS* 1959; per le opere esposte e la loro eco critica FERGONZI 2019, pp. 31-35, 63-65.

[17] Già nel 1956 Mulas aveva fotografato al Naviglio la mostra personale di Alexander Calder: lo osserva Francesca Pola, in POLA 2017, pp. 260-261.

[18] Per una prima antologia di immagini e una ricostruzione di contesto MULAS/TRINI–A. MULAS 1988, pp. 94-121. Nonostante l'importanza di queste fotografie e la loro diffusione mediatica, al servizio fotografico di Mulas sulla Biennale del 1964 non è ancora stato dedicato uno studio specifico.

tradizionali. Gli riusciva più facile includere nella ripresa i visitatori che si muovevano davanti ai *combine paintings* o ai monumentali *silkscreen paintings* di Rauschenberg come di fronte a misteriose scenografie; oppure quando giravano sconcertati intorno agli oggetti di Claes Oldenburg; o quando si ingegnavano a cercare il migliore punto di vista per i 'quadri' di Jim Dine e le loro inserzioni di oggetti in relazione provocatoria col piano pittorico. Le poche fotografie dedicate a Johns ce lo confermano. Le lettere che emergono tridimensionalmente da *Field Painting* consentono a Mulas, in un caso, di creare una quinta misteriosa che introduce agli spettatori impegnati nelle loro discussioni; la fissa emblematicità della monumentale *Double Flag* è sapientemente messa a contrasto con l'affollamento di figure umane in movimento di *Express* di Rauschenberg mentre Alan Solomon attraversa, fuori fuoco, il campo visivo; il muro di pittura di *Diver* è usato come un fondale per un dialogo animato tra il presidente della Biennale, Mario Marcazzan, e il segretario generale, Gian Alberto Dell'Acqua. La serrata interrogazione sulle leggi della pittura che caratterizzava le opere di Johns era impossibile da rendere fotograficamente nel viavai di una inaugurazione.

Dall'incontro con Leo Castelli e con Alan Solomon avvenuto in occasione della Biennale di Venezia del 1964 nacque in Mulas il desiderio di comprendere queste opere, a un tempo affascinanti e indecifrabili, nei luoghi in cui venivano prodotte e consumate[19]. Il primo viaggio a New York di Mulas avvenne nell'ottobre-dicembre dello stesso anno della Biennale[20]: e uno degli appuntamenti combinati da Leo Castelli fu proprio con Jasper Johns nel suo studio di Riverside Drive.

Mulas dedicò nel 1964 a Johns due distinti reportage. In quello più interessante l'artista è alle prese con *Studio*, un'opera già quasi interamente dipinta nell'estate che viene riassemblata nelle sue parti sotto gli occhi del fotografo e di Castelli[21]. Mulas non documenta, di *Studio* di Johns, né il processo dell'invenzione né quello dell'esecuzione. Coglie, invece, una fase non meno determinante: quella dei minimi ritocchi, delle ultime aggiunte, e della verifica della tenuta formale di questi interventi. Viene persino il sospetto che si tratti di uno show che l'artista fa con il quadro smontato ma già completato: quando si avvicina al dettaglio del palmetto impresso sulla pittura grigia abbiamo la sensazione che il sottile lungo pennello faccia interventi minimi, forse inesistenti[22] (Fig. 7). Mulas sembra colpito dal continuo avvicinamento e allontanamento dell'artista dal quadro, dalla tensione intellettuale che l'esercizio di verifica dell'occhio sul lavoro compiuto comporta.

Qualcosa rende però queste riprese fotografiche speciali se le si confronta con le altre databili con sicurezza al 1964 e incluse in *New York: The New Art Scene*. Prendiamo le fotografie dedicate agli studi di Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann: è evidente l'interesse di Mulas nel ricercare, con l'obbiettivo, temi molto diversi da quelli dello studio di Johns. A interessarlo, per gli artisti sopra ricordati, è piuttosto l'accumulo di presenze inaspettate che si addensano nei luoghi della creazione: gli oggetti casalinghi e i congegni meccanici nello studio di Dine, le decine di minuscoli appunti visivi

[19] Lo racconta Mulas in QUINTAVALLE 1973, p. 47 e in una dichiarazione rilasciata per la trasmissione televisiva *L'Approdo* nel 1968 ricordata in POLA 2017, pp. 260-261.

[20] Per le date del primo soggiorno americano di Mulas fanno fede le rare fotografie che, in *NEW YORK* 1967, pp. 50-53, 136, 167, 174-175, documentano le visite alle mostre: Roy Lichtenstein e Leo Castelli sono ripresi alla mostra personale di Lichtenstein da Castelli (dove troneggiava il grande *Temple of Apollo*) inaugurata il 24 ottobre 1964; Jim Dine e Sidney Janis appaiono in uno scatto della mostra personale di Dine inaugurata il 4 ottobre 1964 alla Sidney Janis Gallery; Kenneth Noland e André Emmerich alla mostra personale di Noland inaugurata il 10 novembre 1964 alla Emmerich Gallery. È perciò impreciso il ricordo del fotografo che, in CONSAGRA–MULAS 1973, p.n.n., parla di un soggiorno di sei mesi: sommava probabilmente la durata del viaggio americano del 1964 e di quello del 1965.

[21] BERNSTEIN 2016, II, n. P 148.

[22] Nella fotografia pubblicata in *NEW YORK* 1967, p. 145.

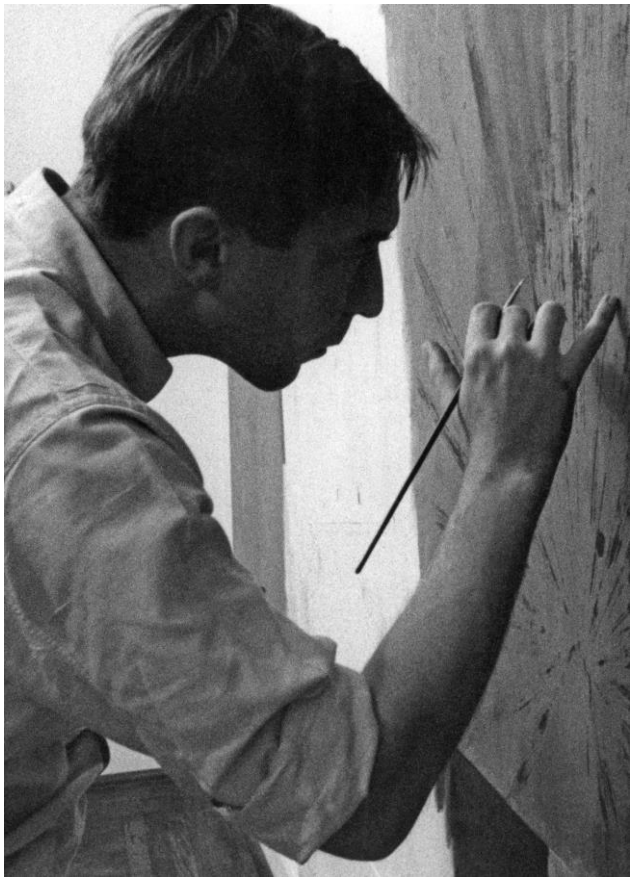


Fig. 7: Ugo Mulas, Jasper Johns ritocca *Studio*, autunno 1964. Milano, Archivio Ugo Mulas (in *NEW YORK* 1967)

Fig. 8: Ugo Mulas, Jasper Johns interviene su *Untitled*, ottobre 1965. Milano, Archivio Ugo Mulas (in *NEW YORK* 1967)

presi dai fumetti e dalla pubblicità appesi alla parete nello studio di Lichtenstein, i volumi ingombranti e indecifrabili nello studio di Oldenburg, l'accumulo di ritagli dai rotocalchi nello studio di Rosenquist, l'ambigua relazione tra ingrandimenti fotografici e opere nello studio di Wesselmann. Il centro dell'invenzione di questi artisti è individuato da Mulas nella molteplicità di riferimenti e nelle modalità di ispirazione che gli artisti stessi ne traggono.

Entro questa molteplicità Mulas ricerca nuove leggi visive per il suo linguaggio fotografico: l'instabilità e l'incoerenza delle presenze negli studi viene interrogata per inventare nuove regole di impaginazione dell'immagine. Questo non accade mai nelle riprese che hanno Johns come soggetto: una singolare naturalezza dello sguardo sembra caratterizzarle, come se la barriera tra fotografo e artista si fosse infranta. Lo si nota ancora di più quando Johns è fotografato mentre dialoga con Castelli o posa, di fronte all'obbiettivo, sul terrazzo.

Con la prospettiva ormai concreta di pubblicare un libro fotografico sull'arte americana corredato dai testi di Solomon, Mulas ritornò negli Stati Uniti nel 1965 per fotografare artisti che aveva mancato l'anno precedente (soprattutto Rauschenberg, che nell'autunno del 1964 era impegnato nel tour mondiale con Merce Cunningham; ma anche Larry Poons e Kenneth Noland) o sui quali voleva capire di più: Johns, insieme a John Chamberlain, è tra questi ultimi[23].

Questa volta Johns non viene fotografato nel suo studio di New York ma in due luoghi e situazioni differenti: una giornata di lavoro, tra la fine di novembre e i primi giorni di dicembre[24], a West Islip, Long Island, presso la Universal Limited Art Editions di Tatyana Grosman che, dal 1960, editava le sue litografie[25]; e, soprattutto, una serie di riprese scalate in più giorni nella casa che Johns possiede dal gennaio 1961 a Edisto Beach, vicino a Charleston, in South Carolina. È una casa affacciata sul mare, circondata dalla vegetazione, con un ampio studio luminoso, raggiunta in automobile, con un lungo viaggio da New York, da Mulas, Solomon e Nancy Fish, la traduttrice che accompagnava il fotografo nei suoi reportage sugli artisti americani[26].

Qui l'atmosfera si scioglie. Per una buona metà i negativi documentano la vita quotidiana di Johns: lo vediamo mentre riceve altri ospiti nel patio della propria casa, cammina tra gli alberi dei dintorni, guida l'auto fermandosi a una stazione di servizio, passeggia sulla spiaggia o sosta sul molo, scherza in casa con una scimmietta, si fa fotografare in vestaglia da camera appena alzato o mentre cucina. In questo clima disteso finalmente Johns può mostrarsi allo sguardo di Mulas mentre lavora. Dopo aver rimontato un grande *Untitled*[27] Johns compie, seguito dall'obbiettivo di Mulas, una serie di piccoli interventi sul quadro (misura e ritocca l'altezza della grande B dipinta a stencil, Fig. 8), ridipinge una parte della campitura rossa centrale. Poi, alle prese con una *Map*[28] quasi interamente campita a carboncino (solo il quadrante in basso a destra, quello dove sono raffigurati gli Stati del Southeast, è dipinto a olio), Johns viene fotografato mentre vara due soluzioni che saranno determinanti per l'opera: traccia, con un intervento fortemente gestuale, il ripetuto motivo diagonale che attraversa i confini degli Stati americani del Northwest; infine, sulla parte dell'opera dipinta a olio, stende,

[23] Le notizie provengono da una lettera di Ugo Mulas a Leo Castelli datata 3 settembre 1965; e dalla risposta, firmata «Alan [Solomon] Leo [Castelli]», senza data. I due documenti sono conservati, in copia fotostatica, nell'Archivio Ugo Mulas, Milano.

[24] La precisazione cronologica è possibile grazie a TONE 1996, p. 228.

[25] CASTLEMAN 1986, pp. 11-49; HUGHES 2021.

[26] La durata del soggiorno è ricostruibile attraverso il *Monthly Planning Book 1965* di Alan Solomon oggi consultabile tra le risorse digitalizzate degli Archives of American Art, Alan R. Solomon Papers, *Monthly Planning Book 1965* (https://www.aaa.si.edu/collections/alan-r-solomon-papers-7165/series-1/box-1-folder-4 <15 dicembre 2023>): «Edisto» si legge nell'agenda mensile alla data del 30 ottobre; il 2 novembre Solomon è di ritorno a New York dove, insieme a qualche appuntamento di lavoro, è atteso per l'elezione del sindaco (che vedrà affermarsi, inaspettatamente, il repubblicano John Lindsay).

[27] BERNSTEIN 2016, II, n. P 151.

[28] Ivi, n. P 153.

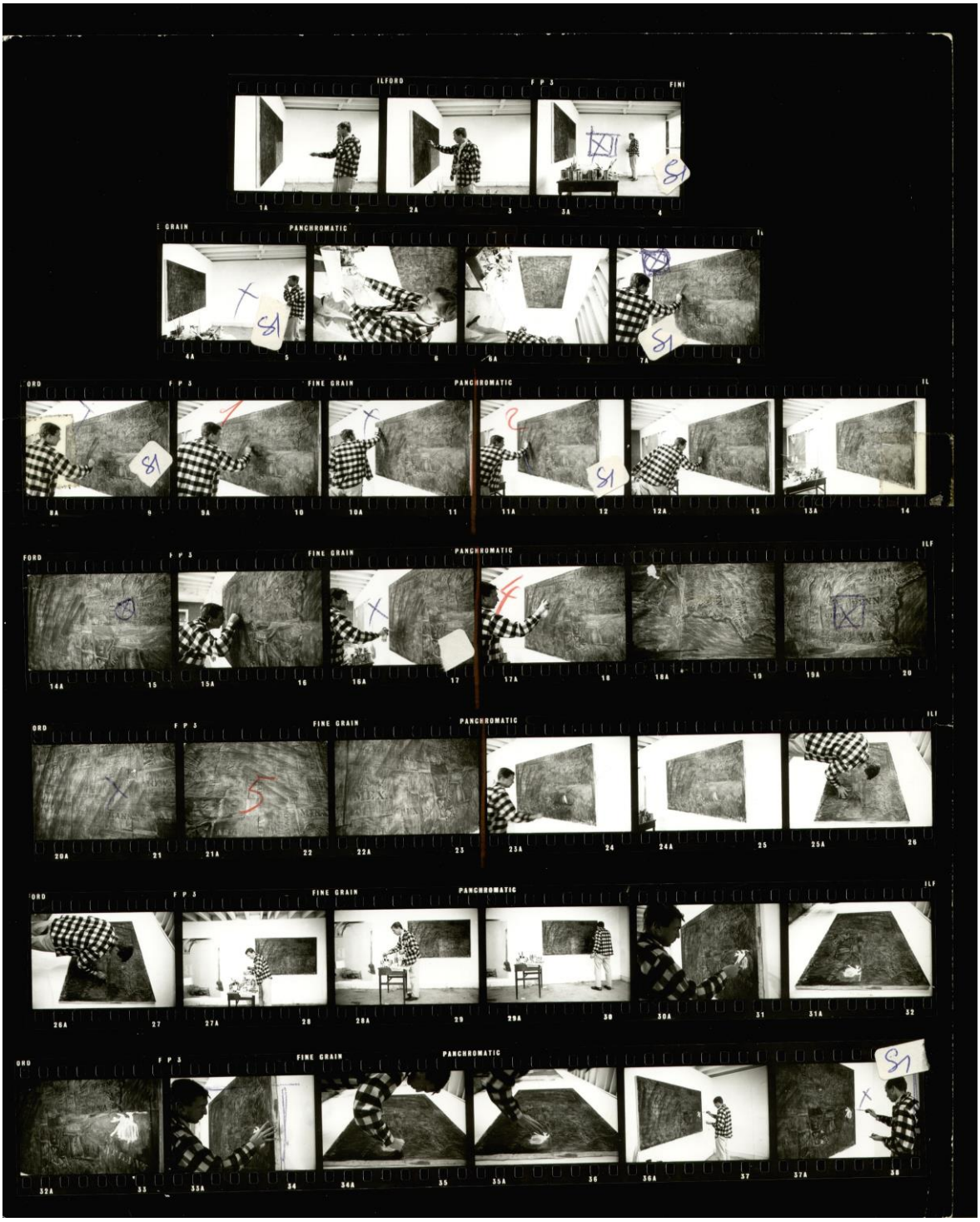


Fig. 9: Ugo Mulas, Jasper Johns interviene su *Map*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto. Milano, Archivio Ugo Mulas

Fig. 10: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una versione di *Skin*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto. Milano, Archivio Ugo Mulas

aiutandosi con le dita, una chiazza di forma irregolare dal dissonante colore bianco, stemperandone a pennello i margini e ricoprendola infine di colore grigio (Fig. 9).

In questa condivisione di spazi e di momenti di vita quotidiana durata più giorni si spiegano bene le riflessioni e le discussioni a tre su alcune opere di Johns. In due casi queste chiacchierate saranno accompagnate da vere e proprie riprove. A beneficio di Mulas e Solomon, l'artista ripete l'esecuzione di due sue opere di qualche anno avanti, come una dimostrazione fatta a un pubblico privilegiato. Con orgoglio Mulas ricorderà in una più tarda intervista l'evolversi del rapporto: «In un primo tempo Jasper Johns non voleva farsi fotografare mentre dipingeva, poi, forse perché aveva visto come io non intralciavo i suoi movimenti e si era abituato alla mia presenza, a un certo punto fece apposta per me alcune operazioni»[29].

Nella prima di queste «operazioni» Johns mostra a Mulas e a Solomon come ha eseguito la prima serie (1962) di *Skin* (Fig. 10)[30]. L'artista inizia tendendo due fogli per progetti da ingegnere sul muro. Dopo essersi spalmato sulle mani, sul volto e sui capelli uno strato di olio cosmetico, preme le mani sul foglio e poi ruota il volto lungo tutta la sua superficie, lasciando l'impronta della pelle nel suo svolgimento intero. Il foglio, ancora teso sul muro, viene campito a carboncino con un tracciato rapido e continuo; poi il pigmento del carboncino viene parzialmente soffiato via dall'artista. Il nero del carboncino è così trattenuto in modo più netto sul foglio nelle parti su cui era rimasta l'impronta delle mani e del volto, generando una

[29] QUINTAVALLE 1973, p. 53.
[30] *Study for Skin I-IV*, in *JASPER JOHNS* 2018, I, nn. D 104, D 105, D 106, D 107.

fantasmatica, e non poco inquietante, apparizione antropomorfa. In un'altra serie di riprese Alan Solomon ripete la procedura della imprimitura del proprio volto sotto lo sguardo di Johns[31].

La seconda «operazione» è il rifacimento del disegno con *0 through 9*, e su questa bisogna soffermarsi.

Sette rullini di pellicola per un solo disegno

Come ricordato in apertura, l'avvio della serie *0 through 9* di Johns risaliva al 1960, cinque anni prima del reportage di Mulas; e già nel 1961 alcune opere della serie erano state presentate in mostre importanti.

In una collettiva aperta il 6 gennaio all'Art Institute di Chicago era stato esposto il grande quadro del 1960: apparteneva alla illustre collezione di Nelson Aldrich Rockefeller[32]. Nella personale di Johns inaugurata il 31 gennaio alla Leo Castelli Gallery il grande disegno a carboncino, la litografia che ne era derivata e un disegno preparatorio affiancarono l'inattesa (e sconcertante) serie di sculture bronzee con la torcia, la lampadina, le due lattine di birra Ballantine e quella del Savarin Coffee riempita di pennelli[33]. Infine una mostra aperta nel giugno alla parigina Galerie Rive Droite era incentrata principalmente sulla serie di *0 through 9*: vi erano esposti ben otto quadri più un secondo disegno di grandi dimensioni (era un palese sviluppo grafico dalle pitture) e la litografia[34]. Quest'ultima mostra avrebbe fissato, per il pubblico europeo, l'immagine di un artista ossessivamente ripetitivo, convinto che i differenti trattamenti pittorici di un identico soggetto potessero demolire i luoghi comuni sul significato tradizionalmente attribuito, nei quadri, al colore e alla sua stesura; e, soprattutto, fermo nell'idea che la riduzione imposta dalle tecniche grafiche rappresentasse non una diminuzione della forza del soggetto ma un suo chiarimento e potenziamento[35].

Il grande disegno a carboncino del 1960 (D 77, Fig. 11), quello poi rifatto a memoria da Johns sotto gli occhi di Mulas nel 1965, fu subito considerato dall'artista un documento imprescindibile della sua ultima stagione di lavoro: riprodotto sul «New York Times» nel gennaio 1961 in una recensione alla personale da Leo Castelli[36], venne inviato già nell'estate del 1961 in un tour internazionale di mostre sui disegni americani contemporanei (che partì da Spoleto, in concomitanza con il Festival dei due Mondi), ricomparve al Museum of Modern Art di New York a fine 1962 nella cruciale mostra *Lettering by Hand*, venne esposto nelle due retrospettive di Johns del 1964 al Jewish Museum di New York e alla Whitechapel Gallery di Londra. Nel 1962 la riproduzione tra le immagini di corredo del testo capitale di Leo Steinberg su Johns in rivista e

[31] L'osservazione dei provini conservati nell'Archivio Ugo Mulas consente di riconoscere tre diverse versioni di *Skin* realizzate nell'ottobre 1965 a Edisto Beach. La prima presenta l'imprimitura del solo volto di Johns, senza le mani: è il foglio con la dedica, in basso a destra, «for Ugo/J. Johns» (559x864 mm, oggi Houston, The Menil Collection), unico dei tre fogli entrato nel catalogo dei disegni dell'artista (*JASPER JOHNS* 2018, I, n. D132); una seconda versione presenta l'aggiunta dell'impronta delle mani ai lati del volto; una terza, con la sola l'impronta del volto, è ottenuta con un passaggio risentito del carboncino che campisce gran parte dello spazio del foglio.

[32] *SIXTY-FOURTH AMERICAN EXHIBITION* 1961, n. 112.

[33] Della mostra (*Jasper Johns. Drawings, Sculpture and Lithographs*, New York, Leo Castelli Gallery, gennaio-febbraio 1961) non è stato stampato catalogo: per l'identificazione delle opere esposte si vedano BERNSTEIN 2016, V, p. 46, e *JASPER JOHNS* 2018, VI, pp. 14-15.

[34] Della mostra (*Jasper Johns. Peintures et sculptures et dessins et lithos*, Parigi, Galerie Rive Droite, giugno-luglio 1961) non è stato stampato catalogo; per l'identificazione delle opere esposte si vedano BERNSTEIN 2016, V, p. 47, e *JASPER JOHNS* 2018, VI, p. 15.

[35] Questi temi sono discussi nelle maggiori recensioni alla mostra parigina: RESTANY 1961; RAGON 1961, ROSENBLUM 1962. Il ricordo delle opere esposte alla Galerie Rive Droite resterà vivo nell'arte parigina per anni: nel 1969, alla domanda di André Parinaud su «qui est surréaliste» tra gli artisti del tempo e per quale motivo, José Pierre rispose: «Jasper Johns dans l'arithmétique» (PIERRE 1969; devo la segnalazione a Giorgio Di Domenico).

[36] PRESTON 1961.

in volume[37] lo collocava stabilmente nel canone delle opere maggiori dell'artista: che tenne sempre il foglio presso di sé; e nella collezione dell'artista è presente ancora oggi.

Il diretto confronto tra i due disegni (l'originale del 1960 e il rifacimento del 1965: Figg. 11-12) è stato possibile nella recente mostra retrospettiva di Jasper Johns tenuta a Philadelphia nel 2021[38]. Tracciati su fogli di dimensioni molto simili (732x583 mm l'originale del 1960; 762x572 mm la replica del 1965), i disegni presentano a un primo sguardo poche varianti di rilievo. La replica del 1965 (D 133, Fig. 12) rivela pentimenti più evidenti (Johns ha cancellato col dito numerosi tratti di carboncino lasciando così ben leggibile l'impronta scura della cancellatura; inoltre più linee risultano ripetute) a riprova di una esecuzione fatta d'impulso. Alcune peculiarità delle forme un po' antiquate dei numerali, ottenuti con stencil in uso nell'esercito americano durante la Seconda guerra mondiale e che evidentemente Johns non aveva sotto mano nello studio di Edisto Beach, non sono rispettate alla lettera: il trattino orizzontale del numerale 4 è molto meno allungato a destra; meno allungato è anche quello che chiude verticalmente in alto a sinistra il tratto alto orizzontale del 7. Infine alcune soluzioni grafiche sono state semplificate. Le forme circolari che chiudono in alto a sinistra il 2 e il 3 sono fatte coincidere, mentre nel disegno del 1960 erano tenute ben distinte; inoltre non c'è distinzione di larghezza tra le basi orizzontali dell'1 e del 4.

Fig. 11: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, carboncino su carta. Collezione dell'artista

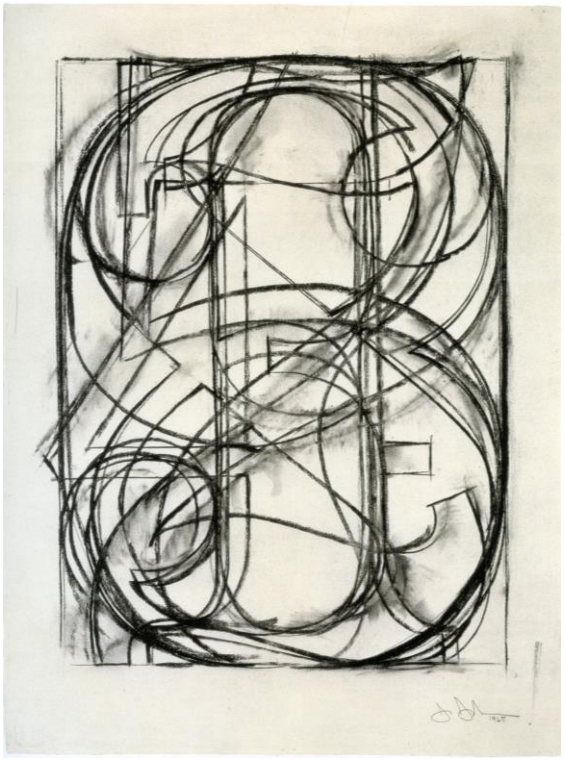


Fig. 12: Jasper Johns, *0 through 9*, 1965, carboncino su carta. Collezione Kristen e Alex Klabin

[37] STEINBERG 1962, p. 106; STEINBERG 1963, p. 36.
[38] *JASPER JOHNS* 2021, p. 82, nn. 24, 27.

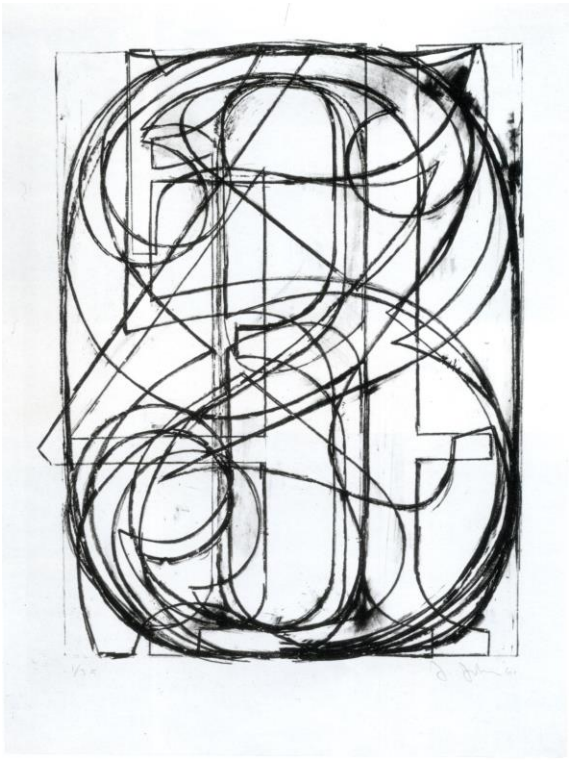


Fig. 13: Jasper Johns, *0 through 9*, 1960, litografia. New York, The Museum of Modern Art, Gift of Mr. and Mrs. Armand P. Bartos

Fig. 14: Jasper Johns, *0 through 9*, 1961, olio su tela. Collezione privata

C'è però una differenza tra i due fogli cui va riservata una attenzione particolare. Nel disegno del 1965 il numerale 8 è tracciato in controparte rispetto a quello del 1960. Nello stencil originario utilizzato da Johns le due forme curvilinee dell'8 che si incrociano a X al centro del numero sono di larghezza molto differente: nel disegno del 1960 è maggiore la larghezza di quella che va dall'alto a destra fino in basso a sinistra; nel disegno del 1965 è invece maggiore la larghezza dell'altra, simmetrica. Non è la semplice conseguenza di un errore di memoria di Johns a cinque anni di distanza dall'esecuzione del primo disegno: il numerale 8 è infatti l'unico, insieme allo 0, perfettamente speculare lungo i due assi, quello orizzontale e quello verticale, e Johns l'ha impiegato di volta in volta nei due versi, probabilmente appoggiando e ricalcando (oppure osservando e riproducendo) lo stencil indifferentemente da una parte e dall'altra.

A partire dai *White Numbers* del 1957[39] Johns usa sempre le stesse forme di stencil numerici (li vediamo in una preziosa fotografia di Dan Budnik del 1964 che mostra Johns mentre esegue la grande versione di *Numbers* per il Lincoln Center di New York[40]): l'orientamento dell'8 è lo stesso che sarebbe stato poi mantenuto nel disegno del 1965 fotografato da Mulas (D 133, Fig. 12). Solo nel 1960 il numerale 8 viene rappresentato in controparte[41]; e viene significativamente mantenuto in controparte nei tre disegni di *0 through 9* (D 76, D 77, Figg. 3, 11; più un foglio di taccuino perduto, Fig. 16) e nel quadro del 1960 (P

[39] BERNSTEIN 2016, II, n. P 31.
[40] Ivi, I, p. 55.
[41] Lo si vede per la prima volta nella tempera a encausto *0-9* (51,1x88,9 cm) catalogata ivi, II, n. P 69.

90, Fig. 4) che sono oggetto di questo studio[42]. Solo con la litografia[43] (Fig. 13) realizzata a partire dal grande disegno D 77 la forma del numerale verrà raddrizzata, ritornando alla soluzione adottata dal 1957. È possibile che nel complicato esercizio di rifare in controparte sulla pietra litografica, a partire dal disegno, l'intreccio dei dieci numerali, questo passaggio possa essere sfuggito a Johns, e che l'artista abbia capovolto mentalmente il numerale: non come era raffigurato nel disegno da cui la litografia è derivata ma come l'aveva rappresentato tante volte dal 1957 al 1959. A partire dal 1961 questa inclinazione della forma curvilinea di spessore maggiore dell'8 (dall'alto a sinistra verso il basso a destra) sarà sempre mantenuta nelle varie versioni di *0 through 9*: anche in quelle pittoriche esposte a Parigi a giugno 1961[44] (Fig. 14), che dunque differiscono in questo non lieve dettaglio dal primo quadro (P 90) della serie del 1960.

Conviene ora passare in rassegna gli studi grafici del 1960 per provare a comprendere il ruolo del grande disegno (D 77) dello stesso 1960 poi rifatto, sotto lo sguardo di Mulas, nel 1965.

Del disegno a matita con interventi ad acquerello di 266x203 mm intitolato dall'artista, alla base, *Study for «0 through 9»* (D 76, Fig. 15) non è facile stabilire la funzione[45]. Ciò che sappiamo con certezza è che il suo status non è di appunto privato: Johns lo espose infatti insieme al disegno maggiore della serie (D 77) nella mostra da Castelli nel gennaio 1961. L'artista può, con questo foglio, aver appuntato l'idea di una composizione pittorica con i numeri sovrapposti: fitti, quasi compulsivi tratti a matita di varie direzioni campiscono tutti gli spazi. Non è affatto un appunto sommario alla ricerca di rapporti proporzionali tra i numerali. Se ci si districa, infatti, nel groviglio dei segni (che suggeriscono con evidenza gli andamenti delle pennellate di una campitura pittorica), i numerali hanno l'esatta forma e si dispongono con le stesse proporzioni reciproche del grande disegno del 1960 (D 77, Fig. 11) e del grande quadro dello stesso anno (P 90, Fig. 4).

Questo disegno dovrebbe essere preceduto da un foglio di taccuino databile allo stesso 1960, irto di calcoli (Fig. 16). Il taccuino è andato perduto con l'incendio del 1966 della casa di Johns a Edisto Beach ma ne è sopravvissuta una riproduzione fotografica[46]. Il foglio non è finora mai stato studiato nel dettaglio: la densità di cifre e di operazioni aritmetiche (tutte con calcoli frazionari) che si affollano nello spazio bianco lasciato libero intorno alla figurazione è in effetti scoraggiante; e la qualità della ripresa fotografica in alcuni punti non aiuta.

Un primo fatto sembra però incontrovertibile quando ci si mette a studiare questo disegno perduto. Le cifre con le indicazioni di misura in piedi e pollici che Johns ha segnato agli immediati margini o entro il groviglio dei segni (16" la larghezza del trattino orizzontale alto del numerale 5; 13 ¼" la distanza tra l'estremo destro di questo trattino e l'asse verticale centrale; 1' 4" la distanza tra la curva esterna del numerale 6 e il profilo interno dello 0; 12" la distanza tra la base e il punto di tangenza della curva esterna destra del numerale 6) si riferiscono a misure compatibili con quelle del primo quadro della serie (P 90), quello dalle dimensioni maggiori.

Dunque esisteva già in lavorazione una tela di quelle specifiche dimensioni (184x137 cm), per la quale andavano stabilite le misure di alcune partizioni del pattern lineare.

I calcoli frazionari che circondano il disegno mi risultano ancora in gran parte misteriosi. Si tratta di venticinque operazioni, tutte aritmeticamente corrette, che danno in alcuni casi

[42] Rispettivamente *JASPER JOHNS* 2018, I, n. D 76, D 77; JOHNS 1996, p. 28; BERNSTEIN 2016, II, n. P 90.
[43] CASTLEMAN 1986, p. 56.
[44] BERNSTEIN 2016, II, nn. P 94, P 95, P 96, P 97, P 98, P 99, P 100.
[45] Il disegno è pubblicato con la data 1959-1960 (dunque con lo statuto di vero e proprio disegno preparatorio dell'intera serie) in ROSENTHAL–FINE *ET ALII* 1990, p. 128; poi con la data 1960 in *JASPER JOHNS* 2018, I, p. 166. È, fino a quella data, l'unico disegno in cui si legga inscritta la specifica «*Study for*». Bisogna attendere il 1964 per ritrovare l'inscrizione «*Sketch for "According to What"*», ivi, I, n. D 127.
[46] JOHNS 1996, p. 28 ('Book A', p. 16); per tutta la vicenda del taccuino perduto ('Book A'), documentato da fotografie eseguite durante il soggiorno di Johns a Tokyo nel 1964, si veda ivi, p. 26.

Fig. 15: Jasper Johns, *Study for «0 through 9»*, 1960, matita e acquerello su carta. New York, collezione privata

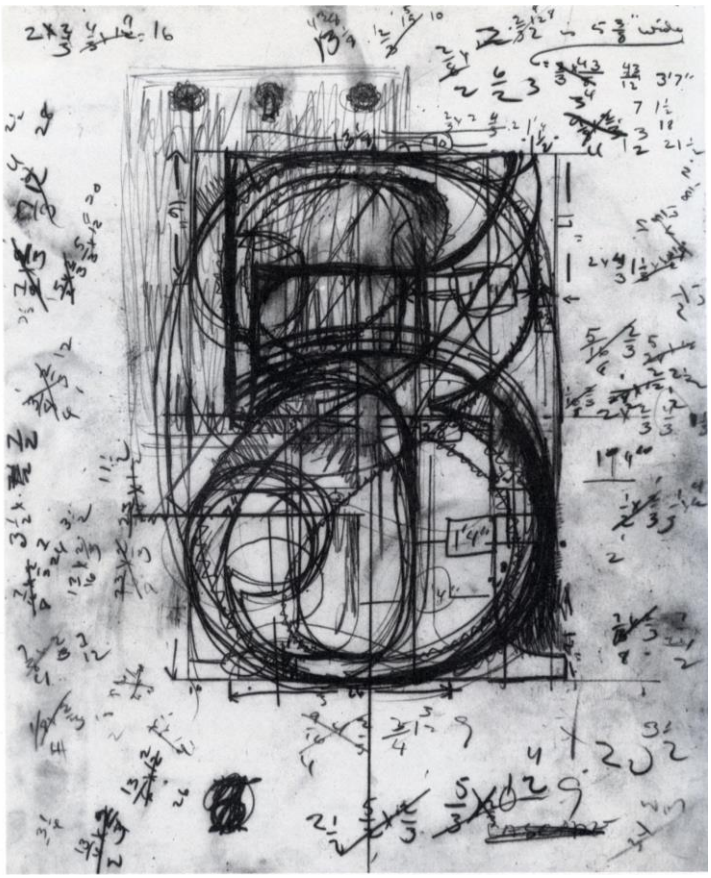


Fig. 16: Jasper Johns, *Sketchbook Notes. 'Book A'*, Item S.5, con uno studio a matita per *0 through 9*, 1960. Taccuino perduto nel 1966

come risultato un numero (una misura in pollici) che viene poi riportato ai margini del disegno o in esso inscritto. Ad esempio, con il primo calcolo in alto a sinistra (2 x 2/3 = 4/3 x 12 = 16), Johns ottiene la misura di 16" che corrisponderà, nel quadro, alla distanza tra il margine alto della tela e il punto di contatto di alcuni numerali con il margine sinistro della tela stessa. Con il calcolo leggibile nella porzione più in basso a sinistra del foglio (13/4 x 2/3 = 16/3 x 12 = 26) Johns ottiene la misura di 26" che corrisponderà, nel quadro, a una specifica partizione della base.

Le costanti maggiori di tutti questi calcoli sono due. La prima è la moltiplicazione di un numero (o, più raramente, di una frazione) per 2/3; la seconda è la moltiplicazione di una frazione per la misura di 12". Moltiplicare una frazione per un'altra frazione implica un processo di elaborazione dell'opera molto avanzato: Johns parte da un rapporto di grandezze evidentemente già trovato (tra la misura di uno stencil e quella di un disegno preesistente, oggi perduto?) e lo proporziona alle misure del quadro con la costante moltiplicazione per 2/3. La moltiplicazione della frazione ottenuta col calcolo precedente per 12" potrebbe indicare la volontà di riportare sulla dimensione fisica del quadro il rapporto ottenuto. Ma fino a che non si capisce la ratio delle moltiplicazioni per 2/3, anche la ratio di questa seconda moltiplicazione sfugge.

Ciò che sembra evidente è che i calcoli non studiano i rapporti di grandezza reciproci tra i singoli numeri o le loro parti: questi rapporti sono già stati trovati, attraverso il disegno, e i calcoli servono a riportare le misure sul quadro.

Da ultima va considerata, in questo foglio di taccuino perduto, la scritta in basso a destra in stampatello, di mano di Johns e poi cancellata dall'artista con ripetuti tratti orizzontali di matita: vi si può leggere la parola «CASCADE». 'Cascata', dunque, ma nel senso figurato di successione in sequenza di forme, dove una conduce a un'altra e così via. Non è una indicazione banale: il controllo razionale della sequenza numerica si scioglie, 'a cascata', nei complicati rapporti reciproci tra le forme dei numerali.

Questi rapporti di forme sono resi evidenti in modo più limpido, al di là delle complicazioni pittoriche, nel grande disegno (D 77, Fig. 11) del 1960. È possibile che questo disegno sia stato eseguito a corollario del grande quadro già terminato; ed è anche possibile che sia stato un passaggio intermedio per l'esecuzione della litografia[47] (Fig. 13) nella quale Johns capovolse, forse non intenzionalmente, la forma del numerale 8. A questo punto conviene affrontare la sua replica realizzata a Edisto Beach nel 1965 sotto lo sguardo di Mulas.

Della esecuzione di questo foglio (D 133, Fig. 17) abbiamo un importante resoconto contenuto in una lunga intervista rilasciata a fine 1972 da Mulas ad Arturo Carlo Quintavalle che fu pubblicata nel catalogo della mostra retrospettiva del fotografo inaugurata a Parma nel marzo 1973. Su questo resoconto bisognerà tornare. Ma intanto va letto il passo sull'ordine di esecuzione dei numerali. Johns, secondo Mulas, era partito dallo studio della forma dello 0:

> Il primo intervento era proprio fatto calcolando con esattezza i pieni e i vuoti di questo zero, poi su questo cominciava a tracciare gli altri numeri dall'uno fino al nove e il problema era quello di fare in modo che ogni numero mantenesse una sua consistenza, una sua presenza, senza essere sopraffatto dai numeri successivi; alla fine dell'opera si dovevano poter leggere tutti e 10 i numeri e difatti basta concentrarsi per riuscirvi[48].

Un procedimento dunque, nei ricordi del fotografo, perfettamente sequenziale secondo la serie numerica, da 0 a 9: procedimento che viene però contraddetto dall'analisi puntuale dei 253

[47] Secondo la pratica consueta dell'artista, discussa da Richard S. Field in FIELD 1970, p.n.n. e in FINE 1990, pp. 48-53.
[48] QUINTAVALLE 1973, pp. 53-54. Un'altra imprecisione del ricordo di Mulas riguarda il tempo di esecuzione del disegno («è un lavoro che richiede molto tempo: lavorò un paio di giorni attorno a questo disegno», ivi, p. 53): l'identica tenuta dell'artista che indossa camicia bianca e pantaloni chiari in tutti gli scatti farebbe propendere per l'esecuzione dell'opera in un'unica seduta di lavoro. La progressione di *0 through 9* secondo l'ordine numerico sembra tacitamente accettata a partire da ROSENBLUM 1962, p.n.n., e CAGE 1964, p. 24.

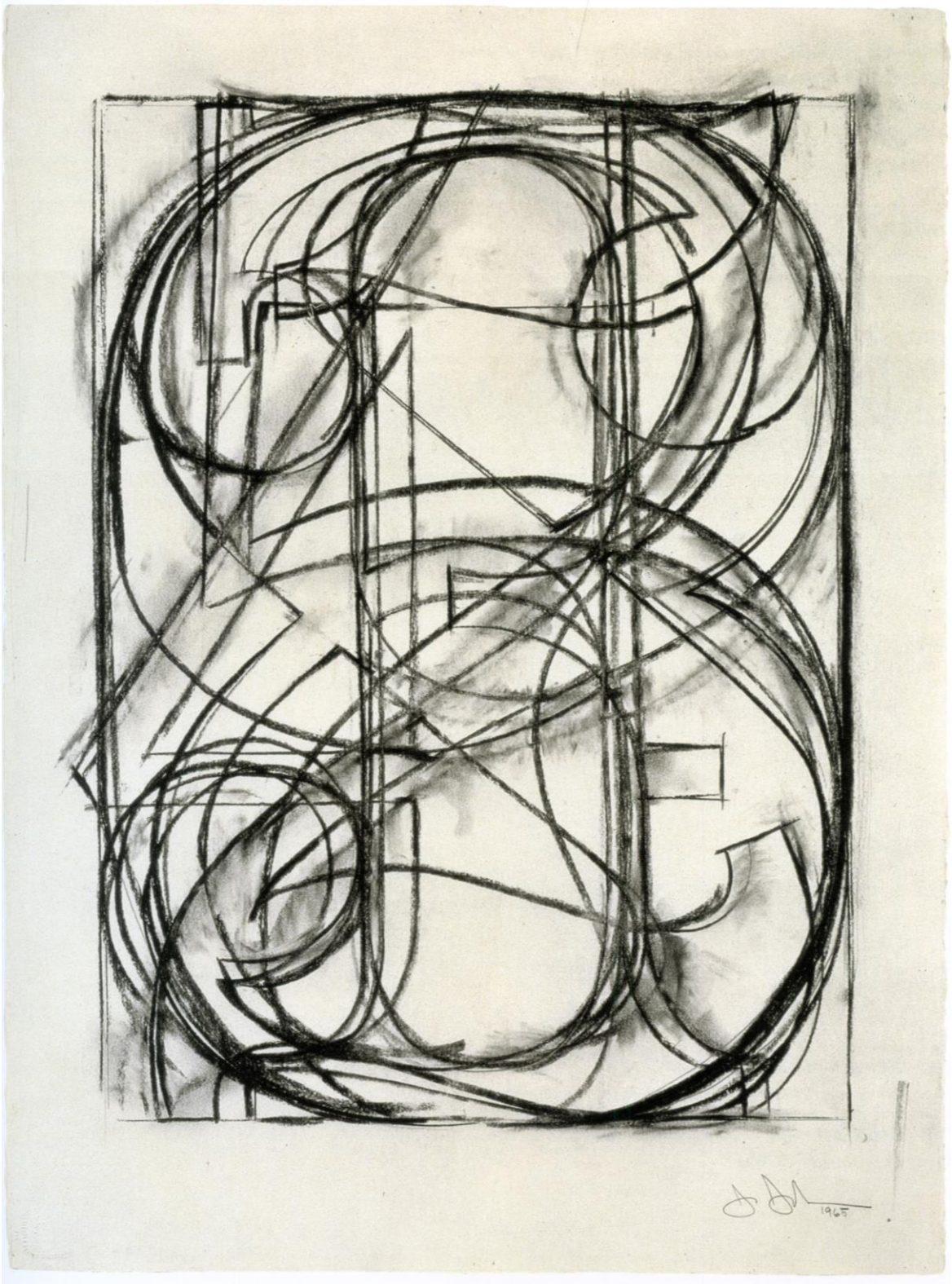


Fig. 17: Jasper Johns, *0 through 9*, 1965, carboncino su carta. Collezione Kristen e Alex Klabin

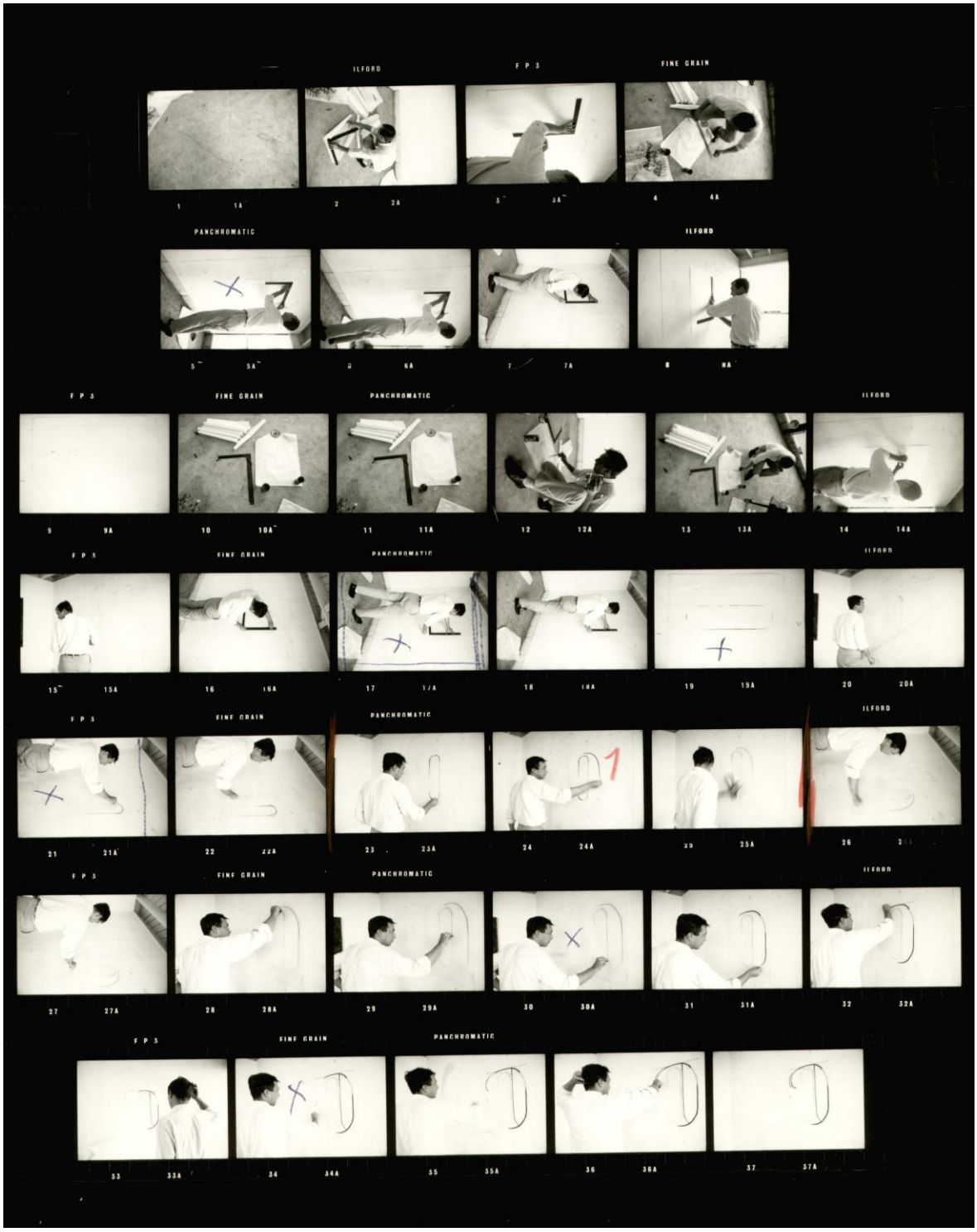


Fig. 18: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 1). Milano, Archivio Ugo Mulas

Fig. 19: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 2). Milano, Archivio Ugo Mulas

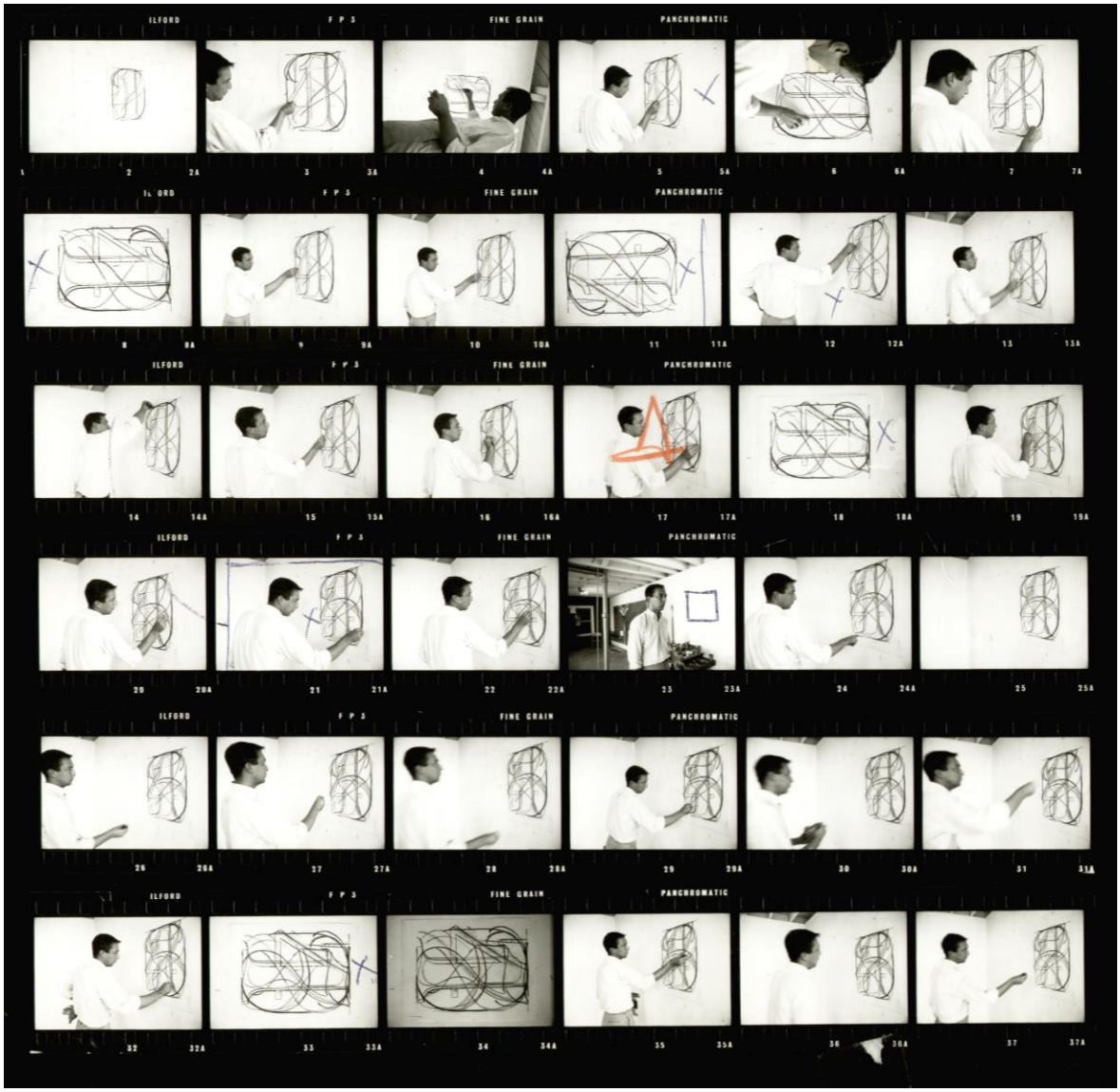


Fig. 20: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 3). Milano, Archivio Ugo Mulas

negativi come si possono studiare nei sette provini a contatto oggi esistenti presso l'Archivio Ugo Mulas (il primo provino contiene 37 fotogrammi, i rimanenti sei 36 fotogrammi ciascuno).

Nelle riprese documentate dal primo rullino (Fig. 18) Johns comincia a squadrare il foglio, fissato sul muro, aiutandosi con una squadra; poi, con l'aiuto della stessa squadra, traccia quattro linee sottili (due lunghe, verticali; due, più brevi, orizzontali) destinate a determinare l'impalcatura geometrica dell'intero disegno: corrispondono al profilo del vuoto centrale dello zero, le cui curve sono ribadite a mano, con un tratto più deciso. Da questo momento Johns non si varrà più di nessuno strumento, e il lavoro sarà condotto fino al termine a mano libera[49].

A partire dal vuoto centrale dello 0 Johns crea il profilo esterno dello stesso numerale evidenziandone poi con il carboncino alcune parti (la curva esterna in alto; quella in basso a destra): solo a questo punto traccia una gabbia rettangolare intorno al profilo dello 0. Segue un'operazione fondamentale, che Mulas documenta dopo un lungo tempo di riflessione richiesto all'artista: nel corpo dello 0, nella porzione destra, Johns traccia una linea verticale apparentemente non associabile a nessun numerale: è la prima ferma asserzione di una partizione verticale dell'immagine.

A questo punto a rivelarsi decisivo è l'inserimento dei numerali dalle forme più tondeggianti : che devono equilibrarsi entro la gabbia determinata dalle quattro linee verticali dello 0 ma anche con le curve, in alto e in basso, dello stesso numerale. Johns, come risulta dalle ultime riprese del primo rullino e dalle prime del secondo rullino (Fig. 19), inizia con lo studio del 2, la cui forma si rivelerà un fermo tema regolatore di tutto il lavoro: questo per la complessità dell'inserimento di un tema diagonale; per la difficoltà di mettere in relazione le curve del numerale con quelle dello zero; e, infine, per l'impatto delle due clausole circolari, quella iniziale e quella terminale del numero, i cui profili curvilinei generano a loro volta ulteriori partizioni verticali nel piano della figurazione. L'interferenza della curva del 2 con le verticali dello 0 solleciterà almeno tre sviluppi. Il primo è il più importante. Si tratta dell'aggiunta di un tratto curvo, di direzione diagonale (una specie di contrappunto speculare alla curva diagonale del 2), che sarà a lungo tralasciato e diventerà decisivo per il profilo esterno del numerale 8; è un 8 tracciato in controparte rispetto al disegno del 1960, con la larga forma diagonale orientata da sinistra in alto verso destra in basso, dunque analoga a quella della litografia (Fig. 13) e a quella di tutte le versioni di *0 through 9* del 1961 (Figg. 5-6). Il secondo sviluppo riguarda il tracciato, in alto a destra, del profilo falcato del trattino superiore del 7. A partire dal contatto di quest'ultimo profilo falcato con la curva superiore del 2 Johns trova il punto da cui partire per la prima diagonale rettilinea e non curva dell'intera operazione: quella del numerale 4.

Il tempo del secondo cambio di rullino (Fig. 20) impedisce di ricostruire nel dettaglio come Johns abbia tracciato il numerale 1: si è evidentemente appoggiato, per il profilo a destra, alla prima linea verticale tracciata dopo lo 0. L'inserzione di questo numerale ha consentito a Johns di fissare almeno due punti fermi di riferimento: la base dell'1 crea una prima importante partizione del margine orizzontale inferiore (e su questa misura Johns regolerà la larghezza della base del 4); il punto in cui termina l'apice dell'1 si colloca, per il momento, nel vuoto ma regolerà la misura del tratto verticale del 5. Non è un caso che, dopo aver esperito i possibili sviluppi del 2, Johns affronti il numerale dalla forma graficamente opposta, il 4, con i suoi violenti incroci ortogonali. La diagonale del 4, come si è visto, era già stata tracciata. A partire dalla misura trovata con lo spessore dell'apice falcato dell'1 Johns determinerà lo spessore delle parti più sottili del 4: il punto di incrocio della curva diagonale del 2 gli consentirà di trovare l'altezza del margine inferiore della linea orizzontale del 4; per il margine

[49] Devo molte delle osservazioni che seguono al confronto e alle discussioni con Paolo Milani del Dipartimento di Fisica 'Aldo Pontremoli' dell'Università degli Studi di Milano: a lui va un ringraziamento speciale.

superiore si varrà dell'incrocio con una linea curva, originariamente pensata per la diagonale del 7, che verrà poi cancellata (ma risulterà per tutto il tempo dell'esecuzione sommariamente visibile).

Il lavoro, che ho provato a descrivere fin qui passo dopo passo, continua con gli altri numerali ed è documentato dalle riprese dei rullini successivi (Figg. 21-23): ogni aggiunta genera uno o più punti d'incontro tra le linee, e questi punti vengono utilizzati come riferimento per disegnare le cifre successive. Johns può concludere il lavoro sul numerale 2 tracciando la clausola in basso a destra posizionata nel vuoto ma in dialogo stretto con il trattino estremo del 4. A questo punto decide di assorbire le interferenze troppo violente tra le verticali dell'1 e del 4 tracciando i profili dei numeri 6 e 9: qui cominciano a infittirsi quei motivi curvilinei che affolleranno, nel disegno finale, il quadrante in basso a destra. Il numero 3, con la creazione di un forte nodo centripeto, e il posizionamento del numero 5 (con l'inserimento del complesso tema grafico della grande curva che chiude in basso il numero) sembrano concludere il lavoro.

I numerali non sono dunque tracciati nella sequenza progressiva che va da 0 a 9: le interpretazioni che puntano a evidenziare il carattere concettuale dell'opera fondandosi sulla sequenzialità aritmetica dei numerali dovrebbero essere riconsiderate. Non solo, ma nessun numerale viene disegnato per intero, sovrapponendosi ai precedenti e facendosi strada nel groviglio dei segni: l'artista ne disegna sempre solo una parte, ricercando sicuri punti di riferimento (gli incroci tra le linee) utili per stabilire la posizione dei numerali successivi.

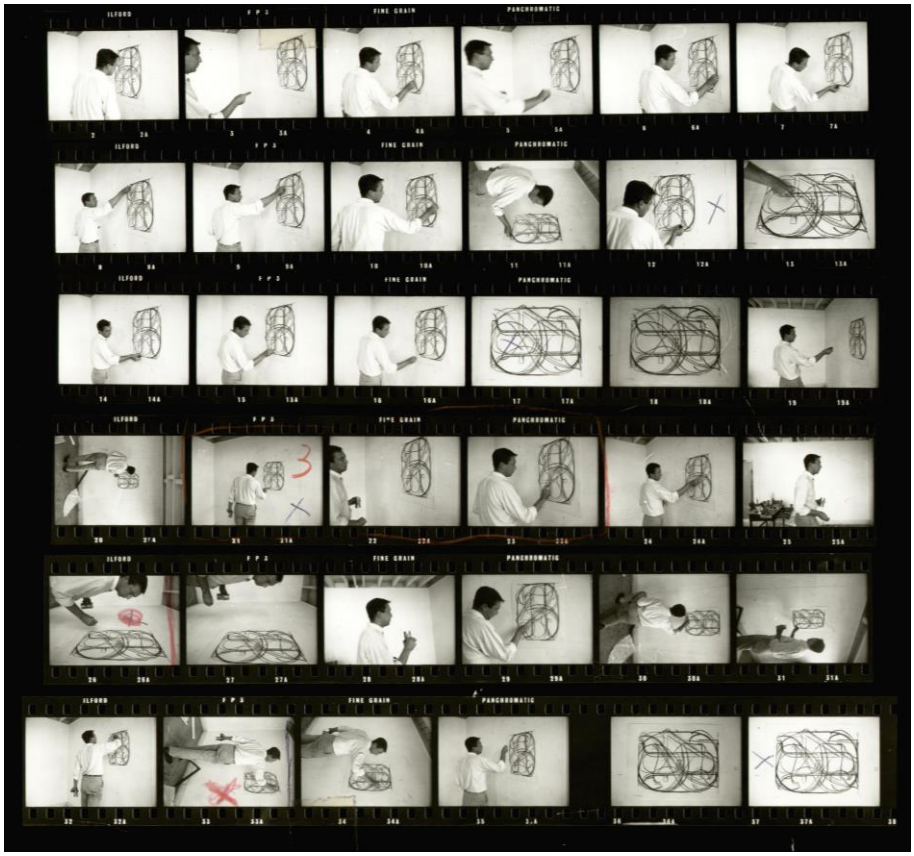


Fig. 21: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 4). Milano, Archivio Ugo Mulas

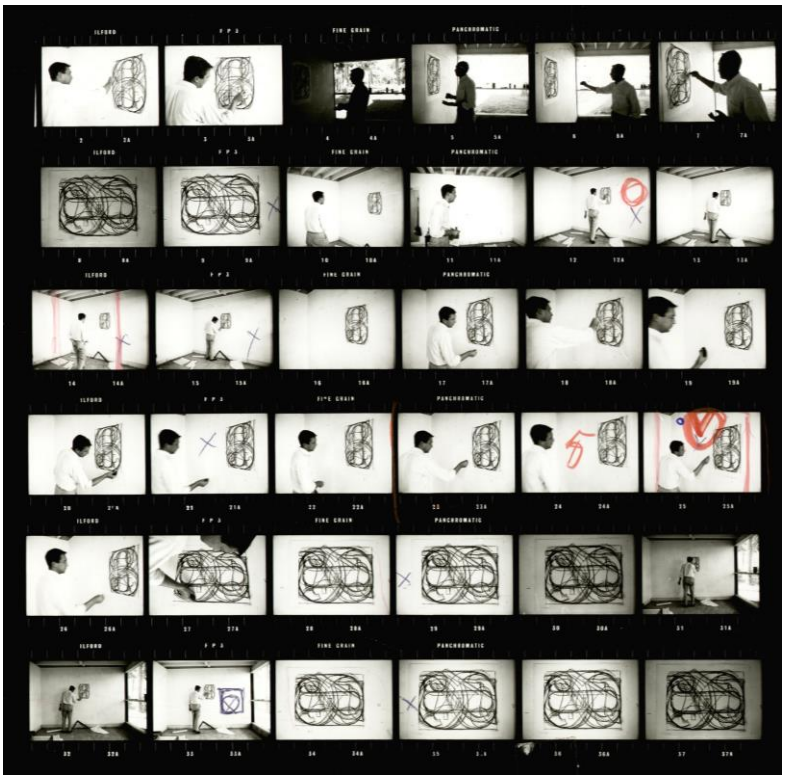


Fig. 22: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 5). Milano, Archivio Ugo Mulas

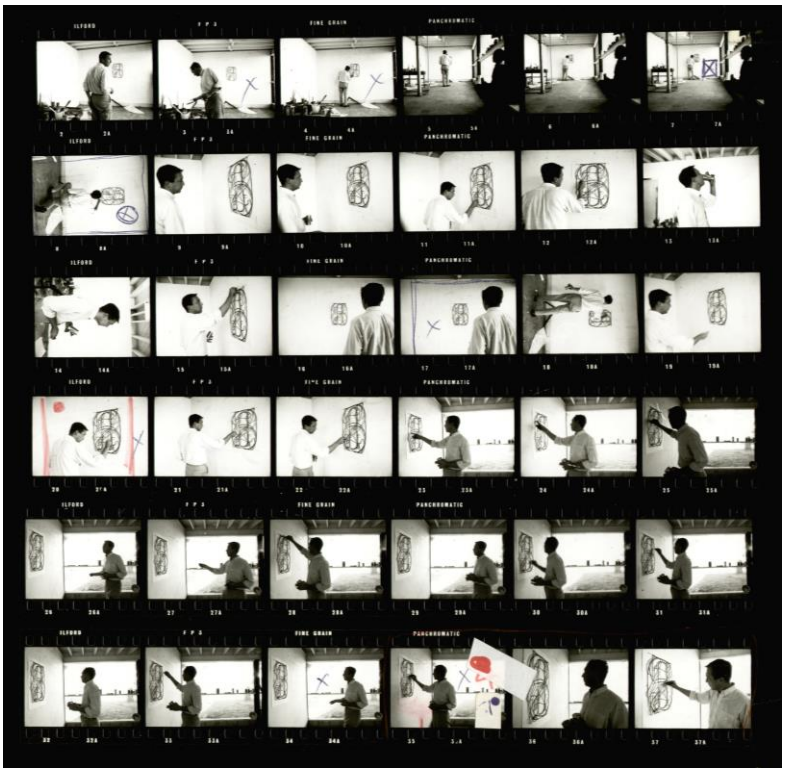


Fig. 23: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 6). Milano, Archivio Ugo Mulas

Fig. 24: Alan Solomon, Ugo Mulas fotografa Jasper Johns mentre esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, foglio di provini a contatto (foglio 7). Milano, Archivio Ugo Mulas

Johns rispetta le forme dei numerali come dati inequivocabili di realtà, in un modo non diverso di quanto fa con un bersaglio, una bandiera o una mappa americana. Ogni numerale ha la sua forma codificata, regolata dai suoi specifici rapporti dimensionali. Quando sovrappone i porfili sta ben attento a mantenere distinte le linee, anche quando queste sono molto vicine e tenderebbero ad assorbirsi: lo si vede, ad esempio, nella porzione in basso a destra, dove le curve del 3, del 5, del 6 e dell'8 si affollano in uno stretto corridoio. Questa distinzione non serve a chiarire la leggibilità del pattern, anzi la complica: il gioco intellettuale di rimandi continui tra l'evidenza di una forma conosciuta (in questo caso, ogni numerale) e la complicazione, ottica e concettuale, che subisce la stessa forma una volta trasferita nello spazio dell'opera, tema alla base della ricerca artistica di Johns[50], viene così potenziato.

Si rimane, da spettatori, a un tempo assorbiti e straniati (e così dovettero esserlo Mulas e Solomon) da questa provocatoria dimostrazione delle inesistenti relazioni tra il significato dei numerali e le loro forme: forme che si susseguono le une dopo le altre secondo una logica di pura germinazione formale.

Nei provini a contatto che riguardano *0 through 9* si assiste all'unica vera *mise en abyme* di tutti i reportage americani di Mulas: il quale viene fotografato da Solomon (Fig. 24) mentre sta riprendendo Johns nei momenti finali dell'esecuzione del foglio. Questi scatti, presi con una delle due macchine fotografiche che Mulas abitualmente utilizzava nei suoi servizi, sono opera di un fotografo non professionale e sono molto lontani dalla chiarezza impaginativa e dalla nitidezza chiaroscurale di quelli di Mulas. Ma sono importanti perché documentano i silenziosi movimenti di Mulas intorno all'artista al lavoro e rendono bene la duplice azione cui si assisteva all'interno dello studio durante le riprese fotografiche. Artista e fotografo erano entrambi, e contemporaneamente, alle prese con una sfida diversa, con gesti e dislocazioni reciproche attentamente calcolati. Solomon ha voluto documentare questa specie di cerimonia silenziosa perché ha capito che Mulas, dietro l'obbiettivo, stava indagando con intelligenza quanto Johns stava facendo: non era, quello di Johns, un esercizio concettuale ma piuttosto la difficile misurazione con una tabula rasa (il foglio bianco) da riempire di segni in riferimento a forme date, intrecciate e sovrapposte tra loro. Una riprova ci viene da un ricordo retrospettivo di Mulas dove il fotografo racconta l'implicazione quasi fisica di Johns mentre eseguiva la replica di *0 through 9* (Mulas parla qui di «dipingere» i numeri, ma poche righe prima aveva fatto riferimento preciso al disegno). Il ricordo è di notevole intelligenza critica e risulta particolarmente prezioso in questa ricostruzione. Vale perciò la pena leggerlo per intero:

> Quando Jasper dipingeva questi numeri, aveva un atteggiamento verso il segno proprio da pittore: se tu pensi ad uno che dipinge dei numeri, te lo immagini freddo, distaccato, mentre diverso era l'atteggiamento di Jasper Johns. Cioè se tu non avessi visto quello che lui stava facendo, se avessi visto soltanto i suoi modi, avresti pensato che stava dipingendo una figura, un paesaggio, non so. C'era nel suo atteggiamento verso l'opera proprio un abbandono totale[51].

Ci dice qualcosa la replica del 1965 riguardo al disegno del 1960, al suo significato, alle sue intenzioni? Credo di sì.

0 through 9 era nato come quadro (P 90, Fig. 4) e la difficile leggibilità dei numeri sovrapposti era, in pittura, aumentata dall'affollamento delle pennellate e dei colori. La pulizia lineare del disegno (D 77, Fig. 11) che Johns derivò del quadro ottiene un effetto paradossale. Il pattern è certamente più leggibile di quanto non lo sia nel quadro ma il vero significato dell'immagine appare ancora più misterioso: quale intenzione c'era nel sovrapporre i profili dei

[50] Il tema era stato statuito da Johns nella di poco precedente dichiarazione di poetica in *SIXTEEN AMERICANS* 1959, p. 22: una delle «three academic ideas» che l'artista ammise essere di suo interesse era, secondo una suggestione avuta da Marcel Duchamp, «to reach the impossibility of sufficient visual memory to transfer from one like object to another the memory imprint».

[51] QUINTAVALLE 1973, p. 54.

dieci numerali? Ottenendo, nel 1960, un disegno 'in pulito' dagli studi per il quadro Johns ha voluto mostrare che il significato dell'operazione era soprattutto formale: i numerali sono forme date e, se devono essere combinati per essere letti in contemporanea attraverso la loro sovrapposizione, deve essere trovata, e palesata, una logica che li metta in relazione l'uno con l'altro sul piano. La replica del 1965 (D 133, Fig. 12) documentata dalle riprese di Mulas ha reso evidente, nel suo processo esecutivo, questa logica.

Corollario: un montaggio di provini a contatto

Come si è detto, due soli dei negativi dedicati al lavoro di Johns sul disegno di *0 through 9* furono scelti per essere stampati e pubblicati nel libro *New York: The New Art Scene* del 1967. Erano due fotografie volutamente ripetitive di soggetto e inquadratura: lo sguardo di Mulas si era appuntato sulla concentrazione dell'artista di fronte al foglio, nella prima ripresa agli inizi (dei dieci numerali sono tracciati, e solo parzialmente, lo 0 e il 2), nella seconda verso la fine, quando la fitta trama dei numerali era già stabilita[52]. La documentazione più peculiare del reportage, la sequenza delle fasi di esecuzione del disegno, andava in questo modo perduta.

Mulas la recuperò grazie a un'operazione che fu determinante nel ripensamento da lui condotto, negli ultimi anni della sua vita, sul proprio lavoro di fotografo. Nella già citata mostra retrospettiva a lui dedicata a Parma nel marzo 1973 (una mostra per la quale, prima della morte precoce, aveva curato con attenzione i materiali da esporre) erano presentate opere fino ad allora mai viste: si trattava di veri e propri montaggi dove il fotografo aveva stampato su un supporto di 50x60 cm sequenze variabili dai 180 ai 30 provini a contatto[53]. I provini a contatto oggetto di questi montaggi riguardavano solo reportage di artisti ripresi nei viaggi americani: Jasper Johns, Kenneth Noland, Barnett Newman, Roy Lichtenstein, Andy Warhol[54]. A Johns era stato concesso lo spazio maggiore, con ben quattro montaggi; e solo a questi Mulas abbinò una o due stampe ingrandite da essi derivate (Figg. 25-26). Si creava, in questo modo, una sorta di dittico dove una o due stampe abbinate sulla destra venivano a occupare una superficie prossima a quella del montaggio dei provini a contatto sulla sinistra. Non abbiamo notizie sicure per datare l'esecuzione di questi montaggi: verso o dopo il 1970 sembrerebbe l'ipotesi più plausibile, tenuto conto della contemporanea ricerca fotografica di Mulas.

L'operazione era intesa a mettere a confronto (e in reciproca tensione) due strategie fotografiche tra loro opposte: da una parte un'azione analiticamente narrata nel suo svolgersi attraverso la progressione delle riprese; dall'altra un'azione fermata in una fotografia che ne offre una sintesi emblematica. Questo confronto aveva per Mulas una chiara intenzione critica e apriva a una coraggiosa rilettura del proprio lavoro: si trattava di mettere in rapporto le riprese in sequenza (un continuo seguire con l'obbiettivo un'azione; una misurazione con il tema del trascorrere del tempo nel lavoro degli artisti) con l'assoluto visivo del negativo prescelto, ingrandito e stampato.

Mulas non ha mai parlato esplicitamente delle ragioni che lo spinsero a stampare e a esporre questi montaggi di provini a contatto nella retrospettiva di Parma del 1973. Né spiegò

[52] *NEW YORK* 1967, pp. 160-161, 162.

[53] L'esposizione di questi materiali non è ricordata nel catalogo *UGO MULAS* 1973; la testimonianza della loro presenza in mostra si trova nella recensione di Daniela Palazzoli in cui la scrivente osservava come la tecnica più efficace dei reportage di Mulas sugli artisti fosse «quella del provino, o di diversi provini insieme che, stampati a contatto o ingranditi, conservano nella sequenza la trascrizione del processo mentale del fotografo nell'afferrare concettualmente, e non solo visivamente, il processo di creazione di un artista» (PALAZZOLI 1973, p. 55); nello stesso articolo era riprodotto un dettaglio di un foglio di provini a contatto della sequenza di scatti dedicati a Barnett Newman.

[54] Questi montaggi di provini sono stati riprodotti nel loro insieme, per la prima volta, in *UGO MULAS* 2007, pp. 414-415 (Lichtenstein), 418-425 (Johns), 426-427 (Noland), 430-433 (Newman).

il significato che questi montaggi ebbero in quel personale, e per certi versi drammatico, processo di riflessione teorica sulla fotografia che caratterizzò l'ultima fase della sua ricerca. Si sommarono, evidentemente, l'insoddisfazione verso il proprio lavoro di reporter del mondo dell'arte (a Quintavalle confessò di essersi «stufato di andare in giro negli studi dei pittori per cercare di capire quello che succedeva e per mettere insieme così una specie di mosaico di verità, un pezzo da uno, un pezzo dall'altro»[55]) e la volontà di trovare un nuovo significato all'imponente mole di negativi accumulati negli anni precedenti. Verso il 1970 una simile intenzione si confrontava inevitabilmente con il dominante indirizzo concettuale che rivendicava, alla fotografia, lo statuto di opera d'arte. Ma toccava anche un punto nodale del rapporto tra fotografia di documentazione sul lavoro degli artisti e arte contemporanea: con l'imporsi della performance la creazione artistica non era più un linguaggio altro e inavvicinabile, di cui la fotografia poteva soltanto fornire una traduzione in chiave di racconto ambientale. La fotografia era, invece, parte attiva di questo linguaggio.

A partire dal 1969 Mulas iniziò infatti a documentare mostre o eventi artistici attraverso sequenze fotografiche destinate a essere pubblicate nel loro insieme, sotto forma di provini a contatto, nei cataloghi delle rispettive manifestazioni: avvenne per *Campo Urbano* a Como nel 1969[56]; poi per la mostra *Amore mio* a Montepulciano nel 1970[57]; poi ancora per *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* a Roma nell'autunno dello stesso anno[58]. Nella riflessione scritta che Mulas dedicò alla celebre sequenza fotografica con la performance di Jannis Kounellis in *Vitalità del negativo* (trentasei riprese pressoché uguali con un pianista che eseguiva un'aria derivata dalla trascrizione per pianoforte di un coro del *Nabucco* di Giuseppe Verdi) spiegò che la questione determinante per la fotografia era la sfida al cinema e alla letteratura, dove «il tempo scorre naturalmente». Nella sequenza delle riprese in uno stesso provino con un pianista che suona «è l'ossessione dell'immagine ripetuta a far emergere la dimensione del tempo fotografico»[59].

Ma queste considerazioni non bastano, credo, a spiegare l'operazione di riunire in un unico supporto riprese che erano nate con l'intenzione di documentare l'*art scene* di New York per farne un libro fotografico; e che vennero poi retrospettivamente recuperate per ricercarne un significato nuovo.

Prendiamo proprio il montaggio di provini che ha come oggetto l'esecuzione di *0 through 9* (Fig. 25). A farla da protagonista non è soltanto il lavoro dell'artista ma anche, e soprattutto, il movimento dello sguardo del fotografo, nella relazione con l'artista oggetto delle riprese. Il centro dell'interesse di Mulas è diventato, solo qualche anno dopo, l'operazione fotografica in sé. Colpisce la continua alternanza tra le inquadrature dedicate all'opera, isolata in molte riprese (ben ventidue inquadrature su centottanta), e quelle all'artista che la esegue. In questa alternanza il movimento del fotografo sottolinea la presenza di due tempi: quello dell'artista al lavoro, quello del fotografo che lo riprende e cerca di seguire il suo pensiero. La serie di provini a contatto con Johns alle prese con *0 through 9* non ha nulla di ricercatamente ripetitivo: mai, nella successione delle riprese, si vuole evidenziare la straniante sequenza di immagini uguali del pianista della performance di Kounellis.

[55] QUINTAVALLE 1973, p. 76.

[56] *CAMPO URBANO* 1969, copertina: vi è documentata la performance *Suonano la città* di Giuseppe Chiari e Franca Sacchi con un provino a contatto di 36 fotogrammi dove è ben leggibile, lungo la base delle strisce incollate, la sequenza numerica dei negativi. In PALAZZOLI 1970, pp. 22-24, sono riprodotti tre provini a contatto di Ugo Mulas dedicati ad altrettante «azioni» di *Campo Urbano*, gli stessi provini poi ripubblicati in *UGO MULAS* 2007, pp. 434-453.

[57] *AMORE MIO* 1970, pp.n.nn.: sono riprodotte sei pagine consecutive di strisce di provini a contatto di Ugo Mulas che documentano le fasi di costruzione della installazione *Marcia funebre o della geometria* di Paolo Scheggi e Franca Sacchi.

[58] *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, p.n.n.

[59] MULAS/FOSSATI 1973, p. 152.

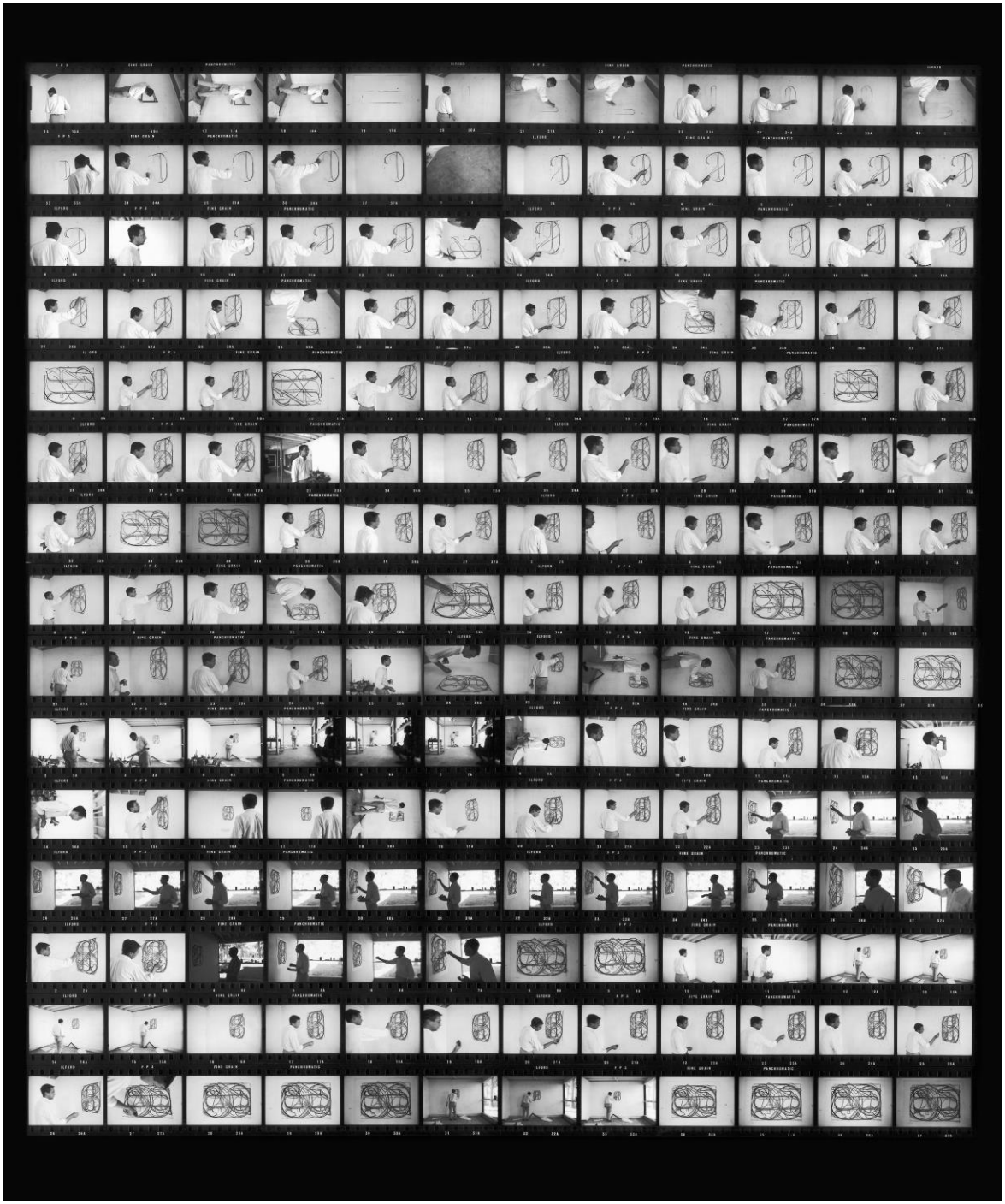


Fig. 25: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, montaggio di 180 provini a contatto, 1970 circa. Milano, Archivio Ugo Mulas

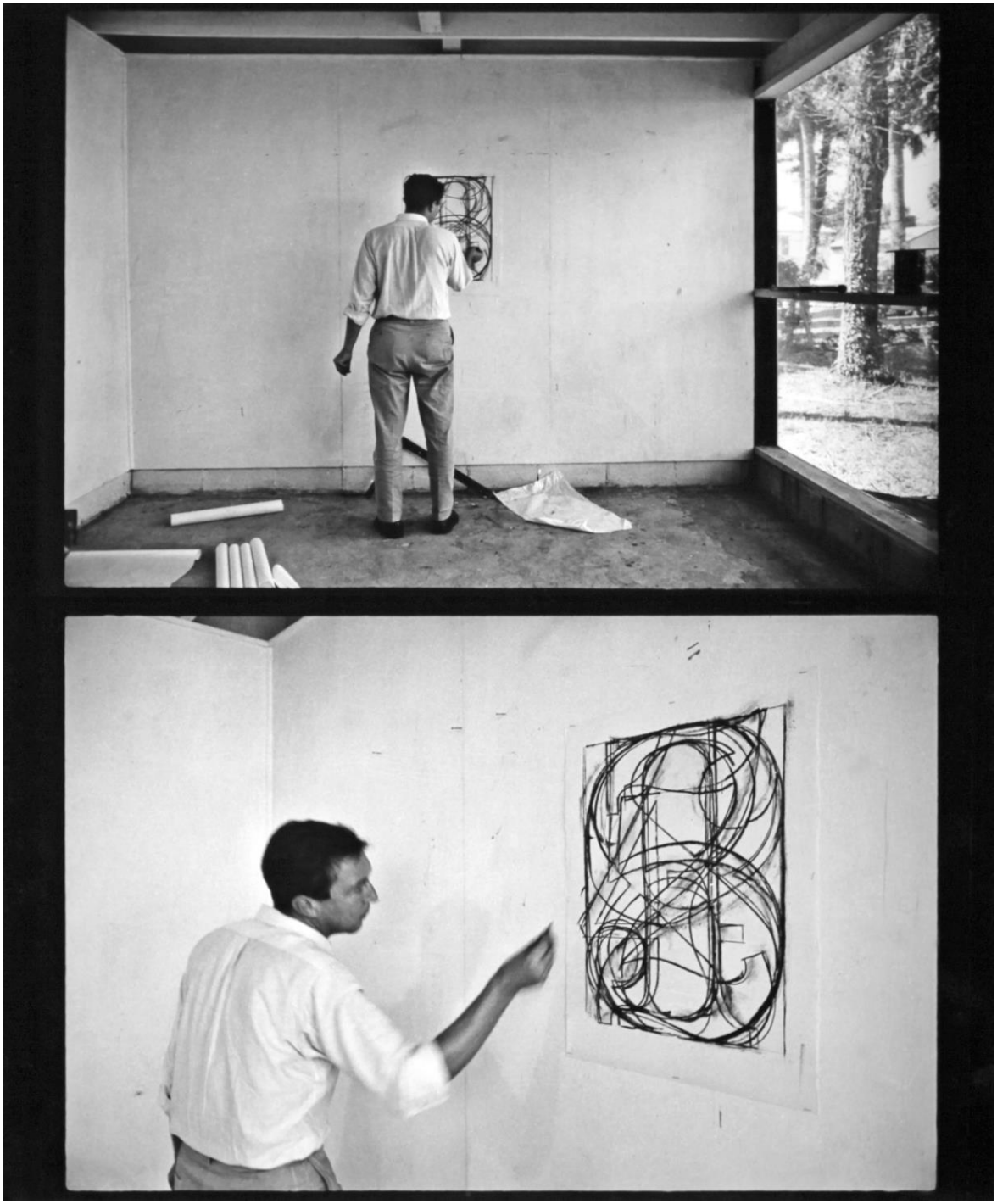


Fig. 26: Ugo Mulas, Jasper Johns esegue una replica a carboncino di *0 through 9*, ottobre 1965, montaggio di due stampe, 1970 circa. Milano, Archivio Ugo Mulas

L'esecuzione di una replica del più freddo, apparentemente concettuale, dei lavori di Johns (il grande disegno *0 through 9*) si trasforma, nella lettura retrospettiva che ne dà Mulas montando verso il 1970 la sequenza di immagini, in una vera e propria performance. Il fotografo ne è parte perché documenta la temporalità dell'azione, decisiva per avvicinare il significato del disegno: un tour de force sul tema delle leggi grammaticali della composizione usando vocaboli visivi dati (le forme dei numerali), ritrovati nella memoria (senza l'aiuto, dunque, di stencils) e messi alla prova nelle loro complicate relazioni visive. Una sfida, sembra suggerire Mulas nella sequenza dei provini a contatto, che avviene nell''arena' dello studio, per richiamare una parola chiave di uno dei testi fondativi dell'espressionismo astratto americano[60]. Rileggere a distanza di qualche anno i negativi del 1965 con Johns che disegna la replica di *0 through 9* significa per Mulas riconsiderare uno snodo decisivo della propria vicenda di fotografo: la lezione di Johns, l'artista che aveva condotto una costante indagine sul significato e sui limiti del linguaggio pittorico, sarà per Mulas una delle spinte a interrogarsi su quei fondamentali dell'operazione fotografica che troverà il suo compimento nel ciclo delle *Verifiche*.

[60] ROSENBERG 1952, p. 22.

BIBLIOGRAFIA

AMORE MIO 1970
Amore mio, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

BERNSTEIN 2003
R. BERNSTEIN, *Jasper Johns's Numbers: Uncertain Signs*, in *JASPER JOHNS* 2003, pp. 12-32.

BERNSTEIN 2016
R. BERNSTEIN (con la collaborazione di H. Colsman-Freyberger, C. Sweeney, B. Stepina Zinn), *Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Painting and Sculpture*, I-V, New York 2016.

BOCHNER 1967
M. BOCHNER, *The Serial Attitude*, «Artforum», 4, 1967, pp. 28-33 (disponibile on-line https://www.artforum.com/features/the-serial-attitude-211226/).

CAGE 1964
J. CAGE, *Jasper Johns: Stories and Ideas*, in *Jasper Johns*, catalogo della mostra, a cura di A. Solomon, New York 1964, pp. 21-26.

CAMPO URBANO 1969
Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CASTLEMAN 1986
R. CASTLEMAN, *Jasper Johns. A Print Retrospective*, New York 1986.

CONSAGRA–MULAS 1973
P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, introduzione di U. Eco, Milano 1973.

DRUICK 2007
D. DRUICK, *Gray Matters*, in *Jasper Johns. Gray*, catalogo della mostra, a cura di J. Rondeau, D. Druick, Chicago 2007, pp. 81-107.

DUCHAMP 1960
M. DUCHAMP, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, a thypographic version by R. Hamilton of M. Duchamp's *Green Box*, Londra 1960.

DUCHAMP/SANOUILLET–PETERSON 1975
M. DUCHAMP, *Duchamp du signe. Écrits*, a cura di M. SANOUILLET, nuova edizione rivista da E. Petersnon, Parigi 1975.

FERGONZI 2019
F. FERGONZI, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Milano 2019.

FIELD 1970
R.S. FIELD, *Jasper Johns. Prints 1960-1970*, Philadelphia 1970.

FINE 1990
R.E. FINE, *Making Marks*, in ROSENTHAL–FINE *ET ALII* 1990, pp. 46-67.

HUGHES 2021
A.E. HUGHES, *Of Material Concern: Jasper Johns, Tatyana Grosman, and Handmade Printing Papers*, in *Modern and Contemporary Art*, a cura di D. Barbour, S.Q. Lomax, numero monografico di «Facture. Conservation, Science, Art History», 5, 2021, pp. 88-121.

JASPER JOHNS 1959
Jasper Johns. 287ª Mostra del Naviglio […], dépliant della mostra, testo di R. Rosenblum, Milano 1959.

JASPER JOHNS 1993
Jasper Johns. 35 Years. Leo Castelli, catalogo della mostra, a cura di S. Brundage, New York 1993.

JASPER JOHNS 1996
Jasper Johns. A Retrospective, catalogo della mostra, a cura di K. Varnedoe, New York 1996.

JASPER JOHNS 2003
Jasper Johns. Numbers, catalogo della mostra, a cura di R. Bernstein, C.E. Foster, Cleveland 2003.

JASPER JOHNS 2007
Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955-1965, catalogo della mostra, a cura di J. Weiss, New Haven-Londra 2007.

JASPER JOHNS 2018
Jasper Johns. Catalogue Raisonné of Drawing, a cura di The Menil Collection, E. Costello, I-VI, Houston 2018.

JASPER JOHNS 2021
Jasper Johns. Mind/Mirror, catalogo della mostra, a cura di C. Basualdo, S. Rothkopf, New Haven-Londra 2021.

JOHNS 1996
J. JOHNS, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, a cura di K. Varnedoe, C. Hollevoet, New York 1996.

KARMEL 2010
P. KARMEL, *Cancellation/Creation. Jasper Johns: Drawing over Prints*, in *Jasper Johns. Drawing Over*, catalogo della mostra, a cura di P. Karmel, New York 2010, pp. 5-62 (disponibile on-line https://www.castelligallery.com/publications/jasper-johns2)

MORRIS 2007
R. MORRIS, *Jasper Johns: The First Decade*, in *JASPER JOHNS* 2007, pp. 208-233.

MULAS/FOSSATI 1973
U. MULAS, *La fotografia*, a cura di P. FOSSATI, Torino 1973.

MULAS/TRINI–A. MULAS 1988
U. MULAS, *Vent'anni di Biennale 1954-1972*, testi di T. TRINI, scelta delle immagini di A. MULAS, Milano 1988.

NEW YORK 1967
New York: The New Art Scene, fotografie di U. Mulas, testo di A. Solomon, [New York] 1967.

PALAZZOLI 1970
D. PALAZZOLI, *Ugo Mulas*, «Popular Photography Italiana», 152, 1970, pp. 19-24.

PALAZZOLI 1973
D. PALAZZOLI, *Mostre a Parma, Milano, Torino, Roma*, «Domus», 523, 1973, pp. 55-56.

PIERRE 1969
J. PIERRE, *Qui est surréaliste. José Pierre répond à cette question*, «La Galerie des Arts», 66, 1969, p. 13.

POLA 2017
F. POLA, *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, in *New York New York. Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, a cura di F. Tedeschi, con F. Pola, F. Boragina, Milano 2017, pp. 258-269.

PRESTON 1961
S. PRESTON, *Ends and Means of Abstract Art*, «The New York Times», 12 febbraio 1961, p. 21.

QUINTAVALLE 1973
A.C. QUINTAVALLE, *Conversazioni con Ugo Mulas*, in *UGO MULAS* 1973, pp. 9-102.

RAGON 1961
M. RAGON, *"Plus vrai que nature"*, «Arts. Letters Spectacles Musique», 827, 21-27 giugno 1961, p. 7.

RESTANY 1961
P. RESTANY, *Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun*, «Cimaise», 55, 1961, pp. 90-97.

ROSENBERG 1952
H. ROSENBERG, *The American Action Painters*, «ArtNews», 8, 1952, pp. 22-23, 48-50.

ROSENBLUM 1962
R. ROSENBLUM, *Les œuvres récentes de Jasper Johns*, «XX^e Siècle», 18, 1962, pp.n.nn.

ROSENTHAL–FINE *ET ALII* 1990
N. ROSENTHAL, R.E. FINE *ET ALII*, *The Drawings of Jasper Johns*, catalogo della mostra, Washington-New York-Londra 1990.

SERGIO 2012
G. SERGIO, *Mulas Ugo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012 (disponibile on-line https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-mulas_(Dizionario-Biografico)/).

SIXTEEN AMERICANS 1959
Sixteen Americans, catalogo della mostra, a cura di D.C. Miller, con testimonianze degli artisti e di altri, New York 1959 (disponibile on-line https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2877_300062200.pdf).

SIXTY-FOURTH AMERICAN EXHIBITION 1961
Sixty-Fourth American Exhibition. Paintings, Sculpture, catalogo della mostra, a cura dell'Art Institute of Chicago, Chicago 1961.

STEINBERG 1962
L. STEINBERG, *Jasper Johns*, «Metro», 4-5, 1962, pp. 87-109.

STEINBERG 1963
L. STEINBERG, *Jasper Johns*, New York 1963.

TONE 1996
L. TONE, *Chronology*, in *JASPER JOHNS* 1996, pp. 118-396.

UGO MULAS 1973
Ugo Mulas. Immagini e testi, catalogo della mostra, con una nota critica di A.C. Quintavalle, Parma 1973.

UGO MULAS 1989
Ugo Mulas, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, M. Mulas, Milano 1989.

UGO MULAS 2007
Ugo Mulas. La scena dell'arte, catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, C. Italiano, A. Mattirolo, Milano 2007.

VARNEDOE 1996
K. VARNEDOE, *1959-1960*, in *JASPER JOHNS* 1996, pp. 163-189.

VENEZIA 2006
Venezia 1948-1986. La scena dell'arte. Fotografie da ArchivioArte Fondazione, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano-Modena 2006.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970
Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VIVALDI 1961
C. VIVALDI, *Neodada, novorealismo, neometafisica*, in *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, «Almanacco Letterario Bompiani 1962», a cura di S. Morando, 1961, pp. 249-260.

WITTGENSTEIN/ANSCOMBE–WRIGHT 1967
L. WITTGENSTEIN, *Zettel*, a cura di G.E.M. ANSCOMBE, G.H. VON WRIGHT, Berkeley-Los Angeles 1967.

ABSTRACT

Il presente contributo studia le 253 riprese fotografiche (oggi documentate da negativi e da provini a contatto) dedicate nel 1965 dal fotografo Ugo Mulas all'artista americano Jasper Johns mentre eseguiva la replica di un suo disegno del 1960, *0 through 9*. Questa documentazione fotografica permette di ricostruire nel dettaglio la procedura esecutiva della replica del 1965. Ma apre anche uno spiraglio sulle intenzioni e sul significato del cruciale, precedente ciclo di dipinti e disegni di Johns del 1960-1961 intitolati *0 through 9*: l'artista non esegue infatti la serie dei numeri secondo la progressiva sequenza numerica da 0 a 9 ma sembra affrontare il foglio come un campo visivo astratto, considerando i numerali come forme pure in relazione reciproca l'una con l'altra. Questa conclusione permette anche di rileggere in una prospettiva diversa i fogli preparatori al ciclo del 1960. L'analisi dei negativi e dei provini a contatto si allarga poi al significato che questo specifico reportage assunse nel lavoro di Mulas: i più tardi (circa 1970) montaggi dei provini a contatto in grandi pannelli autonomi rivelano la sua volontà di riflettere sul significato della sequenza fotografica, in dialogo con le coeve necessità di documentazione della performance artistica.

This paper studies the 253 photo negatives taken in 1965 by the Italian photographer Ugo Mulas of the American artist Jasper Johns while he was executing a replica of his 1960 drawing *0 through 9*. This photographic documentation enables a detailed reconstruction of Johns' execution procedure of the 1965 replica. But it also opens up a path to the intentions and meaning of Johns' crucial, earlier cycle of paintings and drawings from 1960-1961 entitled *0 through 9*: the artist does not in fact execute the series of numbers according to the progressive numerical sequence from 0 to 9 but seems to approach the sheet as an abstract visual field, considering the numerals as pure forms in reciprocal relation to one another. This conclusion permits a re-reading of the preparatory drawings for the 1960 series *0 through 9* from a different perspective. The analysis of negatives and contact sheets of Johns at work extends to the meaning that this specific reportage assumed in Mulas's photographic work: the later (circa 1970) montages of contact sheets in large autonomous panels reveal his desire to reflect on the photographic sequence in itself, in dialogue with the contemporary necessity of documenting artistic performance.