

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



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

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

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

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

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

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



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ogetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenic churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Per iniziare

Si concretizza con questo primo e denso fascicolo il progetto, a lungo accarezzato, di una rivista dedicata alle ricerche di storia dell'arte intraprese da giovani studiosi presso l'Università di Firenze, e in particolare presso la sua Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici. Essa nasce come un prodotto della Scuola, e dunque del fondamentale terzo livello di formazione, destinato a formare i quadri della tutela del patrimonio culturale, ma è aperta a dottori di ricerca, dottorandi, neolaureati o laureandi che abbiano seguito un percorso di formazione e di maturazione nell'Ateneo fiorentino. Ecco perché il testo che state leggendo è il primo e l'ultimo a essere scritto da un docente. Lo spazio sarà integralmente dedicato agli esercizi di talenti giovani e generosi, mentre i docenti dei settori storico-artistici del Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, che ha tenuto a battesimo e finanziato l'iniziativa, si riservano il ruolo di garanti della qualità della ricerca. Il progetto ha trovato un valido interprete editoriale nella Fondazione Memofonte, cui siamo riconoscenti anche per averne condiviso con sensibilità gli orientamenti.

La rivista ambisce a diventare non tanto l'organo scientifico di una scuola in senso istituzionale, quanto di una scuola nel profondo senso umanistico del termine: quello di un luogo dove si elabora e si trasmette sapere. Siccome crediamo che la scuola fiorentina di storia dell'arte, nella sua declinazione universitaria, abbia molte buone cose da dire, e anzi abbia il dovere di dirlo per una sorta di missione - questa sì - istituzionale, una sua rivista ne diventa prodotto scientifico quasi irrinunciabile, e oserei dire fisiologicamente necessario. A maggior ragione in un frangente che vede i saperi storici e umanistici messi quotidianamente in discussione o addirittura sotto attacco (e per converso le opere d'arte ridotte a meri e triti fenomeni mediatici). Varare una rivista proprio adesso significa per noi non solo ribadire che la storia dell'arte serve alla vita sociale come al progresso della civiltà: ma pure quanto sia viva e in carne, e continui a produrre un costante nutrimento delle menti e un regolare arricchimento della scienza.

L'obiettivo è infatti documentare qualità e varietà delle ricerche generate da quel percorso, e dunque l'efficacia di un laboratorio in cui sia rappresentato quel pluralismo di temi e di metodi che in questo momento rende peculiare e unica l'esperienza di studiare - e soprattutto di *fare* - storia dell'arte a Firenze. Ma anche insistere sulla necessità di leggere le opere nel vivo della cultura e della società del loro tempo, cercando di far sentire il mondo che pulsa dietro ogni opera. Quel pluralismo si misurerà con la forma di saggio di ricerca ovvero di recensione. Non vi sono preclusioni cronologiche o geografiche sugli argomenti proposti, che possono spaziare dall'alto medioevo alla contemporaneità pura e da Firenze all'universo mondo, e ri-

guardare l'iconologia come la critica d'arte, il restauro come l'uso delle fonti, il collezionismo come l'attribuzione, la tecnica come la lettura stilistica, e naturalmente ogni tipo di manufatto che rientri nell'orizzonte tematico delle arti visive.

Siamo convinti che la diversità sia ricchezza e che il pluralismo sia strumento ineludibile del progresso della conoscenza. Il confronto e il dialogo tra punti di vista diversi possono anzi ritenersi i principi guida attorno ai quali si dovrebbero articolare la genesi e la crescita della rivista. Che non a caso insiste sul concetto di contesto: ossia tutto ciò che sta attorno all'opera d'arte, l'ambiente e le attribuisce un senso. Esso è fatto di pensieri e parole come di altre opere, luoghi e spazi, perché non vi è opera che si spieghi da sola, anche se è sempre dall'opera che occorre partire. Si fa storia dell'arte, ben lo sappiamo, quando un'opera è messa in relazione con almeno un'altra, e quando questa relazione apre la finestra su un mondo. Il contesto è dunque anche il discorso sull'arte: il nostro dovrà essere chiaro e privo di compiacimenti, sempre documentato e argomentato. La nostra rivista si schiera apertamente in difesa del rigore del metodo, della conoscenza dei materiali di studio, dell'esegesi delle fonti, dell'aggiornamento critico. La sua linea politica, insomma, è il metodo storico.

Le recensioni costituiscono così momenti di riflessione sul dibattito storiografico in corso, utili a segnalare e discutere iniziative che meritano di essere ripensate a distanza, oltre il rumore della cronaca. Recensire non significa per noi né celebrare né stroncare, e non solo perché tra questi estremi ci sono infinite vie mediane. Vuol dire soprattutto ritrovare i parametri di un discorso criticamente argomentato sui libri come sulle mostre oltre i giudizi apodittici e indimostrati della comunicazione giornalistica, soprattutto digitale. Valorizzare progetti che siano frutto di un serio lavoro di ricerca e propongano un effettivo avanzamento della conoscenza, benché talvolta rimasti in penombra. E ripudiare la polemica (come pure personalismi e personalizzazioni) in favore del ragionamento.

Oltre i ruoli convenzionali di direttore, segretario *et alii*, questa rivista - come del resto l'università - è fatta da tutti noi: ed è dunque il prodotto del nostro modo di intendere e di vivere la ricerca e la didattica. Partiamo dunque senza grancasse, ma con l'obiettivo di fare una buona rivista. Quel che sarà, dipenderà soprattutto da noi, e dalla forza delle nostre idee, del nostro metodo e della nostra etica.

Fulvio Cervini

Contributi

COLLETTA

Fabrizio Bianchi

I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

Breve introduzione storico-stilistica

Sulla *Croce* della chiesa di San Frediano di Pisa sono sovrapposte due stesure pittoriche (Fig. 1). Attualmente la tavola dipinta, per quanto da lontano appaia senza incongruenze, presenta alcuni caratteri e personaggi talvolta confusi, testimonianza delle due fasi.

Le due *facies* pittoriche hanno stili abbastanza simili: la più antica fu portata alla luce durante i restauri condotti dalla Soprintendenza di Pisa nel 1968-1972, e la vediamo oggi nel Cristo al centro e in alcuni frammenti di scene nei tabelloni. Stilisticamente, essa sembra essere precedente al *Crocifisso* di Guglielmo del Duomo di Sarzana del 1138, il più antico datato. È abbastanza simile, infatti, ad alcune opere romane attribuite all'ultimo quarto dell'XI secolo: le miniature della Bibbia di Santa Cecilia, la tavola del *Giudizio Universale* della Pinacoteca Vaticana (già in San Gregorio Nazianzeno), e alcuni affreschi della basilica inferiore di San Clemente (come vedremo, utili anche per le iscrizioni), che comunque sono anche simili alla seconda *facies*. Inoltre, ha altri paralleli col *Crocifisso* di San Paolo all'Orto di Pisa, col *Crocifisso* del Victoria and Albert Museum (inv. 850.1900), e anche con la *Madonna* della chiesa di Santa Chiara a Pisa, tutti dipinti su tavola della prima metà del XII secolo (il primo, quasi

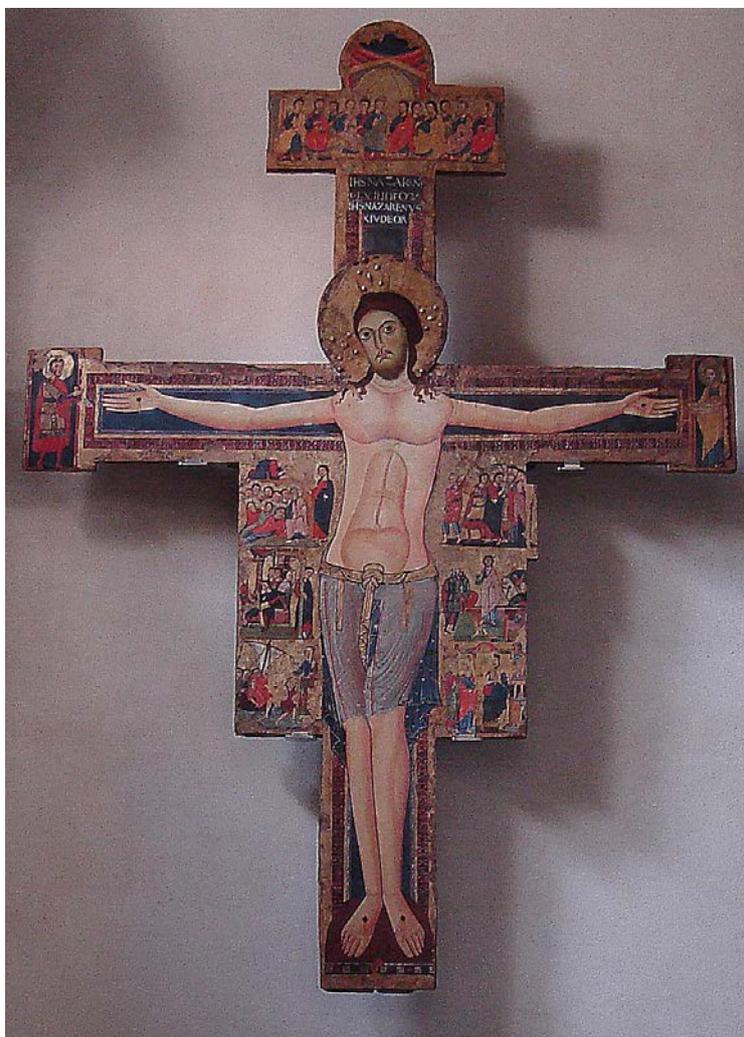


Fig. 1. Croce dipinta, prima metà del XII secolo. Chiesa di San Frediano, Pisa.

certamente del primo quarto)¹.

La seconda stesura pittorica, invece, rimasta oggi solo nelle scene dei tabelloni e nella cimasa, ha corrispondenze estremamente stringenti, già notate a partire da Sirén nel 1922 e da Sandberg Vavalà nel 1929, con la *Croce* dipinta dell'Abbazia di Santa Maria Assunta di Rosano, datata da Boskovits 1129-1134², e con la prima *facies* della *Croce* dipinta acefala, non molto conosciuta, della chiesa di San Matteo a Pisa. Queste ultime le ritengo molto probabilmente riconducibili allo stesso maestro.

Vi sono altri paragoni per questa seconda *facies*, in particolare con le croci dipinte del Museo Civico di Castiglion Fiorentino, e di una collezione privata romana, che però paiono successive, forse opere di bottega³.

Negli ultimi anni retrodatare le croci dipinte su tavola è una tendenza abbastanza diffusa della critica⁴. Tuttavia, fino a venti o trenta anni fa, la *Croce* di San Frediano (prima e dopo i restauri) era in genere datata alla fine del XII o all'inizio del XIII secolo. Un caso a parte fu Arslan, che nel lontano 1936 riteneva la seconda *facies* (prima dei restauri) databile entro il 1150⁵.

Tante sono le peculiarità interessanti di questa *Croce*, in *primis* è la più antica del tipo propriamente definito "pisano", ovvero con le storie della vita di Cristo nei tabelloni, al posto delle figure dei dolenti. Un'altra caratteristica è l'iscrizione visibile nella zona fra il nimbo di Cristo e la cimasa (Fig. 2): è l'unico caso, a giudicare dalle mie ricerche, di *titulus* ridipinto anticamente nel gruppo delle croci dipinte su tavola del XII e XIII secolo, ed è l'argomento di cui mi occupo in questo articolo.

Per la realizzazione di questo articolo, ringrazio il Prof. Andrea De Marchi, relatore della mia tesi specialistica in storia dell'arte medioevale per l'Università di Firenze, riguardante le Croci dipinte di San Paolo all'Orto e di San Frediano, punto di partenza per questo approfondimento sui *tituli*, ed il Prof. Stefano Zamponi, per molte preziose informazioni paleografiche, e per avermi concesso di inserire alcune fotografie delle miniature dell'Archivio Capitolare di Pistoia.

¹ Molti di questi confronti in M. BOSKOVITS, *A critical and historical Corpus of Florentine Painting, I/I: The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, Firenze 1993, pp. 19 nota 14, 25.

² O. SIRÉN, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922, pp. 178-187, *sp.* 183-187. Poi, E. SANDBERG VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, p. 578: "ritroviamo il nostro maestro romanico-pisano attivo di nuovo a discreta distanza dalla patria, cioè a Rosano, presso Pontassieve". Dopo questo libro, a ragione, molti scrittori considerarono le due opere dello stesso autore, o ne sottolinearono la comunanza di stili (fra cui Richard Offner, Edward Garrison, Enzo Carli). BOSKOVITS, *The Origins...* cit., p. 19 nota 14, li considerò assieme al *Crocifisso* di San Paolo all'Orto "forse della stessa mano" (pp. 28, 30, 206 per la data citata nel testo).

³ La *Croce* di Rosano è stata avvicinata da molti storici dell'arte a queste ultime due. Fra di essi, segnalo Tartuferi, che le attribuiva tutte e tre allo stesso autore: A. TARTUFERI, *Qualche osservazione sulla Croce dipinta di Rosano restaurata*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno (Parma 2008) a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 252-258. L'argomento della *Croce* di collezione privata romana è ripreso in seguito.

⁴ Cfr. ad esempio BOSKOVITS, *The Origins...* cit., pp. 14 e seguenti; M. BURRESI, A. CALECA, *Le Croci dipinte*, Pisa 1993; A. TARTUFERI, *Qualche osservazione...* cit., pp. 252-258; *La pittura su tavola del secolo XII*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012.

⁵ W. ARSLAN, *Su alcune Croci pisane*, "Rivista d'Arte", XVIII, 1936, pp. 217-244, *sp.* 239.

Prime constatazioni paleografiche

La scritta più antica fu scoperta parzialmente nel 1965, qualche anno prima dei citati restauri, più invasivi, del 1968-1972, durante i quali furono scoperti gli ultimi particolari. Oggi possiamo vedere le due iscrizioni quasi integre una sopra l'altra, anche se parte dell'iscrizione più recente è stata cancellata, proprio per portare alla luce la scritta sottostante.



Fig. 2. I due *tituli* della Croce dipinta di San Frediano, prima *facies* (1100-1120) e seconda *facies* (1130-1140).

Il *titulus* che si collega alla seconda *facies* del dipinto era posto più in alto perché anche il Cristo era dipinto col volto leggermente più allungato. Il *titulus* sottostante è invece quello che fa riferimento al Cristo oggi visibile, ed è il più antico (Fig. 2).

Le due iscrizioni, per quanto simili, non sono uguali. Questa caratteristica di *documento* di due distinte epoche e pittori le rende molto interessanti per datare le due differenti stesure pittoriche. Inoltre, sono molto utili per comprendere l'evoluzione

paleografica nei *tituli* dei crocifissi pisani del XII secolo.

Entrambe risultano eseguite su due righe, in riquadri su sfondo blu, tuttavia la scritta più antica in basso è bianca, mentre invece quella successiva in alto è d'oro, con il riquadro incorniciato da una linea rossa. Tutte e due recano l'iscrizione, con abbreviazioni diverse, *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*, che è tratta dal Vangelo di Giovanni⁶.

Esse hanno alcune differenze nel modulo e nella forma delle lettere, a riprova di una diversa mano e di un periodo storico distinto. Una differenza che risalta è la prima U di IYDEORUM, che nell'iscrizione più antica è una V alla latina, mentre in quella più recente è una U onciale. L'iscrizione più antica inoltre è regolare, con lettere distaccate fra loro da spazi uguali, mentre quella del secondo pittore mantiene sempre lettere ben distanziate, ma leggermente più grandi, con abbreviazioni, e talvolta le 'alza', o le 'stringe' per inserirle negli spazi: si osservino le lettere Z ed E di NAZARENUS.

A questo proposito molto importante è lo studio di Stefano Riccioni, che partì dalle ricerche dei paleografi Gramigni e Zamponi sulle iscrizioni delle prime Croci dipinte⁷. L'epigrafe

⁶ Gv, 19,19: "Gesù il Nazareno, il re dei Giudei". Marco, Luca e Matteo riportano un *titulus* un po' differente: "Questi è Gesù, il re dei Giudei" (Mt 27,37), "Il re dei Giudei" (Mc 15,26), "Questi è il re dei Giudei" (Lc 23,38).

⁷ S. RICCIONI, *La Croce di Rosano oltre il Lazio e la Toscana. Riflessi 'Europei' della Riforma Gregoriana*, in *La pittura su tavola...cit.*, pp. 119-132, sp. 119. Il punto di partenza della sua ricerca, afferma l'autore, sono gli studi di T. GRAMIGNI, S. ZAMPONI, *Le iscrizioni della Croce di Rosano*, in *La Croce dipinta dell'Abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, R. Bellucci, Firenze 2007, pp. 71-88, che tuttavia escludevano dall'indagine sulle croci dipinte il *Crocifisso* di San Frediano, in quanto non presentava testi esegetici a commento delle scene, solo *tituli*. L'unico esemplare fra le croci dipinte, oltre quello di Rosano, contenente didascalie nelle scene, è quello di Guglielmo a Sarzana (*ivi*, p. 79).

della prima *facies* «è vergata con una maiuscola di imitazione classica, priva di nessi e legature, con un'abbreviazione: IH(ESU)S ottenuta con titolo a tegola»⁸. Vengono evidenziate alcune lettere per il loro interesse: «*D* e *O* ad arco di cerchio, *U* e *V* non distinte e in forme capitali; *R* con tratto obliquo ricurvo. La scrittura appare oggi ritoccata, si vedano *S*, *N* e *Z*, quest'ultima quasi interamente riscritta»⁹.

L'autore ha sostenuto inoltre che l'epigrafe della prima *facies* si discosta da quelle della *Croce* dipinta di Rosano «per la mancanza di ammiccamenti ornamentali», ma anche perché «pare distante dagli esempi pisani per la specifica volontà di recuperare la capitale classica, sul modello della scrittura impiegata nelle pagine incipitarie delle Bibbie Atlantiche»¹⁰.

Dunque Riccioni ricondusse la prima epigrafe del *Crocifisso* di San Frediano ad influssi estranei a Pisa, più vicini alla cultura romana: il pittore della prima *facies* e quello di Rosano, se non furono loro stessi a realizzare l'iscrizione, potrebbero aver usufruito dell'aiuto di un erudito, un amanuense estraneo all'ambiente pisano e fiorentino. Diverso è il caso della Croce



Fig. 3. Una delle epigrafi della Croce dipinta dell'Abbazia di Santa Maria Assunta di Rosano, 1129-1134 (datazione di Miklós Boskovits).

di Guglielmo a Sarzana, che Riccioni conferma graficamente compatibile con la produzione manoscritta toscana del secolo XII. A tal proposito, segnalo che la prima stesura pittorica del *Crocifisso* di San Frediano è meno simile stilisticamente della seconda al *Crocifisso* di Rosano: la diversità è visibile nel Cristo centrale ad esempio, che invece nella seconda *facies*, ormai cancellata coi restauri, era quasi identico a quello di Rosano. Tuttavia la prima ha le epigrafi più simili (Figg. 2, 3), anche se il *titulus* ha meno ammiccamenti ornamentali, come scrive Riccioni, e perciò sembra più antico. Le epigrafi della *Croce* dipinta di Rosano hanno altri particolari intermedi fra la prima e la seconda *facies*, come, per esempio, l'allineamento a volte non perfetto delle lettere.

È difficile pensare che entrambi gli autori delle varie stesure pittoriche del *Crocifisso* di San Frediano assieme all'autore del *Crocifisso* di Rosano provengano tutti dall'ambiente romano. Più facile è ipotizzare un modello testuale comune proveniente da Roma, o l'aiuto di un amanuense di cultura epigrafica romana per la realizzazione della scritta. Sono valide infatti anche per l'epigrafe più antica di questa *Croce*, le parole di Riccioni riguardanti le iscrizioni

⁸ RICCIONI, *La Croce...*cit., p. 120.

⁹ *Ivi*, p. 119, nota 15. Questa menzione dei ritocchi è interessante: dalle foto del 1965, risulta che la scritta era emersa quasi totalmente, ma mancavano proprio la prima parte di NAZARENVS, con solo ARENVS visibile, e dunque la Z a cui si riferisce Riccioni non c'era, e probabilmente neanche la N (che però si può riferire anche alla seconda N di NAZARENVS); la S nel 1965 non era completa, mancando di piccoli frammenti sulla destra.

¹⁰ *Ivi*, p. 120.

di quella di Rosano: «Ci pare dunque di poter concludere che, se le scritte della croce di Rosano mostrano indiscutibili contatti con le iscrizioni *pictae* di Roma e dell'area ad essa collegata, ciò avvenne per il tramite del comune modello grafico della capitale classica, aggiornata e normalizzata nelle scritte d'apparato delle Bibbie atlantiche. Tale modello fu poi applicato nelle iscrizioni della croce con varianti ornamentali che sembrano avere origine nella cultura grafica cassinese del tempo di Desiderio, in parte recuperate anche a Roma, talvolta con accezioni diverse dalla croce di Rosano, e che potrebbero poi essere confluite anche nel panorama scrittoria della Toscana»¹¹.

Per quanto riguarda la seconda iscrizione più in alto, con tratti a volte corsivi, lo studioso ne sottolineò l'allineamento incerto, e che «è una maiuscola romanica con elementi onciali, di modulo irregolare, priva di legature o nessi; le abbreviazioni sono rese con titolo piano e con ricciolo alto sulle lettere per *-us*, e OR con tratto obliquo della R minuscola tagliato, per *-orum*». Le ultime considerazioni sono sulla datazione di quest'ultima: «Si notino: U onciale con la prima asta ondulata e terminante a ricciolo e Z con due i tratti orizzontali ondulati, che suggeriscono una datazione tra la fine del secolo XII e il principio del secolo XIII»¹².

Tali iscrizioni sono poi confrontate con le scritte a commento delle scene nei crocifissi di Guglielmo a Sarzana e di Rosano, indicando che fra le prime e le seconde sussiste una differenza iniziale, ovvero che quelle di San Frediano sono sulla tabella, che «ha una funzione mimetica insita nell'iconografia della croce di Cristo»; pertanto non «un testo esegetico/narrativo», che talvolta ha «caratteristiche grafiche differenti»¹³.

Confronti e datazione del titulus della prima facies

Per il *titulus* più antico ipotizzo una datazione al 1100-1120 circa, anche se potrebbe essere, per le sue caratteristiche, perfino della fine dell'XI secolo: in tal caso, meno probabile, ritengo che un *post-quem* potrebbe essere il 1077, che è la data dell'insediamento dei monaci Camaldolesi nella chiesa di San Frediano¹⁴, ipotizzando che questi monaci si siano dotati di apparati liturgici nuovi, e che la prima *facies* di tale *Croce* dipinta abbia potuto far parte di essi.

Come ho accennato in precedenza, sono state proposte molte datazioni per il *Crocifisso* di San Frediano: personalmente, mi trovo quasi perfettamente concorde con Miklós Boskovits, che indicava per la prima stesura pittorica gli anni 1110-1120, susseguentemente ridipinto «con tutta probabilità ancora entro la prima metà del secolo»¹⁵; anche se personalmente,

¹¹ *Ivi*, pp. 126-127 (il corsivo è mio). Riccioni scrive anche: «Resta però difficile dire se lo scrivente fosse 'romano' o 'toscano', e tale questione non pare, in verità, l'interrogativo di maggiore rilevanza critica». I manoscritti menzionati come simili alla *Croce* dipinta di Rosano (con poche similitudini per quella di San Frediano) sono fiorentini, lucchesi o pistoiesi; quelli relativi a Montecassino sono dell'XI e della prima metà dell'XII secolo: esempi a pp. 121-123.

¹² *Ivi*, p. 129, nota 15.

¹³ *Ivi*, p. 120, 129 nota 13.

¹⁴ Cfr. ad esempio A. DA MORRONA, *Pregi di Pisa*, Pisa 1836, p. 118.

¹⁵ BOSKOVITS, *The Origins...* cit. p. 19 nota 14.

come ho scritto, mantengo qualche dubbio per la pittura più antica, che possa essere della fine dell'XI secolo.

Il *titulus* ha molti confronti interessanti in Toscana e soprattutto nel Lazio, nelle miniature, negli affreschi e nelle sculture, fin dalla metà dell'XI secolo, i più stringenti fra la fine dell'XI e il primo quarto del XII secolo. Noto alcuni paralleli tipologici, per la regolarità delle lettere, con le didascalie delle scene dei tabelloni del *Crocifisso* di Guglielmo a Sarzana, e ancor più con le didascalie del *Crocifisso* di Rosano, che hanno lettere distanziate in modo regolare, e la V latina per le lettere U (Fig. 3)¹⁶.

Tra le opere miniate, riscontro qualche similitudine nella *Bibbia di Santa Cecilia* (che talvolta ha caratteristiche intermedie rispetto alla scritta più recente), nella *Bibbia del Pantheon*

e in quella *di Todi*, e anche in alcuni manoscritti fiorentini (*Edili 125 - Edili 126*): tutti questi testi sono databili alla fine dell'XI o all'inizio del XII secolo¹⁷.

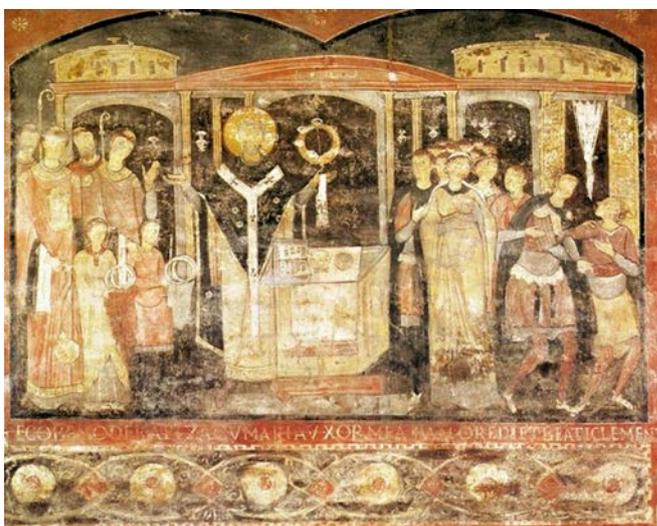


Fig. 4. Affreschi della Basilica inferiore di San Clemente, *Messa di San Clemente*, seconda metà dell'XI secolo, Roma.

Fra le moltissime iscrizioni che si possono notare nelle altre opere pittoriche del tempo, la scritta più antica del *Crocifisso* di San Frediano ricorda soprattutto quella delle didascalie degli affreschi della basilica inferiore di San Clemente (seconda metà dell'XI secolo, Figg. 4-5), e quella della tavola mariana di Sant'Angelo in Pescheria (primo quarto del XII secolo, Fig. 6). Infine,

abbastanza simili alla scritta più antica, sebbene un po' meno (per la presenza di altre abbreviazioni), sono le epigrafi della famosa tavola del *Giudizio Universale* della Pinacoteca Vaticana (fine XI secolo). Tutti questi confronti epigrafici, romani, hanno anche collegamenti abbastanza stringenti dal punto di vista stilistico, e dunque sono i confronti migliori.

Altri confronti sono nelle epigrafi pisane su pietra. Faccio due esempi di scritte regolari e simili (fra gli altri): l'epitaffio della tomba del console Rodolfo, nel lapidario del Museo

¹⁶ Questa lettera è presente in moltissime altre crocifissioni, ad esempio le più antiche di Lucca (ad eccezione di quella di Berlinghiero nel Museo di Villa Guinigi); ma le scritte sono diverse, in genere più geometriche. Le iscrizioni del *Crocifisso* di Rosano sono state riferite ad un probabile pittore romano: «I sei *tituli* della Croce sembrano rimandare con maggiore forza, nell'impaginazione e nell'aspetto fortemente conservativo, alla produzione pittorica di area romana a cavallo dei secoli XI e XII»: GRAMIGNI – ZAMPONI, *Le iscrizioni...* cit., pp. 71-88, *sp.* p. 80.

¹⁷ Le lettere maiuscole dell'*Epitome Codicis* dell'Archivio Capitolare di Pistoia (d'ora in poi PT AC), C. 106, addirittura della metà dell'XI secolo, hanno qualche similitudine, ma, a volte, tratti più mossi. L'*Opera di Isidoro* (PT AC, C. 109), del primo quarto del XII secolo, ha alcune maiuscole con caratteristiche a metà fra il primo *titulus*, per regolarità delle lettere e per l'abbreviazione a tegola simile a quella di IHS sul *Crocifisso*, ed il secondo *titulus*, per la predisposizione ad allungarle e ad aggiungere abbreviazioni.



Fig. 5. Didascalie degli affreschi della Basilica inferiore di San Clemente (particolare), seconda metà dell'XI secolo, Roma.



Fig. 6. Iscrizione della tavola con Madonna e Bambino, primo quarto del XII secolo. Chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, Roma.

dell'Opera del Duomo di Pisa, datata 1107, o forse (essendo frammentaria), secondo Banti, 1117; l'epigrafe, datata 1115, incisa su una lastra di marmo, oggi «nello specchio del timpano che sovrasta la porta della chiesa di Santa Maria dei conti Galletti, nel luogo dell'antica chiesa di San Salvatore in Porta Aurea»¹⁸. Tale epigrafe, pur essendo regolare, ha più abbreviazioni, tra cui una simile a quella sopra a IHS del nostro *titulus*.

Confronti e datazione del titulus della seconda facies

Il *titulus* più recente (quello in alto) ha caratteristiche diverse, più difficili da indagare.

Il punto di partenza per questo studio sono le considerazioni di Riccioni, il quale, ricordo ancora, proponeva una datazione per questa seconda scritta tra la fine del secolo XII e il principio del secolo XIII, basata su due aspetti, la *U* onciale con la prima asta ondulata e terminante a ricciolo, e per la *Z* con i due tratti orizzontali ondulati¹⁹, che però hanno probabilmente alcuni confronti più antichi.

Personalmente, la retrodaterei agli anni precedenti al 1150, in *primis* per le citate similitudini stilistiche del *Crocifisso* precedente ai restauri con molti dipinti del secondo quarto del XII secolo toscano e laziale, e soprattutto col *Crocifisso* di Rosano, databile secondo Boskovits al 1129-1134. Inoltre, per alcune similitudini epigrafiche, che vengo ad elencare.

Prima di iniziare a discutere dei confronti, però, una breve digressione, che, come vedremo, non conduce fuori tema. Sono un po' incerto riguardo all'attribuzione del *Crocifisso* di

¹⁸ O. BANTI, *Monumenta Epigraphica Pisana Saeculi XV Antiquiora*, Pisa 2000, pp. 19-20, fig. 5, e p. 22, fig. 9. Essa era in origine situata presso la Porta Aurea, «da cui entrava in città chi proveniva dal mare risalendo il corso dell'Arno» (p. 22).

¹⁹ Cfr. nota 12.

collezione privata romana (proveniente da Sansepolcro)²⁰, proposta da Monciatti e Tartuferi (e più velatamente da altri storici dell'arte), al maestro di Rosano, che mostra il volto ed altri particolari estremamente simili anche alla seconda *facies* di San Frediano, ma con uno stile più incerto, ed una piattezza di insieme per me poco convincenti.²¹ Non parlo di semplificazione o schematizzazione, come avviene nel *Crocifisso* di Castiglion Fiorentino, che a mio parere è molto più simile; il *ductus* pittorico della *Croce* romana non mi sembra corposo come quello di Rosano o della seconda *facies* di San Frediano (il cui *Crocifisso* centrale è visibile solo nelle foto precedenti ai restauri), di San Matteo (acefalo), o anche di Castiglion Fiorentino. Anche il disegno dei dolenti, per quanto ricalchi quasi quello di Rosano, ha delle semplificazioni che non mi paiono riconducibili ad un'opera di minor qualità, bensì ad un altro artista. Inoltre, tale pittore tende ad allungare maggiormente le figure. Solo il volto del Cristo è identico, per quanto abbia meno particolari.²²

Ricordo, a tal proposito, che Roberto Longhi nel 1948 aveva perfino forti dubbi sulla autenticità del *Crocifisso* di collezione romana.²³ Garrison, invece, esperto indagatore delle croci dipinte, distanziava di molti decenni i crocifissi di Rosano e di San Frediano, da quelli di Castiglion Fiorentino e di collezione privata romana. Le sue datazioni non mi trovano concorde, ma le distanze da lui proposte, invece, molto: datò i primi due rispettivamente fine XII secolo e 1195-1215, e i secondi 1250 e 1250-60.²⁴ Retrodatandoli tutti di 70 o 80 anni, ritrovo all'incirca le date a mio parere giuste: 1130 (Rosano), 1130-40 (seconda *facies* di San Frediano), 1170-1180 circa (Castiglion Fiorentino), 1190 circa (collezione privata romana).

Quest'ultimo, che mi è noto solo tramite fotografie, non sembra restaurato, e da ciò può derivare la sua piattezza coloristica. Comunque lo ritengo, per ora, probabilmente un lavoro di allievi del pittore di Rosano e di San Frediano, che contestualizzerei fra la fine del XII e il primo quarto del XIII secolo.

Per rientrare adesso nel tema dell'articolo, i *tituli*, noto che il frammentario Cristogramma IC XC del *Crocifisso* di collezione privata, per quanto antico, è utilizzato nelle croci dipinte solo a partire dai primi decenni del XIII secolo, sebbene già comparisse nei crocifissi di altro genere, come quelli processionali in metallo; ben diverso dunque dal *titulus* ripetuto due volte

²⁰ Garrison indicò che questa *Croce* dipinta adesso conservata a Roma proveniva dal mercato fiorentino, dove il commerciante fiorentino avrebbe detto che proveniva da Sansepolcro: E. B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, p. 190.

²¹ A. MONCIATTI, *La croce dipinta dell'abbazia di Santa Maria Assunta a Rosano ritrovata*, in *La croce dipinta...* cit., pp. 56-57, la definì senza mezze misure «del Maestro della croce dipinta di Rosano», «morfologicamente analoga ma complessivamente semplificata», «seriore a quella di Rosano». TARTUFERI, *Qualche osservazione...* cit., p. 255: «Credo invece abbia ragione Monciatti nel ritenere la croce di collezione privata a Roma [...] della stessa mano del Crocifisso di Rosano».

²² Per delle belle riproduzioni, a colori, cfr. *La Croce dipinta...* cit., pp. 100-101.

²³ R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, "Proporzioni", II, 1948, pp. 5-54, sp. 39. Nel 1962 però Garrison indicava che le foto a raggi X eseguite sul *Crocifisso* dimostravano che era ridipinto nel torso e nel perizoma (preservando le linee generiche del dipinto originale): E. B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, IV, Firenze 1962, p. 386. Ciò può a mio parere spiegare, se non tutte, almeno alcune marcate incertezze figurative, senza mettere in discussione l'autenticità del dipinto.

²⁴ GARRISON, *Italian Romanesque...* cit., pp. 190, 199.

sul *Crocifisso* di San Frediano, IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM, quello comune nelle croci dipinte del XII secolo (ove presente).

Perciò, per il *Crocifisso* conservato a Roma, per indubbie affinità stilistiche, soprattutto nel volto, rimane valida l'ipotesi di una realizzazione da parte dello stesso autore di Rosano, che inoltre non ha più la cimasa col *titulus*; tuttavia non è avvicinabile a quello di San Frediano e a quello delle altre croci dipinte del XII secolo dal punto di vista dei *tituli*, neanche a quelle di più piccola e più simile struttura come i *Crocifissi* del Museo Diocesano di Montalcino (seconda metà del XII secolo) e di Alberto Sotio nella Cattedrale di Spoleto (1187), che presentano ancora l'iscrizione classica IESUS NAZARENUS (...etc). Dunque, o è un caso isolato nella tipologia delle croci dipinte del XII secolo, oppure è databile a partire dal XIII secolo.

Tornando all'epigrafe della seconda *facies* del *Crocifisso* di San Frediano, essa è una realizzazione tipicamente toscana.

Con i citati restauri tale scritta ha perso la parte più bassa, per portare alla luce la scritta sottostante. La vecchia scritta, nella sua interezza, è visibile nelle antiche foto della Soprintendenza di Pisa. Quella visibile adesso è sostanzialmente integra; segnalo però tre particolari ora non più visibili: l'andamento delle lettere è abbastanza mosso, come nella riga superiore, la R di REX è più piccola rispetto alle altre lettere, e la R di IUDEOR(UM) aveva in origine una terminazione più lunga.

Ho riscontrato somiglianze molto parziali con alcune miniature, come quelle contenute nella Bibbia di Montalcino (seconda metà del XII secolo), e la pisana Bibbia di Calci datata 1168, per la U onciale e per le differenze di grandezza delle lettere. Qualche confronto, anche se non stringente, si può fare anche con i *Crocifissi* n. 432 degli Uffizi, e di Santa Giulia a Lucca, e col *Crocifisso* di Guglielmo a Sarzana, in questo caso con la scritta del *titulus*, che ha caratteristiche intermedie fra la prima e la seconda *facies*, e non con quella delle didascalie delle scene (più regolare, che somiglia di più alla prima *facies*)²⁵. Inoltre, nella *Croce* spoletina firmata da Alberto Sotio, datata 1187, ritrovavo la R con l'abbreviazione (col tratto obliquo tagliato e col punto), sebbene molti altri particolari differiscono, a cominciare dalle lettere che sono molto più piccole. Ricordo ancora, i parziali confronti con le epigrafi del *Crocifisso* di Rosano, più simili alla prima *facies* e tuttavia anche più articolate, e perciò intermedie con la seconda *facies*; l'iscrizione del *Crocifisso* di Castiglion Fiorentino, che è diversa, ha l'abbreviazione della R sbarrata: dunque paralleli vari, fra il secondo e il terzo quarto del XII secolo, e, con meno similitudini, con l'ultimo quarto del XII secolo.

Approfondendo questo tema, con l'aiuto iniziale del paleografo Stefano Zamponi, ho potuto fare nuove considerazioni e trovare confronti utili per la retrodatazione di questo *titulus* al 1130-1140, quella che propongo per la seconda *facies* del *Crocifisso* di San Frediano.

²⁵ Noto estreme differenze invece con la firma di Guglielmo, densa di lettere (addirittura lettere incluse) e abbreviazioni per la limitatezza dello spazio. Tale *Croce* dipinta è sempre comparata a quelle lucchesi, mi sembra nel *titulus* invece diversa da queste ultime, e più comparabile con le epigrafi della seconda *facies* del *Crocifisso* di San Frediano, o del n. 432 degli Uffizi, ma anche, sebbene di meno, con quelle dei *Crocifissi* di Rosano, del pittore più antico di San Frediano, e del *Crocifisso* del Santo Sepolcro.

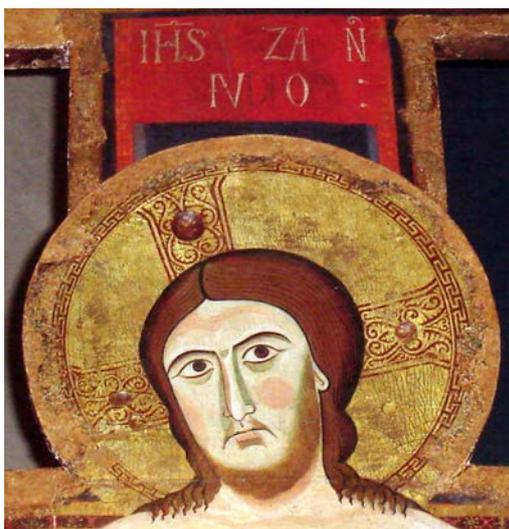


Fig. 7. Croce dipinta (particolare del titulus), terzo quarto del XII secolo. Chiesa del Santo Sepolcro, Pisa.

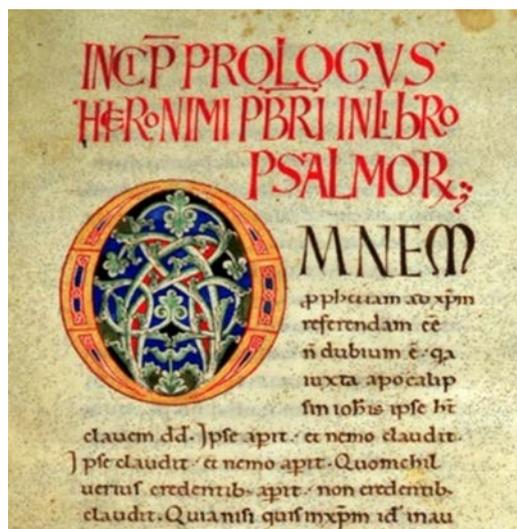


Fig. 8. *Errationes in Psalmos* di Agostino (PT AC, C. 157), primo quarto del XII secolo. Foglio 0001r., dettaglio. Copyright Archivio Capitolare di Pistoia.

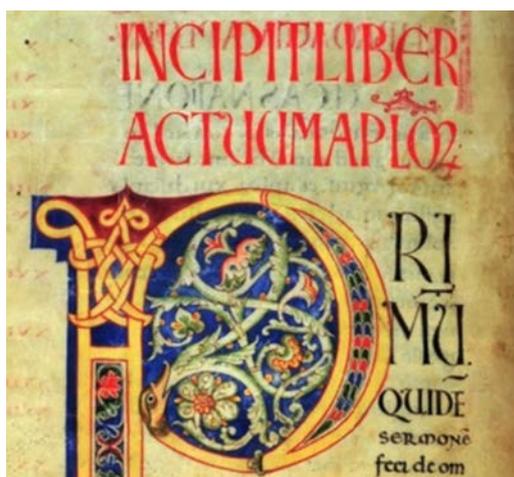


Fig. 9. *Biblia Sacra. Novum Testamentum* (PT AC, C. 160 bis), prima metà del XII secolo. Foglio 0045v. (ingrandimento). Copyright Archivio Capitolare di Pistoia.

L'iscrizione è del XII secolo, avendo certamente tratti corsivi, ma su una impostazione capitale. Ad esempio la E ha spigoli, non è ricurva come accade nel *titulus* del *Crocifisso* spoletino di Alberto Sotio del 1187, aspetto che diventa ancor più diffuso nel XIII secolo. La scrittura è inoltre più mossa rispetto alla prima epigrafe, ma è abbastanza regolare.

La non estrema distanza di datazione fra le due epigrafi che propongo (da 10 a 40 anni circa), è interessante innanzitutto perché vi sarebbero evidenti differenze epigrafiche a distanza di pochi decenni. Tali differenze sono perfettamente comprensibili: ad esempio, il *Crocifisso* di Guglielmo a Sarzana dimostra quanto su una stessa tavola dipinta sussistano modifiche sostanziali di

scrittura in iscrizioni dipinte negli stessi anni, dove nel *titulus* vi è molta meno corsività rispetto all'iscrizione sottostante, elaborata, con la data e la firma dell'autore. Una *Biblia Sacra* pistoiese (Archivio Capitolare di Pistoia, Fondo Manoscritti Medievali, d'ora in poi PT AC, C. 156), del primo quarto del XII secolo, che analizzeremo fra breve, conferma che all'epoca esistevano nel centro Italia delle diversificazioni molto profonde nelle epigrafi, anche negli stessi contesti.

Un particolare importante: il *titulus* della Croce di Guglielmo è del 1138, ed ha la U con la prima asta ondulata col ricciolo. Se non è ritoccata, è una delle lettere, citate ad inizio ca-

pitolo, fra quelle che Riccioni indicava tipiche della fine del XII-inizio del XIII secolo, e che invece, lo vedremo anche in altri esempi (ad esempio, Fig. 9), era sicuramente presente in Toscana nella prima metà del XII secolo.

La Z con i tratti ondulati, l'altra caratteristica che Riccioni indicava tipica della fine del XII secolo-inizio XIII secolo, la ritrovo invece nel *Crocifisso* di Alberto Sotio a Spoleto, datato 1187, e praticamente identica nel *Crocifisso* della Chiesa del Santo Sepolcro a Pisa (che, pur avendo altri caratteri diversi, ha anche la N con abbreviazione), del terzo quarto del XII secolo (Fig. 7).

La caratteristica solo parzialmente regolare della seconda iscrizione del *Crocifisso* di San Frediano, unita ai suoi caratteri talvolta onciali e all' "andamento incerto", la dovrebbe inserire perciò (anche escludendo le caratteristiche stilistiche del *Crocifisso* prima dei restauri), nel contesto storico fra il secondo e il terzo quarto del XII secolo.

Concentrandoci adesso sulle miniature, in quelle pistoiesi troviamo vari esempi con caratteristiche simili all'epigrafe in questione, databili al 1120 circa, ed in alcuni casi anche di qualche anno precedenti.²⁶

Molto interessante è innanzitutto il riscontro delle *Enarrationes in Psalmos* (PS 1-75) di Agostino (PT AC, C. 157), del primo quarto del XII secolo, ove compaiono lettere molto simili alla seconda epigrafe del *Crocifisso* di San Frediano, ad esempio nella parola in maiuscolo "PSALMOR", con l'abbreviazione sulla R per "um" (f. 0001r., Fig. 8). Altri confronti sono anche nei fogli 0009v., e 0262v.

Segnalo poi la *Biblia Sacra. Novum Testamentum* (PT AC, C. 160 bis), della prima metà del XII secolo, che nelle maiuscole del foglio 0045v. (Fig. 9), somiglia molto al secondo *titulus*, con abbreviazioni come "...OR(UM)", con O e R congiunte, quasi identiche, e l'abbreviazione sulla R; la U leggermente arricciata in alto, la R simile a quella di NAZAREN(US), con abbreviazione simile. Inoltre, R maiuscole senza il primo tratto verticale, con abbreviazione e puntino, praticamente identiche, ed altre similitudini, sono nei fogli 0059r., 0088r., e in altri²⁷.

Questi due, fra le miniature pistoiesi, sono i confronti migliori per il *titulus* della seconda *facies*, soprattutto quest'ultima *Biblia Sacra*, che dimostra che il *titulus* è probabilmente databile entro la metà del XII secolo.

Vi sono anche altri confronti, meno puntuali, ma non troppo dissimili, fra i quali segnalo la *Biblia Sacra. Vetus Testamentum* (PT AC, C. 156), del primo quarto del XII secolo. In essa

²⁶ Ricerche compiute grazie alla preziosa catalogazione virtuale dell'Archivio Capitolare di Pistoia, diretto dal prof. Stefano Zamponi.

²⁷ Inoltre, piccoli confronti in alcuni titoli corsivi dell'*Istitutio Canoniorum Aquisgranensis* (PT AC, C. 115), primo quarto XII secolo, come nel f. 0015r., con una N molto allungata come la Z del *titulus*, X e R simili. Confronti parziali, perché relativi a lettere minuscole, si trovano in altri testi del primo quarto del XII secolo: un *Graduale* (PT AC, C. 120, f. 0090r.), il *Decretum* di Burcardo di Worms (PT AC, C. 125, confrontabile con entrambe le epigrafi negli *incipit* dei fogli 0099v. e 0113v.), la *Miscellanea di Testi Patristici* (PT AC, C. 91), primo quarto del XII secolo, con abbreviazioni di "n" in caratteri corsivi, ad es. nel f. 0010r, "alien(us)". Infine, il *Micrologus* di Guido Aretino di inizio XII secolo (PT AC, C.100), ha una D e una N, maiuscole, un po' allungate (f. 0021r).

coesistono due diverse tipologie di iscrizione capitale, la prima che somiglia all'iscrizione della firma nel dipinto su tavola di Guglielmo a Sarzana, sebbene con tratti più elaborati (ad esempio nel f. 0005v.), la seconda invece che somiglia un poco, per una certa corsività, al *titulus* della seconda *facies* del *Crocifisso* di San Frediano: interessanti sono i fogli 0098v., 0107r., e 0111v.

I confronti non si limitano alle pitture e alle miniature: studiando le epigrafi su pietra troviamo alcuni esempi simili. In particolare, nel contesto pisano medioevale, tre delle più simili sono datate 1131, 1134, e 1137, dunque proprio entro la datazione che propongo per la seconda *facies*, il 1130-1140. Una di queste epigrafi è proprio nel Duomo di Pisa, incisa su una lesena del lato ovest del transetto, a 1,65 metri da terra. Reca la data MCXXXVII²⁸. La

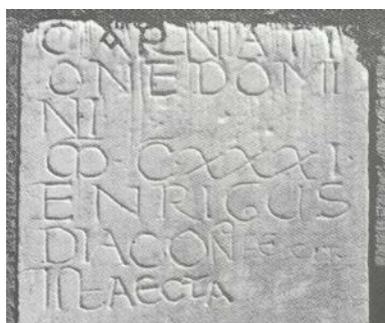


Fig. 10. Epigrafe (particolare), 1131. Facciata della Chiesa di San Giovanni Battista, Ghezzano (Pisa).

scrittura è capitale, ma talvolta un po' corsiva; troviamo ad esempio una U sinuosa o una R con la terminazione quasi arriciata. L'unica differenza sostanziale è che la struttura delle lettere è più regolare rispetto al *titulus* della seconda *facies*, e non ha le sue abbreviazioni, a parte una linea (semplicemente orizzontale) identica a quella sopra IHS.

Per trovare confronti con le irregolarità di questo *titulus*, non lontano da Pisa, a Ghezzano (San Giuliano Terme), sul paramento della facciata della chiesa di San Giovanni Battista, è inserita una lastra di marmo bianco che, sebbene incompleta, reca la data MCXXXI²⁹, che indica l'edificazione della chiesa e l'architetto, probabilmente Falisinus, sotto un Enrigus Diacon(us). La penultima riga dell'epigrafe, e parte della terzultima sono state visibilmente realizzate da un epigrafista successivo, più maldestro, e molto differente dal precedente. L'epigrafista principale invece (Fig. 10) utilizza un registro calligrafico simile a quello del *titulus* più recente della *Croce* di San Frediano. Queste le similitudini: la prima A con traversa ricurva a "V" di (IN)CARNATIONE. Segnalo che la seconda A di questa parola ha invece la traversa orizzontale, e questa variazione si ritrova anche nella parola NAZAREN(US) del *titulus*. Inoltre le X della data sono allungate e ondegianti, in modo simile alla Z della stessa parola NAZAREN(US). Nella parola ENRIGUS, la R ha un allungamento della terminazione obliqua, la E è squadrata (non tondeggianta come quelle, nella stessa epigrafe, dell'epigrafista successivo), la N e la U leggermente corsiva sono abbastanza simili. Infine la N di DIACON(US) ha la stessa abbreviazione di quella di NAZAREN(US) sul *Crocifisso*, anche se qui sopra la lettera N e non alla sua destra.

Il terzo confronto, meno significativo, sempre per la forma delle lettere, qui più regolari (con utilizzo di U e V, ad esempio nella parola AUGVSTI), è l'epigrafe su lastra di rame collocata un tempo presso l'altare di sant'Anastasia nella chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, e

²⁸ O. BANTI, *Monumenta...*cit., p. 27, fig. 19.

²⁹ *Ivi*, p. 26, fig. 16.

adesso nei depositi della Soprintendenza di Pisa: ricorda che sotto quell'altare riposa il corpo di sant'Anastasia martire, e reca la data MCXXXIII.³⁰

Nel contesto pisano, i confronti finora elencati sono quelli migliori. Ne aggiungo però due di almeno un decennio successivi, per dimostrare che le similitudini continuano a sussistere, ma nel contempo si riducono: il primo, con una epigrafe del 1148, posta dietro l'altare della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno, che presenta molte differenze, come la E tondeggiante (a volte però è anche squadrata), ed abbreviazioni diverse, ma anche similitudini nella struttura delle lettere. Il secondo confronto è con una iscrizione del 1153 (forse databile però a qualche decennio dopo), all'interno della chiesa di San Lorenzo alle Corti a Cascina³¹, che è molto corsiva; ha lettere piccole incastrate fra altre, senza l'irregolarità continua di iscrizioni come la firma di Guglielmo nella *Croce* di Sarzana, bensì una irregolarità più lieve, simile al secondo *titulus* del *Crocifisso* di San Frediano (con abbreviazione a ricciolo a destra di alcune N).

Queste differenze e similitudini continuano a persistere in sporadici casi fino al terzo e, sempre in meno casi, all'ultimo quarto del XII secolo, che ritengo il termine *ante quem* per una datazione del *titulus*: infatti, nell'iscrizione del fronte d'altare autografo dello scultore Bonamico nel Museo di San Matteo a Pisa³², noto una scrittura capitale e al contempo corsiva e con un andamento irregolare. Essa presenta similitudini nelle lettere allungate in orizzontale e in alcuni caratteri. Nello stesso tempo ha anche notevoli differenze, a partire dalla E sempre tondeggiante, la N corsiva, le A molto più squadrate, ed una sinuosità calligrafica più accentuata.

Queste ultime iscrizioni testimoniano quanto a Pisa stesse pian piano cambiando l'epigrafe alla metà XII secolo, essendo simili alle precedenti, ma presentando a mio avviso più differenze rispetto al *titulus*, che le avvicinano giustamente al XIII secolo. Queste persistono nelle Bibbie di Calci e di Montalcino, e sottolineano che l'iscrizione della seconda *facies* è probabilmente di pochi decenni precedente.

Aggiungo infine, per delineare un panorama più completo, un confronto tratto dal libro di Tommaso Gramigni, *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*, sempre per la seconda epigrafe, avendo la prima meno difficoltà per la datazione: l'iscrizione funeraria di Giovanni dei Tintori, nei depositi del Museo Nazionale del Bargello, databile alla metà del XII secolo, che per Gramigni «ricorda da vicino le scritture distintive dei manoscritti realizzati in Toscana occidentale nella prima metà del secolo XII»³³, e mostra un alfabeto misto.

In conclusione, se il *titulus* più antico, di autore romano o pisano, ha confronti ad ampio raggio fra il terzo quarto dell'XI ed il primo quarto del XII secolo, il *titulus* più recente invece,

³⁰ *Ivi*, p. 27, fig. 18. Per quanto riguarda l'abbreviazione della R di IUDEOR(UM) del *titulus*, non facilmente rintracciabile su iscrizioni in maiuscolo nel contesto pisano, è presente almeno su un'iscrizione del castello di Castagneto Carducci (Livorno), databile secondo Banti all'inizio del XII secolo (p. 43, fig. 45).

³¹ Su queste due ultime iscrizioni, *ivi*, pp. 28-30, figg. 21, 23.

³² *Ivi*, pp. 51-52, fig. 59.

³³ T. GRAMIGNI, *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*, Firenze 2012, pp. 224-225, *sp.* 225.

quasi certamente pisano, o almeno toscano, sembrerebbe indicare che la seconda *facies* della *Croce* dipinta di San Frediano sia databile attorno al 1130-1140, confermando dunque la datazione ipotizzata in base ai confronti stilistici, con paragoni epigrafici migliori entro la metà del XII secolo, e parziali nel terzo e nell'ultimo quarto del XII secolo.

Federica Volpera

Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

Nell'introduzione al primo capitolo delle *Notizie dei professori del disegno*, Federigo Alizeri (1817-1882) esprime, in pagine che assumono i toni di un manifesto programmatico, non solo la volontà di ricomporre le dinamiche della pittura in Liguria, restituendo a questa regione una dignità non ancora riconosciuta dalla storiografia precedente, ma anche la ferma intenzione di disconoscere l'incidenza dei modi 'greci' sul linguaggio artistico locale:

«A Genova si fece peggiore ingiuria, quando i primi a tener parola [...] mostrarono la nostra pittura non so ben dire se compagna o mancipio de' Bizantini»¹.

L'Alizeri non può ovviamente negare la presenza di opere bizantine sia a Genova che in alcuni centri delle due Riviere, ma nella sua ricostruzione egli cita manufatti che, importati nella regione, anche a date piuttosto tarde, non poterono esercitare alcuna influenza sul contesto figurativo locale, proponendosi solo come oggetti devozionali, apprezzati, quindi, non per la qualità della loro fattura ma per la «fama dei loro miracoli»². Lo storiografo ricorda così il *Sacro Volto* di San Bartolomeo degli Armeni, che sarebbe giunto a Genova dopo il 1361 e, sicuramente, prima del 1388³; l'icona del santuario di Nostra Signora di Montallegro a Rapallo, raffigurante il *Transito della Vergine*⁴; il *San Nicolò* della chiesa di Sant'Andrea a Savona⁵; il pallio della Cattedrale di San Lorenzo⁶ (Genova, Museo di Sant'Agostino); e i dipinti che, insieme a libri e sacre reliquie, vennero trasportati a Genova nel 1461, dopo l'occupazione

¹ F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll., Genova 1870, I, pp. 4-5.

² *Ivi*, p. 6.

³ *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra di Genova a cura di G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, Milano 2004; *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, in particolare, per una ricostruzione delle vicende storiche che condussero il manufatto a Genova, S. ORIGONE, *Giovanni V Paleologo e i Genovesi*, pp. 105-115.

⁴ ALIZERI, *Notizie...cit.*, pp. 7-8. L'icona sarebbe stata rinvenuta nel luogo dell'apparizione mariana, avvenuta nel luglio del 1557: J. GARNETT, G. ROSSER, *Translations of the miraculous cult images and their representations in early modern Liguria*, in *The miracolous image in the late Middle Ages and Renaissance*, a cura di É. Thunø, G. Wolf, Roma 2004, pp. 205-222, sp. 210-213.

⁵ ALIZERI, *Notizie...cit.*, pp. 20-21.

⁶ L'Alizeri precisa come anche quest'opera, nonostante sia giunta a Genova in epoca antica come dono dell'imperatore Manuele VIII Paleologo (1261), «non debba tenersi per cosa nostra né lavorata fra noi» (ALIZERI, *Notizie...cit.*, p. 21). Per brevità si rimanda a A. PARIBENI, *Il pallio di San Lorenzo a Genova*, in *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453*, a cura di A. Jacobini, M. della Valle, Roma 1999, pp. 229-252; C. Di Fabio, *Bisanzio e Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 41-67, sp. 41, 65; A. DE FLORIANI, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011, pp. 97-129, sp. 97-98.

turca della colonia di Pera, al fine di custodirli⁷. La particolare venerazione mostrata verso tali opere è testimoniata da ciò che lo stesso Alizeri scrive a proposito dell'icona che fu trasferita nella chiesa di Santa Maria di Castello: l'immagine della Vergine «panneggiata d'argento e arricchita di gioie» venne, infatti, collocata sul secondo altare della navata destra, intitolato all'Assunzione, e offerta così alla devozione dei fedeli; la preziosa tavoletta fu anche fornita di due sportelli, che chiusi mostravano san Luca intento a ritrarre la Madonna e aperti due angeli con turibolo nell'atto di omaggiare la figura mariana⁸.

L'Alizeri conclude, così, questa prima parte dell'introduzione «contento d'aver mostrata la greca o lontana da noi, o fra noi così povera da non lasciare alcun vestigio nei posteri»⁹. Con tali premesse, sarebbe stato interessante registrare la reazione dell'erudito di fronte agli affreschi bizantini della Cattedrale di San Lorenzo (1315 circa) ma lo studioso non dovette affrontare una tale prova critica, dal momento che la decorazione venne recuperata nel 1895, tredici anni dopo la sua morte: possiamo, però, rilevare come il ritrovamento nelle carte d'archivio del nome di quel Marco da Costantinopoli, che, aggiunto nel supplemento al primo volume delle *Notizie*, tende a essere identificato proprio con l'autore di questo ciclo pittorico, fu dallo storiografo a dir poco sminuito e non costituì, quindi, l'occasione per una qualche riconsiderazione sull'argomento:

«[...] Di tanti pittori o scudai che ci vennero di mille paesi, non m'incontro che in un sol greco: ed è un MARCO DA COSTANTINOPOLI del 1313. Ma convien bene aguzzare la vista per iscoprire cotesto omiciatto per mezzo ad un folto de' suoi somiglianti, e presso ad una schiera di valentuomini [...]»¹⁰.

Una tale posizione critica può costituire il punto di partenza per avanzare alcune considerazioni sul 'bizantinismo' genovese e sulle difficoltà insite in un percorso che intenda rilevare le tracce dell'attività di pittori 'greci' in Liguria, segnatamente tra XIII e XIV secolo¹¹. I rapporti commerciali, politici e diplomatici che Genova ebbe con l'impero bizantino crearono indubbiamente un clima favorevole all'arrivo di manufatti e di maestranze dalle regioni

⁷ Le quattordici fondazioni dove vennero depositate le opere provenienti da Pera sono ricordate in N.M. PERASSO *Memorie e notizie di chiese ed opere pie di Genova*, sec. XVIII, Genova, Archivio di Stato, mss. 835-846. Si rimanda, inoltre, a ALIZERI, *Notizie...cit.*, pp. 14, 16; P. BAGHINO, *Tra erudizione e orgoglio municipale: la questione delle opere d'arte trasportate a Genova da Pera nel 1461*, in *Le "Notizie dei Professori del Disegno in Liguria" di Federigo Alizeri: una esperienza formativa di analisi testuale, indicizzazione e consultazione interattiva*, a cura di M. Dalai Emiliani, L. Kaiser, M. Panzeri, Genova 1995, pp. 87-93; DI FABIO, *Bisanzio...cit.*, p. 66 nota 24.

⁸ ALIZERI, *Notizie...cit.*, pp. 17-18.

⁹ *Ivi*, p. 27.

¹⁰ *Ivi*, pp. 406-407.

¹¹ La difficoltà a considerare Genova un centro del bizantinismo in Occidente ben si riflette nell'assenza della città ligure nell'indice del libro di Otto Demus, *Byzantine Art in the West*, New York 1970.

orientali del Mediterraneo¹² ma poche sono le testimonianze che ci sono pervenute, molte delle quali riconducibili a un trasferimento in Liguria piuttosto tardo e comunque successivo alla loro realizzazione. A dispetto della scarsità delle opere sopravvissute, che ha finito per indebolire interessanti proposte critiche volte a presentare Genova nell'inedito ruolo di porta d'Oriente, ovvero di centro di diffusione di modelli orientali verso altre aree della nostra penisola¹³, sappiamo dell'esistenza di reliquie e immagini 'greche' nelle chiese genovesi di Santa Maria di Castello e di San Francesco di Castelletto già nel 1250 e nel 1265¹⁴; le fonti scritte ci restituiscono, inoltre, i nomi di due artefici orientali operanti in città nel corso del Trecento – oltre al Marco da Costantinopoli, citato come testimone in un atto notarile del 1313, nel 1371 incontriamo un certo Demetrio di Pera¹⁵, *pictor* proveniente dalla colonia d'*Outremer* – testimoniando quindi una certa attenzione da parte della committenza locale verso immagini che mostravano determinati segni stilistici di derivazione bizantina, tanto da supportare l'attività di botteghe gestite da maestranze provenienti da quelle regioni: i meccanismi di influenza, che si compongono sull'arrivo di manufatti e di artisti da un determinato centro o area culturale, si attuano, infatti, solo a fronte di specifiche tendenze di gusto, che, rivolgendosi a quei paradigmi formali, creano una domanda di opere che ne riflettano i modi. L'interesse che la società genovese ebbe per l'immaginario iconico bizantino è testimoniato anche dalla diffusione e persistenza di certi modelli figurativi¹⁶, che segnarono la produzione pittorica ligure fino agli inizi del XV secolo: mi riferisco, per esempio, alla riproposizione, pur con qualche variante, di soluzioni disegnative ricollegabili alle iconografie mariane, al mantenimento di alcuni dettagli descrittivi, come la crisografia del manto della Vergine, o, ancora, all'adozione di specifici schemi espositivi, come l'accostamento tra immagine centrale a mezza figura e santi laterali a figura intera, che troviamo nella tavola del Maestro di Santa

¹² Per brevità si rimanda a S. ORIGONE, *Bisanzio e Genova*, Genova 1992; EAD., *Realtà e celebrazione nella prospettiva delle relazioni tra Bisanzio e Genova*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, atti del convegno di studi di Genova (2001), a cura di D. Puncuh, Genova 2002, pp. 551-582.

¹³ C. ROSSI SCARZANELLA, *Gli affreschi duecenteschi del Battistero di Parma: origine dello stile – datazione, "Antichità viva"*, XXIII, 1984, 2, pp. 5-14: la studiosa, sulla base di notazioni già presenti in V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, p. 348 nota 186 e in *Affreschi ferraresi restaurati ed acquisizioni per la Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, catalogo della mostra di Ferrara a cura di E. Riccomini, Bologna 1973, p. 20, suggerì la possibilità che le suggestioni stilistiche e iconografiche di ascendenza balcanica, individuabili nel ciclo pittorico duecentesco del Battistero di Parma, fossero giunte in Emilia attraverso Genova.

¹⁴ DI FABIO, *Bisanzio...cit.*, p. 47 con bibliografia precedente; De Floriani, *Genova...cit.*, p. 97.

¹⁵ ALIZERI, *Notizie...cit.*, p. 157.

¹⁶ Tra le più antiche testimonianze di un'apertura della città ligure all'attività di maestranze portatrici di un immaginario iconico orientale, probabilmente filtrato attraverso Pisa, vorrei ricordare la pseudo-icona della chiesa di San Donato (Genova), raffigurante la *Vergine Eleousa e santi stanti*, e la *Madonna col Bambino tra arcangeli* di Santa Maria del Prato a Genova Albaro: DE FLORIANI, *Genova...cit.*, p. 144; F. VOLPERA, *La cultura pittorica a Genova e in Liguria tra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato (Università di Firenze, a.a. 2010/12, relatore A. De Marchi), pp. 24-31, 259-267; C. DI FABIO, *Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte*, in *Le storie di San Giovanni al Museo di Sant'Agostino in Genova*, a cura di A. Taddei, Genova 2015, pp. 7-29, sp. 23; ID., *Genova, XII-XIII secolo. Arte in una città europea e mediterranea: precisazioni e cesure*, in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra di Genova a cura di L. Pessa, Genova 2016, pp. 54-69, sp. 65; F. VOLPERA, *Tra Pisa e Siena. Tracce di modelli toscani nella pittura a Genova tra Due e Trecento*, "Studi di Storia dell'Arte", in c.d.s.

Maria di Castello (Genova, Museo di Santa Maria di Castello) e in altre opere trecentesche¹⁷.

Già Roberto Longhi, in *Genova Pittrice*, rilevò questa spiccata e perdurante «devozione orientalizzante della città»¹⁸, che avrebbe spinto pittori come Barnaba da Modena e Nicolò da Voltri a un processo di riconversione di modelli emiliani e senesi in paradigmi espressivi quasi bizantini; nel periodo precedente, tra la fine del Due e la prima metà del Trecento, furono quegli stessi interessi orientali dei genovesi che, pur non impedendo alla città di aprirsi al rinnovamento del linguaggio toscano, crearono i presupposti per la realizzazione degli interventi decorativi in Sant'Andrea della Porta e in San Lorenzo, considerati entrambi da Longhi «bizantini puri»¹⁹.

Una delle più antiche testimonianze dell'attività di artisti bizantini in Liguria è la decorazione, quasi totalmente perduta, della chiesa di San Siro di Struppa, edificio del XII secolo che sorge sulla riva destra del torrente Bisagno, lungo l'antica strada che collegava Genova con



Fig. 1. Maestro bizantino, *San Giovanni Battista*, Genova, San Siro di Struppa.

Bobbio e Piacenza²⁰. Il frammento meglio conservato, raffigurante la testa di *San Giovanni Battista*, ha forma circolare, con un diametro di circa 35 cm, e ci restituisce il volto del santo, parte del collo e il profilo superiore della veste (fig.1). Nonostante le condizioni conservative, è ancora possibile percepire la qualità e la forza espressiva di questo viso nonché, al di là di esasperazioni grafiche dovute all'impoverimento della materia, certe morbidezze nei trapassi cromatici. L'incarnato è costruito partendo da una base in ocre gialla, visibile in alcuni punti a causa della caduta delle successive stesure; la prima modellazione, realizzata con un tono verde bru-

¹⁷ F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, "Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna", in c.d.s.

¹⁸ R. LONGHI, *Progetti di lavoro: 'Genova pittrice'*, "Paragone", XXX, 1979, 349/351, pp. 4-25, sp. 5.

¹⁹ *Ivi*, p. 5.

²⁰ DI FABIO, *Bisanzio...*cit., pp. 50-51 con una datazione al sesto decennio del XIII secolo, accolta in DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 98; F. CERVINI, *Liguria romanica*, Milano 2002, p. 151 lo data invece tra la fine del Due e gli inizi del Trecento.

no, rintracciabile sopra e sotto gli occhi, sulla fronte e in corrispondenza degli zigomi e delle guance, viene quindi lasciata trasparire dalle tinte soprammesse nelle zone d'ombra, componendo così il costruito chiaroscuro; le ultime applicazioni sono in ocre scura per definire i profili di alcuni elementi della fisionomia, e in bianco per ricomporre i piani plastici del volto e per segnare i rialzi luminosi.

Nel più puntuale contributo critico su questo frammento, Di Fabio²¹ giunge a proporre una datazione al sesto decennio del XIII secolo sulla base di confronti con il ciclo francescano della Kalenderhane Camii di Costantinopoli (1255), a sua volta posto in rapporto con la *Bibbia dell'Arsenal* (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5211), manoscritto realizzato ad Acri per re Luigi IX di Francia tra il 1250 e il 1254²². Queste corrispondenze, da intendersi nella comune resa di una figuratività animata, segnata dalla vivacità delle espressioni e degli sguardi, spesso sottolineati da marcate ombreggiature, nonché nell'adozione di una tecnica abbreviata, che prevede la sovrapposizione alle tinte d'incarnato di tratti strutturanti ocre e bianchi, non solo definiscono l'identità culturale bizantina dell'artefice del *San Giovanni*, ma, individuando nei suoi modi il riflesso della produzione di centri come Costantinopoli e San Giovanni d'Acri, in cui la presenza genovese era molto forte e radicata, restituiscono il frammento a un saldo contesto storico di relazioni tra Genova e l'Oriente.

Considerando, quindi, corretta la contestualizzazione cronologica proposta da Di Fabio, ossia una datazione poco dopo la metà del XIII secolo, questo lacerto sembrerebbe richiamare anche alcuni brani della decorazione duecentesca del Battistero di Parma, aprendo, in un intreccio di riferimenti comuni, la strada a nuove e interessanti relazioni. Il ciclo emiliano è stato ed è tutt'ora oggetto di un ampio dibattito critico, incentrato non solo sulla definizione dell'identità culturale delle maestranze attive nel cantiere pittorico, ma anche sull'individuazione dei modelli stilistici e iconografici nonché sulla ricostruzione dei rapporti

²¹ DI FABIO, *Bisanzio...cit.*, p. 51. Per il ciclo francescano, opera di una maestranza bizantina, si veda C. PANTANELLA, *I francescani a Costantinopoli. Gli affreschi con le storie di S. Francesco d'Assisi alla Kalenderhane Camii*, "Studia Orientalia Christiana", XXIII, 1990, pp. 353-380; A. NEFF, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1537)*, catalogo della mostra di New York a cura di H.C. Evans, New Haven 2004, pp. 463-464, cat. 274. Si veda anche M. BURRESI, A. CALECA, *Pittura a Pisa da Giunta a Giotto*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa a cura di M. Burrese, A. Caleca, Ospedaletto (Pisa) 2005, pp. 65-89, sp. 74 e figg. p. 72, con un'attribuzione del ciclo a un artista pisano di formazione giuntesca.

²² H. BUCHTAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, pp. 54-68 e tavv. 62-81; D.H. WEISS, *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*, Cambridge 1998, pp. 79-215; H.C. EVANS, in *Byzantium...cit.*, p. 462, cat. 272; J. FOLDA, *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005, pp. 283-295. Non manca la possibilità di allargare i confronti ad altri manoscritti crociati: mi riferisco agli esemplari dell'*Histoire Universelle* conservati nella Bibliothèque municipale di Dijon (ms. 562, 1260-70 circa) e nel British Museum di Londra (ms. Add. 15268, 1286): BUCHTAL, *Miniature...cit.*, pp. 68-87 e tavv. 89-129.

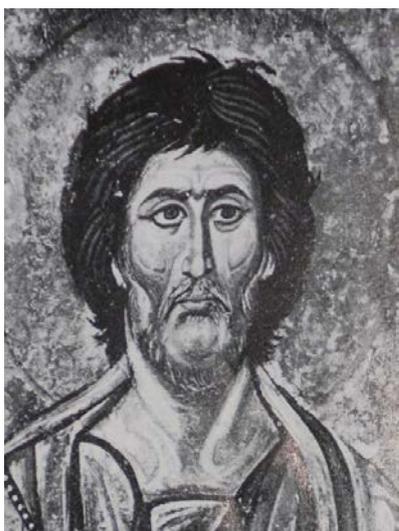


Fig. 2. Mosè, icona, Sinai, Monastero di Santa Caterina, particolare.



Fig. 3. Miniature veneziana, Iniziale istoriata 'R' con Cristo Benedicente, *Epistolario di Giovanni da Gaibana*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, c. 20, particolare.

con altre testimonianze figurative dell'area padana, tra la Savoia e l'Emilia²³: quello che ci preme rilevare è il fatto che gli studi abbiano anche suggerito un possibile legame con Genova. In particolare, la Scarzanella, rilevando una certa comunanza stilistica tra i modi dispiegati nel Battistero di Parma e quelli leggibili in alcuni cicli pittorici balcanici, è giunta a indicare nella città ligure il possibile tramite per la comparsa di quelle suggestioni nella regione emiliana: la precoce presenza genovese sulle coste del Mar Nero, promossa dal trattato di Ninfeo del 1261, avrebbe creato le condizioni necessarie per l'arrivo in Liguria di opere e di maestranze orientali, che poi, attraverso le strade per l'area padana, avrebbero raggiunto Parma²⁴. Questa proposta è stata respinta da Geymonat²⁵ sulla base, non solo di una datazione della decorazione del Battistero parmense al quarto decennio del Duecento, quindi a un momento precedente a quelle vicende politiche e commerciali, ma anche dell'assoluta mancanza di testimonianze che possano documentare il passaggio a Genova di quegli stessi modelli che si riflettono nel ciclo emiliano.

L'ipotesi della Scarzanella può essere, però, riconsiderata all'interno di un percorso critico che, partendo dall'individuazione di comuni riferimenti culturali, finisce per tessere intorno al ciclo di Parma e al frammento di Struppa una rete di relazioni che costituisce il riflesso di quella nuova ondata di bizantinismo che, nella seconda metà del Duecento, raggiunse la Liguria e l'Emilia²⁶. La prima fonte di questa comunanza linguistica è rappresentata proprio dalla produzione dello *scriptorium* di Aciri e, in particolare,

²³ Tra i numerosi contributi sull'argomento, oltre a SCARZANELLA, *Gli affreschi...*cit. e L.V. GEYMONAT, *The Parma baptistery and its pictorial program*, Princeton University, Diss., Princeton (N. J.) 2006, ricordiamo F. GANDOLFO, *Gli affreschi del Battistero di Parma*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del congresso di Bologna (1979) a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 193-201; G. ROMANO, *Per i Maestri del Battistero di Parma e della Rocca di Angera*, "Paragone", XXXVI, 1985, 419-423, pp. 10-16; M. BOSKOVITS, *A proposito del 'frescante' della cupola del Battistero di Parma*, "Prospettiva", 1988-1989 (1989), 53-56, pp. 102-108; *Battistero di Parma*, 2 voll., II, *La decorazione pittorica*, Milano 1993, in particolare il contributo di E. PAGELLA, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente*, pp. 117-126.

²⁴ SCARZANELLA, *Gli affreschi...*cit., p. 8.

²⁵ GEYMONAT, *The Parma...*cit., p. 140; Id., *Parma 1233: pittura e iconografia in un Battistero gotico*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 509-515.

²⁶ Già Giovanni Romano accostò il ciclo di Parma a un altro frammento del Duecento genovese, ossia le *Storie di San Giovanni Battista* di Sant'Andrea della Porta (si veda oltre nel testo).

dalla *Bibbia dell'Arsenal*²⁷, posta a confronto non solo con il *San Giovanni* genovese, ma anche con la decorazione del Battistero²⁸; non mancano, inoltre, tangenze con la coeva pittura crociata, così come si riflette in un gruppo di icone del monastero di Santa Caterina del Sinai, realizzate nel terzo quarto del Duecento da maestri probabilmente occidentali e strettamente legate, a loro volta, alla produzione dello *scriptorium* acrese (fig.2)²⁹. Il frammento genovese può essere poi accostato ad alcune figure dell'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana (1259; Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2; fig.3), considerato, a partire da un suggerimento del Toesca, un testo fondamentale per comprendere la cultura dei frescanti di Parma³⁰: il manoscritto, opera di un artista veneziano, legato a modi della provincia 'greca'³¹ – si pensi ai cicli medio duecenteschi del Monastero di Mileševa o della Santa Trinità a Sopočani³² – ci riconduce così proprio a quegli stilemi di origine balcanica che, per primi, hanno suggerito un legame tra l'Emilia e Genova (fig.4). Accanto all'individuazione di comuni suggestioni, esiste infine la possibilità di cogliere corrispondenze dirette tra il lacerto genovese e il ciclo parmense. Il volto di *San Giovanni* sembra, infatti, richiamare nell'intensità espressiva, nel ricorso a una tecnica abbreviata, ma capace di più morbide modulazioni, e nel disegno delle capigliature, animate da



Fig. 4. Maestro bizantino, *Cristo benedicente*, Sopočani, Chiesa della SS. Trinità, particolare.

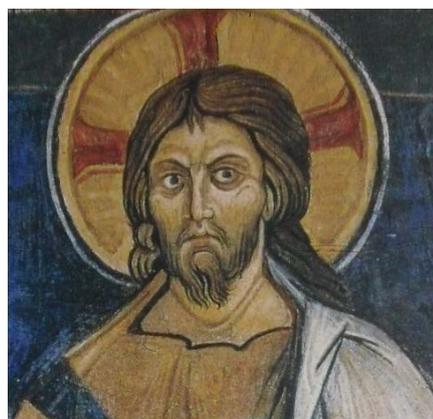


Fig. 5. Maestranza bizantina, *Deesis, Cristo*, Parma, Battistero, particolare.

²⁷ Sulla comune incidenza di modelli bizantini derivanti da codici di alta epoca nei manoscritti acresi e nel ciclo parmense si rimanda a M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Le pitture del Battistero di Parma e gli Ottateuchi bizantini: Modelli e invenzione nelle Storie di Abramo e Giovanni*, "Arte medievale", n.s. VI, 2007, 2, pp. 87-132.

²⁸ DI FABIO, *Bisanzio...*cit., pp. 50-51; DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 98; PAGELLA, *Le pitture...*cit., p. 124.

²⁹ Per i confronti tra le icone crociate e il ciclo di Parma si veda GANDOLFO, *Gli affreschi...*cit., p. 198.

³⁰ *Ivi*, p. 195; ROMANO, *Per i Maestri...*cit., p. 13; PAGELLA, *Le pitture...*cit., p. 123. Per l'*Epistolario* si rimanda a C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968; G. VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore di Giovanni da Gaibana*, "Paragone", XLII, 1991, 499, pp. 3-22.

³¹ BELLINATI, BETTINI, *L'Epistolario...*cit., p. 96; F.L. BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana: formazione e diffusione nel XIII secolo*, tesi di dottorato (2009/2010; Università degli Studi di Padova, relatori proff. M. Canova, M. Giordana, I Furlan): si rimanda all'abstract pubblicato sul sito paduaresearch.cab.unipd.it.

³² S. PAJIĆ, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, catalogo della mostra di Bologna, Ferrara e Bari, a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 39-40, 56-57; per la documentazione fotografica O. BIHALJI-MERIN, *Byzantine frescoes and icons in Yugoslavia*, London 1960, tavv. 31-34, 39-45; sul solo ciclo di Sopočani, G. MILLET, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, 4 voll., Paris 1957, II, p. X con bibliografia precedente e tavv. 1-48, 97-99.

ciocche scomposte, degli occhi, accompagnati da marcate ombreggiature, e delle barbe, costruite con pennellate corsive, alcuni dei visi che compaiono nella decorazione del Battistero, come quelli del Cristo e del san Giovanni Battista della *Deesis*, di alcuni profeti e apostoli, come Mosè, Amos e Bartolomeo, o, ancora, del Precursore negli episodi della *Predicazione nel deserto* e della *Decollazione* (fig.5).

Le considerazioni, fin qui avanzate, sembrerebbero così restituirci quelle evidenze documentarie che mancavano per comprendere il rapporto artistico tra Genova e Parma nei decenni centrali del Duecento, un rapporto che si porrebbe in continuità con le commissioni antelamiche che, tra XII e XIII secolo, vennero favorite dalla presenza nel clero parmense di esponenti del *clan Fieschi*³³.

Un'ulteriore traccia dell'attività di maestranze bizantine nella Genova duecentesca è il



Fig. 6. Maestro dell'Infanzia del Battista, *Storie di san Giovanni Battista*, Genova, Museo di Sant'Agostino.

frammento di pittura parietale proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea della Porta e ora conservato nel Museo di Sant'Agostino: il lacerto, oggetto di un recente restauro, raffigura, secondo una sequenza continua, articolata in riquadri separati da semplici fasce verticali, tre storie di san Giovanni Battista, ossia, da sinistra, *San Giovanni bambino condotto nel deserto*

³³ Le figure di Opizzino di Ruffino Fieschi, nominato vescovo di Parma nel 1195, e di suo fratello Alberto, chierico e, poi, nel 1202, arcidiacono, sono state poste in relazione alle commissioni antelamiche tra Parma e Genova: M. FIRPO, *Opizzino da Lavagna e il Battistero di Parma: un contributo per la presenza antelamica a Genova*, in *La montagna toscano-ligure-emiliana e le vie di commercio e di pellegrinaggio. Borgo Val di Taro e i Fieschi*, atti del convegno di Borgo Val di Taro (1998), a cura di D. Calcagno, Borgo Val di Taro 2002, pp. 65-95; A.R. CALDERONI MASETTI, *Benedetto Antelami fra Genova e Parma*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno di Parma (2009), a cura di C.A. Quintavalle, Milano 2010, pp. 303-311; G. AMERI, *Luca Fieschi: vita e attività culturale*, in G. AMERI, C. DI FABIO, *Luca Fieschi cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 8-24, *sp.* 8: nel 1278, Brancaleone, fratello del futuro cardinale Luca Fieschi, venne nominato arcidiacono della città emiliana, a conferma della continuità dei rapporti tra i due centri. *Id.*, *Genova, XII-XIII secolo...cit.*, p. 60.

dall'arcangelo Uriel³⁴, l'Apparizione di Dio a san Giovanni nel deserto e San Giovanni davanti a due leviti (fig.6).

Se le vicende architettoniche del complesso di Sant'Andrea, in particolare alcuni lavori di ristrutturazione degli spazi conventuali, eseguiti tra il nono e l'ultimo decennio del XIII secolo, suggeriscono di datare questo intervento decorativo, in origine più ampio, allo scadere del Duecento³⁵, sebbene dubbia rimanga la sua originaria collocazione, l'ignoto artefice di queste *historiae*, noto come Maestro dell'Infanzia del Battista, è ancora oggetto di un ampio dibattito critico, volto alla definizione di un'identità che sembra oscillare tra l'appartenenza alla 'maniera greca' e una più puntuale adesione a quel bizantinismo occidentale di matrice cimabuesca, introdotto in città, sul finire del XIII secolo, da Manfredino da Pistoia³⁶. Per primo fu il Toesca a inserire le *Storie di san Giovanni* nella corrente bizantineggiante della pittura genovese: questa lettura verrà ripresa da Roberto Longhi e, ancor prima, da Pasquale Rotondi, che assegnò all'ignoto autore dei frammenti già in Sant'Andrea anche gli affreschi di San Lorenzo, ovvero il *Giudizio Universale* in controfacciata e lo pseudo trittico con *San Giorgio che uccide il drago, san Pietro e san Giovanni Battista* sulla parete settentrionale, secondo una proposta che verrà respinta dalla critica successiva a partire dal Torriti³⁷. Ida Botto riconobbe, invece, nel bizantinismo del Maestro del Battista un carattere occidentale, in particolare pisano, che la portò ad avvicinare i modi di questo artista a quelli del Maestro di San Martino, ora da alcuni identificato con Ugolino di Tedice³⁸; Giovanni Romano parlò, quindi, di «una

³⁴ L'episodio, assente nei *Vangeli* così come negli scritti dei Padri della Chiesa, appartiene alla tradizione apocrifia orientale: nel ciclo genovese, in assenza di notizie sulla committenza, risulta difficile stabilire se l'inserimento di questa scena, probabile risposta alla necessità di realizzare un certo numero di *historiae*, giunse attingendo a soluzioni di repertorio oppure a una fonte testuale, che venne poi tradotta a livello figurativo. Sul legame tra tradizione scritta e iconografia si veda A. KATSIOTIS, "L'ange conduisant saint Jean-Baptiste dans le désert" à l'église de la Dormition à Vladimir (1408), in *La peinture byzantine au XV^e siècle*, a cura di T. Velmans, Paris 1987, pp. 77-85, sp. 81-84; per la diffusione in Italia, tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, di leggende concernenti la giovinezza del Battista si rimanda a P.A. DUNFORD, *A suggestion for the dating of the baptistery mosaics at Florence*, "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, 851, pp. 96-98, sp. 97; per le più antiche testimonianze pittoriche orientali e occidentali di questo tema si veda GEYMONAT, *The Parma...* cit., pp. 102-103 e V. ROUCHON MOUILLERON, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. Iconografia e organizzazione spaziale*, in *Battistero...* cit., pp. 34-115, sp. 39.

³⁵ A. DAGNINO, *Sant'Andrea della Porta*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 25-56, sp. 28-29, 54 nota 21; DI FABIO, in *Genova nel Medioevo...* cit., p. 216, cat. 45 dove si sottolinea come lo scorcio del Duecento fornisca anche un contesto devozionale adatto a comprendere la commissione di un ciclo giovanneo dal momento che la venerazione delle reliquie del Battista, conservate in Cattedrale, andò trasformandosi in un culto civico con l'istituzione nel 1299 della Confraternita di Devozione del Santo Precursore.

³⁶ C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assiate": gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova*, "Bollettino d'arte", Ser. 7, 96, 2011, 12, pp. 83-132; DE FLORIANI, *Genova...* cit., pp. 110-122.

³⁷ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 990; V. STRANEO, *L'arte in Liguria nelle sue vicende storiche*, Genova 1939, p. 95, che riconosce il forte carattere bizantino delle *Storie di san Giovanni*; P. ROTONDI, *Barnaba da Modena e la Madonna dei foresti*, in C. DA LANGASCO, P. ROTONDI, *La "consortia de li forestieri" a Genova. Una Madonna di Barnaba da Modena e uno statuto del Trecento*, Genova 1957, pp. 51-87, sp. 53-54, 79 nota 5; P. TORRITI, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova 1970, I, pp. 27-47, sp. 33, 46; LONGHI, *Progetti...* cit., p. 5.

³⁸ I.M. BOTTO, *Museo di Sant'Agostino*, Genova 1984, p. 91; per l'identificazione del Maestro di San Martino con Ugolino di Tedice, si rimanda a L. BELLOSI, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 34-39.

sensibile traduzione occidentale, animata da una vivace enfasi narrativa, di modelli orientali non propriamente costantinopolitani»³⁹, suggerendo un possibile accostamento con la decorazione duecentesca del Battistero di Parma, che porterebbe all'individuazione dei modelli figurativi delle *historiae* giovanee nella produzione della provincia bizantina; Anna De Floriani, accogliendo la lettura di Romano, ha indicato negli affreschi della chiesa di Sant'Achille a Arilje (Serbia), databili al 1295-96, un possibile parallelo per il frammento del Museo di Sant'Agostino⁴⁰; la linea bizantina è stata infine accolta anche da Di Fabio, che in un primo momento aveva invece accentuato le tangenze tra il linguaggio del Maestro del Battista e i modi di Manfredino, secondo un'interpretazione portata ancora avanti da Taddei⁴¹.

Vediamo, a questo punto, di ritornare al testo figurativo, al fine di individuare ulteriori segni dell'identità culturale di questo artista. I tre riquadri lasciano intravedere, non solo l'estrema essenzialità delle rappresentazioni sceniche, limitate nel numero delle figure, come d'altronde richiesto dagli episodi, ma anche il carattere scarno e ripetitivo del paesaggio. L'artista opta, infatti, per una quinta rocciosa, allusione al deserto dove il Battista trascorse la sua vita da eremita, resa come una distesa giallo ocra, a tratti mossa da qualche cresta o scalino e da pochi alberelli; la linea d'orizzonte continua, che percorre l'intera larghezza del frammento, crea un effetto di unità, poi interrotto dalle fasce verticali di ripartizione tra le singole scene. La traduzione del contenuto narrativo è quindi affidata alla gestualità dei personaggi, che, ricorrendo a un formulario ben codificato, dialogano tra di loro: dalla mano destra alzata con il palmo aperto di Giovanni bambino, che sembra così interrogarsi sulla meta del suo cammino, al gesto dell'angelo, che con la mano destra conduce il santo, affermandogli il polso, e con la sinistra risponde alla domanda del piccolo Battista, mostrandogli la strada che dovrà percorrere; dall'atto imperioso di Dio, che, affacciandosi dal cielo, protende il braccio in segno di comando, alla mano destra alzata di Giovanni, che, mentre ascolta la voce che gli intima di annunciare la venuta di Cristo e di svolgere, così, il suo ruolo di Precursore⁴², esprime dubbi e perplessità sulla sua missione; dall'indice puntato del vecchio, che si rivolge interrogativamente al santo, al gesto del predicatore con cui Giovanni risponde. Questi elementi concorrono a creare quel senso di vivacità che segna la nostra percezione delle *historiae* e che si compone anche su stesure pittoriche estremamente abbreviate ma capaci

³⁹ G. ROMANO, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, I, pp. 25-32, sp. 26.

⁴⁰ DE FLORIANI, *Genova...cit.*, p. 114.

⁴¹ C. DI FABIO, *La Cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 276, 279 nota 32; ID., *Bisanzio...cit.*, pp. 60, 67 nota 74; A. TADDEI, in *Angeli. Volti dell'Invisibile*, catalogo della mostra di Illegio a cura di S. Castri, Torino 2010, pp. 212-213, cat. 35; DI FABIO, *Pittura...cit.*, pp. 26-27; A. TADDEI, *Le Storie di San Giovanni Battista al Museo di Sant'Agostino: note stilistiche e iconografiche*, in *Le storie...cit.*, pp. 34-53, sp. 42-47; DI FABIO, *Genova, XII-XIII secolo...cit.*, p. 66; ID., in *Genova nel Medioevo...cit.*, p. 216, cat. 45.

⁴² Nelle pagine della Bibbia non troviamo una descrizione dell'apparizione di Dio a Giovanni quanto piuttosto una semplice allusione alla volontà divina, che si manifestò al santo durante il suo eremitaggio, spingendolo ad abbandonare il deserto per compiere il suo ruolo di 'battezzatore e predicatore' (Isaia 40, 6 e Giovanni 1, 33): l'espressione «Annuncia», presente in Isaia, diviene qui la parola AG/IT [...], ancora leggibile nel cartiglio.



Fig. 7. Maestro dell'Infanzia del Battista, *San Giovanni condotto dall'arcangelo Uriel nel deserto*, Genova, Museo di Sant'Agostino, particolare.

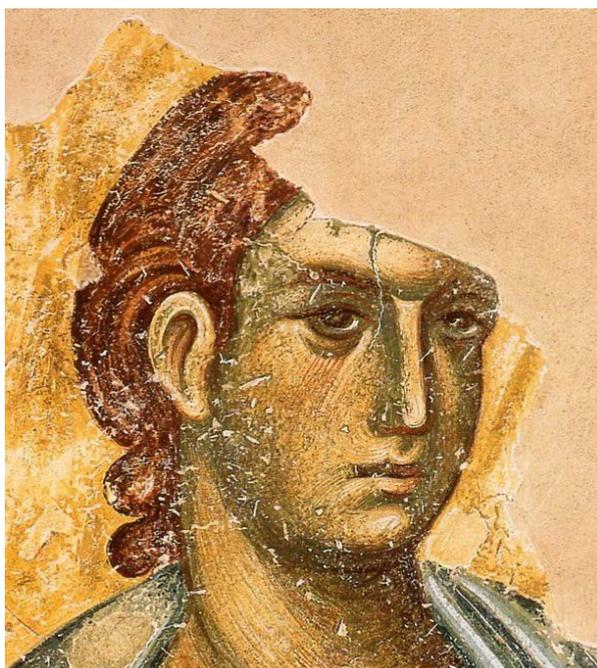


Fig. 8. Maestranza bizantina, *Apostolo*, Sopočani, chiesa della SS. Trinità, particolare.

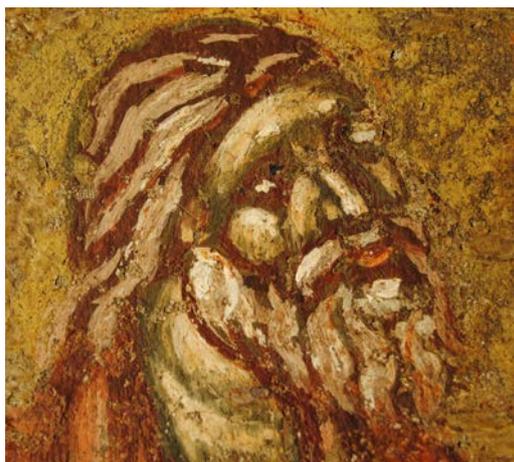


Fig. 9. Maestro dell'Infanzia del Battista, *Vox clamantis in deserto*, Genova, Museo di Sant'Agostino, particolare.

di particolari sottigliezze nei trapassi cromatici⁴³. Ci troviamo infatti di fronte a un artista che, in modo espressionistico, rielabora, superandole, convenzionalità costruttive e di applicazione di tradizione duecentesca: la pratica di definire le forme attraverso un accostamento delle tinte viene, infatti, riscattata dalla natura più larga e liquida delle stesure, che sanno, se pur in modo convenzionale, suggerire il senso della plasticità e del movimento in figure non irrigidite ma partecipi, in modo naturalistico, alla realtà della narrazione.

La tecnica esecutiva, in particolare quella adottata nella resa degli incarnati (figg. 7, 9), suggerirebbe l'appartenenza dell'ignoto artefice a una cultura materiale non occidentale. Riprendendo alcune delle espressioni con cui Otto Demus definì la 'medievalizzazione' della pittura bizantina, potremmo, infatti, affermare che, a differenza di un pittore come Manfredino, che supera i contrasti tra i chiari e gli scuri attraverso passaggi più modulati e sfumati, il Maestro del Battista mantiene e applica il principio di «divisibilità delle forme, che emerge soprattutto nel modellato, [segnato] da un sistema a

⁴³ Per la tecnica, si rimanda agli interventi relativi alle indagini eseguite in occasione del recente restauro, editi in *Le storie...*cit.

tre o quattro tonalità [...] distinte l'una dall'altra e non fuse»⁴⁴. La tecnica delle storie giovanee sembra, in particolare, raffrontabile con i modi impiegati dalle maestranze attive nel settimo decennio del XIII secolo nella chiesa della Santa Trinità a Sopočani, in Serbia⁴⁵: i volti degli *Apostoli*, realizzati nella cantoria settentrionale, forniscono interessanti confronti proprio per la modalità di stesura dei colori, quasi 'impressionista' ed estremamente libera nelle pennellate, che, abbinata all'impiego di un sottostrato in terra verde-bruna, lasciato emergere dalle successive applicazioni delle tinte rosate, finisce per comporre un effetto plastico e cromatico pienamente corrispondente a quello del frammento genovese; anche i tessuti vengono costruiti con lo stesso sistema, che prevede andamenti accostati e sovrapposti in modo abbreviato (fig.8). Ma come dobbiamo leggere questi confronti? Nella storia della tecnica della pittura murale bizantina, il ciclo della chiesa della Santa Trinità si colloca in una fase di rinnovamento dei procedimenti esecutivi, che portarono al raggiungimento di maggiori effetti di plasticità grazie all'applicazione di tonalità più vicine nei valori cromatici, che suggerivano un senso di continuità e di sfumato, e a una diversa stesura del bianco puro, che, impiegato, non solo in modo coprente, ma anche a tratteggio, concorreva a creare effetti di trasparenza e di maggiore modulazione⁴⁶.



Fig. 10. Maestranza bizantina, *Angelo*, Monte Athos, monastero di Chilindari, cappella di S. Giorgio, particolare.

Questo sistema costruttivo ha tra i suoi precedenti quello adottato nel ciclo pittorico del monastero di Chiliandari sul Monte Athos⁴⁷, dove ravvisiamo anche elementi disegnativi molto vicini a quelli del frammento genovese. Mi riferisco, in particolare, a ciò che rimane della decorazione murale, datata alla metà circa del XIII secolo, di due ambienti sopravvissuti alle trasformazioni architettoniche seicentesche, ossia la cappella della torre della Trasfigurazione, detta anche cella della Trinità, commissionata

⁴⁴ DEMUS, *Byzantine...cit.*, p. 12.

⁴⁵ Per un inquadramento generale sulla pittura serba si rimanda a S. PAJIĆ, *La Serbia nel XIII secolo. Interazione storico-artistica*, in *Tra le due sponde...cit.*, pp. 13-24 con bibliografia precedente.

⁴⁶ D.C. WINFIELD, *Middle and Later Byzantine wall painting methods. A comparative study*, "Dumbarton Oaks Papers", XXII, 1968, pp. 61-139, sp. 127.

⁴⁷ V.J. DJURIĆ, *Fresques médiévales à Chilindar – Contributions au catalogue des fresques du Monte Athos*, in *Actes du XIe Congrès International d'études Byzantines di Ohrid* (1961), a cura di G. Ostrogorsky, 3 voll., Beograd 1964, III, pp. 59-98 con bibliografia precedente.

dal re Uros I tra il 1257 e il 1259, e la cappella di San Giorgio. Nel primo vano si conservano ancora le figure della *Vergine Nikopea tra due arcangeli* e di *San Giovanni Crisostomo* e *San Gregorio Magno*: questi lacerti mostrano un linguaggio giocato sull'evidenza dei contrasti cromatici e sulla ricerca dei valori plastici, richiamando a confronto gli esiti della pittura balcanica, in particolare i cicli di Mileseva (1240 circa) e di Sopočani, legati al mecenatismo dello stesso re Uros I; non sfugge, inoltre, la possibilità di cogliere alcune somiglianze tra il volto dell'arcangelo dell'abside e quello di Uriel di Sant'Andrea della Porta, che coinvolgono, non solo la natura delle applicazioni pittoriche, ma anche alcuni particolari del disegno, come il taglio degli occhi, fortemente ombreggiati, il profilo del naso, che si innesta sulla fronte con un motivo a forcella, o la forma della bocca (fig.10). La decorazione della cappella di San Giorgio, che, ricondotta a una mano diversa, mostra un tono più provinciale, vicino ai cicli bulgari come quello di Boiana (1259 circa)⁴⁸, e un linguaggio segnato da una forte accentuazione dei contrasti chiaroscurali, in una pur comune ricerca di plasticità e di emergenza figurativa, ci restituisce altre possibili analogie. Nei volti delle figure che, sulle pareti esterne, compongono le *Storie di san Giorgio* e il *Canone sugli agonizzanti*, individuiamo lo stesso sistema costruttivo, che si affida a una modellazione in verde e in ocra gialla per l'incarnato, ai tocchi bianchi per le massime luci e al rosso ocra, ai bruni e ai neri per le ultime profilature⁴⁹; identica è la resa abbreviata dei panneggi, così come l'essenzialità delle ambientazioni, del tutto lontane dagli articolati e complessi scenari architettonici di età paleologa; infine, i visi dei monaci, nelle scene *La morte di un monaco* e *La dipartita dell'anima*, composti con rapide pennellate, dialogano strettamente con il volto del fariseo che interpella il Battista nel terzo episodio del ciclo genovese, mentre i visi della Vergine e dell'angelo, che strappa l'anima dalla bocca del monaco, richiamano quello di Uriel.

Questi confronti si inseriscono in quella precisa linea critica, volta a riconoscere nel linguaggio delle storie giovanee una reinterpretazione, estremamente animata, di modelli bizantini, non costantinopolitani quanto piuttosto provinciali⁵⁰. Se le corrispondenze fin qui individuate ci consentono di comprendere la componente più espressiva del linguaggio del Maestro dell'Infanzia del Battista, non possiamo non rilevare anche la presenza di una dimensione narrativa e figurativa più equilibrata, che, ancora una volta, trova possibili confronti nella produzione serba dell'ultimo quarto del XIII secolo, quando, su sollecitazione di modelli costantinopolitani, si registra la progressiva ricomparsa di una corrente classicista: la rinascenza paleologa trovò, infatti, espressione, non soltanto nella produzione artistica della capitale, ma

⁴⁸ K. MIATEV, *Les peintures murales de Boiana*, Dresda-Sofia 1961.

⁴⁹ DJURIĆ, *Fresques...*cit., p. 69.

⁵⁰ ROMANO, *Pittura...*cit., p. 26; DE FLORIANI, *Genova...*cit., p. 128 nota 60.



Fig. 11. Maestranza bizantina, *Guarigione dell'Emorroissa*, Čučer, S. Nikita, particolare.

anche in quella dell'area balcanica⁵¹, in particolare nei cicli realizzati nel corso del regno del re serbo Milutin (1282-1321), quando furono eseguite, tra le altre, la decorazione di San Clemente di Ocrida (1290-1295 circa), firmata da Michele Astrapas ed Eutichio, quelle delle chiese della Vergine di Prizren (1309-1313) e dei Santi Gioacchino e Anna di Studenica (1313-1314), che più riflettono l'arte della metropoli e che dialogano, anche, con i modi leggibili sulle pareti della cattedrale genovese di San Lorenzo⁵², e, infine, il ciclo della chiesa dell'Annunciazione a Staro Nagoričino (1317)⁵³. Nella pittura macedone rimangono, però, tracce di una sensibilità più provinciale, che finisce per reinterpretare i modelli costantinopolitani, traducendoli in una figuratività estremamente nervosa, percorsa da rialzi luminosi, quasi metallici: questa marcata forza espressiva, che richiama, almeno in parte, la produzione degli anni centrali del Duecento, la ritroviamo in altri cicli della

regione serba, in particolare in quelli della chiesa dei Santi Apostoli a Peć (1290-1300 circa), del monastero di Arilje (1296)⁵⁴, richiamato da Anna De Floriani a confronto con le *Storie del Battista*, o, ancora, della chiesa conventuale di Santa Nikita presso Čučer⁵⁵ (1309-14; fig.11).

⁵¹ L'adesione ai modelli costantinopolitani comporterà significative variazioni nelle modalità espositive, l'adozione di colori raffinati e una progressiva riduzione delle dimensioni delle figure, che verranno quindi organizzate e distribuite in modo coerente all'interno di uno spazio pittorico sempre più dominato da una resa monumentale delle quinte architettoniche; per le dinamiche della pittura balcanica durante il regno di Milutin, si rimanda a B. TODIĆ, *Serbian medieval painting: the age of king Milutin*, Belgrade 1999, pp. 214-262 con bibliografia precedente.

⁵² F. VOLPERA, *Proposta di lettura delle pitture di cultura paleologa all'interno del Duomo di Genova*, "Intrecci d'arte", in c.d.s.

⁵³ F. DE' MAFFEI, *Uno sguardo sull'arte bizantina al tempo dei Paleologi*, in *L'arte di Bisanzio...* cit., pp. 11-34, sp. 22.

⁵⁴ S. RADOIČIĆ, *La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV*, "Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina", X, 1963, pp. 293-325, sp. 306.

⁵⁵ MILLET, *La peinture...* cit., III, p. XVI con bibliografia precedente.

Un altro elemento che confermerebbe l'appartenenza del nostro artefice alla cultura orientale è l'impaginazione narrativa: i tre episodi sono collocati in un paesaggio descritto in modo continuo e poi interrotto da due semplici bande verticali, che creano una separazione in riquadri, secondo un'organizzazione del tutto estranea alla logica di un realismo rappresentativo che richiederebbe l'unità di tempo

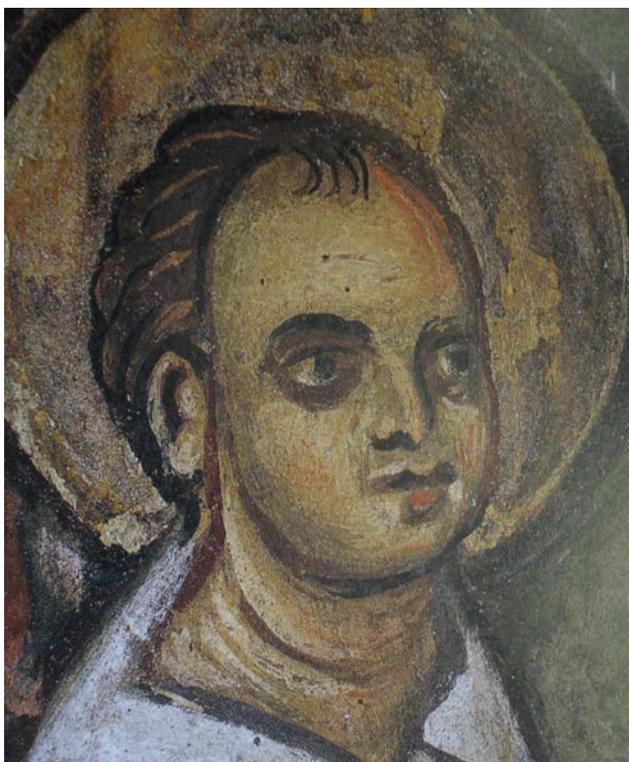


Fig. 12. Maestranza bizantina, *San Giovanni condotto nel deserto dall'arcangelo Uriel*, Parma, Battistero, particolare.

e di luogo per ciascuna scena all'interno di un ciclo. Possibili confronti per questo disegno li ritroviamo negli *Ottateuchi* bizantini, che, realizzati tra XII e XIII secolo sulla base di prototipi appartenenti alla fase ellenizzante della rinascenza macedone, servirono anche da modello per i miniatori dello *scriptorium* di Aciri⁵⁶ e finirono per riflettere i raggiungimenti della coeva pittura monumentale: in questi manoscritti, le illustrazioni sono costituite o da singole strisce quadrangolari ad andamento orizzontale o da riquadri più ampi, composti da più fasce sovrapposte, che accolgono diversi episodi, spesso disposti in uno scenario reso in modo unitario; negli esemplari tardo duecenteschi, come l'*Ottateuco* della Biblioteca Laurenziana di Firenze (ms. Plut. 5.38; 1275-1300)⁵⁷, il paesaggio si anima poi

di un maggior naturalismo, secondo soluzioni che, già accostate all'ambientazione delle *Storie di san Francesco* della Kalenderhane Camii di Costantinopoli, ritroviamo nelle *Storie* del Museo di Sant'Agostino, rese con lo stesso linguaggio abbreviato e 'impressionista'⁵⁸.

⁵⁶ J. LOWDEN, *The Octateuchs. A Study in Byzantine manuscript illustration*, University Park (PA) 1992; L. PERRIA, A. IACOBINI, *Gli Ottateuchi in età paleologa*, in *L'arte di Bisanzio...cit.*, pp. 69-111. Ricordiamo, anche, che TOMEA GAVAZZOLI (*Le pitture...cit.*, p. 122) ha proposto di individuare in questi manoscritti le fonti compositive e iconografiche della decorazione duecentesca del Battistero di Parma, puntualizzando come una tale ipotesi apra il problema della circolazione dei volumi della Biblioteca di Costantinopoli verso la Palestina e l'Occidente, promossa dalle fitte relazioni diplomatiche esistenti tra la curia papale, l'impero bizantino e i vari centri della Terrasanta, che ebbero come protagonisti, tra gli altri, Innocenzo IV Fieschi (1190 circa-1254), Giovanni da Parma (1208-1289) e numerosi religiosi appartenenti all'ambiente francescano.

⁵⁷ PERRIA, IACOBINI, *Gli Ottateuchi...cit.*, pp. 83-84, 86; J. LOWDEN, *Illustrated Octateuch Manuscripts. A Byzantine Phenomenon*, in *The Old Testament in Byzantium*, atti del simposio di Washington (2006), a cura di P. Magdalino, R. Nelson, Washington D.C. 2010, pp. 107-152, *sp.* 110. Per la rilevanza della pittura ellenistica, mediata dalla produzione miniata, come fonte per la composizione dei paesaggi nell'arte paleologa, si veda RADOIČIĆ, *La pittura...cit.*, p. 311.

⁵⁸ Per le *Storie di san Francesco*, oltre alla bibliografia già citata, si rimanda anche a C.L. STRIKER, *Crusader Painting at Constantinople: the Findings at Kalenderhane Camii*, in *Il Medio Oriente...cit.*, pp. 117-121.

Segnato dalla co-presenza di classicismo e fervore espressivo, che costituisce il carattere distintivo della pittura serba dal ciclo medio duecentesco di Sopočani fino ai primi decenni del Trecento, e non lontano da soluzioni disegnative ed espositive elaborate nello *scriptorium* acrense, il frammento di Sant'Andrea della Porta sembra quindi riflettere quegli stessi modelli e suggestioni, che, in un momento precedente, si riscontrano nel *San Giovanni* di San Siro di Struppa, rendendo così Genova partecipe della 'variegata uniformità' della pittura latina del XIII secolo⁵⁹. Questa vicinanza tra l'opera del Maestro dell'infanzia del Battista e il lacerto di Struppa si compie nella possibilità di accostare entrambi questi testi pittorici al ciclo duecentesco del Battistero di Parma: uno sguardo ai modi dispiegati dalla maestranza attiva nel cantiere emiliano consente di cogliere, anche nelle storie giovanee, alcune corrispondenze nei caratteri disegnavi dei volti e nelle modalità di applicazione delle tinte e dei colori, che denunciano, nella libertà delle stesure, una comune ricerca di un naturalismo rappresentativo, che determina, accanto a una accentuazione della vivacità narrativa, il superamento della priorità della linea a favore del plasticismo dei volumi, sempre però costruiti per accostamento di toni non sfumati, ossia secondo il principio orientale di «divisibilità delle forme» (fig.12).

A conclusione di queste considerazioni, il lacerto del Museo di Sant'Agostino, da collocarsi intorno al 1290, parrebbe l'opera di un pittore della provincia bizantina, che, sulla scorta di comuni riferimenti, si scopre come l'interprete di quella cultura già introdotta nella regione, poco dopo la metà del Duecento, dall'autore del *San Giovanni* di San Siro di Struppa (1250-60 circa), e che approderà nel secondo decennio del Trecento sulle pareti della Cattedrale⁶⁰.

⁵⁹ BELLOSI, *Cimabue...cit.*, pp. 48-63.

⁶⁰ Corrispondenze nella tecnica esecutiva e nelle tipologie figurative, suggerirebbero, pur con le dovute cautele, ossia senza la necessità di ravvisare un'identità di mano, di riconsiderare la proposta avanzata da ROTONDI, in *Barnaba...cit.*, pp. 53-54.

Natsuko Kuwabara

Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzago: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio

La chiesa di Santa Maria Rossa in Crescenzago è situata sull'antica via che da Milano portava a Venezia, nel luogo in cui è attestata l'esistenza fin dalla fine del X secolo di una chiesetta dedicata alla Vergine. L'edificio cistercense, databile alla fine del XII secolo, sorse in seguito alla fondazione della prepositura dei canonici regolari di Santa Maria di Crescenzago che avvenne nel 1140¹. La comunità dei canonici si ispirava alla regola di Sant'Agostino. All'interno della chiesa, l'abside e le volte della navata centrale sono arricchite da una decorazione ad affresco della fine del Duecento².

Dopo un drastico intervento di ridipintura realizzato negli anni venti del Novecento che aveva coperto diverse scene, l'ultima campagna di restauro (1994-1999), attraverso la rimozione delle superfetazioni novecentesche, ha permesso di poter nuovamente apprezzare gli affreschi originali (fig. 1)³. In particolare, la scoperta del ciclo della *Dormitio Virginis* si è rivelata di eccezionale importanza.

Nella *Maiestas Domini* del catino absidale, Dio Padre è raffigurato attorniato

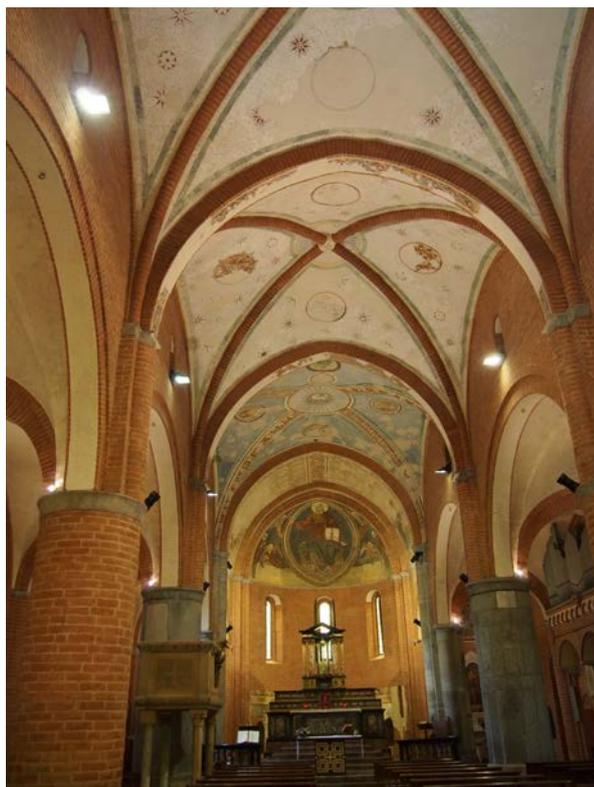


Fig. 1. Crescenzago, Santa Maria Rossa, navata centrale, dalla seconda campata all'abside.

¹ M. COLOMBO FANTINI, *Maria Rossa in Crescenzago*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, a cura di A. Majo, 4 voll., Milano 1990, p. 2059.

² Per quanto riguarda la datazione si veda più avanti nel testo. Durante il restauro Germano Mulazzani ha scoperto un graffito, "MCCCLXXXII p/fe/t/m". Nonostante il graffito riporti il 1382, Paolo Piva commenta che «le pitture potrebbero al massimo 'tracimare' agli inizi del Trecento». Mulazzani dice che il ciclo «è collocabile in un'epoca non lontana dal 1300». P. PIVA, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo): introduzione, per 'exempla'*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 501-509, sp.508-509; G. MULAZZANI, *La più antica decorazione affrescata di Santa Maria Assunta di Crescenzago e di San Francesco di Pozzuolo Martesana*, in *Il cardinale Pietro Peregrino e la fondazione francescana di Pozzuolo Martesana (1295-1995)*, a cura di C.M. Tartari, Pozzuolo Martesana 1996, pp.115-123, sp. 117.

³ ID., *Antichi affreschi scoperti in Santa Maria Assunta in Crescenzago*, "Ca' de Sass: periodico bimestrale della cassa di risparmio delle provincie lombarde", CXXXIV-CXXXV, 1996, pp.36-43.

dai simboli degli Evangelisti e fiancheggiato da san Giovanni Battista e dalla Vergine (fig. 2). La base dell'abside presenta invece dodici figure frammentarie ormai prive della parte apicale⁴, sotto le quali si riconosce una scena di esequie e un lungo velario bianco (fig. 3). Salendo con lo sguardo alla base della volta a botte, si incontrano quattro scene tratte dagli ultimi giorni della vita della Vergine seguite dalla *Glorificazione*: sul lato nord e più vicino al catino absidale vi è l'*Annuncio della morte della Vergine* (fig. 4), seguita a sinistra dalla *Dormitio Virginis* (fig. 5), mentre sul lato sud il *Corteo funebre* (fig. 6) è accompagnato dall'*Assunzione* (fig. 7). Al di sopra del ciclo della Morte della Vergine, una decorazione a medaglioni con animali, corre lungo tutta la volta a botte, mentre le volte a crociera della navata centrale fingono un cielo stellato animato da tondi abitati, elementi geometrici e decorazioni fitomorfe.

Il presente articolo vuole sottolineare il significato che a Crescenago rivestì la collocazione del ciclo della *Dormitio Virginis* nel presbiterio, proponendo inoltre un'identità per la figura del defunto.



Fig. 2. Crescenago, Santa Maria Rossa, l'abside.

⁴ Questo deterioramento ha interessato anche la scena superiore alle dodici figure, oggi completamente scomparsa.



Fig. 3. Crescenzago, Santa Maria Rossa, la parte sinistra del registro inferiore dell'abside.



Fig. 4. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Annunciazione della morte*, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

Santa Maria Rossa è composta da tre navate, ciascuna delle quali divisa in cinque campate. A prima vista la struttura sembra seguire la tipologia tipica degli edifici cistercensi della fine del XII secolo, tuttavia alcuni elementi dimostrano irregolarità. Se infatti le prime tre campate della navata centrale presentano le volte costolonate, nella quarta l'elemento architettonico del costolone viene finto e sostituito dalla decorazione pittorica. Partendo dalla



Fig. 5. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Dormitio*, Crescenago, Santa Maria Rossa.



Fig. 6. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Corteo funebre*, Crescenago, Santa Maria Rossa.



Fig. 7. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Assunzione*, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

controfacciata, proprio in corrispondenza della quarta volta a crociera e della seguente volta a botte, sono posti quattro pilastri in rivestimento lapideo. A differenza dei primi pilastri, tutti di forma cilindrica e in laterizio, questi ultimi quattro sono lapidei e non tutti di forma cilindrica. I due più vicini all'abside, infatti, sono polistili. Per le chiese cistercensi, l'impiego del rivestimento lapideo per tali elementi architettonici è piuttosto inusitato. Secondo Paolo Piva, questa struttura suggerirebbe una divisione funzionale dello spazio: le prime tre campate costituirebbero la 'navata liturgica', la quarta campata il 'coro', mentre l'ambiente voltato a botte e il catino absidale assolverebbero la funzione di 'santuario'⁵. Non c'è dubbio che questo spazio sia stato pensato in maniera gerarchica fin dalla sua edificazione.

Nella navata liturgica il centro di ogni volta a crociera comprende un 'tetto a padiglione'⁶. Nella volta della prima campata, dove lo spazio è più limitato, motivi di stelle a otto punte e fiori a otto petali decorano ogni vela in maniera semplice. Nella volta della seconda e della ter-

⁵ PIVA, *Pittura murale...cit.*, pp.508-509.

⁶ Adotto l'espressione di Autenrieth. Lui spiega questo motivo decorativo in italiano, 'il tetto a padiglione multicolore'. H. P. AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, a cura di L. Castelfranchi Vegas, Milano 1993, pp.362-392, sp. 365.

za campata, la decorazione diventa invece più minuziosa, arricchita da clipei con decorazioni geometriche. Al centro della volta del coro, infine, l'*Agnus Dei* in un clipeo si sostituisce al 'tetto a padiglione'. A questo si affiancano, su uno sfondo blu ed al centro di ogni vela, quattro clipei con angeli, mentre motivi fitomorfi fingono i costoloni della volta a crociera. Così nel procedere dall'ingresso verso l'abside, la decorazione delle volte diventa progressivamente da semplice a sontuosa (fig. 8). Giunto nel 'santuario', il fedele sotto lo sguardo severo del Cristo Pantocratore poteva osservare i momenti finali della vita della Vergine, che gli si dis-

piegavano innanzi nella decorazione orientale al di sotto della volta.

Sulla parete meridionale dell'ultima campata i ventiquattro medaglioni della volta a botte sono contornati da motivi fogliacei circolari e decorati dalla figura di un grifone rampante. Sulla parete settentrionale sono raffigurati altrettanti medaglioni, in cui sono iscritte coppie di leoni incorniciati da un motivo a perle.

La varietà della decorazione rende manifesto come il passaggio di ogni arco della navata principale dovesse rappresentare per il fedele un avanzamento verso la sacralità dell'abside. All'apice di tale percorso, accanto alla *Maiestas Domini*, vengono narrati i quattro episodi degli ultimi giorni della Vergine e, al di sotto del Pantocratore, sono celebrate le esequie di un defunto.

I pittori erano perfettamente coscienti della gerarchia dello spazio e realizzarono un percorso ascensionale

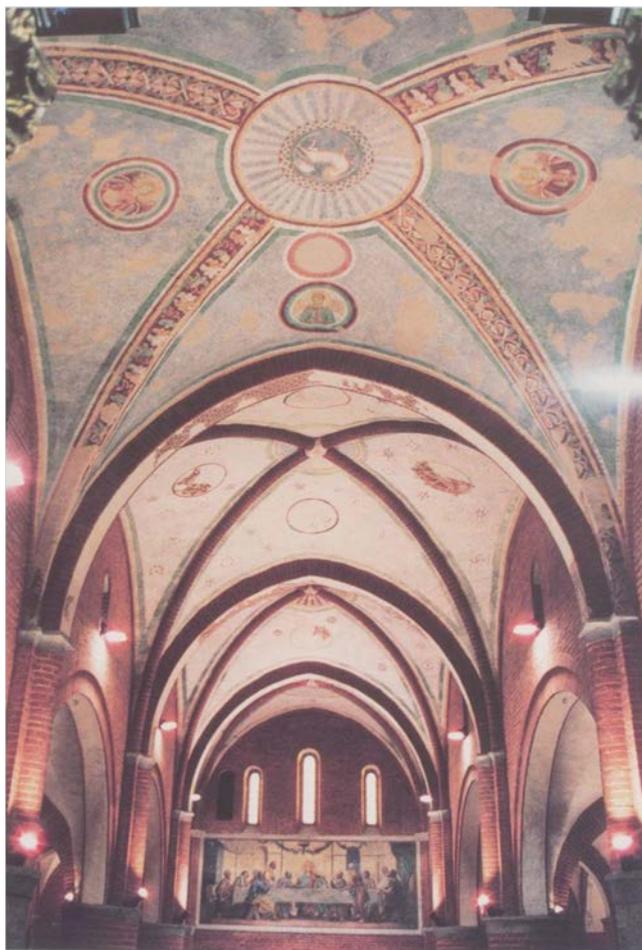


Fig. 8. Crescenzo, Santa Maria Rossa, campate.

tale che, a partire dai motivi meno elaborati della prima campata, giungesse al culmine pittorico del catino absidale. In tal senso, desta attenzione il fatto che le storie della morte della Vergine assumano un ruolo talmente decisivo da essere rappresentate nel presbiterio.

Nei grandi cicli di affreschi bizantini, a partire dall'XI secolo la *Koimesis* viene generalmente situata nella controfacciata⁷. Per quanto riguarda l'Occidente la prima attestazione di un ciclo della morte della Vergine si ha in Francia, nel portale della cattedrale di Senlis, dove,

⁷ H. MAGUIRE, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, pp.59-68.

nel 1170 circa, vennero scolpite la *Glorificazione della Vergine*, la *Dormitio* e la *Resurrezione della Vergine*. A partire da questo esempio l'iconografia delle storie della morte della Vergine ebbe un grande successo nella prima metà del Duecento, essendo ripresa in numerosi portali delle cattedrali⁸. In questi esempi si predilige la combinazione verticale con i giorni terminali della Vergine in basso e la scena della *Glorificazione* in alto. Le scene del *Transitus* sono nella maggior parte dei casi collocate nei portali occidentali. Curiosamente, la maggior parte degli esempi precedenti della *Dormitio* in Italia – soprattutto quelli settentrionali – sono collocati nella parete nord. Si guardino tra gli altri gli affreschi della cripta di Aquileia (seconda metà del XII secolo)⁹, di Santa Maria del Conforto a Merano e di San Giorgio in Vado a Rualis (prima metà del XIII secolo)¹⁰. All'incirca agli anni 1220-1250 si datano anche gli affreschi di Santa Maria Assunta a Muggia Vecchia¹¹, e infine quelli della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi (1288-1292 circa).

Sia a Santa Maria del Conforto a Merano sia a Santa Maria Assunta a Muggia Vecchia, troviamo raffigurati vari episodi degli ultimi giorni della Vergine, normalmente collocati nella parete nord della chiesa e non nel presbiterio. Nel caso della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi, poiché i francescani sostenevano l'assunzione della Vergine alla gloria celeste con l'anima e con il corpo¹², è ragionevole ritrovare gli episodi riguardanti la sua *Morte*, *Assunzione* e *Glorificazione* al centro dell'abside. Diversamente dal caso di San Francesco, la chiesa di Santa Maria Rossa era agostiniana, dunque, apparentemente non dovette esserci una motivazione liturgica particolare che potesse giustificare la presenza dell'*Assunzione della Vergine* nel presbiterio. Su queste basi ritengo che l'ubicazione del ciclo della *Dormitio* in Santa Maria Rossa presenti dei caratteri peculiari e innovativi.

Il fatto che il ciclo sia rappresentato nel luogo gerarchicamente più rilevante, distinguendosi nella collocazione, dai precedenti esempi in Italia, lo rende un caso estremamente interessante, assumendo un ruolo, all'interno dell'economia dell'intera decorazione, che fino ad allora non gli era mai stato riservato, ad eccezione del caso assisiato.

Gli studi precedenti hanno individuato come plausibile datazione del ciclo pittorico l'intervallo di tempo compreso tra il 1270 ed i primi decenni del Trecento, indicando come

⁸ A Laon, Parigi, Losanna, Chartres, ecc. La ricerca di Verdier riporta la genesi e dello svolgimento dell'iconografia dell'*Incoronazione*. In questo contesto, gli *ultimi giorni della Vergine* vengono spesso combinati con l'*Incoronazione*. P. VERDIER, *Le Couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal 1980.

⁹ E. BELLUNO, *Aquileia: gli affreschi nella cripta della basilica*, Udine 1976.

¹⁰ N. RASMO, *La chiesa di S. Maria del Conforto a Maia Bassa: note preliminari sui restauri in corso*, "Cultura atesina", XIX, 1965, pp. 27-36, sp. 31-33; C. VESCOLI, *La chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis. Le pitture murali (secoli XIII-XV)*, Udine 2010.

¹¹ M. L. CAMMARATA, *Gli affreschi di S. Maria di Muggia Vecchia*, "Memorie storiche forogiuliesi", LV, 1975, pp.29-43, sp. 32.

¹² L. BELLOSI, *Cimabue*, apparati a cura di G. Ragionieri, Milano 1998, pp.162-167, 207-213.

esecutori degli affreschi dei pittori lombardi¹³. Io, invece, cercherò di dimostrare come sia possibile restringere la datazione agli anni '90 del Duecento, passando poi a definire meglio il profilo di questi artisti.

Come ho indicato precedentemente, la decorazione affrescata della chiesa segue un programma coerente: i motivi decorativi si arricchiscono e complicano man a mano che dalle prime campate della navata centrale si prosegue fino alla quarta, e da questa alla zona del 'santuario' con il catino absidale introdotto dalla volta a botte. Si noti, poi, come i margini che delimitano i riquadri nel catino absidale, nella volta a botte e nella quarta campata siano costituiti da fasce decorative di rosso, giallo e verde. Un altro elemento di coerenza è la somiglianza della struttura del letto di morte sia nel caso della *Dormitio* sia nella scena di esequie dipinta alla base del catino absidale. Tutti elementi che sembrano indicare che l'intero ciclo sia stato eseguito nello stesso periodo e dallo stesso gruppo di pittori¹⁴.

Proprio l'adozione di questo tipo di decorazione rappresenta un forte indizio che permette di restringere la datazione del ciclo agli anni '90 del Duecento. Data la presenza dei motivi del 'tetto a padiglione' e delle sottili stelle rosse anche sulle campate delle chiese di San Francesco a Lodi e di San Bassiano a Lodi Vecchio, alcuni studiosi hanno ipotizzato che i pittori di Crescenzago abbiano avuto legami stretti con quelli attivi nelle due chiese sopra citate¹⁵. Tuttavia appare più opportuno rivolgere l'attenzione a quello che dovette rappresentare il modello comune per gli artisti attivi a Crescenzago e a Lodi: la Rotonda di Brescia. Quando Ottone Visconti divenne signore di Milano (nel 1277), promosse l'abbellimento di edifici importanti per dimostrare il suo prestigio. Nello stesso tempo il vescovo di Brescia Berardo Maggi (1275-1308) dovette promuovere il completamento dell'impresa della Rotonda¹⁶, la cui decorazione dipinta risalirebbe dunque con tutta probabilità al 1280 circa. Si noti come nelle vele settentrionali e meridionali della Rotonda si trovino gli stessi motivi decorativi presenti nelle campate di Santa Maria Rossa, ovvero i dischi con intrecci geometrici e le tracce di intrecci floreali (fig. 9). Tale marcato interesse per la decorazione dimostrato dai pittori di Santa Maria Rossa è rivelatore anche dei caratteri propri del loro linguaggio. Secondo Fran-

¹³ V. CAVALLARO, *Un ciclo pittorico duecentesco a S. Maria Rossa di Crescenzago*, "Arte cristiana", XC, 2002, 801, pp.239-250; MULAZZANI, *La più antica decorazione...cit.*, pp.115-123; M. G. MALFATTI, *Due lampade vitree in un'epitafio ad affresco del primo '300 recentemente recuperato in Santa Maria Rossa di Crescenzago a Milano*, in *Il vetro nel medioevo tra Bisanzio, l'Islam e l'Europa (VI-XIII secolo): aggiornamenti scavi e ricerche sul vetro*, atti delle XII giornate nazionali di studio di Venezia (2007), a cura di A. Larese, F. Seguso, Venezia 2012, pp.89-92. Solo Mulazzani pensa che i pittori siano di ambito romano.

¹⁴ Solo una porzione del ciclo è stata chiaramente ridipinta successivamente all'esecuzione originaria: la parte del corpo di Dio compresa tra le ginocchia ed il limite inferiore della mandorla.

¹⁵ CAVALLARO, *Un ciclo...cit.*, pp. 242-243; MALFATTI, *Due lampade vitree...cit.*, pp.89-92.

¹⁶ M. ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004, pp.41-45. Rossi ha già indicato il puntuale riferimento tra la Rotonda e Santa Maria Rossa perché è riconoscibile l'analogia di motivi a dischi con intrecci geometrici e floreali insieme a sottili stelle rosse.



Fig. 9. Pittori lombardi, tardo XIII secolo, particolare della volta presbiteriale, Brescia, Rotonda.

cesca Pasut, i motivi decorativi presenti negli affreschi di Crescenago si possono classificare in 18 tipologie¹⁷. Diverse si trovano estesamente dall'Italia settentrionale all'Italia centrale, mentre altre sono tipiche della Lombardia: 1. la serie di triangoli nella cornice inferiore della scena delle esequie¹⁸; 2. la fascia decorativa tra seconda e terza campata¹⁹; 3. i medaglioni comprendenti motivi geometrici²⁰; 4. il 'tetto a padiglione'²¹; 5, 6. le due bande decorative che fungono da costoloni della quarta campata²²; 7. la fascia che separa la quarta campata e la navata sinistra²³; 8. la fascia di intradosso dell'arco che divide la volta a botte e il catino absidale²⁴; 9. la striscia decorativa che divide a metà la volta a botte²⁵; 10. la fascia di intradosso tra la volta a botte e la quarta campata²⁶. Si noti come nei suoi studi la Pasut attesti la presenza dei motivi 2, 5, 6, 7, 8 e 9 solo in Santa Ma-

¹⁷ F. PASUT, *Ornamental painting in Italy (1250-1310): an illustrated index*, in *A critical and historical corpus of florentine painting*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2003. Anche Scirea sottolinea la diversità dei motivi decorativi nella Chiesa di Santa Maria Rossa e suggerisce il rapporto tra i motivi decorativi e gli spazi funzionali della chiesa. F. Scirea, *Pittura ornamentale del medioevo lombardo: atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012, p.114-115.

¹⁸ Presento i termini in inglese che la Pasut (*Ornamental...cit.*, p.25) ha descritto: Running triangles with profiled sides, set in a border.

¹⁹ Ivi, p.71. The perspective lozenges are formed by two zigzag interlaced by rings at the point of intersection and linked by a horizontal bar overlaid with squares at the centre of each lozenge.

²⁰ Ivi, pp. 87-88. Medallions of complex form, consisting of interlaced six-pointed stars and other geometric motifs.

²¹ Ivi, p.87. Sky canopy motif.

²² Ivi, p. 106, 116. Row of trilobate leaves, paired and interwoven, set in a border; Running row of heart-shaped volutes with a floral motif at the centre, flanked by two long splayed leaves.

²³ Ivi, p.117. Running row of heart-shaped fields formed by splayed leaves with palmettes at the centre.

²⁴ Ivi, p.164. Variation of the paired heart-shaped volutes, interlaced by foliated motif, interpreted in a more naturalistic way.

²⁵ Ibid.. Border divided by zigzag into triangular compartments containing interlaced tendril with floriated terminals.

²⁶ Ivi, p.166. Honeycomb pattern of hexagonal lozenges containing stylized motifs, more naturalistic decoration.

ria Rossa. Tutti elementi che dimostrano, quindi, il radicamento dei frescanti di Santa Maria Rossa nella tradizione pittorica lombarda, ma anche la loro capacità di creare nuovi motivi decorativi. L'analisi di questi stessi motivi decorativi permette, inoltre, di individuare un'altra componente dello stile di questi pittori: il fascino per l'arte bizantina. Si noti, infatti, come i raffinati medaglioni contenenti animali che decorano la volta a botte sembrano ispirati ai motivi tipici dei tessuti bizantini, peraltro ripresi in forme simili anche negli affreschi dell'abside centrale di Santo Stefano a Verona²⁷.

Considerando i dati stilistici degli affreschi e presumendo una data successiva alla decorazione pittorica della Rotonda di Brescia, databile verso il 1280, procederò dunque ad analizzare il ciclo di Santa Maria Rossa nel contesto dell'arte lombarda della fine del Duecento.

Come indicato puntualmente da Boskovits, in Lombardia "nell'ultimo decennio del XIII secolo si continua a dipingere figure ferme e massicce, avvolte in panneggi luminosi ma di materia durissima, le cui forme pur attentamente scavate e tondeggiate non riescono ad assumere la consistenza di volumi tridimensionali²⁸". Gli affreschi di Crescenzago sembrano rispecchiare propriamente questo aspetto della pittura di fine Duecento.

La linea è dura e netta, tanto nella definizione dei contorni delle forme quanto nella resa di un panneggio spigoloso. Gli scollini delle vesti degli angeli così come il bordo del mantello di Dio riflettono chiaramente questa tensione lineare (fig. 10). La linea si fa più fluida solo in particolari come le capigliature e le ali degli angeli. Le peculiarità di questo linguaggio risiedono soprattutto nella resa delle lumeggiature ed in quella espressiva. Le emozioni non vengono rappresentate in maniera esplicita, si preferisce invece l'adozione di un registro espressivo più contenuto, ma non per questo meno comunicativo. I gesti decisi, gli occhi spa-



Fig.10. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Dio Padre* nell'abside, Crescenzago, Santa Maria Rossa.

²⁷ CAVALLARO indica l'influenza derivata dalla decorazione dei tessuti orientale. Cavallaro, *Un ciclo...*, pp. 248-249, nota 22. Anche la decorazione della chiesa di Santo Stefano a Verona risente degli influssi dei tessuti bizantini. G. LORENZONI, *La pittura medievale nel Veneto*, in *La pittura in Italia: l'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 105-112, sp. 108-109.

²⁸ M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 26-69, sp.45.

lancati e l'aspetto risoluto delle labbra chiuse in tensione trasmettono efficacemente la carica emotiva dei personaggi. Anche la resa delle lumeggiature, caratterizzata da un tratto rapido, contribuisce a definire le fisionomie delle figure. Le lumeggiature bianche si combinano con le ombreggiature verdi bluastre degli incarnati nel modellare in maniera netta i volti, spesso con particolare insistenza come nei segni circolari che sintetizzano le rotondità degli zigomi del sant'Andrea nella scena della *Dormitio* (fig. 11). L'unica eccezione è rappresentata dalla fisionomia del San Michele dipinta sulla vela orientale della quarta campata (fig. 12). Una linea più raffinata definisce il rilievo del naso e delle arcate sopraccigliari, la stessa resa della



Fig. 11. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *Sant'Andrea nella Dormitio*, Crescenago, Santa Maria Rossa.

capigliatura e delle ali è più naturalistica. In questa figura si percepisce, dunque, un'influenza oltremontana, molto probabilmente francese.

È soprattutto nell'uso delle lumeggiature bianche e nella scelta espressiva che si riconosce l'influenza bizantina. "L'aristocratica raffinatezza e il doloroso patetismo²⁹" sono, infatti, i caratteri tipici dell'arte paleologa.

È possibile che la componente bizantina degli affreschi di Crescenago sia stata influenzata dalla conoscenza di un modello allora facilmente accessibile: il *Crocifisso* di manifattura veneziana che, come è noto, giunse in Sant'Eustorgio nel 1288. Questo dato ci fornisce dunque un ulteriore argomento per datare gli affreschi di Santa Maria Rossa agli anni '90 del Duecento.

Partendo da questo riferimento cronologico, prenderò in esame le iconografie del ciclo della *Dormitio*. Se nella scultura

francese e nei capolavori di Cimabue e di Duccio³⁰, gli episodi che raffiguravano la morte e glorificazione della Vergine venivano scelti e messi in evidenza, in altre opere in Italia, a cominciare dal trittico del Maestro di Cesi (fine XIII secolo), si aggiungono agli episodi ca-

²⁹ BOSKOVITS, *Pittura...cit.*, p.45.

³⁰ Nel 1287 Duccio realizzò i disegni per la vetrata del Duomo di Siena, rappresentando il *Seppellimento della Vergine con l'apparizione di Cristo*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione*.

nonici quelli aneddotici³¹. Nel ciclo di Crescenago, l'*Annuncio della morte* e il *Corteo funebre* sono soggetti meno comuni rispetto alla *Dormitio* e all'*Assunzione*, per cui il pittore dimostra di aver assimilato la tendenza alla ciclizzazione degli episodi di *Transitus* che si afferma fra Due e Trecento.

La scena dell'*Annuncio della morte* presenta l'angelo annunciante, in piedi, intento a consegnare la palma alla Vergine, la quale, stante, la riceve. Una colonna divide i due personaggi. Negli anni novanta del Duecento, questo soggetto era ancora raro³², l'unico precedente in



Fig. 12. Pittori lombardi degli anni '90 del Duecento, *San Michele* nella quarta campata, Crescenago, Santa Maria Rossa

³¹ Il trittico di Maestro di Cesi è composto da nove scene riguardante la *Dormitio*. L'opera, proveniente da Spoleto, è attualmente esposta al museo Marmottan Monet a Parigi. E. RAVAUD, A. DE MARCHI, in *Giotto e compagni*, catalogo della mostra a cura di D. Thiébaud, Parigi 2013, pp.94-99, cat.4.

³² L. PAGNOTTA, *Origini e sviluppo di una rara iconografia sacra: la 'Seconda Annunciazione della Vergine' ovvero l'Annuncio della morte*, "Arte cristiana", CI, 2013, 876, pp.193-216.

Italia era l'affresco del Tempio della Fortuna Virile a Roma, mentre contemporaneo doveva essere il trittico del Maestro di Cesi. L'iconografia iniziò a diffondersi soprattutto dopo la *Maestà* di Duccio, dove però, come nell'opera del Maestro di Cesi, l'angelo viene raffigurato inginocchiato, in atto di devozione alla Vergine. È necessario pertanto cercare i confronti con opere non italiane. Nel Salterio di York, conservato nella Glasgow University Library (1160-1170 circa), e nel portale di Saint-Pierre-le-Puellier a Bourges (fine XII secolo), si trovano la Vergine e un angelo, entrambi in piedi³³. Nel primo la Vergine e l'angelo, separati da una colonna, sono rappresentati entro una struttura architettonica. Tuttavia non sembra che questa miniatura abbia avuto una grande influenza sullo sviluppo di questa iconografia, almeno per ciò che riguarda le opere che oggi si sono conservate. Nonostante questi ultimi due esempi siano lontani cronologicamente dagli affreschi di Santa Maria Rossa, il confronto permette di avanzare l'ipotesi che i pittori di Crescenago si siano ispirati allo schema iconografico dell'*Annuncio della morte* che ebbe origine in Francia.

Nella *Dormitio*, la Vergine giace sul cataletto con la testa a sinistra rispetto al punto di vista dello spettatore. Accanto alla testa della Vergine si intravede una capigliatura con dei ricci bianchi, presumibilmente quella di san Pietro, accanto a lui sant'Andrea e altri tre apostoli. Ai piedi del letto, a destra, si intravedono le gambe di un altro apostolo, mentre davanti al letto vi è uno sgabello. Nello schema tradizionale della *Koimesis*, san Pietro agita un turibolo accanto alla testa di Maria, san Giovanni si accascia affranto sul corpo della Vergine e san Paolo viene raffigurato all'estremità destra del letto. Al centro Gesù abbraccia l'*animula* della Vergine oppure alza le braccia per consegnarla agli angeli. Sfortunatamente una lacuna centrale non ci permette di ricostruire la parte apicale della scena, ma basandoci sulla disposizione degli apostoli e sulla presenza dello sgabello, possiamo affermare che la *Dormitio* di Crescenago si attiene all'iconografia della *Koimesis*. Ad Assisi, Cimabue affrescò la *Dormitio* accompagnata dalle forze celesti e dopo di lui il Maestro di Cesi accettò lo schema iconografico del suo maestro. A Crescenago, così come nella cripta di Aquileia e negli affreschi di Muggia Vecchia, il modello iconografico è invece quello della *Koimesis*.

Negli esempi più antichi del *Corteo funebre*, come ad esempio la lapide di Wirksworth in Inghilterra (800 circa)³⁴, troviamo la figura di Jefonia. Come si evince dai testi antichi e dalla *Legenda Aurea*³⁵, Jefonia era un ebreo che durante il corteo funebre tentò di rovesciare il catafalco della Vergine, ma miracolosamente le sue mani si paralizzarono e rimasero attaccate al catafalco. In Italia, le opere precedenti in cui viene rappresentato il corteo funebre sono il trittico del Maestro di Cesi e l'affresco di Muggia Vecchia, in cui però non è dipinto Jefonia.

³³ H. BOURSIER, *Histoire et iconographie du tympan roman de Saint-Pierre-Le-Puellier*, "Histoire de l'art", 29-32, 1995, pp.35-41; T.S.R. BOASE, *The York psalter in the library of the Hunterian museum, Glasgow*, London 1962, pp. 5-14. Sembra che questo salterio sia stato dedicato a una certa famiglia.

³⁴ B. KURTH, *The iconography of the Wirksworth slab*, "The Burlington Magazine", LXXXVI, 1945, pp. 114-121.

³⁵ R. GUERRINI, *Immagini dell'Assunta: il Transito della beata Vergine da Duccio a Beccafumi*, in *Alma Sena: percorsi iconografici nell'arte e nella cultura senese; Assunta, buon governo, credo, virtù e fortuna, biografia dipinta*, a cura di M. Caciorgna, R. Guerrini, Firenze 2007, pp.11-65, sp.17-40.

Nel Salterio di York e nel portale di Bourges si trova già la figura di Jefonia con le mani attaccate al catafalco, ma prima della fine del Duecento il *Corteo funebre* con Jefonia non era così comune. Negli esempi scolpiti francesi la *dormitio* o la *mise au tombeau* è spesso accoppiata alla scena della resurrezione della Vergine, come se fosse un paragone di due momenti significativi: uno legato alla morte e l'altro alla resurrezione, che venivano quindi evidenziati ed esaltati. Non c'era quindi spazio per inserire episodi collaterali come il *Corteo funebre*.

Nell'arte bizantina, per enfatizzare l'assunzione dell'anima e non del corpo della Vergine, le scene seguenti la *Koimesis* non venivano raffigurate, pertanto Jefonia veniva rappresentato nel momento precedente ovvero quello della morte della Vergine. Alla fine del Duecento, Michele Astrapas dipinse tutta una serie di episodi del *Transitus*, nella Chiesa della Peribleptos a Ocrida, in Macedonia, tra cui la scena del *Corteo funebre*, che fino ad allora non erano stati rappresentati nell'arte bizantina. Tuttavia generalmente nell'arte bizantina le mani di Jefonia vengono tagliate dalla spada di un angelo che accorre in aiuto della Vergine, mentre nell'arte occidentale l'ebreo perde le forze e le sue mani rimangono paralizzate e attaccate al catafalco.

Dagli esempi riportati possiamo dedurre che l'iconografia del *Corteo funebre* di Santa Maria Rossa segue quella d'Oltralpe. Resta il fatto che questo soggetto si diffonde in questo periodo e che pertanto l'affresco di Crescenzago è uno dei più antichi esempi della raffigurazione del *Corteo funebre* nell'arte monumentale italiana.

Sotto l'ultima scena, si conserva un'iscrizione: [...] ETHER [...] ES [...] [...]co]RPORE S [...]]³⁶. Da questa iscrizione e dalla scena raffigurata si deduce che si tratti dell'*Assumpta corpore*, ovvero dell'assunzione del corpo della Vergine. La Vergine orante è posta in una mandorla, sollevata in cielo dagli angeli. Nonostante i precedenti illustri di Cimabue e di Duccio, i pittori di Crescenzago decidono di non rifarsi all'iconografia italiana, che prevedeva la figura della Vergine assisa nella mandorla. Cerchiamo quindi di capire la fonte dell'iconografia di Crescenzago: l'*Assunzione* con la Vergine orante si trova in un avorio di Tuotilo del 900 circa³⁷. Originariamente la Vergine orante veniva raffigurata nelle scene con l'*Ascensione di Cristo*, in cui Maria veniva posta in preghiera sotto Gesù che ascendeva in cielo. Molto probabilmente deriva da questa iconografia la rappresentazione della Vergine orante anche nella scena della propria assunzione. Questo schema iconografico si diffonde specie in ambito veneziano. Nell'arte ottoniana, verso l'anno mille, l'assunzione della Vergine presenta un'iconografia peculiare: la Vergine ascende al cielo entro un clipeo nel quale è raffigurata orante. Invece in Francia, ad esempio nel portale di Bourges, la Vergine sta in piedi dentro una mandorla³⁸. È probabile che l'utilizzo della figura della Vergine orante nell'*Assumpta corpore* sia nata da una commistione di vari modelli.

Dopo aver passato in rassegna le iconografie possiamo dedurre che i pittori di Crescenzago decisero di adottare la suddivisione del ciclo della *Dormitio*. Nel fare ciò non si servirono delle

³⁶ Lettura di Matteo Mazzalupi, che ringrazio.

³⁷ E.T. DE WALD, *Notes on the Tuotilo ivories in St. Gall*, "The Art Bulletin", XV, 1933, 3, pp. 202-209.

³⁸ H. VANOS, *Studies in early Tuscan painting*, London, 1992, sp. 132; E. STAEDEL, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Strassburg 1937, pp. 18-22.

nuove iconografie dell'arte italiana, ma ereditarono le iconografie precedenti, che avevano avuto larga diffusione in Francia e nell'Impero Bizantino. Questa scelta apparentemente bizzarra può mettersi in relazione con la posizione geografica di Crescenzago che, come avevo già accennato, si trovava sulla via che congiungeva Milano a Venezia.

L'enigma più affascinante dell'intero ciclo pittorico è l'identificazione del defunto raffigurato nella scena di esequie. Le ipotesi d'identificazione che vengono proposte da Mulazzani e Malfatti sono poco convincenti perché entrambe le personalità da loro individuate mancano di una relazione diretta con Santa Maria Rossa³⁹. Come si è detto, collocare nel presbiterio l'immagine funeraria di una persona rappresentava una scelta ardita e sperimentale⁴⁰. È probabile dunque che questo defunto sia stato una persona venerata dai canonici di Santa Maria Rossa. Sono del parere che costui si possa identificare con Albino De Grassi⁴¹, canonico presso Santa Maria Rossa, successivamente eletto anche cardinale⁴² e quindi proclamato beato da papa Lucio III (1181-1185) per la santità della sua vita. Una lapide posta all'inizio della navata laterale destra dichiara che il beato Albino visse in quella chiesa dal 1130 al 1143. Tuttavia, considerando che il più antico documento conosciuto dopo la fondazione della chiesa è una donazione testamentaria risalente al novembre del 1143, il profilo del beato rimane piuttosto vago.

I caratteri della chiesa di Crescenzago sono quelli tipici delle architetture cistercensi della fine del XII secolo, elemento che ci induce a ricondurre la ricostruzione della chiesa a questo stesso periodo, coincidente peraltro con il papato di Lucio III. È probabile che la sepoltura del beato sia stata spostata nel presbiterio proprio in occasione di questo ingrandimento della chiesa. D'altro canto si deve constatare che durante l'ultimo decennio del Duecento tra i canonici di Crescenzago non si distinse alcuna personalità degna di essere sepolta sotto alla raffigurazione di Dio Padre e del ciclo della *Dormitio*, di buon auspicio per il viaggio verso il Regno di Dio. Quando i pittori lombardi realizzarono gli affreschi, erano passati ormai quasi centocinquanta anni dall'epoca in cui era vissuto il beato Albino; tuttavia non c'è da stupirsi che i canonici di Crescenzago abbiano scelto di magnificare la loro chiesa con un ciclo

³⁹ MULAZZANI, *La più antica...* cit. (nota 14), pp. 115-123; MALFATTI, *Due lampade...* cit. (nota 14), p. 90. Mulazzani riporta la somiglianza decorativa tra la chiesa di Santa Maria Rossa e quella di San Francesco in Pozzuolo Martesana. Siccome la chiesa di Pozzuolo Martesana fu costruita per volere del cardinale Pietro Peregrino, Mulazzani ipotizza che la commissione di Peregrino influì anche nell'abbellimento della chiesa di Santa Maria Rossa. Tuttavia non ha dimostrato un legame tra il cardinale e la chiesa di Crescenzago. Citando la finta scena di esequie di Antonio Fissiraga (morto circa 1327) nella chiesa di San Francesco in Lodi, e poi indicando che la Croce dipinta all'estremità destra del velario nella Santa Maria Rossa potrebbe essere la testimonianza della riconoscenza dei Templari, Malfatti indica che il defunto potrebbe essere il beato Rinaldo da Concorezzo, amico dei Fissiraga e dei Templari. Tuttavia il beato Concorezzo morì nel 1321, troppo tardi per lo stile degli affreschi di Crescenzago. Inoltre il Concorezzo non è in alcun modo collegato con la chiesa di Santa Maria Rossa.

⁴⁰ Normalmente l'onore di essere raffigurati in scene funebri sotto all'altare oppure dietro di esso era concesso solo ai santi.

⁴¹ Ringrazio Andrea De Marchi per il suggerimento.

⁴² *Santa Maria Rossa in Crescenzago*, a cura di F. Amati, Milano 2011, pp. 8-9. Non solo Albino De Grassi ma anche un altro canonico di Crescenzago, Tommaso (1181-1185), divenne cardinale e beato. Tuttavia rispetto a Tommaso, Albino è privilegiato perché fu lodato e ricordato da Lucio III.

affrescato che avesse in lui una figura centrale. L'insistenza sull'effetto di *trompe-l'oeil* rende monumentale e celebra eternamente la scena delle sue esequie, che si viene a trovare così in una posizione di rilievo. La struttura gerarchizzata dell'edificio, la singolarità della collocazione del ciclo della *Dormitio* nell'abside centrale, la raffigurazione nel catino absidale del Dio giudice tra due intercessori, tutto contribuisce ad inserire la possibile celebrazione del beato Albino de Grassi all'interno di un contesto escatologico altamente significativo.

Giulia Scarpone

Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

Come molte altre chiese minori del tempo, quella di San Francesco a Castelfiorentino¹ (fig. 1) durante il XIV secolo accolse al suo interno alcune compagnie laiche attive nel borgo: quella sotto il titolo di Santa Sofia² aveva un proprio oratorio ubicato di fronte al sagrato della chiesa che delimitava su un lato il chiostro del convento francescano, mentre presso due altari della navata della chiesa si riunivano i confratelli delle compagnie dedicate a San Francesco e alla Vergine Maria.

Questi sodalizi furono un importante strumento che i frati francescani seppero usare a supporto della loro attività pastorale, ed alcuni dei loro membri furono anche i promotori di significativi interventi decorativi volti ad arricchire gli ambienti pertinenti alla confraternita e a dotare i relativi altari dei necessari apparati liturgici. Come hanno reso



Fig. 1. Castelfiorentino, San Francesco, prospetto esterno.

Questo articolo è frutto della mia tesi di Specializzazione discussa presso l'Università di Firenze sotto la guida del prof. Andrea De Marchi e della dott.ssa Sonia Chioldo che voglio ringraziare per le stimolanti discussioni svolte in sede di ricerca e per avermi seguito in questi anni. Desidero ringraziare anche Fabrizio Iacopini, Silvia Bartalucci, don Alessandro della parrocchia di Santa Verdiana di Castelfiorentino e Laura Galgani della Biblioteca Comunale Vallesiana di Castelfiorentino per avermi agevolato nel lavoro.

¹ Sulla storia della chiesa si vedano O. POGNI, *Le chiese e gli oratori di Castelfiorentino. Chiesa di San Francesco*, "Miscellanea Storica della Valdelsa", XLVI, 1938, 1, pp. 41-51; P. GHERARDINI, *Chiesa e convento di San Francesco in Castelfiorentino*, "Miscellanea Storica della Valdelsa", LXV, 1959, pp. 88-100; S. MORI, *San Francesco e il suo patrimonio artistico*, "Miscellanea Storica della Valdelsa", XCIV, 1988, 1-2, pp. 81-90; *La chiesa di San Francesco a Castelfiorentino*, a cura di M. Viola, Firenze 2005.

² Questa compagnia venne probabilmente istituita nel 1333; negli statuti del sodalizio redatti nel 1579, che si conservano oggi presso l'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), la sua origine veniva fatta risalire al 1133, ma data l'impossibilità di una datazione così alta, è stato ipotizzato che vi sia stato un errore di trascrizione, cfr. S. MORI, *Solidarietà e assistenza nella società valdelsana medievale: il caso di Castelfiorentino*, in *L'ospedale di Santa Verdiana nella Comunità Valdesana*, atti del convegno di Castelfiorentino (1993), Firenze 1993, pp. 19-41, sp. 31 nota 30.



Fig. 2. Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino*, Castelfiorentino, San Francesco.



Fig. 3. Castelfiorentino, San Francesco, prospetto interno con le cappelle della Concezione e di Sant'Anna.

politico, ad oggi perduto, dipinto dal casentino Giovanni del Biondo nel 1360³, mentre il 19 settembre 1364 nel suo testamento Cancellario del fu Iacobello di Luccio da Castelfiorentino lasciava l'ingente somma di 120 fiorini d'oro per l'allestimento e la decorazione «cum ornamentis et fulcimentis»⁴ dell'altare dedicato a San Giovanni Battista dove egli predispose di essere sepolto e dove si riuniva, almeno dal 1386 la Compagnia di San Francesco⁵.

All'attività della Compagnia della Vergine Maria era connessa infine la tavola con la *Madonna col Bambino* (fig. 2), attribuita al fiorentino Tad-

deo Gaddi che – inserita in un tabernacolo moderno – si conserva tutt'oggi all'interno della chiesa, nella cappella monumentale ubicata sulla parete sinistra della controfacciata (fig. 3). Tramite lo studio ed il confronto tra alcuni documenti che sono stati trascritti dai padri guar-

³ Lo studioso austriaco ha desunto questa notizia da una edizione seicentesca della vita di santa Verdiana redatta dall'agiografo Lorenzo Giacomini (1369 c.-1455). Nelle aggiunte seicentesche al testo originale vengono prese in rassegna diverse rappresentazioni iconografiche della santa, tra cui proprio quella che era al tempo visibile presso l'oratorio di Santa Sofia dove nel pentittico erano dipinte le immagini di san Francesco, san Giovanni Evangelista, santa Verdiana e santa Sofia che affiancavano la Madonna col Bambino dipinta al centro: cfr. L. GIACOMINI, *Vita della gloriosa vergine S. Verdiana da Castelfiorentino*, Firenze 1692, p. 323; R. OFFNER, *A ray of light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VII, 1956, 3/4, pp. 173-192, sp. 177; R. OFFNER, K. STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, IV/IV, *Giovanni del Biondo*, I, New York 1967, pp. 33-34.

⁴ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 15083, cc. 129v-134v. Trascrizione a cura di S. MORI, *Comunità francescana e devozione di famiglie castellane*, in *La chiesa...* cit., pp. 1-27, sp. 10-11 nota 36.

⁵ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 397, 19 settembre 1364; anche questo documento è stato rintracciato da MORI, *Comunità...* cit., p. 10. La confraternita è ricordata per la prima volta in questo lascito testamentario del 12 luglio. Nel testamento del 1364 però, Cancellario predisponendo di essere tumulato con l'abito francescano, il che fa supporre, come ha già proposto lo stesso Mori, che tale sodalizio dovesse essere già attivo a quella data e che Cancellario ne fosse membro.

diani del convento⁶ e dagli eruditi locali, e grazie al capillare lavoro di spoglio di alcuni fondi archivistici svolto da Silvano Mori, che ha recuperato testamenti ed altre carte interessanti per la storia della chiesa e del convento, in questo contributo si tenterà una ricostruzione della *facies* antica degli interni della chiesa a partire dagli spazi legati alle confraternite. Purtroppo sono andati perduti i documenti originali prodotti dal convento: alcune carte vennero danneggiate da un incendio accidentale già nel 1543⁷, mentre nel 1805 Nicola Papini lamentava che «in convento non vi è alcuna memoria, avendo la piena del 1603 precipitate le scritture che si conservavano in sagrestia»⁸.

Il punto di partenza di questa ricerca è proprio la tavola di Taddeo Gaddi; attraverso le informazioni relative all'opera che si ricavano dalle fonti è infatti possibile seguire i mutamenti che ridisegnarono l'interno della chiesa a partire dall'adattamento ai dettami puristici propugnati dalla Controriforma. Allo stesso tempo, la ricostruzione dell'assetto interno della chiesa, nell'articolazione della divisione dei suoi ambienti e nella scansione degli altari, chiarifica quale fosse la funzione originaria di questo dipinto.

La Società «*laudis Sancte Marie de Castroflorentino*» è documentata a partire dal 1313⁹ ed ebbe lunga vita, pur con periodi di altalenante fortuna, terminando solo con le soppressioni leopoldine. La trascrizione di alcuni documenti antichi redatta dal padre Giovanni Battista Pomposi nel 1707 ci informa che

«l'anno 1310, quantunque non terminata la chiesa, dalle donne di Castelflorentino e territorio di quello fu fatta fare una tavola d'altare grande ben sei braccia e larga quattro con moltitudine di angeli e santi dottori v'era effigiata la regina de cieli e fu collocata nella cappella fatta a piramide dirimpetto al pergamo, dove le donne il 1 Luglio 1310 principiarono farvi le loro devozioni; et in specie cantare le laudi ogni sera, con fare alcuni giorni della settimana la disciplina e per essere più libere, et avere cura di detta

⁶ Presso l'Archivio di Stato di Pisa sono confluiti alcuni volumi in cui sono stati registrati tra XVI e XIX secolo memorie della chiesa e del convento, registri di entrata e uscita, contratti e altri atti; in questo archivio vennero depositati infatti tutti i documenti prodotti dagli enti ecclesiastici pertinenti alla prefettura di Volterra e al dipartimento dell'Arno che vennero soppressi durante il governo francese: cfr. Archivio di Stato di Pisa (d'ora in poi ASPI), *Corporazioni religiose soppresse*, 349-360.

⁷ Così ricorda padre Giovanni Battista Pomposi, guardiano del convento e autore di alcune trascrizioni di antichi documenti e memorie che egli nel XVIII secolo poteva ancora leggere: «L'anno 1543 Cavalier di Palazzo Francesco di Andrea Pazzagli bruciò disgraziatamente l'Archivio di Castelflorentino dove i Protocolli [...] restarono in qualche parte lesi dal fuoco»: ASPI, *Corporazioni religiose soppresse*, 355, c. 48r.

⁸ N. PAPINI, *Etruria Franciscana ovvero raccolta di notizie storiche interessanti l'ordine dei frati minori si S. Francesco in Toscana distinti col nome di Conventuali*, 1805, c. 462. Si tratta di un manoscritto mai edito e che ho visionato in una trascrizione dell'originale, custodito presso la Curia Generalizia di Roma, che dovrebbe essere piuttosto fedele e che si conserva presso la Biblioteca del Convento di Santa Croce a Firenze.

⁹ In quell'anno, il 14 agosto Pando del fu Bardo, eleggendo la chiesa per la propria sepoltura, lasciava 20 soldi a questa società: MORI, *Comunità...cit.*, p. 14; Giovanni di Comucci da Castelflorentino il 29 marzo 1361 lasciava 35 fiorini alla compagnia: ID., *San Francesco...cit.*, p. 87 nota 16; la confraternita risulta beneficiaria del pio lascito di Cione di Dinuccio da Catignano che nel suo testamento del 23 agosto 1379, dopo aver ordinato la sua sepoltura nella chiesa, lasciava 10 lire rispettivamente alla costruzione della chiesa di Santa Verdiana e ad alcune confraternite castellane: quelle di Santa Verdiana, delle Laudi della Croce di San Lorenzo e alla Società «*laudum dominarum fratrum*»: ASFI, *Notarile Antecosimiano*, N112, c. 177r, trascrizione di MORI, *Comunità...cit.*, p. 17.

cappella pagavano un canone annuo di cera a certi da Varna, che edificato avevano detta cappella. Venne in tanta e tale venerazione questa sacra immagine appresso di questo popolo che in breve tempo si fece una compagnia numerosa di donne e huomini che associati assieme fecero alcuni capitoli rigorosi (...).¹⁰

I membri di questo sodalizio si riunivano dunque la sera e nei giorni di festa per cantare le laudi in onore di Cristo, della Vergine e dei santi, secondo una pratica che si era ormai accreditata presso le confraternite intitolate alla Vergine a partire dalla seconda metà del XIII secolo¹¹; queste compagnie occupavano all'interno delle chiese spazi deputati, in genere connotati da un altare con una immagine della Vergine davanti a cui venivano posizionate candele e altri mezzi di illuminazione ed un leggio sul quale, in occasione delle principali feste religiose, veniva esposto un grande laudario corredato da preziose miniature.

Purtroppo non si sono conservati gli antichi Statuti che regolavano la vita della confraternita o altri documenti antichi, ma nel 1900 l'erudito Michele Cioni¹² pubblicò uno studio in cui ricostruì la storia, a tratti colorita e 'tormentata', della Compagnia della Vergine Maria, sulla base di alcune fonti, delle quali in alcuni casi non è possibile accertare pienamente l'attendibilità, e dei documenti della congregazione che egli rintracciò nell'Archivio Comunale di Castelfiorentino e in quello del convento. Non è nota l'originaria data di fondazione della compagnia, ma la descrizione che ci offre padre Pomposi della «cappella» dei laudesi contiene dei dettagli interessanti: essa era «fatta a piramide», intendendo forse un'edicola cuspidata, ed occupava in chiesa lo spazio «dirimpetto al pergamo», dunque la collocazione originaria della tavola di Taddeo Gaddi era diversa da quella attuale. Infatti, come documentano alcune memorie, nel 1585¹³, in occasione della festa della Purificazione

«fu traslata l'immagine della Madonna dalla cappella in faccia del pergamo a quella in fondo la chiesa accanto alla porta maggiore, nuovamente eretta a spese della medesima compagnia».¹⁴

La tavola è tuttora esposta su questo altare in controfacciata, intitolato alla Concezione¹⁵,

¹⁰ ASP, *Corporazioni religiose soppresse*, 355, c. 47v.

¹¹ Sulla genesi, natura e caratteri e sulla pratica dell'intonazione delle laudi di queste confraternite si rimanda allo studio di C. MESSERMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, II, Roma 1977.

¹² M. CIONI, *La Compagnia della Vergine Maria*, Castelfiorentino 1900.

¹³ Padre Pier Francesco Fini, guardiano del convento, collocava invece questo spostamento nel 1566: Archivio della Prepositura di Castelfiorentino, P.F. Fini, *Breve contezza del Convento dei PP. di Castelfiorentino*.

¹⁴ ASPi, *Corporazioni religiose soppresse*, 355, c. 48r.

¹⁵ Nel 1585 due monache del Convento di Santa Chiara fondarono con il loro testamento un legato con obbligo di celebrare solennemente la festa della Concezione su questo altare, che dal XVII secolo assunse progressivamente questo titolo, CIONI, *La Compagnia*...cit.

mentre l'allestimento architettonico attuale risale al 1781 circa¹⁶. La data della traslazione dell'opera è di per sé interessante perché rimanda ai presumibili lavori di riadattamento dell'interno della chiesa in linea con le normative post tridentine della seconda metà del XVI secolo; questi lavori dovevano essere stati iniziati qualche anno prima se, come ricavò Cioni da alcune memorie, nel 1566 era stato «traslocato l'altare, dove si conservava l'antico Crocifisso [...] in un luogo molto vicino a quello della nostra compagnia»¹⁷. L'altare del Santissimo Crocifisso è oggi il quarto di quelli addossati alla parete di sinistra (fig. 4), ed è stato realizzato nelle forme in cui lo vediamo oggi nel 1691¹⁸; secondo l'erudito castellano, la cappella della Vergine venne trasferita proprio perché si sarebbe trovata in una posizione troppo a ridosso del nuovo altare del Crocifisso, ed anche il contrasto tra le forme del nuovo altare con «lo stile cuspidale» più antico concorse a questo spostamento.

Non è semplice ricostruire quale fosse la distribuzione degli altari documentati nella chiesa medievale, già nel XVII e XVIII secolo i padri guardiani del convento ne persero probabilmente l'esatta cognizione; essi infatti scrivevano che l'altare del Crocifisso occupava lo spazio dove in origine si ergeva quello intitolato alla Vergine Maria¹⁹, ma gli atti notarili trecenteschi e quattrocenteschi offrono diversi spunti interessanti per ripensare una diversa collocazione degli altari.

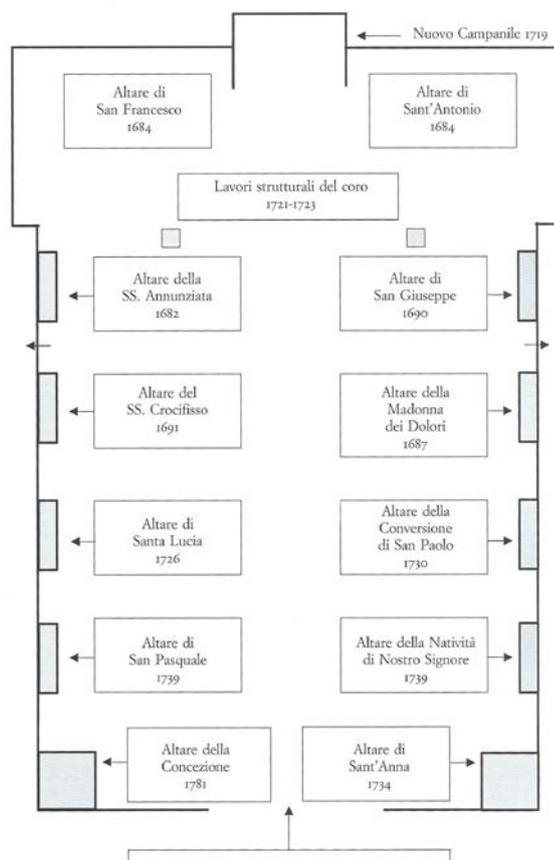


Fig. 4. Planimetria della chiesa di San Francesco con altari (da *La chiesa di San Francesco a Castelfiorentino*, a cura di M. Viola), Firenze 2005.

¹⁶ Archivio Comunale di Castelfiorentino, *Carte riguardanti congregazioni e compagnie varie*, in alcune carte sciolte sono appuntati pagamenti per questo rinnovamento dell'altare tra 1781 e 1783. Negli stessi anni sono registrati anche pagamenti per la realizzazione di una finestra con grata in ferro.

¹⁷ CIONI, *La Compagnia...*cit., p. 28. Nel suo contributo l'erudito riporta molte informazioni e notizie desunte dalle carte conservate presso l'Archivio Comunale castellano, di cui tra l'altro redasse l'inventario, indicando talvolta alcune segnature poco chiare, o altrimenti omettendo del tutto i riferimenti.

¹⁸ S. BARTALUCCI, *La chiesa di San Francesco e le sue vicende artistiche*, in *La chiesa...*cit., pp. 29-112, sp. 82-90.

¹⁹ *Ivi*, p. 83 e nota 183.

Per tutto il XIV ed anche il XV secolo, l'altare e la Compagnia della Vergine furono oggetto di generose donazioni, tra cui quella del 10 febbraio 1486, quando Gaspare di Tommaso di Antonio Galdinelli, notaio di Castelfiorentino, lasciava 50 fiorini «ad altare sancte Marie situm in ecclesia fratrum minorum extra castrum florentinum, quod est prope altare crucifixi».²⁰

Quest'ultimo testamento registra la prossimità tra i due altari, quindi quello del Crocifisso non poteva trovarsi in origine nell'ubicazione attuale in quanto venne spostato; inoltre nel documento si distinguono con precisione i due altari.

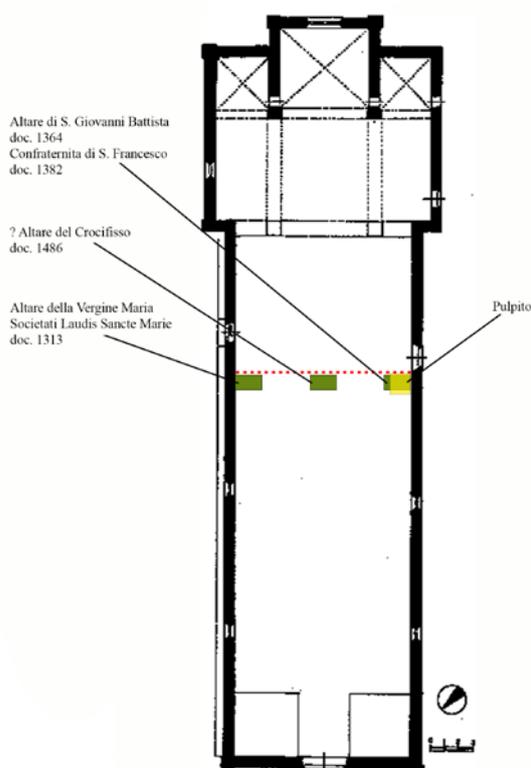


Fig. 5. Ricostruzione ipotetica del tramezzo e degli altari.

La zona tra il presbiterio e l'*ecclesia laicorum* era segnata anche dalla presenza di un altro altare, dedicato a San Giovanni Battista, che doveva avere forme monumentali grazie a quella donazione di Cancellario che come si è visto aveva destinato una somma considerevole per la sua decorazione, e che si trovava «subtus pergamum dicte ecclesie»²¹.

Non rimane che 'incastrare' queste informazioni desumibili dai documenti e dalle fonti, quasi fossero le tessere di un puzzle: sotto il pergamo si trovava l'altare intitolato a san Giovanni Battista, mentre di fronte al pulpito, e quindi verosimilmente presso la parete opposta, quello della Vergine, accanto a quest'ultimo vi era l'altare del Crocifisso, forse in posizione intermedia tra i due altari (fig. 5). Come ha già ipotizzato Mori²² queste tre cappelle, o altari, potevano allora essere addossati al tramezzo, presumibilmente

presente²³ nella chiesa francescana e smantellato progressivamente nel XVI secolo, forse a partire dal 1566 con la rimozione dell'altare del Crocifisso.

La cappella della Vergine, insieme agli altri altari, avrebbe creato una sorta di diaframma tra il popolo ed il clero, trovandosi così in una posizione rilevante all'interno della chiesa, ma

²⁰ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 17534, cc. 70r-71r, trascrizione di BARTALUCCI, *La chiesa...cit.*, p. 35 nota 33.

²¹ Trascrizione di MORI, *Comunità...cit.*, pp. 10-11 e nota 36.

²² *Ivi*, p. 12.

²³ Nonostante tale ipotesi non sia corroborata da documenti, numerosi studi hanno dimostrato la presenza e ricostruito l'assetto di queste strutture all'interno delle principali fondazioni di minori in Toscana.

allo stesso tempo di facile accesso per i laudesi.

Nonostante l'assenza di tracce nelle strutture murarie dell'edificio attuale, altre fonti corroborano l'ipotesi relativa alla presenza di un tramezzo all'interno della chiesa. Nell'*Inventario dei beni della Compagnia* redatto nel 1563 e scoperto da Cioni²⁴, insieme a numerosi paramenti liturgici quali candelabri, paliotti e cortine ricamate, viene ricordata anche una «residencia di noce con dua casse e spalliera in noce», probabilmente degli scranni su cui sedevano i membri della compagnia²⁵. Si intuisce che la cappella doveva essere allestita con arredi, che vennero ulteriormente arricchiti nel 1572 da una predella con funzione di armadio e una panca con «dua cassette infra le colonne lungo il muro»²⁶ su progetto di Silvestro d'Orso di Lione Vannetti. Il tramezzo si presentava dunque nelle forme di un setto murario, altrimenti non si spiegherebbe la presenza delle colonne menzionate, in quanto assenti lungo i fianchi della chiesa a navata unica.

La cappella allora poteva essere costituita da sostegni che sorreggevano la struttura apicale a edicola cuspidata, ed era forse aperta su due lati e addossata alla parete sinistra della navata e alla parete del tramezzo. Oltre che dalla tavola di Taddeo Gaddi questo ambiente doveva essere ulteriormente arricchito da alcune pitture, realizzate grazie al generoso contributo di tale Giovanni di Comucci, originario di Castelfiorentino ed esercitante la professione di calzolaio, che con il suo legato lasciava nel 1361 35 fiorini d'oro «in pingendo et ornando dictam cappellam» di Santa Maria²⁷.

Purtroppo ignoriamo come la tavola di Taddeo Gaddi fosse esattamente esposta, ma certamente l'effetto che essa doveva destare era in origine diverso da quello attuale. L'opera si presenta infatti in maniera frammentaria, in quanto il 20 giugno 1694, in occasione della Congregazione Provinciale venne organizzata

«la solenne incoronazione della santissima Concezzione, che per essere una tavola grande di braccia sei alta e quattro larga di legname ben forte, bisognò segare l'immagine e renderla portatile».²⁸

L'aspetto originario della tavola era stato ritoccato già nel XVI secolo; infatti nell'inventario del 1563 sono elencati

²⁴ CIONI, *La compagnia...*cit., pp. 26-27. L'erudito ha trascritto nel suo testo l'intero inventario, ma non ne ha purtroppo riportato l'esatta segnatura archivistica.

²⁵ S. BATTAGLIA, *s.v. Residenza*, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. XV, Torino 1993, p. 860. Tra i vari e più comuni significati di questo termine, vi è anche quello usato nel XVI secolo per individuare il «seggio, scanno, su cui siede un magistrato, un ufficiale, un prelado, ecc. durante l'ufficio delle sue funzioni».

²⁶ CIONI, *La compagnia...*cit., p. 30.

²⁷ MORI, *San Francesco...*cit., p. 17 nota 16. In quegli stessi anni si doveva lavorare assiduamente alla decorazione della chiesa, come dimostrano gli affreschi superstiti del ciclo realizzato da Giovanni del Biondo nella cappella maggiore databile in quel decennio.

²⁸ ASP, *Corporazioni religiose soppresse*, 356, c. 69r.



Fig. 6. Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino*, Castelfiorentino, San Francesco.



Fig. 7. Giotto, *Maestà*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

«una corona d'argento, una paia d'occhi d'argento e una fiuretta d'argento tutti appiccati al velo della Madonna»,²⁹

ovvero degli *ex voto*, che si conservavano in parte ancora nel XIX secolo come si vede in una fotografia d'archivio (fig. 6)³⁰. Prima di essere ritagliata lungo tutti i lati, l'opera aveva dunque dimensioni maggiori e ai fianchi della Vergine e del Bambino dovevano essere dipinte schiere di santi e alcuni angeli, come ancora era noto al tempo di padre Pomposi che nel 1707 descriveva in questa maniera l'aspetto antico dell'opera. La composizione del dipinto riproduceva allora alla lettera quella progettata da Giotto nella tavola destinata alla chiesa di Ognissanti

²⁹ CIONI, *La compagnia...*cit., p. 27.

³⁰ Inoltre il fondo dell'opera venne oscurato da uno strato pittorico con una nicchia architettonica con valva di conchiglia che si estendeva su una tavola centinata sovrapposta a quella antica reseca e su due listelli aggiunti lungo i lati, come si vede in una antica foto scattata da Mario Sansoni ed oggi conservata presso la Fototeca Zeri di Bologna, inv. n. 14392.

a Firenze³¹ e oggi esposta alla Galleria degli Uffizi (fig. 7); d'altronde da sempre la critica ha rilevato l'evidente derivazione del dipinto dalla *Maestà* fiorentina, ma le due tavole probabilmente erano strettamente collegate anche per la loro antica funzione ed allestimento.

Le misure originali della *Madonna* di Taddeo Gaddi riportate dalle memorie settecentesche sono probabilmente l'esito del travisamento di documenti più antichi; stando infatti a quanto riferito da padre Pomposi la tavola sarebbe stata alta sei braccia e larga quattro, che equivalgono a 3,5 e 2,3 metri circa, quindi avrebbe addirittura superato di qualche centime-



Fig. 8. Le *Maestà* di Giotto e Taddeo Gaddi in scala.

³¹ Nella scheda della tavola castellana redatta in occasione della Mostra Giottesca del 1937 a Firenze, si legge che durante la rimozione dell'opera dalla cornice settecentesca, al di dietro del dipinto vennero rinvenuti, con grande sorpresa, due frammenti della pittura originale che mostravano uno la parte inferiore del trono, l'altro uno scorcio della parete destra e del pavimento con i frammenti di un vaso dorato con rose e le dita dell'angelo che lo sosteneva, proprio come nella *Maestà* Ognissanti: G. SINIBALDI, G. BRUNETTI, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, catalogo della mostra, Firenze 1943, pp. 458-459 cat. 143.

tro la tavola dipinta da Giotto per Ognissanti. In realtà, mettendo le due opere a confronto in scala (fig. 8), il gruppo della Vergine con il Bambino di Taddeo Gaddi risulta più piccolo, seppur di poco, rispetto a quello della tavola di Ognissanti, quindi le misure riportate da Pomposi si rivelano piuttosto approssimative, anche se bisogna tener conto dello slancio verticale del trono dipinto dal Gaddi.

Così come per la tavola castellana, anche per quella realizzata da Giotto si è aperta l'ipotesi di una possibile commissione da parte di una compagnia di laudesi³² ed inoltre già da tempo è stata messa in luce la connessione tra le *Maestà* mariane dipinte e le compagnie laicali: non solo alcuni documenti la avvalorano, ma anche il fatto che tali opere abbiano avuto una grande diffusione e poi una sorta di declino intorno alla metà del XIV secolo, corrispondente alla fortuna di questi sodalizi, comprova la relazione. Ad oggi sono documentati alcuni esempi di questo tipo di grandi tavole mariane cuspidate allogate da compagnie di laudesi: una perduta iscrizione pertinente alla *Maestà* attribuita a Dietisalvi di Speme, meglio conosciuta come *Madonna di san Bernardino*, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Siena, ne attestava la commissione da parte della Compagnia della Vergine della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Siena³³, ma, come è noto, anche la *Madonna Rucellai* fu allogata nel 1285 a Duccio di Buonisegna dai rettori della Società della Vergine della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

Questo 'problema' è stato oggetto di un approfondito studio di Miklós Boskovits che ha preso in rassegna alcuni casi – aggiungendo alcuni esempi a quelli già noti tramite lo studio di fonti e documenti – che rivelano una connessione tra confraternite di laudesi e molte *Maestà* senesi e fiorentine³⁴.

³² Schwarz ha ipotizzato per primo che davanti a questa tavola potessero riunirsi i membri di una compagnia per pregare e cantare le laudi, M.V. SCHWARZ, M. ZOESCHG, *Giottus pictor*, Weimar 2008, II, pp. 458-466. Successivamente Boskovits ha proposto che la *Maestà* di Giotto potesse essere stata commissionata dalla Compagnia delle Laudi, documentata nella chiesa dal 1336, ma probabilmente attiva già da qualche decennio, a cui si riconduce anche un perduto laudario: M. BOSKOVITS, *Maestà monumentali su tavola tra XIII e XIV secolo. Funzione e posizione nello spazio sacro*, "Arte Cristiana", XCIX, 2011, 862, pp. 13-30.

³³ C. BRANDI, *Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena*, "L'arte", n.s. IV, 1933, XXXVI, 1933, 1, pp. 3-13.

³⁴ Si tratta della *Maestà* attribuita a Coppo di Marcovaldo oggi nel Museo Diocesano di Orvieto, quella dello stesso pittore eseguita per la chiesa di Santa Maria dei Servi a Siena nel 1261 e la *Maestà* in San Domenico a Siena di Guido da Siena. Inoltre è documentata anche una *Maestà* della compagnia dei laudesi della chiesa dei francescani a Firenze, che è stata identificata con una tavola frammentaria ora alla National Gallery di Londra, vedi J. GARDNER, *Duccio, "Cimabue" and the Maestro di Casole*, in *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski par ses amis, ses collègues, ses élèves*, a cura di R. Favreau, Poitiers 1999, pp. 109-113, anche se questa proposta non è stata accolta unanimemente, vedi A. DE MARCHI, *"Cum dictum opus sit magnum": il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno di Parma, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621, sp. 73 nota 55. Merito di Boskovits è anche aver evidenziato come anche alcune *Maestà* dipinte per chiese parrocchiali possono essere ricondotte ad una compagnia dei laudesi come quella del Maestro della Santa Cecilia in Santa Margherita a Montici presso Firenze, quella oggi nella cappella della Madonna di San Zanobi in San Lorenzo a Firenze, ed ancora la tavola oggi in San Remigio di cui si ignora la provenienza originaria ed infine la *Maestà* in San Regolo a Montaione. Più studiosi concordano con la possibilità della commissione da parte di una confraternita di laudesi della *Madonna del Popolo* del Maestro della Sant'Agata in Santa Maria del Carmine a Firenze. M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, I/1: The origin of florentine painting*, Firenze 1993; Id., *Maestà monumentali...cit.*

Anche i laudesi che si riunivano in Sant'Egidio a Firenze cantavano ogni sera le laudi di fronte «la tavola della donna» come prescrivevano i loro statuti, G.M. MONTI, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, vol. II, Venezia 1927, p. 149.

La tavola di Taddeo Gaddi destinata ai laudesi di Castelfiorentino, d'altra parte, fornisce importanti spunti di riflessione su altri e molto dibattuti aspetti connessi a questo particolare tipo di opere devozionali.

Infatti se il legame tra compagnie laudesi e grandi *Maestà* mariane tra gli ultimi decenni del XIII e i primi del XIV secolo è stato accettato dalla critica in modo piuttosto concorde, divergenti e contrastanti sono le soluzioni proposte dagli studiosi in merito alla originaria ubicazione di queste tavole all'interno delle aule dei mendicanti e nelle chiese parrocchiali.

Le ipotesi formulate da Kempers³⁵ in merito ad alcune *Maestà*, come quella Rucellai e quella proveniente da Ognissanti, hanno aperto la strada a ricostruzioni che immaginano queste tavole esposte – secondo alcuni in particolare issate – sui tramezzi.

Irene Hueck³⁶, sulla base di una corretta lettura delle fonti che in passato erano state travisate, ha proposto una ricostruzione del tramezzo, demolito nel XVI secolo, della chiesa di Ognissanti di Firenze sul quale erano in origine collocate la *Croce* tuttora in chiesa, la *Maestà* e forse anche la *Dormitio Virginis* ora nella Gemäldegalerie di Berlino dello stesso Giotto. La tavola con la Vergine avrebbe trovato posto sulla destra, come suggeriscono anche le soluzioni ideate dal genio artistico del maestro, solo in apparenza incongruenti, come l'evidente anamorfosi nello sguardo della Madonna che si spiega soltanto presupponendo un punto di vista dell'opera da sinistra³⁷. In merito all'esatta esposizione delle opere, la studiosa propone due ipotesi corredate da una ricostruzione grafica: la prima include la *Dormitio* che sarebbe stata collocata sull'altare di destra addossato al tramezzo e la *Maestà* agganciata alla base sul profilo in alto di quest'ultimo, mentre nell'altra simulazione viene esclusa la tavola berlinese e quella degli Uffizi viene immaginata sullo stesso altare di destra. Luciano Bellosi³⁸, invece, sosteneva che, come indicano i documenti, la *Croce* di Giotto e la grande *Maestà Rucellai* di Duccio destinate alla chiesa dei domenicani di Firenze, in origine costituivano un binomio indissolubile, suggerendo allora che le due opere fossero inizialmente ancorate sopra il tramezzo, distrutto poi dall'intervento vasariano. A sostegno della sua tesi, Bellosi, come già

³⁵ B. KEMPERS, *Kunst, macht en mecenat*, Amsterdam 1987, pp. 67-69.

³⁶ I. HUECK, *Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti*, in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche, 8), Firenze 1992, pp. 37-50.

³⁷ Le intuizioni presentate da Antonio Natali in *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata, Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli*, 10, Firenze 1991, sono state approfondite dallo stesso studioso e da Adriano Peroni nei rispettivi contributi in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto...*cit. Come argomentano entrambi, questi accorgimenti vanno letti insieme al calibrato studio di luci che con un fascio proveniente da destra, illumina e proietta ombre in maniera differenziata lungo l'arcata e i laterali del trono. Questa ricostruzione ha trovato l'opposizione di BOSKOVITS, *Maestà monumentali...*cit., p. 15, e S. WEPPELMANN, *Raum und Memoria. Giottos Berliner „Transitus Mariae“ und einige Überlegungen zur Aufstellung der „Maestà“ in Ognissanti, Florenz, in Zeremoniell und Raum*, atti del convegno di Berlino (2004), a cura di S. Weppelmann, Petersberg 2007, pp. 128-159.

³⁸ L. BELLOSI, *The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella*, in *The Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, atti del convegno di Firenze-Washington (1998), a cura di V.M. Schmidt, New Haven 2002, pp. 147-159. Lo studioso si è basato sulla lettura di documenti e registri di compagnia, dai quali però in precedenza la Hueck aveva dedotto che la tavola molto probabilmente poteva essere esposta sul tratto di parete del fondo del transetto destro affiancato dalle cappelle di San Gregorio e Rucellai, proprio nello stesso punto dove la descriveva Vasari, I. HUECK, *La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche, 6), Firenze 1990, pp. 33-46.

Kempers, riportava quali testimonianze iconografiche le scene dipinte da Giotto nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi con l'*Istituzione del Presepe a Greccio* e la *Ricognizione delle Stimmate* ritenendo che nelle chiese del tempo fosse norma esporre in maniera eminente immagini connotate da uno slancio verticale rappresentanti la Madonna con il Bambino, ovvero una *Maestà*, e il Crocifisso³⁹. Questa ipotesi di lavoro è stata in seguito approfondita da Andrea De Marchi a partire dal caso dei dipinti allogati dall'Opera del Duomo di Pistoia a Coppo di Marcovaldo e al figlio Salerno che vennero chiamati ad eseguire ben cinque opere tra cui un Crocifisso e due tavole che sarebbero state esposte «in coro et super coro», ovvero sulla trave elevata sull'ingresso del coro che separava lo spazio riservato al clero da quello dei laici⁴⁰. Queste tesi sono state confutate da Boskovits che, pur rifiutando una collocazione delle grandi *Maestà* sugli altari laterali o su quello maggiore, ha obiettato che difficilmente i tramezzi avrebbero potuto sopportare il peso delle grandi tavole ed inoltre tale ubicazione non avrebbe risposto alle esigenze culturali delle compagnie. Secondo lo studioso invece più plausibilmente i laudesi avrebbero occupato spazi secondari all'interno delle chiese, come ad esempio le controfacciate, dove molte di queste *Maestà* sono effettivamente attestate da fonti che risalgono però soltanto al XVI secolo, quando gli interni delle chiese vennero rivisti alla luce dei dettami controriformistici, come accadde nella chiesa di San Francesco a Castelfiorentino, con la demolizione dell'originaria cappella dei laudesi, che fu spostata sulla sinistra dell'ingresso dell'edificio, esattamente in controfacciata⁴¹.

Studiando il dipinto di Taddeo Gaddi nell'ambito della sua funzione originaria, in quanto tavola connessa alle pratiche devozionali dei laudesi, e della sua plausibile collocazione sul tramezzo, si acquisiscono nuovi elementi di lettura dell'opera utili per approfondire l'evidente rapporto e derivazione dalla *Maestà* Ognissanti di Giotto, con cui appunto condivideva funzione e ubicazione. Ritenuta in genere prova degli esordi del pittore, dopo la formazione presso l'*atelier* giottesco, l'opera è stata oggetto di commenti che hanno alternato diversi giudizi di 'qualità' – citando Longhi⁴² - sottolineando talora le cadute nell'applicazione delle idee

³⁹ Tra i complessi ricostruiti dallo studioso vi sono le opere dipinte da Giotto per Ognissanti, la *Madonna*, proveniente da Santa Trinita a Firenze e ora agli Uffizi, di Cimabue, che poteva essere esposta in maniera analoga su un tramezzo anche se non ci è pervenuto il Crocifisso, documentato però nel 1360 sull'altar maggiore o in prossimità di questo; Bellosi ha anche cautamente proposto che la *Maestà* del Maestro di Figline, ora nella collegiata di Figline Valdarno, possa provenire dalla chiesa di Santa Croce a Firenze dove avrebbe affiancato la *Croce* di Cimabue sul tramezzo.

⁴⁰ DE MARCHI, "Cum dictum...cit. Secondo De Marchi la «messa in scena» delle tavole sui tramezzi era concepita in maniera trionfale e simbolica: vi sono molti indizi per ricostruire dei veri e propri sistemi triadici dove la *crux de medio ecclesiae* collocata al centro era affiancata da una *Maestà* mariana cuspidata e da una tavola agiografica.

⁴¹ De Marchi ha controbattuto la tesi dello studioso, argomentando con varie ragioni, in particolare insistendo sulla restituzione visiva che ci ha lasciato Giotto e con l'esempio delle commissioni pistoiesi del Duomo. Inoltre la posizione lungo il tramezzo avrebbe facilitato l'attività delle compagnie, ed anche le donne avrebbero facilmente raggiunto quello spazio nelle chiese, A. DE MARCHI, *La diffusione della pittura su tavola nel Duecento e la ricostruzione del tramezzo perduto del Duomo di Pistoia*, in *Il Museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, a cura di E. Testaferri, G. Guazzini, Pistoia 2011, pp. 60-85.

⁴² R. LONGHI, *Qualità e industria di Taddeo Gaddi*, "Paragone", IX, 1959, 109, pp. 31-40, e 111, pp. 3-12.

auliche di Giotto, talora l'emergere di una cifra personale che differenzia l'allievo dal maestro. Taddeo Gaddi lavorò al dipinto presumibilmente entro il terzo decennio del XIV secolo⁴³, come si desume dalla cifra ancora strettamente giottesca dei suoi inizi pur reinterpretata in chiave gotica; la data riportata nella memoria di padre Pomposi che voleva l'opera commissionata nel 1310 appare invece improbabile, se a quel tempo l'artista doveva avere intorno ai dieci anni. Rosanna Caterina Proto Pisani⁴⁴ individuò il 1313 come un plausibile termine *post quem* per l'esecuzione della tavola, in quanto in quell'anno tale donna Lena destinava una somma per fare una cappella nella chiesa⁴⁵, che la studiosa cautamente identificava con quella della Vergine Maria. A quell'anno risale però anche un altro legato che lasciava 20 soldi alla confraternita⁴⁶, che quindi era già costituita, e forse aveva già occupato uno spazio nella chiesa.

Dunque, in maniera non casuale, i laudesi di Castelfiorentino chiamarono ad eseguire la *Maestà* – che doveva riprodurre alla lettera, come una vera e propria «ristampa»⁴⁷, quella celebre eseguita dal più grande pittore fiorentino del tempo – Taddeo Gaddi, l'allievo più fedele di Giotto. Questa commissione inoltre segnò anche l'inizio del prolifico rapporto tra l'artista e l'ordine francescano, per il quale egli lavorò a Firenze, Pisa e Poggibonsi.

⁴³ Per le varie datazioni proposte e per la bibliografia dell'opera si rimanda alla scheda della Proto Pisani in *Il Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 1999, pp. 29-30, cui aggiungiamo anche i contributi di Skaug e Labriola che inquadrano l'opera nel terzo decennio del XIV secolo, E. SKAUG, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico*, vol. I, Oslo 1994, pp. 91-98; A. LABRIOLA, *s.v. Gaddi, Taddeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma 1998, pp. 168-173.

⁴⁴ *Il Museo di Santa Verdiana...cit.*, pp. 29-30.

⁴⁵ ASFi, *Capitani d'Orsanmichele*, 460, c. 16r, per il documento vedi MORI, *Il Patrimonio...cit.*, p. 84 nota 8.

⁴⁶ Cfr. nota 9.

⁴⁷ P.P. DONATI, *Taddeo Gaddi*, Firenze 1996, p. 14.

Daniele Lauri

Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

«Era una grave lacuna che in un paese ricco di opere d'arte come l'Italia, non esistesse un'attrezzatura adeguata per il restauro delle opere d'arte». Con queste parole Cesare Brandi apriva un fondamentale contributo del 1946, nel quale presentava alla stampa internazionale il suo gioiello, l'Istituto Centrale del Restauro di Roma¹. In quel contesto, oltre a un ampio resoconto sulle difficoltà incontrate nella costituzione e organizzazione interna dell'ICR, venivano elencati i primi interventi fino a quel momento compiuti. Tuttavia soltanto uno di questi era descritto in maniera minuziosa: il restauro degli affreschi di Lorenzo da Viterbo con *Storie della Vergine* nella cappella Mazzatosta della chiesa viterbese di Santa Maria della Verità. Nel periodo tra marzo e aprile del 1944, infatti, la città e il territorio circostante avevano subito una serie di rovinosi bombardamenti alleati, durante i quali fu offesa la chiesa e, con essa, la cappella. Le azioni militari provocarono il crollo della facciata e di parte del soffitto della navata e causarono, per lo spostamento d'aria, il distacco e la caduta di importanti sezioni degli affreschi di Lorenzo. Le parti più colpite furono la volta e i riquadri della parete sinistra con le scene della *Presentazione della Vergine al Tempio* e del suo *Sposalizio* (fig. 1). Si trattò di una situazione molto grave e in continuo peggioramento, in quanto, a causa del conflitto e delle incessanti incursioni aeree, i quasi ventimila frammenti furono lasciati in loco, esposti alle intemperie e a qualsiasi altro tipo di danneggiamento dovuto al calpestio o a maldestre opere di messa in sicurezza dell'edificio e del suo contenuto. Solamente dopo la liberazione di Roma avvenuta nel giugno del 1944, Brandi e i restauratori dell'ICR, con il beneplacito della *Sub-Commission of Fine Arts* alleata, poterono iniziare gli interventi di recupero e di restauro².

La raccolta dei frammenti prese avvio nel mese di luglio dello stesso anno, con ovvie difficoltà per via delle piccole dimensioni delle porzioni d'intonaco da recuperare. A questa operazione fece seguito un meticolosissimo lavoro di ricomposizione, compiuto anche con l'ausilio di riproduzioni fotografiche precedenti, che permise la ricollocazione dei lacerti d'intonaco all'interno delle relative lacune³. Tuttavia, una volta riposizionati tutti i frammenti

¹ C. BRANDI, *L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostituzione degli affreschi*, "Phoebus", I, 1946, pp. 165-172, sp. 165. L'Istituto, fondato nel 1938, di fatto aveva cominciato ad operare concretamente solo nell'immediato dopoguerra. Nel 2007 ha mutato la sua intitolazione ufficiale in Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR).

² C. BRANDI, *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, Roma 1946, p. 7; ID., *L'Istituto...cit.*, p. 169; G. BENTIVOGLIO, A.M. OTERI, *Tanti sottili filamenti ravvicinati. L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi: il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta (1944-1946)*, in *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del XXI convegno internazionale Scienza e Beni culturali di Bressanone (2005), a cura di G. Biscontin, G. Drilussi, Marghera 2005, pp. 571-581, sp. 571-573, 575.

³ BRANDI, *Mostra...cit.*, pp. 7-10; ID., *L'Istituto...cit.*, pp. 169-172; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...cit.*, pp. 574-576.



Fig. 1. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio e Sposalizio della Vergine*. Viterbo, Santa Maria della Verità, cappella Mazzatosta.

nella loro originaria porzione, il disegno non riusciva a ricomporsi. Per ovviare a questa ulteriore problematica, Brandi mise a punto una tecnica di completamento che consisteva «in tanti sottili filamenti ravvicinati, verticali e paralleli»⁴, e quindi «in un tratteggio sottile ma visibile, fatto ad acquerello, col quale si può arrivare a rendere esattamente anche il modellato, con un effetto, che, da vicino, ricorda la tecnica dell'arazzo»⁵. Fu per tale motivo, e per questo specifico cantiere di restauro, che nacque la fortunata tecnica dell'integrazione a tratteggio, denominata in gergo il 'rigatino', rivelatasi fondamentale per restituire alle storie affrescate la perduta unità e, con essa, una corretta visione e fruibilità. Nel maggio 1946 nella sala espositiva dell'Istituto a Roma, fu aperta al pubblico la *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, in cui vennero esposte alcune porzioni degli affreschi ricomposti prima di essere ricollocati *in situ* dai restauratori (fig. 2)⁶. Brandi firmò il catalogo nel quale si legge un dettagliato resoconto sulle modalità di intervento e di ripristino portate a termine in quello che

⁴ BRANDI, *Mostra...* cit., p. 10.

⁵ ID., *L'Istituto...* cit., p. 172.

⁶ Archivio Fotografico Documentazione Restauri dell'ISCR (d'ora in poi AFDR), nr. f. AS1026/02, int. 5202.



Fig. 2. *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, Roma, Istituto Centrale per il Restauro, maggio 1949.

viene considerato tutt'ora un importantissimo banco di prova dell'ICR da poco istituito⁷. Ma agli affreschi esposti non ritrovarono subito la strada di casa. Per espressa volontà degli alleati, un frammento rappresentativo (figg. 3-4) fu inviato negli Stati Uniti per prendere parte a una mostra tenutasi al Metropolitan Museum of Art di New York (*War's Toll of Italian Art*, 18 ottobre-24 novembre 1946), e trasferita successivamente al Philadelphia Museum of Art (1-22 dicembre 1946), al Toledo Museum of Art (11 gennaio-2 febbraio 1947), all'Art Institute of Chicago (26 marzo-16 aprile 1947), al Saint Louis Art Museum (14 luglio-15 agosto 1947), al Virginia Museum of Fine Arts (15-29 ottobre 1947), e infine alla Corcoran Gallery of Art di Washington (6 dicembre 1947-11 gennaio 1948), come manifesto dell'impegno del governo americano nel risanamento dei danni di guerra perpetrati contro il patrimonio artistico⁸. Oltre al catalogo pubblicato per l'occasione⁹, di tale partecipazione resta anche un'immagine conservata nell'archivio fotografico del Metropolitan Museum di New York, dove è chia-

⁷ BRANDI, *Mostra...*cit., pp. 7-12; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...*cit., p. 577.

⁸ Cfr. <http://arcade.nyarc.org/record=b349391-S1>; "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n.s. V, 1946, 3, s.p.; "Annual Report of Philadelphia Museum of Art", LXXI, 1947, p. 20; "Museum News The Toledo Museum of Art", 1946, 114, s.p.; "Bulletin of the Art Institute of Chicago", XLI, 1947, 3, p. 37; Saint Louis Art Museum Exhibitions Archive: <http://www.slam.org/exhibitions/archive.php?dec=1940>; Virginia Museum of Fine Arts: <http://vmfa.museum/library/wp-content/uploads/sites/16/2013/12/ExhibitionHistory.1940-1949.pdf>; Corcoran Gallery of Art: <http://corcoran-org-development.xululabs.us/exhibitions/past/war%27s-toll-of-italian-art>; S. VISMARA, *Il miracoloso restauro dello 'Sposalizio'*, "Il Messaggero Di Roma", 21 ottobre 1948; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...*cit., p. 577.

⁹ *War's Toll of Italian Art*, catalogo della mostra, New York 1946, s.p.



Fig. 3. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, frammento durante il lavoro di ricomposizione.



Fig. 4. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, frammento a restauro ultimato.

ramente visibile la porzione di affresco raffigurante il gruppo di donne del corteo nuziale della Vergine nella scena dello *Sposalizio* fare bella mostra di sé negli spazi espositivi del museo newyorkese¹⁰. Tale frammento fece ritorno in Italia – non privo di danni, come si evince da alcuni documenti conservati nell'Archivio Storico dell'ISCR¹¹ – nel settembre del 1947, prima della conclusione delle esposizioni, e solamente nel 1949 i vari lacerti poterono tornare *in loco* a completare finalmente i riquadri delle pareti¹². Questa pietra miliare del restauro italiano portò agli onori della cronaca la figura di uno degli artisti più dotati dell'arte del Rinascimento laziale, Lorenzo da Viterbo, fino a quel momento conosciuto e apprezzato soltanto dalla storiografia artistica. Parallelamente all'attività di restauro, infatti, Brandi andava svolgendo ricerche e studi, che lo introdussero nel bel mezzo di un dibattito culturale e accademico che aveva già avuto modo di argomentare alcune tesi riguardo alla figura del pittore viterbese.

Le uniche notizie biografiche e storiche sull'artista vengono riferite da una sola fonte coeva, la *Cronaca di Viterbo* scritta da Niccolò della Tuccia. Questi, nei suoi resoconti redatti fino al 1476, annota una commissione per una cappella in Santa Maria della Verità a Viterbo allogata da uno «spettabile cittadino no-

minato Nardo Mazzatosta» a un pittore chiamato «mastro Lorenzo figliolo di Iacopo di Pietro Paulo di Viterbo». Dopo aver informato il lettore riguardo il tema della decorazione, il della

¹⁰ Inv. MM16947.

¹¹ AFDR, nr. f. AS1026/01, int. 5157, docc. 6357, 6358.

¹² C. BRANDI, in *VI mostra di restauri*, catalogo della mostra a cura di C. Brandi, Roma 1949, p. 19; BENTIVOGLIO, OTERI, *Tanti sottili filamenti...cit.*, p. 577.

Tuccia annota che nella scena dello *Sposalizio* molte figure di giovani astanti sono ritratti dal naturale. Inoltre, dichiara che tra questi personaggi

«detto mastro Lorenzo volse pingere me e cavarmi di naturale, e così fe'. Ove vederete uno omo antico d'età, d'anni settanta otto e mezzo o circa, vestito di pagonazzo, e col mantello adosso, e una berretta tonda in testa, e calze nere. E quello è fatto alla similitudine mia, fatta ai 26 d'aprile 1469»¹³.



Fig. 5. Pancrazio Jacovetti da Calvi, *Matrimonio mistico di santa Caterina con san Giovanni Battista*, 1477. Viterbo, Museo Civico.

¹³ N. DELLA TUCCIA, in I. CIAMPI, *Cronache e statuti della città di Viterbo*, Firenze 1872, p. 97.

Da questa precisa annotazione, e dalla conoscenza dell'unica opera pervenuta fino a quel momento dell'artista, la cappella Mazzatosta, prese le mosse una serie di studi critici che si proponevano da un lato di individuare ulteriori testimonianze della produzione di Lorenzo, e dall'altro di rintracciare le sue ascendenze stilistiche. Per questi motivi alla fine del terzo decennio dell'Ottocento Jean Baptiste Seroux d'Agincourt non escludeva che il pittore potesse essere allievo di Masaccio¹⁴, mentre Carl Friedrich von Rumohr giudicava Lorenzo influenzato dalla maniera fiorentina di Filippo Lippi, Alesso Baldovinetti e Benozzo Gozzoli, documentando, inoltre, lo stato di conservazione degli affreschi. Lo studioso ricordava come fosse presente un'infiltrazione d'acqua sul muro di destra della cappella con la scena della *Natività*, che rischiava di staccarsi e cadere¹⁵. Giovanni Rosini escludeva la possibilità che il pittore appartenesse all'orbita di Gentile da Fabriano e di Piero della Francesca, fantasticando su una possibile formazione di Lorenzo presso la bottega di Squarcione¹⁶. Giovanni Battista Cavalcaselle e Sir Joseph Archer Crowe consideravano il maestro un imitatore della maniera e delle invenzioni di Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca e Melozzo da Forlì, attribuendogli altre opere all'interno della stessa chiesa di Santa Maria della Verità, un'*Annunciata* e una *Madonna che*



Fig. 6. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

allatta il Bambino ad affresco, e una tavola con lo *Sposalizio Mistico di Santa Caterina* (fig. 5). Infine, i due studiosi riconducevano alla mano di Lorenzo alcuni affreschi nella chiesa di

nessa all'orbita di Gentile da Fabriano e di Piero della Francesca, fantasticando su una possibile formazione di Lorenzo presso la bottega di Squarcione¹⁶. Giovanni Battista Cavalcaselle e Sir Joseph Archer Crowe consideravano il maestro un imitatore della maniera e delle invenzioni di Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca e Melozzo da Forlì, attribuendogli altre opere all'interno della stessa chiesa di Santa Maria della Verità, un'*Annunciata* e una *Madonna che*

¹⁴ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, 6 voll., Prato 1827, IV, pp. 413-415, sp. 415.

¹⁵ C.F. VON RUMOHR, *Italianische Forschungen*, 3 voll., Berlin 1827, II, pp. 175-176.

¹⁶ G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Pisa 1841, III, pp. 27-52, sp. 35-36.



Fig. 7. Confronto tratto da R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, 1926, p. 111.

San Francesco a Montefalco con *Storie di San Bernardino* e di *Sant'Antonio*¹⁷. Solamente alla fine degli anni ottanta dell'Ottocento Corrado Ricci affrontò l'argomento per la prima volta in maniera sistematica soffermandosi sul distico situato al di sotto della scena dello *Sposalizio* della cappella Mazzatosta (subito dopo le iniziali dell'artista e l'anno di esecuzione «L.V – MCCCCLXVIII») che recita «HACTENUS HAUD LUSTRIS OPUS ISTUD QUINQUE PERACTIS / CONDIDIT. OH QUANTI EST PICTOR UTRINQUE VIDE», poi tradotto come «il pittore non compiuti fino a questo punto i cinque lustri compose questo lavoro». Partendo da tale interpretazione ed essendo a conoscenza della data di esecuzione (1469), lo studioso riuscì agevolmente a risalire all'anno di nascita dell'artista, indicandolo, approssimativamente, nel 1444¹⁸. Sulla scorta delle precedenti argomentazioni, giudicava Benozzo Gozzoli l'artista più vicino a Lorenzo, e ricordava che il fiorentino nel 1453 era impegnato a Viterbo nella decorazione di un ciclo con le *Storie di santa Rosa* nella chiesa eponima. Lo studioso, inoltre, concordava nel riferire a Lorenzo la pala con il *Matrimonio mistico di*

¹⁷J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, 3 voll., London 1866, III, pp. 135-137. Gli affreschi di Montefalco sono stati attribuiti a Jacopo Vincioli; cfr. B. TOSCANO, *Jacopo Vincioli*, "Prospettiva", 1983-1984 (1985), 33/36, pp. 62-75; S. NESSI, *Jacopo di Vinciolo da Spoleto: un pittore sconosciuto rivelato dai documenti di archivio*, "Prospettiva", 1983-1984 (1985), 33/36, pp. 76-83.

¹⁸C. RICCI, *Lorenzo da Viterbo*, "Archivio storico dell'arte", I, 1888, pp. 26-34, 60-67, sp. 29.

santa Caterina (fig. 5)¹⁹. Il dibattito critico fu ulteriormente arricchito da Adolfo Venturi, che intravedeva per il pittore della Mazzatosta una probabile formazione in seno alla bottega di Piero della Francesca, contesto in cui, forse, era maturato l'incontro con Melozzo da Forlì. Lo studioso, inoltre, credeva di riconoscere la mano dell'artista in altre due opere: la *predella Kleinberger* (Philadelphia Museum of Art) e l'*Annunciazione Gardner* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) (fig. 6)²⁰.

La voce più autorevole, che aprì un nuovo capitolo tutt'oggi non ancora concluso, fu quella di Roberto Longhi. In un articolo del 1926, questi sosteneva che Lorenzo dovesse essersi formato a Viterbo, ribadendo l'ascendenza pierfrancescana e benozzesa rintracciabile nella sua opera²¹. Longhi, inoltre, avanzava una nuova proposta attributiva riguardante alcuni affreschi che decorano la cappella del palazzo Orsini di Tagliacozzo (L'Aquila), la cui datazione era stata stabilita giustamente con il termine *post quem* 1464, valutandoli come le primizie di Lorenzo (fig. 7), e criticando pertanto la proposta attributiva ad Andrea Delitio sostenuta da Margaret Jackson²². Un decisivo impulso agli studi fu la scoperta da parte di Carlo Grigioni di un rogito del 24 febbraio del 1462, redatto dal notaio romano Lorenzo De Festi, in cui «magistrum Laurentium de viterbio pictorem de Regione columne» acconsente al matrimonio di una nipote. Lo studioso affermava che questi non potesse che essere l'artista della cappella Mazzatosta; nel 1462 Lorenzo non poteva avere già acquisito il titolo di maestro avendo appena diciotto anni, pertanto ne anticipava la data di nascita intorno al 1437²³. Senza apportare ulteriori elementi di novità, Raimond van Marle nel 1934 riscontrava nell'arte di Lorenzo impressioni da opere di Andrea del Castagno²⁴.

In questo clima storico-critico si collocava l'intervento di restauro compiuto da Cesare Brandi, il quale riportava sulla scena, dopo un silenzio di circa dieci anni, la figura di Lorenzo. In relazione alla data di morte dell'artista, egli si dimostrava convinto che il silenzio della Tuccia nella sua *Cronaca* riguardo questo argomento portasse a fissarla a dopo il 1476. Cercando di rintracciare la mano del maestro in altri contesti, Brandi propose, seppur con riserva, una nuova attribuzione riferendo a Lorenzo alcuni affreschi nella cappella del Tabor e della Crocifissione nell'Isola Bisentina del Lago di Bolsena²⁵. Fu nel 1965 che Luigi Salerno

¹⁹ *Ivi*, pp. 64-67.

²⁰ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1913, VII-2, pp. 226-254, sp. 233-237, 247-254.

²¹ R. LONGHI, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, "Vita Artistica", I, 1926, pp. 109-114 (con lo pseudonimo Andrea Ronchi), ried. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, II-1 (1967), pp. 53-61, sp. 54, 58.

²² *Ivi*, p. 55; M.T. JACKSON, *Affreschi inediti a Tagliacozzo*, "L'Arte", XV, 1912, pp. 371-384.

²³ C. GRIGIONI, *Un documento romano sul pittore Lorenzo da Viterbo*, "L'Arte", XXXI, 1928, pp. 113-115, sp. 114-115.

²⁴ R. VAN MARLE, *The Developments of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938, XV (1934), pp. 305-315.

²⁵ BRANDI, *Mostra...cit.*, pp. 3-4. Gli affreschi delle due cappelle vengono generalmente attribuiti rispettivamente all'ambito di Jacopo Vincioli e a Benozzo Gozzoli: cfr. da ultimo G. DE SIMONE, *Per Lorenzo da Viterbo, dal palazzo Orsini di Tagliacozzo alla cappella Mazzatosta*, "Predella", 2011 (2012), 4, pp. 29-79, sp. 64-65 nota 63.

diede spunto per ulteriori studi e ricerche attribuendo a Lorenzo da Viterbo parte degli affreschi nella chiesa di San Biagio a Corchiano, nello specifico le figure di *San Giorgio e il drago*, *l'Annunciazione* e la *Madonna col Bambino*²⁶.

Insistendo sulle precedenti ipotesi, Italo Faldi citava un documento del 2 settembre 1471 che attestava Lorenzo ancora vivo a Viterbo fare da testimone per un atto del notaio Latino Latini²⁷, e individuava gli aiuti del pittore nella cappella in Santa Maria della Verità in alcuni personaggi dell'ambito locale; il Maestro di Corchiano, alias Pancrazio Jacovetti da Calvi²⁸, e il cosiddetto Maestro del Trittico di Chia²⁹. Successivamente Simonetta Valtieri ed Enzo Bentivoglio, oltre a indicare Beato Angelico come maestro di Lorenzo, ricordarono che per gli Statuti di Viterbo il maggiore di quattordici anni che esercitava un'arte e viveva separato dal padre poteva stare a giudizio senza alcuna assistenza, spiegando la ragione per cui il documento romano del 1462 nominasse *magister* un ragazzo di appena diciotto anni³⁰. La parola fine su questa importante problematica venne scritta nel 1977 da Anna Maria Corbo, la quale, recuperando nel protocollo del notaio *Petrus quondam Jacobelli de Caputgallis*, conservato nell'Archivio di Stato di Roma, un atto stipulato in data 23 maggio 1458 in cui compare un «Laurientus Anthonii pictor de Viterbio, regione Columne», concludeva che a Roma viveva nel rione Colonna un pittore omonimo del nostro artista al quale riferiva anche il documento del 1462³¹.

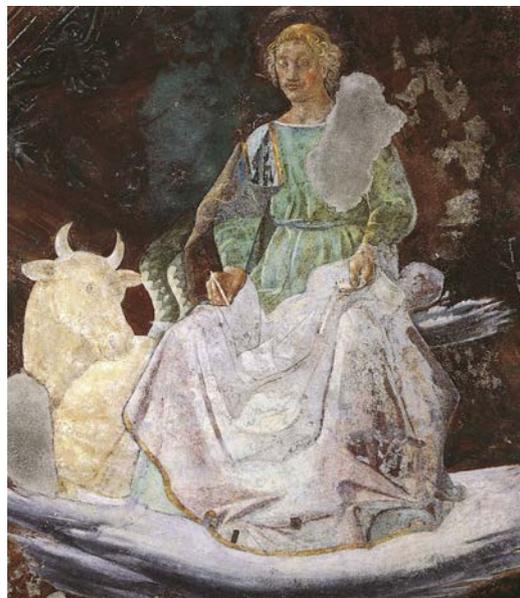


Fig. 8. Piero della Francesca, *San Luca*, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella d'Estouteville.

²⁶ L. SALERNO, in *L'arte nel viterbese, mostra dei restauri*, catalogo della mostra a cura di R. Pacini, Viterbo 1965, pp. 26-27. Tale campagna decorativa è stata correttamente riferita a Pancrazio Jacovetti da Calvi; cfr. da ultimo S. SANTOLINI, *I pittori del sacro. Pancrazio e Rinaldo Iacovetti da Calvi. Una famiglia di pittori umbri tra XV e XVI secolo*, Città di Castello 2001, pp. 45-57.

²⁷ C. PINZI, *Gli ospizi medioevali e l'ospedale grande di Viterbo*, Viterbo 1893, p. 130; G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della Chiesa*, 3 voll., Viterbo 1938, vol. II-1, p. 277.

²⁸ S. SANTOLINI, *Una nuova figura di artista umbro della fine del Quattrocento: Pancrazio Jacovetti da Calvi*, "Storia dell'Arte", 1995, 83, pp. 48-81.

²⁹ I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pp. 30-32.

³⁰ S. VALTIERI, E. BENTIVOGLIO, *Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta a Viterbo*, "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", XVII, 1973, pp. 87-104, sp. 89-90, 97; cfr. SIGNORELLI, *Viterbo...cit.*, p. 277.

³¹ A.M. CORBO, *Chiese e artisti viterbesi nella prima metà del XV secolo*, "Commentari", s. II, XXVIII, 1977, pp. 162-171, sp. 165. Al principio degli anni ottanta del secolo scorso Claudio Strinati affermava che lo stile di Lorenzo si era generato nell'ambiente mantegnaresco e urbinato, ipotizzando, inoltre, la conoscenza diretta degli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara: C. STRINATI, *Lorenzo da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra di Viterbo a cura di R. Cannatà, C. Strinati, Roma 1983, pp. 179-201, sp. 180-183, 190-194.

Antonio Pinelli, in due differenti contributi, del 1984 e del 1987, avanzava dapprima una nuova lettura del distico al di sotto dello *Sposalizio*, affermando che questo avrebbe potuto riferirsi al committente, a cui il verbo *condidit* sembra forse meglio concordarsi³². Per quanto riguarda le influenze presenti nello stile del maestro, venivano identificate nell'arte di Antonio da Viterbo, nei perduti affreschi in Santa Rosa di Benozzo Gozzoli, nel ciclo di Beato Angelico nella cappella Niccolina in Vaticano e nelle opere romane di Piero della Francesca, andate in massima parte perdute. Infine, lo studioso non scartava l'ipotesi di una partecipazione di Lorenzo alla decorazione della cappella del Cardinal Bessarione ai Santi Apostoli a Roma, al fianco di Antoniazio Romano³³. In occasione di un ulteriore intervento di restauro, nel 1994 Anna Coliva poneva l'attenzione su rapporti inediti con Giovanni di Francesco e con il Maestro dell'Annunciazione Gardner, alias Piermatteo d'Amelia³⁴, ridimensionando l'influenza dell'ambiente ferrarese³⁵. Per di più, la studiosa, notando una corrispondenza di disegno tra le figure di *san Luca* (fig. 8) nella volta della cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore a Roma, riferita a Piero della Francesca da Longhi³⁶, e nella volta Mazzatosta, ipotizzava che Lorenzo avesse utilizzato a Viterbo il medesimo cartone. Tuttavia, tale tesi, veniva confutata dalla stessa Coliva, a causa delle discordanze cronologiche tra le due imprese; la studiosa accoglieva, invece, l'ipotesi di Pinelli circa un coinvolgimento del pittore viterbese nella decorazione della cappella del Cardinal Bessarione ai SS. Apostoli³⁷. Nel 2009 Stefano Petrocchi, si soffermava su una lettera datata 17 agosto 1473 nella quale il cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini scrive da Siena a Lorenzo il Magnifico raccomandandogli «uno maestro Lorenzo da Viterbo» che era stato già in parte pagato per «certi fregi, i quali havemo facti fare chosti»³⁸. Petrocchi riteneva che il pittore in questione fosse proprio Lorenzo da Viterbo, e che questi avesse decorato la villa senese del cardinale. Lo studioso, inoltre, pubblicava un affresco raffigurante una *Madonna in trono* in Santa Maria dei Forcassi a Vetralla, con un'attribuzione a Lorenzo che lo avrebbe realizzato durante il viaggio di ritorno da Roma a Viterbo, prima dell'impresa Mazzatosta. Ad ogni modo escludeva la partecipazione del viterbese nelle imprese romane in Santa Maria Maggiore e ai Santi Apostoli, confermando viceversa

³² A. PINELLI, *Un affresco di Lorenzo da Viterbo a Cerveteri*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 voll., a cura di M. Natale, Milano 1984, II, pp. 189-195, sp. 194.

³³ *Ibidem*; ID., *La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, II, pp. 414-436, sp. 425-426.

³⁴ F. ZERI, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXVIII, 1953, pp. 125-139, 233-249.

³⁵ A. COLIVA, *Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, Firenze 1994, pp. 95-121, sp. 96-110.

³⁶ R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Roma 1927, ried. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, III, 1963, pp. 52-53. Attribuito a Lorenzo da Viterbo da G. GALASSI, *Appunti sulla scuola pittorica romana del '400*, "L'Arte", XVI, 1913, pp. 107-112; E. LAVAGNINO, V. MOSCHINI, *Santa Maria Maggiore*, Roma 1924, p. 94; P. DE VECCHI, *L'opera completa di Piero della Francesca*, Milano 1967, pp. 90-91.

³⁷ COLIVA, *Lorenzo...cit.*, pp. 110-111, 117-119.

³⁸ J. AMMANNATI PICCOLOMINI, *Lettere (1444-1479)*, a cura di P. Cherubini, 3 voll., Roma 1997, III, p. 1743.



Fig. 9. Lorenzo da Viterbo, *Madonna col Bambino in trono fra i santi Michele Arcangelo e Pietro*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

l'influenza che queste dovevano aver avuto sull'elaborazione del suo stile³⁹.

Tornando nuovamente ad occuparsi del pittore viterbese nel 2010, Pinelli ribadiva le sue opinioni circa le fonti figurative che avevano formato il vocabolario formale dell'artista. Ma di più, correggeva la sua precedente lettura del distico sotto lo *Sposalizio* Mazzatosta, affer-

³⁹ S. PETROCCHI, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma: da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, "Studi romani", LV, 2007 (2009), pp. 355-380, sp. 368-369, 377, 380.

mando che il verbo *condidit* dovesse necessariamente riferirsi a Lorenzo in quanto «nel verso precedente si loda l'*artifex*, in quello seguente il *pictor*». Quanto all'attribuzione avanzata da Petrocchi, lo studioso dichiarava di non poterla sottoscrivere senza accompagnarla da un punto di interrogazione⁴⁰. Da ultimo Gerardo de Simone avanzava l'ipotesi di un viaggio, compiuto da Lorenzo verso la metà degli anni sessanta del Quattrocento, in Toscana tra Arezzo, Firenze e Siena. Negli affreschi Mazzatosta riscontrava, oltre ai precedenti riferimenti, precisi rimandi ad opere di Andrea del Castagno, Maso Finiguerra e Antonio del Pollaiuolo. Riguardo le ipotesi di una presunta ascendenza padana mantegnesca e ferrarese, de Simone spiegava come questa dovesse individuarsi nella conoscenza dell'arte di Donatello. Altrettanto importante per lo studioso è la lettera del 1473 del cardinale Ammannati Piccolomini al Magnifico, che non solo permetteva di escludere che la morte fosse avvenuta nel 1472, ma soprattutto dimostrava la presenza di Lorenzo in Toscana⁴¹. Nel 2013 in un nuovo contributo sull'analisi degli affreschi Mazzatosta, de Simone sottolineava nella scena dello *Sposalizio* un ulteriore significato politico di concordia civica legato alla storia della città di Viterbo. Inoltre, lo studioso si soffermava sulla descrizione di alcuni monocromi presenti nelle cornici che inquadrano le scene narrative, rintracciandovi rapporti con opere di Pollaiuolo e Finiguerra⁴².



Fig. 10. Liberale da Verona, *Salvatore benedicente e santi*. Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.

⁴⁰ A. PINELLI, *Lorenzo da Viterbo*, in *Renovatio Urbis. Artisti alla corte di papi e cardinali (1420-1503)*, dispense del corso di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010/2011, s.p.

⁴¹ DE SIMONE, *Per Lorenzo...*cit., pp. 44-55.

⁴² ID., *Ercole e i leoni. Marginalia iconografici nella cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo*, in *Arte e Politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. de Simone, T. Montanari, et al., Firenze 2013, pp. 26-32.



Fig. 11. Lorenzo da Viterbo, *Madonna col Bambino e santi*. Cerveteri, Chiesa di Sant'Antonio Abate.

Tornando nuovamente ad occuparsi di Lorenzo, un paio di anni più tardi de Simone (2015) confermava le opinioni espresse in precedenza, individuando come ulteriore modello per la decorazione Mazzatosta gli affreschi trecenteschi con Storie della Vergine di Lippo Vanni nell'eremo agostiniano di San Leonardo al Lago presso Siena⁴³.

Data spartiacque nella vicenda storico-critica sul pittore viterbese è tuttavia il 1953: quell'anno, infatti, Federico Zeri rendeva nota la scoperta di una pala d'altare firmata e datata da Lorenzo da Viterbo⁴⁴. Il dipinto, raffigurante una *Madonna in trono col Bambino tra san Pietro e san Michele Arcangelo* (fig. 9), si trovava a Cerveteri nella chiesa di Santa Maria Maggiore, confusa da Zeri con San Michele Arcangelo. In alto nella cimasa del trono della Vergine è presente la firma in capitali latine del pittore: «+ LAURENTIUS IACOBI DE VITERBIO 147II»⁴⁵. Analizzando la tavola, Zeri si accorse che alcune parti erano rimaste ad uno stato di abbozzo, e che l'altissima qualità pittorica riscontrata in alcuni particolari non era visibile in altri brani dell'opera. Tutto questo faceva pensare che il dipinto, lasciato a metà da Lorenzo, fosse stato completato da un allievo che non seppe far fronte alle zone da ultimare. Zeri si

⁴³ G. DE SIMONE, *The Use of Trecento Sources in Antoniazio Romano and Lorenzo da Viterbo*, "Predella", 2014 (2015), 9, pp. 99-113, sp. 104-106.

⁴⁴ F. ZERI, *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXVIII, 1953, pp. 38-44, ried. *Giorno per giorno nella pittura*, 5 voll., Torino 1998, V, pp. 265-268.

⁴⁵ *Ivi*, p. 265.

interrogava sulla ragione di questa interruzione, cercando di rintracciarla nella croce posizionata prima della firma del pittore «a significare [...] che si tratta di un'opera in un certo senso postuma, perché interrotta a metà dalla sua morte, sopraggiunta improvvisamente quando soltanto le parti principali erano state finite». Secondo lo studioso, la *Cronaca* della Tuccia non fa menzione della morte dell'artista in quanto avvenuta a Cerveteri, e quindi in una zona lontana da Viterbo⁴⁶. Sul piano formale Zeri sottolineava per la prima volta elementi mantegneschi e ferraresi, e ne indicava come causa scatenante, la presenza della pala licenziata da Liberale da Verona per il Duomo di San Lorenzo a Viterbo con il *Redentore benedicente e quattro Santi* (fig. 10)⁴⁷. Tale influenza venne successivamente riportata da Faldi, mentre fu rifiutata da Valtieri e Bentivoglio che ricordarono come l'opera in questione arrivò in città solamente dopo l'operato di Lorenzo, tra il 1472 e il 1481, grazie al vescovo Francesco Maria Settala⁴⁸. Pinelli nel 1984 rendeva nota una lettura inedita di Luisa Mortari che interpretava la croce posta prima della firma come indizio di una presunta condizione sacerdotale di Lorenzo⁴⁹. Tornando ancora sull'argomento, pochi anni più tardi, lo studioso nel riscontrare modelli squarcioneschi e più in generale padano-mantegneschi, confermava l'influenza della sopraddeffata fonte stilistica⁵⁰. Mentre in un ulteriore intervento contestava che la croce potesse essere simbolo della prematura scomparsa del pittore, visto che nel 1473 l'artista era stato raccomandato al Magnifico dal cardinal Ammannati Piccolomini. Per di più se Lorenzo fosse morto nel 1472, Niccolò della Tuccia avrebbe sicuramente ricordato l'evento nelle pagine della sua *Cronaca*⁵¹.

Ulteriore punto di svolta nella ricerca di opere autografe dell'artista nel territorio laziale, è stato il ritrovamento di un affresco compiuto da Pinelli negli anni settanta del Novecento, ma reso noto solamente un decennio più tardi. Tale frammento posto nella controfacciata della chiesa di Sant'Antonio Abate a Cerveteri raffigurava una *Madonna con Bambino* di mano di Lorenzo da Viterbo, parte di una precedente decorazione risparmiata da una ridipintura a finto travertino messa in opera in epoche successive. L'attribuzione veniva sostanziata dallo studioso confrontando le figure affrescate con quelle dipinte nella pala di Cerveteri; le contingenze erano talmente evidenti da portare Pinelli a dichiarare che l'affresco doveva essere stato realizzato negli stessi giorni di quest'ultima. Durante una campagna di restauro, vennero riportate alla luce sotto le ridipinture due figure che andavano a formare una sorta di trittico affrescato con la *Madonna col Bambino tra due santi* (fig. 11)⁵². Con questa scoperta lo studio-

⁴⁶ *Ivi*, pp. 266-267. Zeri rifiutava le attribuzioni avanzate da Brandi riguardo agli affreschi dell'Isola Bisentina (p. 267 nota 3).

⁴⁷ Erroneamente attribuita dallo studioso a Girolamo da Cremona, cfr. F. ZERI, *Una pala d'altare di Gerolamo da Cremona*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXV, 1950, pp. 35-42; *Id.*, *Una pala...*cit., p. 268.

⁴⁸ VALTIERI, BENTIVOGLIO, *Le pitture...*cit., pp. 96-99.

⁴⁹ PINELLI, *Un affresco...*cit., pp. 193, 195 nota 8.

⁵⁰ *Id.*, *La pittura...*cit., pp. 426-427.

⁵¹ *Id.*, *Lorenzo...*cit., s.p.

⁵² *Id.*, *Un affresco...*cit., pp. 189, 192-193.

so ha aggiunto un'importante opera all'altrimenti esiguo catalogo del pittore.

Questione ancora oggi aperta e dibattuta, e destinata a rimanere tale per molto tempo in assenza di argomentazioni decisive e inequivocabili, è l'attribuzione a Lorenzo della decorazione ad affresco in palazzo Orsini a Tagliacozzo. Infatti, riprendendo l'idea di Longhi, sia Maria Pia Fina nel 2004 che de Simone nel 2012 hanno con forza riaffermato l'autografia non solo della cappella decorata con *Storie di Cristo* ma anche dell'attigua loggia con gli *Uomini illustri*⁵³. La prova regina della presenza del pittore viterbese a Tagliacozzo, secondo de Simone, sarebbe da rintracciare in un monogramma, formato da più lettere sovrapposte, dipinto sul fusto di ogni finta colonna del loggiato, già notato da Margaret Jackson, che lo interpretava come monogramma di Napoleone e Roberto Orsini⁵⁴. Per la studiosa i caratteri formerebbero il nome LAURENTIUS, rivelando così l'autografia certa del ciclo⁵⁵.

In conclusione, appare evidente come, nel corso degli ultimi sessant'anni, l'attenzione degli studi si sia focalizzata su un numero davvero ampio di possibili influenze provenienti dai più svariati ambiti artistici, lontani anche geograficamente tra loro. Una tale diversità di posizioni critiche che se da un lato ha preso le mosse dal lodevole proposito di fare chiarezza sulla formazione del pittore, dall'altro ha ingenerato molta confusione aumentando, paradossalmente, le problematiche relative alla figura di Lorenzo. Resta il fatto che, come detto, al maestro sono, ad oggi, riconosciute unanimemente soltanto tre opere: il suo *opus magnum* nella cappella Mazzatosta, l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino tra due santi* a Cerveteri e la tavola con la *Madonna col Bambino tra san Pietro e san Michele Arcangelo*, ora conservata nella Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini a Roma. Parimenti scarna è la rassegna documentaria riconducibile con certezza al pittore, ridotta soltanto all'annotazione presente nei resoconti del della Tuccia (1469) e all'atto notarile viterbese (2 settembre 1471) ricordato negli studi di Faldi.

Un approfondimento a parte merita l'opera di Pancrazio Jacovetti da Calvi conservata oggi nel Museo Civico di Viterbo raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 5). La tavola, esposta alla recente mostra di Antoniazio Romano in Palazzo Barberini a Roma, era stata attribuita a Lorenzo da Viterbo nel 1866 da Crowe e Cavalcaselle. Dal contratto datato 30 novembre 1477 si apprende che la corporazione di cittadini corsi di Viterbo allogava a Pancrazio una tavola da collocare sull'altare della loro cappella dedicata a santa Caterina d'Alessandria nella chiesa di Santa Maria della Verità. La pala doveva rappresentare il matrimonio mistico della titolare e, sull'altro lato, un giovane probabilmente oggetto di un miracolo, il tutto decorato con oro e azzurro oltremare e con le storie della santa nella predella. L'aspetto dell'opera non corrisponde a quello descritto nel contratto: al posto del fanciullo è presente san Giovanni Battista, mentre lo sfondo, decorato con un paesaggio, è animato dalla pre-

⁵³ M.P. FINA, *Il palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Avezzano 2004, pp. 48-73; DE SIMONE, *Per Lorenzo...*cit., pp. 33-41.

⁵⁴ JACKSON, *Affreschi...*cit., p. 383.

⁵⁵ DE SIMONE, *Per Lorenzo...*cit., pp. 38-41, 66-67 nota 76.

senza di cherubini e angeli⁵⁶. Nel 1920 Andrea Scriattoli sosteneva, grazie a delle indagini fotografiche, che l'opera sarebbe stata realizzata su una pittura preesistente, portando Sandro Santolini nel 2001 ad ipotizzare che Pancrazio avesse modificato il lavoro in un secondo momento⁵⁷. Gli incarnati dolci dei volti, i colori tenui, il modellato tenero e aggraziato, i panneggi ampi e morbidi della Vergine e delle figure di destra, non si riscontrano nel San Giovanni Battista, caratterizzato da un modellato tagliente, quasi legnoso, lo sguardo vivo e i capelli disposti a ciocche indagate e definite. Il panneggio, costruito con un sapiente gioco di masse aderenti e pieghe che contribuiscono a scolpire le membra del corpo, sembra avere un precedente davvero molto simile in alcune soluzioni presenti negli affreschi Mazzatosta e nella pala Barberini. L'ipotesi che la tavola sia stata ridipinta in un secondo momento, forse perché il risultato non piacque ai committenti, oppure che il progetto sia stato modificato in corso d'opera, ha indotto Pinelli di ipotizzare che proprio la figura del Battista sia un saggio dell'arte di Lorenzo da Viterbo nel suo momento più alto, al culmine della maturità pittorica e del suo aggiornamento artistico⁵⁸. Questa ipotesi, se confermata, porterebbe ad escludere la congettura di Zeri riguardo alla morte del pittore nel 1472, e contribuirebbe a sostanziare le argomentazioni intorno al silenzio di Niccolò della Tuccia, probante per una postdatazione di tale evento dopo il 1476⁵⁹.

⁵⁶ S. PETROCCHI, in *Antoniazio Romano. Pictor Urbis 1435-1440/1508*, catalogo della mostra di Roma a cura di A. Cavallaro, S. Petrocchi, Cinisello Balsamo 2013, p. 156, cat. 41.

⁵⁷ A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915, ried. Viterbo 1988, p. 360; S. SANTOLINI, *I pittori...cit.*, p. 73 nota 144.

⁵⁸ Comunicazione orale, febbraio 2014.

⁵⁹ BRANDI, *Mostra...cit.*, p. 3; PINELLI, *Un affresco...cit.*, p. 195 nota 8.

Spyros Koulouris

Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

Se Omero viene ricordato da Petrarca come «Primo pittor de le memorie antiche»¹, nel Quattrocento e nel Cinquecento è stato Ovidio a essere considerato il vero poeta pittore, grazie alla straordinaria fortuna che hanno avuto i suoi testi come fonte inesauribile della mitologia classica². Le decorazioni ispirate ai miti antichi hanno avuto una grande diffusione sia nella pittura che nella scultura, trasmettendo un messaggio, talora difficile da decifrare nel mondo odierno, che fungeva da esempio di vita virtuosa.



Fig. 1. Bartolomeo di Giovanni, *Storia di Demofonte e Fillide*, Firenze, Museo Horne.

Il dipinto a soggetto mitologico conservato nel museo Horne di Firenze (fig. 1) è un esempio di opera d'arte la cui iconografia non è arrivata fino a noi. Già nei primi cataloghi pubblicati dal museo il dipinto, che non presenta né firma né data, viene ricondotto all'opera del pittore fiorentino Bartolomeo di Giovanni, attribuzione che risale a Horne stesso, come si può dedurre dai suoi studi sull'artista, resi noti da Luisa Morozzi nella pubblicazione riguar-

Desidero ringraziare per i loro consigli, le letture attente e le segnalazioni preziose: Davide Baldi, David Gonnelli, Andrea De Marchi, Ilaria Della Monica, Raffaele Niccoli Vallesi, Giovanni Pagliarulo e Sanne Wellen.

¹ F. PETRARCA, *Trionfo della Fama*, in *Rime e Trionfi*, a cura di R. Ramat, Milano 1957, p. 624.

² L. FREEDMAN, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, Cambridge-New York 2011, pp. 142-143.

dante l'archivio Horne³.

Solitamente ci si riferisce a questa opera come «Composizione a soggetto mitologico» oppure, nel caso di Fahy, come «Storie di Apollo», menzionando al centro Apollo con le Muse e a destra Apollo e Dafne⁴. Tale ipotesi si dimostra però priva di fondamento, benché, in un primo momento, l'interpretazione della donna trasformata in albero associabile a Dafne possa sembrare convincente. Appare problematica, per esempio, l'identificazione con Apollo dell'uomo in armatura posto al centro, perché la sua mano è rivolta ad una delle donne (sembra che si tratti di un fidanzamento); inoltre i personaggi che ricorrono in punti diversi ci permettono di comprendere che si tratta della rappresentazione di un'unica storia, i cui episodi si svolgono nelle varie parti del dipinto.

In realtà ciò che vediamo non è la metamorfosi di Dafne ma quella di Fillide. Si tratta infatti della storia di Demofonte (oppure secondo altre versioni, di suo fratello Acamante) e Fillide, raccontata da Ovidio nelle *Heroides* e nei *Remedia Amoris*⁵. Demofonte, che era figlio di Teseo e di Fedra (o secondo altre fonti di Teseo e Arianna), aveva partecipato alla guerra di Troia per liberare sua nonna, Etra, tenuta schiava da Elena. Egli era tra i principali eroi della spedizione troiana e risulta, infatti, assieme al fratello Acamante, tra coloro che entrarono nel cavallo di legno.

La storia del dipinto di Bartolomeo di Giovanni inizia, però, dopo la fine della guerra e il viaggio di ritorno di Demofonte, quando fu gettato con alcune navi sulla costa della Tracia, alla foce del fiume Strimone, dove venne aiutato dalla principessa Fillide. Il re della città decise di dare ospitalità all'eroe e, nel contempo, Fillide si innamorò di lui e successivamente lo sposò, portandogli in dote la successione al trono. In seguito Demofonte tornò ad Atene per difendere il suo trono (in quanto figlio di Teseo) ma promise a Fillide di tornare entro

³ La critica ha accettato unanimemente tale attribuzione; si vedano: *Catalogo illustrato della Fondazione Horne*, Firenze 1921, p. 16; *Illustrated catalogue of the Horne Museum*, Firenze 1926, p. 30; G. DE FRANCOVICH, *Nuovi aspetti della personalità di Bartolomeo di Giovanni*, "Bollettino d'Arte", S. 2, VI, 1926, pp. 65-92, sp. 69, 90; R. VAN MARLE, *The Development of Italian Schools of Painting*, The Hague 1923-1928, XIII (1931), p. 255; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 7; ID., *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 6; C. GAMBA, *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze 1961, p. 31; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, London 1963, I, p. 25; F. ROSSI, *Il Museo Horne a Firenze*, Milano 1966, p. 142; E. FAHY, *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York-London 1976, p. 139; L. MOROZZI, *Le Carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne*, Milano 1988, pp. 226-227. Il primo che ha creato un corpus di questo artista è stato Berenson con il suo fondamentale saggio del 1903 (*Alunno di Domenico*, "The Burlington Magazine", I, 1903, 1, pp. 6-21) all'interno del quale ha soprannominato il pittore «Alunno di Domenico». Per una bibliografia sul pittore si veda *Bartolomeo di Giovanni, collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, catalogo della mostra a cura di N. Pons, Firenze 2004.

⁴ FAHY, *Some followers...cit.*, p. 139.

⁵ OVIDIO, *Heroides*, II, vv. 1-148, in *Heroides. Amores*, a cura di G. Showerman, Cambridge (MA) 1914, pp. 19-31; ID., *Remedia Amoris*, vv. 598-608, in *The art of love and other poems*, a cura di J.H. Mozley, Cambridge (MA) 1929. Il mito viene poi narrato anche da altri autori antichi: APOLLODORO, *Biblioteca* [1.5.1], in *The Library books 1-3.9*, a cura di J.G. Frazer, Cambridge (MA) 1921, pp. 36-38; ID., *Epitome* [1.18, 1.23, 5.22, 6.16-17], in *The Library books 3.10-end. Epitome*, a cura di J.G. Frazer, Cambridge (MA) 1921, pp. 144, 152, 236, 262, 264; PLUTARCO, *Vita Thesei*, v. 35, in *Lives, Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola*, a cura di B. Perrin, Cambridge (MA), 1914, p. 82; PAUSANIA, *Graeciae Descriptio* [10.25.8] in *Description of Greece, books 1-2 (Attica and Corinth)*, a cura di W.H.S. Jones, Cambridge (MA) 1918, p. 150; IGINO, *Fabularum liber* [59, 263], a cura di I. Hervagium, Basel 1549, pp. 15-16; QUINTO DI SMIRNE, *Posthomeric* [13.496], in *The fall of Troy*, a cura di A.S. Way, Cambridge (MA) 1913, p. 562.

un mese. Secondo il racconto mitologico per tre mesi Fillide aspettò invano di vedere la sua nave e dopo tale periodo decise di togliersi la vita impiccandosi. Gli dei, allora, per renderla immortale la trasformarono in un albero di mandorlo, privo però di foglie. Quando Demofonte ritornò in Tracia e seppe della sua metamorfosi, abbracciò il mandorlo che rinverdì immediatamente al contatto con l'eroe.

Per raccontare il mito in questione, il pittore ambienta i vari episodi nei pressi di una città dipinta secondo lo stile fiammingo e caratterizzata da un'architettura orientale raffigurante un edificio a pianta centrale che offre, in tal senso, un'interpretazione visiva del tempio dell'A-nastasis di Gerusalemme. I diversi momenti della storia sono illustrati con una scansione in ordine cronologico da sinistra a destra dando maggiore rilievo alle due scene più importanti in primo piano, vale a dire la scena del fidanzamento e quella dell'ultimo incontro dei coniugi dopo la metamorfosi. Bartolomeo di Giovanni utilizza così quel tipo di narrazione che ebbe modo di conoscere attraverso le scene quattrocentesche nella cappella Sistina⁶.

La fortuna dei testi ovidiani, e in particolare delle *Metamorfosi*, fu enorme sia nel Medioevo che nel Rinascimento attraverso la loro diffusione in molti manoscritti, alcuni dei quali illustrati. Accanto alle *Metamorfosi* anche le opere ovidiane di argomento amoroso ebbero grande fortuna a tal punto da assurgere a veri e propri 'trattati d'amore'. *L'Ars Amatoria* e i *Remedia Amoris* furono tradotti in volgare nel secondo decennio del Trecento, mentre le *Heroides* seguirono nel decennio seguente con successo maggiore. Nell'elenco curato da Massimo Zaggia sono menzionati ben duecentotrentacinque manoscritti delle *Eroidi* volgarizzate, dall'Alto Medioevo al secolo XV. In particolare il volgarizzamento dalle *Eroidi* del fiorentino Filippo Ceffi conobbe una larga diffusione fra Trecento e Quattrocento⁷.

Per illustrare queste storie, gli artisti si ispiravano spesso alle riletture dei testi classici. Si può supporre che lo stesso mito di Demofonte e Fillide dovesse essere già abbastanza noto in questo periodo, poiché viene più volte citato nelle opere di Boccaccio ed anche nei *Trionfi*

⁶ Sappiamo che nel settembre del 1481 Bartolomeo di Giovanni si recò insieme a Ghirlandaio a Roma, con cui collaborò nella Cappella Sistina; è stato infatti possibile riconoscere la sua mano nelle figure di destra della *Vocazione di Pietro e Andrea*. Successivamente collaborò anche con Pinturicchio negli anni novanta del '400 in Vaticano per la decorazione degli appartamenti Borgia. Il viaggio a Roma rappresentò per lui un'esperienza fondamentale grazie alla quale ha avuto la possibilità di stare a contatto con le novità dei pittori fiorentini ed umbri che lavoravano nell'Urbe in quegli anni. Si vedano C. ACIDINI LUCHINAT, *Pittori fiorentini al servizio dei Papi, in Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra di Firenze a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, Milano 1992, pp. 271-281 e PONS, *Bartolomeo...cit.*, pp. 37-41. Sull'organizzazione temporale delle storie dipinte si veda A. PINELLI, M.L. GUALANDI, *Il tempo in trappola. Le arti dello spazio alle prese con la dimensione temporale della narrazione*, in *Storie di artisti, storie di libri. L'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, I, pp. 195-211, sp. 200-202.

⁷ Sui manoscritti e le edizioni ovidiani si vedano *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars Amandi e dei Remedia Amoris*, a cura di V. Lippi Bigazzi, Firenze 1987, I, pp. 19-25; M. ZAGGIA, M. CERIANA, *I manoscritti illustrati delle Eroidi ovidiane volgarizzate*, Pisa 1996, pp. 1-13; *Heroides, Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. Zaggia, Firenze 2009, pp. 147-160.

petrarcheschi⁸. L'antichità ci ha trasmesso alcuni vasi che raffigurano solo Demofonte come guerriero senza Fillide⁹, immagine che si riscontrava nel ciclo romano, poi andato distrutto, di *Uomini Illustri* di Masolino nella *Sala theatri* di Palazzo Orsini a Montegiordano, noto mediante una miniatura di Leonardo da Besozzo conservata alla collezione Crespi a Milano¹⁰.



Figg. 2-3. Autore ignoto, *Fillide*, in *Les Les Épîtres d'Ovide*, tradotto da Octovien de Saint-Gelais, Paris, Bibliothèque nationale de France.

⁸ G. BOCCACCIO, *Filocolo* [II.17.11; IV.83.3], a cura di V. Branca, Milano 1967, pp. 145, 468.; ID., *Comedia delle Ninfe Fiorentine* [XXVI.31], a cura di A.E. Quaglio, Milano 1967, p. 748; ID., *Amorosa Visione* [XXV.61-69], a cura di V. Branca, Milano 1967, p. 86; ID., *Elegia di Madonna Fiammetta* [VI.15.19], a cura di C. Delcorno, Milano 1967, p. 147; ID., *Esposizioni sopra la comedia* [I.106], a cura di G. Padoan, Milano 1967, p. 77; ID., *De Casibus* [I.XVIII.19], a cura di P.G. Ricci, V. Zaccaria, Milano 1967, pp. 96-97; F. PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, Milano 1996, a cura di V. Pacca, L. Paolino, p. 82; S.C. HAGEDORN, *Abandoned Women and medieval tradition: rewriting the classics in Dante, Boccaccio & Chaucer*, Michigan 2004, pp. 32-33.

⁹ U. KRON, s.v. *Acamas et Demophon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-München 1981, I, pp. 435-436, II, pp. 336-340.

¹⁰ R.L. MODE, *Masolino, Uccello and the Orsini Uomini Famosi*, "The Burlington Magazine", CXIV, 1972, pp. 369-378.

Nel Quattrocento e poi nel Cinquecento, invece, si preferisce raccontare la storia dei due amanti, mettendo in rilievo le virtù dell'eroina. In questo contesto rientrano le raffigurazioni delle eroine di Ovidio mentre scrivono la loro storia (fig. 2) e non viene omissso il momento cruciale della metamorfosi della principessa in albero, come si vede ad esempio in alcune miniature francesi a cavallo tra i due secolo (fig. 3)¹¹.

Numerose sono anche le rappresentazioni del mito nelle incisioni che illustrano le edizioni delle *Eroidi* nel Cinquecento; in queste la narrazione si limita spesso, per mancanza di spazio,



Fig. 4. Autore ignoto, *Demofonte e Fillide*, in *Heroides*, Venezia 1552.

ai due momenti salienti della storia, il fidanzamento e l'incontro di Demofonte e Fillide già trasformata in albero, come evidenzia l'incisione usata in varie edizioni dell'opera ovidiana nel corso del secolo (fig. 4)¹². A questi due episodi si aggiunge un terzo nell'incisione dell'edizione del 1522 dove la prima scena mostra Demofonte che, al suo arrivo in Tracia, scende dalla nave accompagnato da un suo soldato, e Fillide che lo vede e se ne innamora (fig. 5)¹³. La presenza delle navi è documentata anche in un'incisione attribuita a Giovanni Antonio

¹¹ Sulle miniature francesi si veda P. DURRIEU, J.M. DE VASSELLOT, *Les Manuscrits à Miniatures des Héroides d'Ovide traduites par Saint-Gelais*, Paris 1894, pp. 2-7, 20.

¹² OVIDIO, *Epistole d'Ouidio*, Venezia 1547: Censimento Nazionale Cinquecentine: Edizioni (d'ora in poi CNCE) 68078.

¹³ Id., *Epistolae Heroides Ouidii*, Venezia 1522: CNCE 66472.

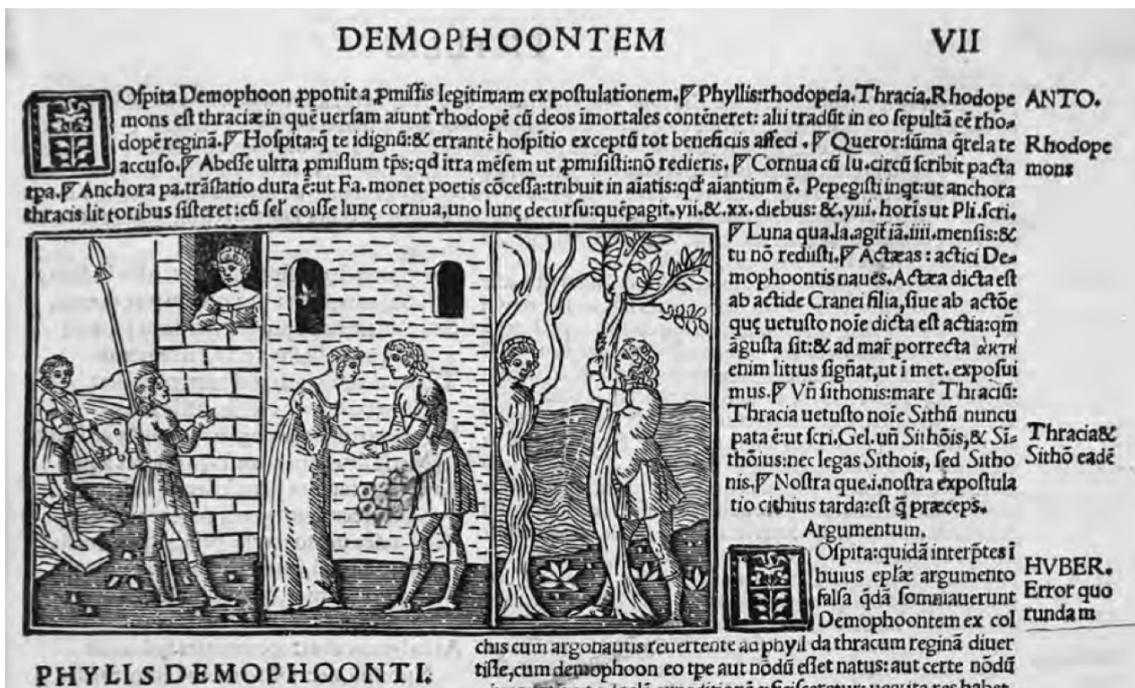


Fig. 5. Autore ignoto, *Demofonte e Fillide*, in *Epistolae Heroides Ouidii*, Venezia 1533.



Fig. 6. Giovanni Antonio Rusconi (attr.), *Demofonte e Fillide*, in *Ouidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroides epistolae*, Venezia 1543.

Rusconi, che fa parte di una stampa del 1543 (fig. 6)¹⁴. In tutte queste immagini si possono individuare elementi iconografici importanti che confermano l'identificazione del soggetto nel dipinto della collezione Horne. L'arrivo di Demofonte via mare e la presenza delle navi, il momento del fidanzamento con i due protagonisti che si tengono le mani, l'abbraccio finale all'albero di mandorlo o il momento immediatamente successivo con l'albero tornato verde e il gesto di meraviglia di Demofonte con le mani aperte, si ritrovano tutti nell'opera di Bartolomeo di Giovanni.

Tra le opere pittoriche che rappresentano Demofonte e Fillide dobbiamo ricordare una lunetta dipinta del Palazzetto di Sisto V nel rione Parione a Roma, che fa parte del ciclo di affreschi realizzato dal Cavalier d'Arpino in occasione delle nozze di membri delle famiglie Orsini e Peretti nel 1589. L'iconografia delle scene si basa sul testo del Tasso *Tempio fabricato da diversi coltissimi e nobilissimi ingegni* e grazie a questo si sono potuti riconoscere tutti i personaggi che animano la volta. In quattro lunette ci sono quattro coppie di cui però sono riconoscibili solo due, quelle di Paride con Elena e Giasone con Medea, mentre la mancanza di specifici attributi non ci permette di capire a quale lunetta corrisponda ognuna delle altre



Figg. 7-8. Fabbrica di Urbino XVI secolo, *Demofonte e Fillide*, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum.

due coppie, Demofonte con Fillide ed Achille con Briseide¹⁵.

Maggiormente utile per lo studio iconografico è un piatto di maiolica istoriato che si trova all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig. Da un lato, è dipinta una figura maschile che abbraccia una donna già trasformata in albero, mentre sul verso è presente la scritta «Demofonte et Philida», che attesta che si tratti proprio della nostra storia (figg. 7-8). Confrontando questo piatto con un altro, fabbricato ad Urbino, e conservato nel museo Horne,

¹⁴ Id., *Ovidii Nasonis poetae Sulmonensis Heroide*, Venezia 1543: CNCE 31674. L'attribuzione è di Raffaele Niccoli Vallesi che mi ha segnalato questa incisione.

¹⁵ Sulla decorazione della volta dal Cavalier d'Arpino si veda B. GILONE, *Omnia vincit amor. La loggia del cavalier D'Arpino nel Palazzetto di Sisto V in Parione*, Roma 2000, p. 163.

ma che rappresenta il mito di Apollo e Dafne, si possono notare due sostanziali differenze. La prima è la mancanza sul piatto dell'Herzog Museum delle figure di Amore e della divinità fluviale che fanno parte del racconto del mito di Dafne, ma non di quello di Fillide. La seconda è ancora più risolutiva per poter distinguere le due storie; si tratta del fatto che mentre Fillide, già trasformata in mandorlo sta ferma inglobata nel suo corpo/tronco, Dafne è raffigurata in movimento perché sta cercando di scappare da Apollo quando, dopo le suppliche a suo padre, viene trasformata in alloro. Tutte le note rappresentazioni della metamorfosi di Dafne, in pittura o in scultura, mostrano quest'ultimo tentativo di sfuggire dalle mani del potente dio del sole, e sono caratterizzate da quel dinamismo e *pathos* che arriverà al suo culmine con il gruppo marmoreo di Bernini della Galleria Borghese a Roma¹⁶.

Non abbiamo notizie delle modalità con cui Herbert Horne acquistò la tela di Bartolomeo di Giovanni, si suppone che questa sia stata inserita all'interno della sua collezione nei primi anni del Novecento assieme al resto delle opere acquistate dallo studioso inglese. Non conosciamo neanche il nome del committente del dipinto né il contesto originario in cui era incluso. Possiamo tuttavia supporre che si tratti di una spalliera facente parte di un più vasto ciclo di spalliere in una stanza nuziale fiorentina alla fine del Quattrocento¹⁷. A Firenze questi cicli, che formavano decorazioni narrative allineate sulle pareti delle case rinascimentali, erano spesso di tematica amorosa, ispirata alla mitologia classica, oppure religiosa, con soggetti biblici interpretati in chiave moralistica cristiana¹⁸. Purtroppo non si conoscono altre tele del ciclo a cui apparteneva il nostro dipinto, che costituisce l'unico esempio di spalliera a noi noto che illustri una storia delle eroine ovidiane con l'esaltazione delle virtù femminili¹⁹; le loro storie hanno continuato ad essere pubblicate nei secoli successivi. La raffigurazione delle eroine mentre scrivono l'epistola ha avuto una lunga tradizione fino a tutto il Seicento in Francia, Italia e Inghilterra²⁰. Si segnalano, a puro titolo esemplificativo, le stampe incluse

¹⁶ Si veda ad esempio il dipinto dello Smart Museum a Chicago, in passato attribuito a Bartolomeo di Giovanni, che dà il nome al cosiddetto Maestro della Leggenda di Apollo e Dafne (E. FAHY, *The Master of Apollo and Daphne*, "The Art Institute of Chicago: Museum Studies", III, 1968, pp. 21-41, sp. 39; ID., *Bartolomeo di Giovanni reconsidered*, "Apollo", XCIV, 1973, 135 pp. 462-469, sp. 469; ID., *Some followers...cit.*, pp. 19, 105-106) oppure il dipinto del Pollaiuolo della National Gallery a Londra (Inv. 928).

¹⁷ Sembra verosimile collocare il dipinto negli ultimi anni del Quattrocento giacché presenta elementi stilistici comuni ad altre opere del pittore del medesimo periodo. Si può notare soprattutto il paesaggio, nudo e grandioso, che diventa più evanescente, quasi peruginesco, allontanandosi da quelle piacevoli fiamminghe, minute ed attente, tipiche dei paesaggi analitici del Ghirlandaio.

¹⁸ A.B. BARRIAULT, *Spalliera paintings of Renaissance Tuscany. Fables of poets for patrician pomes*, University Park (PA), 1994, pp. 2-7, 128; J.K. NELSON, *Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera*, in *Virtù d'Amore, pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, Firenze 2010, pp. 139-147.

¹⁹ La presenza di un volume delle *Eroidi* è stata documentata presso la bottega del Verrocchio nell'inventario del 1488 stilato da Lorenzo di Credi. Si veda D.A. COVI, *Four new documents concerning Andrea del Verrocchio*, "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, 1, pp. 97-104, sp. 99.

²⁰ Ovidio ha strutturato la sua opera in ventuno capitoli, ognuno dei quali ha la forma di lettera d'amore scritta da una famosa eroina.

nelle edizioni inglesi delle *Eroidi* del 1637 e del 1671²¹, ma anche la *Lucrezia* di Felice Ficherelli²². Del resto il mito ha avuto una larga diffusione anche nel Settecento: si pensi al libretto *Demofonte* del 1731 scritto da Pietro Metastasio che diventò molto popolare ispirando almeno cinquanta spettacoli teatrali e operistici²³. In età vittoriana il tema di Fillide e Demofonte è stato interpretato in maniera struggente dai pittori preraffaelliti John William Waterhouse ed Edward Burne-Jones.

²¹ *Ovid's heroicall epistles*, a cura di W. SALTONSTALL, London 1637, p. 7; *Ovid's Heroical epistles*, a cura di W[ye] S[altonstall], London 1671, p. 8.

²² Su questo dipinto, segnalatomi da Giovanni Pagliarulo, si veda: M. Rossi, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, catalogo della mostra di Ajaccio a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, Milano 2011, p. 194, cat. 44.

²³ J.D. REID, *s.v. Demophon*, in *The Oxford guide to classical mythology in arts, 1300-1900s*, New York-Oxford 1993, pp. 342-344.

Valentina Balzarotti

Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

Il nome di Bernardino Orsi compare per la prima volta nella letteratura artistica negli anni ottanta del XVIII secolo, citato da Tiraboschi come padre del ben più noto Lelio e quale autore di un'ancona conservata nella cattedrale di Reggio Emilia¹, a oggi l'unica opera firmata e datata dell'artista (fig.1).

All'inizio dell'Ottocento Lanzi² e Pungileoni³ riprendevano le medesime informazioni che venivano tramandate senza sostanziali aggiunte nella letteratura artistica successiva⁴. Solo nel 1916 Saccani⁵, nell'unico articolo monografico ad oggi esistente su Orsi, tracciava per la prima volta il profilo dell'artista reggiano e smentiva la credenza che Bernardino fosse il padre di Lelio, poiché i due provenivano da rami diversi di uno stesso antico ceppo familiare. Nel 1968 Filippini e Zucchini pubblicavano la preziosa traccia documentaria del soggiorno bolognese di Orsi⁶.

Eccetto questa breve parentesi le indagini sul pittore ebbero una battuta d'arresto fino agli anni ottanta, quando nell'arco di un lustro, il suo nome compariva a più riprese negli studi locali⁷. Spiccava tra questi il contributo di Monducci che forniva la trascrizione di documenti fondamentali per la ricostruzione del percorso di Bernardino a Reggio⁸. Nel 1994 De Marchi, riportando il parere di Giovanni Romano, riferiva al pittore il *San Girolamo* nella cappella Castelli in San Petronio a Bologna (fig. 2)⁹. L'anno successivo Bacchi e De Marchi avanzavano una proposta per la ricostruzione di un gruppo di opere ascrivibile a Orsi¹⁰. Questo *corpus*, tuttavia, non veniva accettato nel 2001 da Negro e Roio, che lo attribuivano invece a un

¹ G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1781-1786, pp. 494-495.

² L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, ried. Milano 1818, III, p. 346.

³ L. PUNGILEONI, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto Correggio*, Parma 1821, pp. 27-28.

⁴ G. FERRARIO, *Il costume antico e moderno ovvero storia del governo della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, Milano 1816-1827, ed. 1833, p. 134; G. AMATI, *Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*, Milano 1828, I, p. 166 nota 1; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1841, p. 205 nota 14.

⁵ G. SACCANI, *Notizie sul pittore Bernardino Orsi*, "Rassegna d'arte", XVII, 1916, pp. 46-48, fig. 1.

⁶ Archivio di Stato di Bologna, Denunce dei forestieri, busta 6, alla data 20 novembre 1488, F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti del secolo XV*, Roma 1968, p. 35.

⁷ V. NIRONI, *Il Palazzo del Comune di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1981, p. 70; E. MONDUCCI, V. NIRONI, *Il Duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984, p. 100, fig. 29.

⁸ E. MONDUCCI, M. PIRONDINI, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985, pp. 10-11, fig. 1, pp. 85-86, 237-240.

⁹ A. DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli inedito: due "Facies Christi"*, "Prospettiva", 1994 (1995), 75/76, pp. 124-135, sp. 133 nota 9.

¹⁰ A. BACCHI, A. DE MARCHI, *Francesco Marmitta*, Torino 1995, pp. 17-18, 52-53, figg. 27-38, 42-43.

pittore minore della cerchia ferrarese, come anche Gottschalck l'anno successivo¹¹, mentre Cavalca nel 2013 riconosceva la piena autografia di Orsi per il *San Girolamo* Castelli¹².

Per inquadrare la figura Bernardino Orsi e tentare la ricostruzione del suo percorso è inevitabile partire dall'unica opera certa, la *Madonna con il Bambino San Giovannino, San Giacomo e Sant'Antonio Abate* (fig. 1). La tavola è firmata e datata come recita l'iscrizione CO-GAL-COMITIS- BACCA-DE-CANOSSA-VIVENS-F.F.-BERNARDINUS-VURVS.-REGIEN.P.- 1501 sui basamenti delle colonne che inquadrano la scena¹³. Conservata oggi presso il Vescovado di Reggio Emilia, l'opera fu commissionata a Bernardino da Galeazzo figlio di Baccarino Canossa per la cappella patrocinata dalla famiglia in Duomo¹⁴.

Considerati i pochi esempi sopravvissuti di pittura reggiana tra Quattro e Cinquecento, la pala si rivela preziosa non solo per dare un volto a un pittore che rimarrebbe altrimenti null'altro che un nome, ma anche per comprendere la cultura figurativa cittadina del tempo.

Le componenti formali rendono chiare le connotazioni culturali del suo percorso artistico. L'impaginazione della scena richiama la conoscenza diretta di fatti della pittura bolognese di quello stretto giro di anni, in particolar modo la pala Bentivoglio in San Giacomo Maggiore realizzata da Costa¹⁵. Orsi, infatti, muove dal prototipo costesco l'inquadratura architettonica con l'arco a tutto sesto, l'incornicia-



Fig. 1. Bernardino Orsi, *Madonna col Bambino, San Giovannino, San Giacomo e Sant'Antonio Abate* (Pala Canossa), Reggio Emilia, Vescovado.

¹¹ J. GOTTSCHALCK, in *Il trionfo di Bacco: capolavori della scuola ferrarese a Dresda*, catalogo della mostra di Ferrara a cura di G.J.M. Weber, Torino 2002, pp. 96-98, cat. 8.

¹² C. CAVALCA, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti e città; 1450-1500*, Cinisello Balsamo 2013, pp. 185-189, figg. 174-178, p. 281, fig. 32, p. 344, cat. 32.

¹³ SACCANI, *Notizie...cit.*, p. 47, fig. 1; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.* p. 11; M. PIRONDINI, *La pittura a Reggio Emilia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia: il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, pp. 247-254, sp. 248, fig. 352.

¹⁴ Un atto del 15 maggio 1500 registrava che la cappella doveva essere decorata con storie di san Giorgio, e corredata di una pala d'altare «cum imagine gloriose Virginis Marie et Sanctorum Antonii et Jacobi», MONDUCCI, NIRONI, *Il Duomo...cit.*, p. 100 nota 10.

¹⁵ FILIPPINI, ZUCCHINI, *Miniatori e pittori...cit.*, p. 35.

tura, le colonne e capitelli, ma soprattutto la posa della Vergine assisa leggermente di sbieco. Il Bambino, secondo un'insolita iconografia regge, in mano l'ostia su cui è stilizzato un crocifisso, una particolarità che rende la pala densa di riferimenti al rito eucaristico e giustifica l'espressione contrita sui volti degli astanti. La pala Canossa denuncia un sostrato linguistico assimilato in un prolungato o in ripetuti soggiorni bolognesi, un crocevia di esperienze figurative da Ercole de' Roberti a Lorenzo Costa, ai prototipi perugineschi mutuati da Francesco Francia.

Non si conosce la data esatta in cui nacque Bernardino di Lazzaro di Pietro Orsi da Collecchio, ma, tenendo conto che il pittore era ancora in vita nel 1532, si può collocare approssimativamente tra la metà del sesto e quella del settimo decennio del Quattrocento¹⁶.

Il padre di Bernardino, *Lazarus de Ursis alias de Colechio, marangonus et civis regii*¹⁷, legnaiolo, è documentato nel 1461 per avere partecipato al rinnovamento del Palazzo del Comune¹⁸ e nel 1481 in qualità di testimone nell'atto di spartizione delle proprietà immobiliari della famiglia Fossa¹⁹. Dopo aver fatto testamento il 22 agosto 1483, morì il 31 agosto dello stesso anno. Ad ereditarne la bottega fu Prospero fratello di Bernardino. Quest'ultimo, trasferitosi nella «vicinia»²⁰ di San Tommaso, riceveva la sua prima commissione nota, firmando e datando il 2 aprile 1485 un *San Pietro Martire*, oggi perduto, per la chiesa di San Domenico²¹. Nella parte inferiore della pala correva un'iscrizione che rivelava il nome del committente Carlo Boiardo: *Spectabili Karolus Boiardus feci fieri hoc opus 1485 die 2º aprilis. Bernardinus de Ursis pinxit*. La memoria del dipinto è preziosa per tracciare la prima attività reggiana del pittore poiché se nel 1485 Orsi era già in grado di siglare una pala per una chiesa cittadina doveva avere concluso la sua formazione e avere forse un'avviata attività.

Il 23 novembre dello stesso anno Prospero redigeva il suo primo testamento, il 27 aprile del 1486 testava una seconda volta e moriva il giorno seguente²².

Forse anche a causa dei lutti ravvicinati, di lì a poco la famiglia Orsi si trasferiva da Reggio Emilia a Bologna al seguito del nuovo capofamiglia, Bernardino. Nel 1488 i registri dei forestieri della città felsinea segnalavano infatti la presenza di *Bernardinus Lazari de Ursis pic-*

¹⁶ MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...*cit., pp. 85-86.

¹⁷ Archivio di Stato di Reggio Emilia (d'ora in poi ASRe), Notarile, Affarosi Manfredi, 191.

¹⁸ V. NIRONI, *Il palazzo "inferiore" del Comune nella seconda metà del secolo XV*, "Bollettino storico reggiano", XIX, 1988, 63, pp. 15-36, sp. 21, 23.

¹⁹ ASRe, Archivio del Comune, Memoriali, 1481, cc. 59v-60r; A. ROVETTA, E. MONDUCCI, C. CASELLI, *Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 189-191.

²⁰ La «vicinia» consiste in un'area abitativa e un insieme di persone che in questo caso fanno capo alla chiesa di San Tommaso a Reggio Emilia.

²¹ Reggio Emilia, Archivio di San Domenico, Memoriale di Michele Vincenzo Gabbi; SACCANI, *Notizie...*cit., p. 47; TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese...*cit., p. 121.

²² Reggio Emilia, Archivio di San Prospero, c. XXXI, D 16; ASRe, Notarile, Roberti Gabriele, 133, 27 aprile 1486; SACCANI, *Notizie...*cit., p. 46.



Fig. 2. Bernardino Orsi, *San Girolamo in Cattedra* (Pala Castelli), Bologna, San Petronio, Cappella Castelli.

tor *forensis* assieme alla madre Maria, il fratello Simone e la cognata Caterina²³. La specificazione della sua attività di *pic-tor forensis* sembrerebbe implicare il motivo del trasferimento. Lo spostamento dell'intero nucleo familiare presuppone una ragione importante come un'illustre commissione che giustifichi il soggiorno prolungato in città. Non vi sono al momento notizie che testimonino il rientro di Bernardino a Reggio Emilia almeno fino al 1496, se è vero che a questa data vi è documentato per un contratto di affitto²⁴.

Al periodo bolognese è riconducibile buona parte del coerente gruppo di opere segnalate da Andrea Bacchi e Andrea De Marchi, tra loro strettamente correlate²⁵.

Prendendo come punto di riferimento la pala Canossa, sono molti gli elementi che la accomunano al *San Girolamo* della cappella Castelli in San Pe-

tronio (fig. 2)²⁶. Quest'ultimo, tradizionalmente ascritto a Lorenzo Costa, ha suscitato tra gli studiosi pareri differenti. Dopo la sua assegnazione a Bernardino Orsi da parte di De Marchi, infatti, Molteni si è limitata ad accogliere dubitativamente la proposta, mentre Cavalca, di recente, l'ha approvata²⁷.

Le pala Canossa e il *San Girolamo* Castelli condividono l'organizzazione dello spazio e mostrano una struttura architettonica molto simile. Il digradare prospettico delle campate, la monumentalità del trono, l'arco con i clipei laterali a rilievo con scene all'antica sembrano

²³ FILIPPINI, ZUCCHINI, *Miniatori e pittori...*cit., p. 35.

²⁴ La notizia viene citata da Rovetta ma senza il riferimento archivistico quindi non è stato possibile verificare tale informazione: ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI, *Cesare Cesariano...*cit., p. 53.

²⁵ BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit., pp. 17-18, 52-53, figg. 27-38, 42-43.

²⁶ Il dipinto si trova nella cappella voluta dal protonotario apostolico Baldassarre Castelli. Quando morì nel 1484 iniziarono i lavori di decorazione; l'anno successivo il fratello di Baldassarre, Giovanni Paolo Castelli, fece scolpire sulla transenna della cancellata del sacello l'intitolazione al santo con la seguente iscrizione: IO[ANNES] PAV[LVS] CASTELLVS FRATERNI FUNERIS GRA[TIAM] HOC DIVO HIERON[IMO] SACELLVM MCCCCLXXXV K[A]L[EN]D[IS] SEPTEMBR[IS].

²⁷ DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli...*cit. p. 133 nota 9; MOLTENI, *Ercole de Roberti*, Milano 1995, pp. 185-186, cat. 48; per la vicenda attributiva si rimanda a CAVALCA, *La pala d'altare...*cit., p. 344, cat. 32.

denunciare la stessa progettualità. Anche i capitelli della tavola bolognese sono i medesimi di quelli della pala Canossa e derivano anch'essi dalla pala Bentivoglio. Le scelte formali adottate nel *San Girolamo*, infatti, non si spiegano se non alla luce di quest'opera, che fu dipinta da Costa entro l'agosto del 1488 per la cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, tanto da risultare un implicito *terminus post quem* per la realizzazione della pala Castelli che rientra nel percorso di Orsi come tappa intermedia di un processo evolutivo che dalla pala di Costa conduce alla pala Canossa. Spie evidenti di questi rapporti sono, per esempio, le piccole statuine di bronzo poste su una sfera di vetro che il maestro ferrarese colloca sul trono della Vergine nel dipinto di San Giacomo Maggiore e che Orsi ripropone nella pala Castelli, sotto forma di piccole figurine di marmo che sormontano il trono su cui siede il San Girolamo.

Risulta pertanto chiaro che Bernardino, giunto nella città felsinea, si sia dedicato al proprio aggiornamento figurativo e abbia preso le mosse dalle opere del celebre pittore, che costituiva il «punto di riferimento per la cultura figurativa bolognese»²⁸. Tuttavia la lunga diatriba attributiva che ha coinvolto la tavola di San Petronio ha ormai dimostrato che la cultura di Orsi non si possa circoscrivere al solo influsso del maestro ferrarese, ma sia il frutto di un clima culturale «polifonico»²⁹. Di non poco conto deve essere stata, per esempio, l'influenza delle opere di Ercole de' Roberti presenti in città se nella pala Castelli si ravvisa, come ha precisato Benati, «una voce di maggiore fedeltà alla lezione dell'Ercole tardo»³⁰. Questi elementi consentivano, infatti, prima a Longhi e poi a Benati di tracciare un *fil rouge* tra il *San Girolamo* e opere quali l'*Atalanta e Ippomene* (fig. 9) della Gemäldegalerie di Berlino e le *Storie degli Argonauti* (figg. 3-8)³¹, oggi sparse in diversi musei, opere, però, che entrambi gli studiosi riconducevano all'attività bolognese di Costa.

Le *Storie degli Argonauti* sono raffigurate in sei frammenti che componevano il fronte di due cassoni nuziali gemelli. Gli stemmi presenti sui plinti delle colonne che figurano nei frammenti di Parigi e Padova e in quello passato recentemente da Christie's hanno permesso di identificare nella famiglia Guidotti una delle due casate committenti³². Purtroppo i riquadri furono mutilati lungo le colonne che servivano da elemento di partizione dei singoli

²⁸ D. BENATI, *La pittura rinascimentale*, in *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 1984, II, pp. 143-193, sp. 174.

²⁹ A. BACCHI, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di B. Basile, Roma 1985, pp. 285-335, sp. 286.

³⁰ BENATI, *La pittura rinascimentale*...cit. p. 174.

³¹ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze 1934, ried. Firenze 1956, pp. 51-54 e 181-182, figg. 168-170 e 411-412; BENATI, *La pittura rinascimentale*...cit., p. 180.

³² M. G. DIANA, *Alcune precisazioni per il percorso giovanile di Lorenzo Costa*, "Paragone", XXXVII, 1986, 431-433, pp. 45-53, sp. 48; P. TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dal Quattrocento al Seicento*, catalogo della mostra di Padova a cura di A. Ballarin, G. Baldissin Molli, Roma 1991, pp. 75-77, cat. 11; NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Modena 2001, pp. 140-141, cat. 78A.e; *Old Master Painting*, London, Christie's, 2 July 2013, lot. 4.

episodi, inficiando la leggibilità degli stemmi della seconda famiglia³³.

I fronti dei cassoni sono documentati nella collezione romana dei Giustiniani fino al 1802³⁴, data in cui, ancora integri, entrarono entrambi nella raccolta di Antonio Canova³⁵. Con molta probabilità fu in occasione della successiva vendita che le due tavolette furono tagliate lungo le colonne per formare sei riquadri distinti.

Secondo il racconto di Apollonio Rodio, la sequenza prende avvio con il *Banchetto offerto*



Fig. 3. Bernardino Orsi, *Banchetto offerto da re Eeta a Giasone e ai figli di Frisso*, Parigi, Musée des Arts Decoratifs.

³³ La proposta di identificazione del matrimonio con quello tra Sallustio Guidotti e la figlia naturale di Giovanni II Bentivoglio, Griseide, è stata formulata per la presenza della sega bentivolesca sulla livrea del nano nello scomparto di Parigi (DIANA, *Alcune precisazioni...* cit., p. 48). La critica più recente ha messo in discussione quest'ipotesi, considerando lo stemma un semplice omaggio ai Bentivoglio: BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit., p. 18 nota 44.

³⁴ G. M. SILOS, *Pinacotheca Sive Romana Pictura Et Sculptura, Libri Dvo. In quibus excellentes quaedam, qua profanae, qua sacrae, quae Romae extant, Picturae, ac Statuae, Epigrammatis exornantur; Accessit Odarum appendicula, ad Lyrici carminis lubamentum*, Roma 1673, ed. 1979, I, pp. 110-111, II, p. 349; S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, Milano 2003, I, pp. 76, 122-125, inv. 55-56, p. 423, inv. 97-98; se ne segnala la presenza anche nell'inventario del 1667 (*ivi*, p. 57, inv. 163-164).

³⁵ G. PAVANELLO, *Sulla collezione di Antonio Canova: i cassoni degli Argonauti di Ercole da Ferrara*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXII, 1993(1995), pp. 265-286, sp. 272-275, 280.

da re Eeta a Giasone e ai figli di Frisso³⁶ conservato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (fig. 3)³⁷. Seguono la tavoletta, oggi alla Cassa di Risparmio di Firenze, raffigurante la *Lotta tra Giasone e i giganti spuntati dai denti del drago* (fig. 4)³⁸, e quella che un tempo si trovava a Londra in collezione Wilson ed è ora in una collezione privata cui è approdata nel 1989 a seguito di un'asta battuta da Sotheby's (fig. 5)³⁹. Il soggetto di questo terzo dipinto risulta di difficile identificazione, anche se date le ridotte dimensioni potrebbe raffigurare *Re Eeta e la sua corte*, tanto che è stato ipotizzato che si trattasse della parte destra della tavoletta di Firenze⁴⁰.



Fig. 4. Bernardino Orsi, *Lotta tra Giasone e i giganti spuntati dai denti del drago*, Firenze, Cassa di Risparmio.

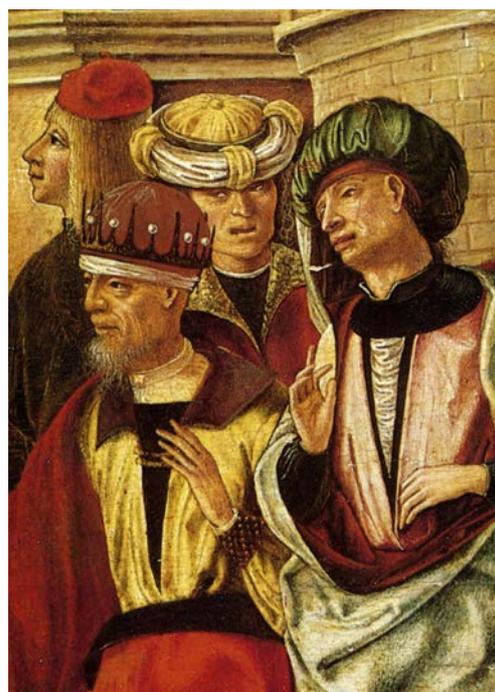


Fig. 5. Bernardino Orsi, *Re Eeta e la sua corte*, collezione privata.

³⁶ Apollonio Rodio, *Argonautiche*, a cura di A. Borgogno, Milano 2007 (d'ora in poi Ap. Rh.), III, vv. 299-301.

³⁷ La tavoletta è stata pubblicata in relazione a questa serie per la prima volta nel 1948 da Zeri (F. ZERI, *Il terzo pannello degli "Argonauti" di Lorenzo Costa*, "Proporzioni", II, 1948, pp. 170-171, sp. 170-171), ma si vedano nello specifico NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...cit.*, pp. 141-142, cat. 78.A.d; A. BLIZNUKOV, in *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra di Atene a cura di M. Gregori, Milano 2003-2004, p. 457.

³⁸ Ap. Rh, III, vv. 1335-1398. Si veda NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...cit.*, pp. 141-142, cat. 78.A.d.

³⁹ Il frammento si trovava a Vienna nella collezione Moll, in seguito Longhi lo segnala presso il dottor Schaeffer a Berlino nel 1930; dopo essere passato da Sotheby's il 27 ottobre 1948 (lot. 69 come Ercole de' Roberti) approdò nella collezione di Peter Wilson, dove rimase fino al 1989 quando passò nuovamente sul mercato (*Old Master Painting*, London, Sotheby's, 19th April 1989, lot. 9 attribuito a Ercole de' Roberti) ed è ora in una collezione privata (NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...cit.* p. 142, cat. 78.A.e).

⁴⁰ BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...cit.* p. 18, nota 44. Il pezzo fiorentino potrebbe integrarsi al dipinto già Wilson poiché il testo di Apollonio Rodio narra che i Colchi insieme al loro re assistevano ammutoliti alla lotta di Giasone Ap. Rh, III, vv. 1370-1373.



Fig. 6. Bernardino Orsi, *Giasone e la conquista del Vello d'oro*, courtesy of Christie's.

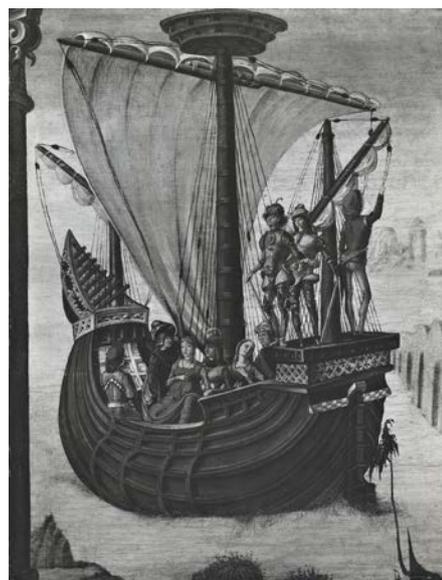


Fig. 7. Bernardino Orsi, *Il ritorno degli Argonauti*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

La tavoletta successiva raffigura l'episodio più rappresentativo del ciclo, *Giasone che conquista il vello d'oro* (fig. 6)⁴¹, l'ultimo ad essere ricollegato alla serie nel 1965 da Zeri⁴². Il dipinto è riemerso recentemente sul mercato con il nome di Bernardino Orsi⁴³. La nuova documentazione fotografica permette di sottolineare che il pezzo è perfettamente rispondente agli altri della serie e ne costituisce uno dei vertici qualitativi per la capacità dell'artista di cogliere il momento pregnante della vicenda.

Il quinto frammento rappresenta *Il ritorno degli Argonauti* (fig. 7)⁴⁴ che, conquistato il Vello d'oro, s'imbarcano alla volta della Grecia portando con loro Medea⁴⁵.

Chiude la vicenda il sesto frammento oggi conservato nei Musei Civici di Padova (fig. 8)⁴⁶: l'attenta analisi di Bacchi e De Marchi ha rivelato che la tavola è tagliata sulla sinistra, mentre sulla parte destra – come anche in alto e in basso — si conservano i margini originali della pittura e sono visibili i segni dell'antica incorniciatura⁴⁷. Tali osservazioni consentivano ai due studiosi di stabilire che questo frammento padovano era l'ultimo del frontale del secondo cassone, e pertanto non poteva corrispondere alla tradizionale identificazione con l'episodio

⁴¹ Ap. Rh, IV, vv. 121-163.

⁴² F. ZERI, *Appunti per Ercole de Roberti*, "Bollettino d'arte", V, L, 1965, pp. 72-79, sp. 74-75.

⁴³ *Old Master...*cit., lot. 4.

⁴⁴ Il dipinto si trovava nella raccolta Gutmann a Heemstede nei pressi di Harleem. Nel 1935 la tavoletta fu acquisita dal barone Thyssen-Bornemisza, che la conservò a Lugano fino al 1993 quando la collezione fu trasferita a Madrid; NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...*cit., pp. 141-142, cat. 78.A.e.

⁴⁵ Ap. Rh, IV, vv. 206-209.

⁴⁶ TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini...*cit., pp. 75-77, cat. 11; MOLTENI, *Ercole de Roberti...*cit., p. 174, cat. 38, fig. 38; NEGRO, ROIO, *Lorenzo Costa...*cit., p. 141, cat. 78.A.c.

⁴⁷ BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit. p. 18, nota 44.

dell'uscita degli Argonauti dalle Simplegadi⁴⁸ o con la spedizione degli Argonauti, brani che invece avrebbero dovuto aprire il ciclo narrativo. La presenza sulla destra dei cavalieri sulle rocce che guardano minacciosi la nave Argo consente di riconoscere nel riquadro padovano la raffigurazione della *Fuga degli Argonauti dalla Colchide*: la nave è orientata con la prua verso il mare aperto, le vele gonfiate dal vento la sospingono lontana dalla riva dalla quale sopraggiungono i Colchi furiosi. Sulla poppa Giasone, armato, brandisce la spada con cui, secondo il racconto, aveva tagliato le funi dell'ancoraggio. Ritenendo ad esso successiva la scena di Madrid raffigurante l'epilogo felice dell'impresa e della storia d'amore, Bacchi e De Marchi ipotizzavano che i cassoni fossero istoriati anche sui fianchi e che il ciclo fosse composto non da sei bensì da dieci riquadri. Tuttavia, seguendo alla lettera la narrazione di Apollonio Rodio si legge che Giasone, una volta conquistato il Vello d'oro, «tolse la spada dal fodero e tagliò le funi di poppa; poi prese posto, armato, accanto alla ragazza e al timoniere Anceo»⁴⁹, descrizione che corrisponde perfettamente, come si è già visto, allo scomparto madrilenno. Poi, mentre la nave abbandonava il fiume, la notizia del tradimento di Medea giungeva ai Colchi,



Fig. 8. Bernardino Orsi, *Fuga degli Argonauti dalla Colchide*, Padova, Musei Civici.

⁴⁸ TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini...cit.*, p. 75-77; PAVANELLO, *Sulla collezione di Antonio Canova...cit.*, p. 265.

⁴⁹ Ap. Rh, IV, vv. 207-219.

che si recavano «a presidiare le sponde del fiume, urlando rabbiosamente», come si vede nel dipinto padovano.

Il frammento Thyssen sembra quindi poter legittimamente precedere quello padovano; pertanto i due cassoni potevano essere istoriati solo sui due pannelli frontali e non anche ai lati, secondo uno schema tripartito.

L'assenza di Medea sulla tolda della nave, del resto, non è l'unica contraddizione riscontrabile nella raffigurazione, poiché a poppa compare incongruamente Ercole, rivolto minaccioso contro i Colchi con la clava in mano. Secondo il racconto di Apollonio Rodio, invece, la partecipazione di Ercole all'impresa degli Argonauti si era conclusa prima ancora di arrivare nella Colchide, perché l'eroe aveva abbandonato la nave Argo per restare in Misia e mettersi alla ricerca del suo giovane amante Ila, rapito dalle ninfe⁵⁰. Questa e altre incongruenze – ad esempio il fatto che Giasone sia raffigurato nell'atto di uccidere il serpente con la spada di fronte a una grande folla, mentre nelle *Argonautiche* il mostro viene addormentato grazie ai poteri di Medea che è l'unica ad assistere all'impresa dell'eroe – suggeriscono la presenza di un testo di mediazione o una certa autonomia rispetto alla fonte.

L'identità dell'autore delle *Storie degli Argonauti* ha coinvolto in una complessa vicenda attributiva illustri personalità della storia dell'arte⁵¹. Attribuite in passato dalla maggior parte della critica alla bottega di Ercole de' Roberti o al giovane Costa, queste tavolette sono oggi assegnate in modo persuasivo a Bernardino Orsi. Da un lato, infatti, la serie non presenta quell'inflessione turiana che caratterizza la prima attività del giovane Costa, dall'altro anche i brani di più elevata qualità non raggiungono mai la grandezza di Ercole, il rapporto con il quale è, in effetti, di stretta emulazione, ma di cui manca il dinamismo del movimento e la profondità delle espressioni, che nelle *Storie degli Argonauti* si tramutano in smorfie sonno-lente e arcigne, lontane anche dalle fisionomie addolcite di Costa.

Non sono pochi, d'altra parte, gli elementi che avvicinano questo gruppo al *San Girolamo* Castelli e che accreditano la paternità di Orsi, a partire dalle scelte architettoniche dei loggiati aperti che si notano nello sfondo di *Giasone che conquista il Vello d'oro* e nel frammento parigino. Proprio nel *Banchetto offerto da re Eeta a Giasone e ai figli di Frisso* si vede come le colonne che fungono da elemento di partizione ai lati inquadrino la scena esattamente allo stesso modo in cui avviene nella pala Castelli e nella pala Canossa. Infine piccole statue si ripetono come un *leitmotiv* in tutte le opere del periodo bolognese di Bernardino, così come certe sgrammaticature, inammissibili nella limpidezza delle opere bolognesi di Costa, che indicano una non perfetta padronanza dello spazio da parte dell'autore, i cui personaggi, nel loro incerto incedere, sembrano fluttuare proprio come il *San Giovannino* della pala Canossa o i paggi del banchetto nel frammento di Parigi.

⁵⁰ Ap. Rh, I, vv. 1240-1272.

⁵¹ In merito alla ricostruzione della serie e alla vicenda attributiva si vedano in particolare P. TOSETTI GRANDI, in *Da Bellini...cit.*, pp. 75-77, cat. 11; BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...cit.*, pp. 17-18, 51-53, figg. 27-43; M. MOLteni, *Ercole de Roberti...cit.*, pp. 171-175, cat. 34-39, figg. 34-39.

Al gruppo di opere saldamente ricondotte a Orsi è inevitabile aggiungere anche l'*Atalanta e Ippomene* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 9)⁵², essa pure, forse, proveniente da un cassone nuziale. Il primo a rilevarne la stretta dipendenza con le *Storie degli Argonauti* fu Longhi, che nel 1934 la assegnava a Costa «nel momento di massima devozione a Ercole»⁵³. Le architetture, i paesaggi, i richiami all'antico manifestano lo stesso linguaggio degli *Argonauti*, come dimostrano il rilievo marmoreo, le statuine e la decorazione dei capitelli. Anche i pomi d'oro che Atalanta è intenta a racco-



Fig. 9. Bernardino Orsi, *Atalanta e Ippomene*, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

gliere richiamano manifestamente le ghiande dorate con cui il pittore orna la grande quercia presso cui è custodito il Vello d'oro.

Di qualche anno successivo appare, invece, il *Compianto su Cristo morto* della Gemäldegalerie di Dresda (fig. 10)⁵⁴, segnalato per la prima volta in relazione a Orsi da Andrea De Marchi nel 1994, attribuzione ribadita, insieme a Bacchi, l'anno seguente⁵⁵.

La stringente affinità che lega quest'opera al *corpus* finora assemblato è assai evidente, se si considerano il digradare del paesaggio e le fisionomie dei volti della Vergine, di Cristo e San Giovanni, che ben si configurano come evoluzione di quelle del *Banchetto* parigino o dei *Giganti* spuntati dal terreno della tavoletta di Firenze. Date le piccole dimensioni, si tratta senza dubbio di un'opera di destinazione privata, che ben risponde al gusto della *devotio* moderna. Le scene secondarie non sono più gerarchicamente disposte nelle predelle o ai lati delle pale d'altare, ma riassorbite all'interno di un'unica scena, che ha soppiantato il politi-

⁵² Il dipinto (inv. 113 A) proviene dalla collezione Solly e fu acquistato dal museo nel 1821. Per la vicenda attributiva si veda MOLTENI, *Ercole de Roberti...*cit. pp. 184-185, cat. 47, fig. 47.

⁵³ LONGHI, *Officina...*cit. pp. 54, 105 nota 103, in seguito BENATI, *La pittura rinascimentale...*cit. p. 180.

⁵⁴ Sul retro è presente un sigillo con due nudi maschili e un'iscrizione a penna che dice: «Francesco Squarcione/ Padov.».

⁵⁵ DE MARCHI, *Bernardino Zaganelli...*cit. p. 133, nota 9; BACCHI, DE MARCHI, *Francesco Marmitta...*cit., p. 52, nota 56, fig. 34, l'attribuzione della tavoletta è stata respinta da Gottschalck che ritorna al generico riferimento a scuola ferrarese di Longhi nel 1934 (*Officina...*cit. p. 65, fig. 210); GOTTSCHALCK, in *Il trionfo...*cit. pp. 96-98, cat. 8.

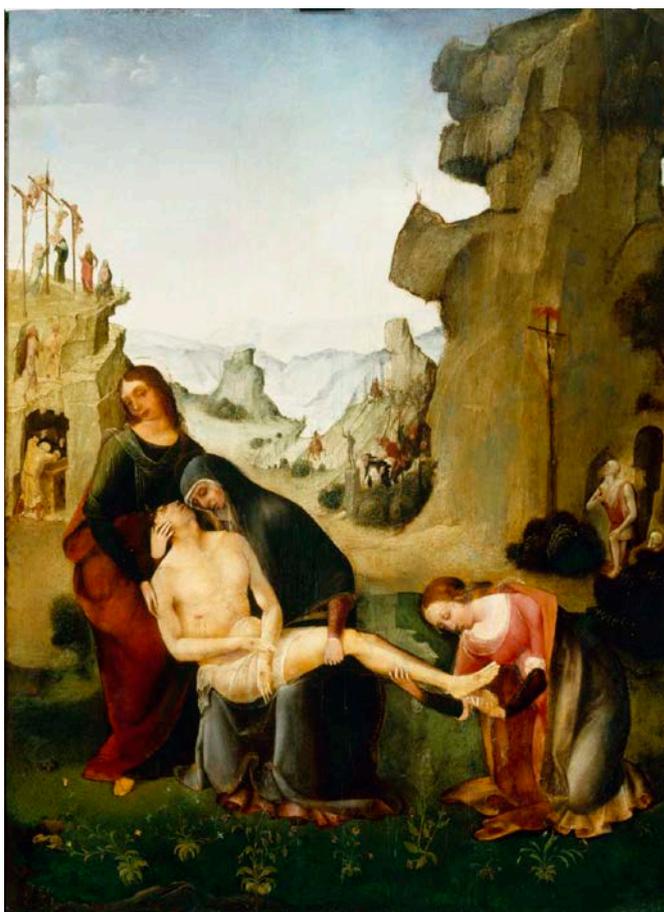


Fig. 10. Bernardino Orsi, *Compianto su Cristo morto*, Dresda, Gemäldegalerie.

co. Il *Compianto* rivela la capacità di Bernardino di realizzare scene di alta drammaticità, nel trasporto sofferto della madre che tiene in braccio il figlio, memore del modello cossesco del *Compianto di Cristo* del Musée Jacquemart-André di Parigi.

Nel 1496 Bernardino rientrava con molta probabilità a Reggio Emilia, dove è documentato per un contratto d'affitto⁵⁶. Dopo la testimonianza della pala Canossa datata 1501, la seconda attestazione certa dell'attività di Bernardino a Reggio è rappresentata da un atto notarile del 7 agosto 1505, quando Ludovico Malaguzzi, Cristoforo de Luca e Giovanni Francesco de Savi, verosimilmente membri del Consiglio degli Anziani, affidarono al pittore l'incarico «*ad pingi faciendum tasellum audientie*»⁵⁷, per realizzare il quale avrebbe ricevuto novanta ducati d'o-

ro⁵⁸. Il termine «*tasellum*» parrebbe indicare una sorta di soffitto di legno a lacunari – a cui sembra alludere il termine «*quadronos*» – che Bernardino era stato incaricato «*de bono colore depingere*» nella camera delle Udienze⁵⁹. Secondo gli studi di Nironi, in questa sala, detta anche Cancelleria, si tenevano le riunioni del Consiglio degli Anziani, che costituiva solo una parte del Consiglio Generale⁶⁰. Questo spazio pare che fosse collocato al pian terreno, per poi cambiare diverse volte la sala preposta a queste assemblee nei decenni tra Quattro e Cinquecento.

Nironi segnala che attorno al 1457, in un vano attiguo alla camera del Capitano del Popolo, un certo «Gaspere de Morano aveva costruito il soffitto ligneo, pel quale catinelle, corni-

⁵⁶ La notizia citata da Alessandro Rovetta manca del riferimento archivistico, pertanto non è stato possibile verificare l'informazione. ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI, *Cesare Cesariano...cit.*, p. 53.

⁵⁷ ASRe, Notarile, Parisetti Francesco, 33; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.*, p. 237.

⁵⁸ Alessandro Rovetta segnala un pagamento nel 1506 per la Camera degli Anziani ma citando in nota gli studi di Monducci si riferisce senza dubbio al rogito del 7 agosto 1505; ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI, *Cesare Cesariano...cit.*, p. 172.

⁵⁹ NIRONI, *Il Palazzo del Comune...cit.*, p. 70.

⁶⁰ *Ivi*, p. 36.

ciati e babuini erano stati dipinti da Giacomo Maineri bolognese e Lazaro Pozzi reggiano»⁶¹.

Il rogito del 7 agosto 1505 relativo a Orsi prosegue nella descrizione di «*rosetas et cornisamenta et rosetas parvas*», elementi verosimilmente sporgenti dal soffitto, che il pittore aveva l'incarico di dorare. Ciò che risulta ancor più interessante è che sotto l'architrave, tutto intorno al perimetro della stanza, doveva correre un «*frixio*», ossia un fregio. Il documento non chiarisce in che cosa precisamente consistesse la decorazione, ma par di capire che il pittore dovesse intervenire «*cum figuris*» nello spazio che andava dal soffitto fino alle spalliere dei banchi degli anziani⁶². Ciò non vuol dire necessariamente che la stanza fosse adornata con un fregio istoriato, perché come attestano gli studi, bisogna attendere ancora qualche decennio per trovare le prime testimonianze di questa tipologia che avrebbe goduto di tanta fortuna in Emilia, ma in mancanza di descrizioni più esaustive tale ipotesi non può essere esclusa a priori⁶³.

A chiarire la cronologia dei lavori e l'impegno che Orsi aveva assunto nei confronti della comunità di Reggio Emilia, vengono in soccorso altri documenti finora inediti in cui sono riportati i pagamenti per il lavoro svolto da Bernardino. Il 12 agosto 1505, pochi giorni dopo l'atto stipulato con gli Anziani, ricevette un compenso parziale «*per la residencia de la Camera de ly anciani*»⁶⁴, notazione che conferma che la sala dell'Udienza per cui viene fatto il *tasellum* fosse proprio la sede di questo organo⁶⁵. Il 23 agosto venne pagato Francesco da Mellara per la realizzazione dei banchi su cui dovevano prendere posto gli Anziani, e ciò dà prova della corretta lettura del rogito secondo cui Orsi avrebbe dovuto decorare la stanza fino alle spalliere delle sedute⁶⁶.

Il 27 ottobre venivano acquistate delle assi «per fare ponti ali depintori in la Camera de li 5 anciani» e da ciò si desume che Bernardino non fosse solo in questa impresa, bensì affiancato da aiuti. Si deve presumere che i lavori di decorazione veri e propri ebbero inizio solo a queste date e che la prima somma data a Bernardino in agosto consistesse in una sorta di anticipo sul lavoro da svolgere. Non tardò, infatti, ad arrivare un secondo pagamento il 21 novembre, data in cui doveva essere iniziato da tempo il lavoro sui ponteggi⁶⁷. La settimana precedente al pagamento di Bernardino, Francesco da Mellara, responsabile della realizzazione dei banchi,

⁶¹ ASRe, Archivio del Comune, Registro dei mandati, 30 aprile e 30 giugno 1457; NIRONI, *Il Palazzo del Comune...* cit., pp. 40-41.

⁶² MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 85.

⁶³ Per approfondimenti sui fregi dipinti in Emilia si veda A.W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Niccolò dell'Abate ai Carracci, 1550-1580*, Bologna 1984.

⁶⁴ ASRe, Archivio del Comune, Tesoreria e masseria. Libro Salariati e Mandati, *ad annum*.

⁶⁵ E' molto probabile che questo pagamento sia lo stesso citato da Vittorio Nironi nei Recapiti alle Riformagioni, NIRONI, *Il palazzo del comune...* cit., p. 70. Lo studioso non solo fraintende la data – che ritiene essere il 2 agosto anziché il 12 – ma anche l'anno del documento, che indica come 1501, data citata all'inizio del documento, ma a cui non si riferiscono i pagamenti. La controprova dell'errore è fornita dal fatto che nel Libro dei Salariati e dei Mandati del Comune si trovano tutti i pagamenti che sono riportati nei Recapiti alle Riformagioni.

⁶⁶ ASRe, Archivio del Comune, Tesoreria e Masseria, Libro Salariati e Mandati, *ad annum*.

⁶⁷ *Ivi*, *ad annum*.

aveva messo quattordici rose di legno nel «tasello».

Il 6 dicembre viene saldata a Orsi una grande somma «per intiero pagamento» del lavoro svolto nella camera degli Anziani⁶⁸. Nel documento compaiono anche i nomi degli aiuti del maestro: Tomaso Tarabuso, che viene compensato per essersi occupato «de quadrelli per tavolare la Camera predicta» e Giovan Francesco de Savi, che viene retribuito con un salario modesto per le prestazioni fornite nell'arco di cinque mesi (da luglio a fine novembre).

Nonostante questo compenso sembri quello conclusivo, a quasi un anno di distanza Bernardino da Collecchio riceve altri due pagamenti, finora passati inosservati, il 6 e l'11 novembre del 1506, per avere dipinto e dorato la suddetta stanza⁶⁹.

Oltre a precisare la cronologia dei lavori, questa serie di documenti che si apre nell'agosto 1505 e si conclude nel novembre 1506, lascia intendere che il pittore fosse titolare di un'impresa decorativa, cui partecipavano anche i suoi «compagni», termine che più che alludere a una «bottega», sembra designare un'*équipe* di maestranze riunita per l'occasione. Egli, appare comunque molto ben inserito nel tessuto locale, con all'attivo due opere rilevanti nei luoghi principali della vita cittadina, una pala d'altare in duomo e la decorazione di una sala in Palazzo Comunale, che gli garantivano un'ampia visibilità e un notevole prestigio.

Le tracce successive portano al 30 agosto 1512, data in cui Bernardino dà in affitto un proprio terreno. Seppure la notizia non sia significativa ai fini della ricostruzione della sua attività, ci permette di stabilire che l'artista possedeva una rendita al di fuori della sua professione⁷⁰.

Il 19 novembre dello stesso anno⁷¹ Bernardino cedeva la commissione di un'ancona affidatagli da Stefano Fontanelli e dal genero Alessandro Malaguzzi. Dell'impresa viene incaricato al suo posto Lazzaro Grimaldi⁷², mentre Francesco da Mellara, che a suo tempo si era occupato degli apparati lignei della camera degli Anziani, realizza il «casamento», termine reggiano con cui viene definita la *capsa*, una struttura di contenimento in genere lignea⁷³, che aveva, oltre che una funzione ornamentale, la finalità di proteggere l'ancona dagli urti e dalla polvere.

Le successive tracce del pittore conducono al contratto del 2 maggio 1515 per un'altra opera, oggi perduta, destinata alla chiesa di Santa Maria del Carmine⁷⁴. Il 10 maggio 1508 Antonio da Mosto, membro di una delle famiglie più in vista di Reggio Emilia, aveva commissionato a Orsi la realizzazione – «*ad fabricandum et pingendum et ornandum*» – di una

⁶⁸ *Ivi*, ad annum, cc. 181-182.

⁶⁹ *Ivi*, ad annum, cc. 218v, 219r.

⁷⁰ ASRe, Notarile, Pittori Tommaso, 11, c. 21.

⁷¹ *Ibid.*; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.*, pp. 237-238; SACCANI, *Notizie... cit.*, pp. 47-48.

⁷² Riguardo all'unica opera certa di questo pittore recentemente riemersa si veda P. ERVAS, *Profilo di Geminiano Benzoni*, "Nuovi Studi" XIII, 2008 (2009), 14, p. 61, tavv. IV-V, figg. 52-53.

⁷³ Ringrazio Andrea De Marchi per il materiale e gli appunti forniti a proposito di questo tipo di apparati lignei. Per approfondimenti si veda lo studio sugli esemplari friulani F. FRUCCO, "Unam capsam ubi dicta Anchona stare debet depincta cum stellis". *Le strutture protettive della pala d'altare in Friuli tra XV e XVI secolo*, "Ce fastu?", LXXXI, 2005, pp. 11-60.

⁷⁴ ASRe, Notarile, Pittori Tommaso, 11; SACCANI, *Notizie... cit.*, pp. 47-48; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...cit.*, pp. 237-238.

tavola raffigurante la *Natività*. La composizione doveva avere oltre alle figure anche animali e paesi. Bernardino veniva obbligato a finire la tavola entro un anno, altrimenti sarebbe incorso «*in pena ducatorum decem*». Il documento rivela che il pittore oltre a non portare a termine la pala Fontanelli, affidata a Grimaldi, prendeva tempo per una commissione stipulata circa sette anni prima. Tuttavia, sorprendentemente, il 10 gennaio 1516 Bernardino riassumeva la commissione che aveva 'appaltato' a Grimaldi, forse a causa della sopraggiunta morte del collega e, come attesta un documento conservato in Archivio di Stato⁷⁵, si accordava con i colleghi pittori Vincenzo de Olio e Filippo Patarazzi per realizzare con loro sia la pala per Stefano Fontanelli sia quella del Carmine per Antonio da Mosto.

Non sappiamo quali siano stati i motivi che avevano indotto Orsi a cedere una commissione, stipulare una proroga e coinvolgere altri maestri nella realizzazione di questi lavori. Comunque sia, pochi mesi dopo, il 28 marzo 1516, egli assumeva un altro importante impegno, accettando l'incarico, affidatogli da Vincenzo Gabbi, di decorarne la cappella di famiglia in San Domenico intitolata a san Vincenzo, sul cui altare era prevista una pala raffigurante questo santo⁷⁶. Anche in questo caso l'oro doveva ricoprire l'altare e «*totas cornisiam incisas pertinentes archivolto et casamento dicte ancone*». Il «*casamentum*» doveva essere a forma di edicola, come suggerisce la presenza di un «*archivolto*» dipinto con «*bonis coloribus*», a cui si aggiungevano due candelabre in campo azzurro. La volta a crociera della cappella pare fosse dipinta con «*azuri fini stellati, de azuro fino*» e nel centro era prevista la figura di Cristo «*de auro fino in campo zenabri fini cum laca*».

L'ultima commissione nota risale all'11 marzo del 1522 per la cappella Pariseti nella chiesa di San Prospero di Castello⁷⁷. I contraenti Celidonio, Prospero, Paride e Petronio Pariseti incaricarono il maestro Raffaele del fu Franchino di San Paolo, legnaiolo, di costruire la tavola e il casamento che Orsi avrebbe dipinto con oro e «*azurum ultramarinum*». Al pittore spettava dipingere una Madonna col Bambino e i santi Genesio martire e Giuseppe, sulla cui sommità vi era l'Annunciazione della Vergine, mentre nel «*peducio*» – con cui s'intende forse la predella – la *Natività*.

A questo punto le notizie sul pittore si diradano: il mese successivo Orsi testava, nominando eredi il fratello e la moglie, Giovanna de' Criminati *alias* de' Cavalieri⁷⁸ e lasciando alcune somme alla Chiesa di San Prospero e al Monte di Pietà. Attestato ancora in vita in alcune carte nel 1524⁷⁹ e nel 1532⁸⁰, Bernardino testò di nuovo nel febbraio 1533 e morì poco dopo⁸¹.

⁷⁵ ASRe, Notarile, Ariberti Prospero, 475; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 48; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., pp. 238-239.

⁷⁶ ASRe, Notarile, Favali Girolamo, 16, c. 508; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 48; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 238.

⁷⁷ ASRe, Notarile, Ariberti Prospero, 477; MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 240.

⁷⁸ *Ibid.*; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 46.

⁷⁹ MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 86.

⁸⁰ ASRe, Notarile, Araldi Baldassarre, 863; SACCANI, *Notizie...* cit., p. 46.

⁸¹ MONDUCCI, PIRONDINI, *La pittura...* cit., p. 86.

Sebbene resti la certezza che ancora molto vi sia da fare, si è tentato di tracciare un profilo di Bernardino Orsi. Il rinnovato esame del *corpus* a lui attribuito dimostra, sulla base di richiami puntuali, la coerenza di un gruppo di opere che la critica recente ha tentato di contraddire. L'analisi stilistica e la revisione di documenti conosciuti e inediti permettono di aggiungere qualche tassello al percorso di Orsi, rivelandone il ruolo di pittore civico nel Palazzo del Comune. Bernardino dimostra di essere in grado di aggiornarsi e di aderire pienamente alle novità felsinee che riporta in terra reggiana, salvo poi ripiegare su un gusto più arretrato per adeguarsi alle esigenze della committenza. Nonostante il suo profilo risulti ancora lacunoso, le prestigiose commissioni che sigla per l'aristocrazia locale – Canossa, Fontanelli, Da Mosto, Pariseti – lo rendono uno dei più interessanti protagonisti della pittura reggiana a cavallo tra Quattro e Cinquecento.

Raffaele Niccoli Vallesi

Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

Premessa

Il campo dell'illustrazione libraria cinquecentesca è uno dei meno frequentati dagli studi, eppure talvolta sembra restituirci reperti inediti al confine tra editoria, letteratura e storia dell'arte. Si tratta spesso di materia non facilmente accessibile ai non iniziati non soltanto perché riguarda, perlopiù, opere di traduzione, ma anche per via di alcune difficoltà metodologiche rilevanti. Tra queste, segnalo la quasi totale mancanza di firme nelle matrici, l'assenza di date certe che deriva dalle prassi di riuso spericolato delle 'immagini di repertorio' da parte degli stampatori, nonché l'irreperibilità di tracce documentarie negli archivi. Va poi sottolineato quanto il *medium* xilografico risulti spesso ingannevole. Infatti, se non ci s'imbatte in un vero *peintre graveur*, nel migliore dei casi troviamo una semplificazione nella resa del disegno (anche per i motivi intrinseci delle dimensioni del legno), mentre assai spesso la goffaggine dell'intaglio riesce a mascherare anche le invenzioni più riuscite.

Eppure con la grande novità del mercato librario si sono cimentati alcuni tra i maggiori sperimentatori di *media* e di generi della prima metà del XVI secolo. Tra essi mi limito a citare

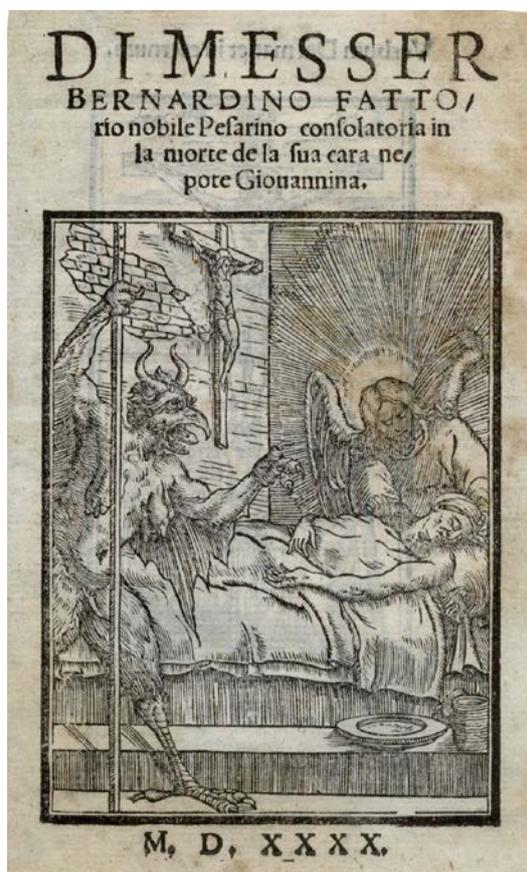


Fig. 1. Da artista lombardo-veneto (?), *Angelo custode soccorre un morente insidiato dal diavolo*, frontespizio della *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giouannina* di Bernardino Fattori.



Fig. 2. Da artista lombardo-veneto (?), *Angelo custode soccorre un morente insidiato dal diavolo*, frontespizio della *Dottrina del bel morire* di Pietro da Lucca.



Fig. 3. Da artista lombardo-veneto (?), *Angelo custode soccorre un morente insidiato dal diavolo*, frontespizio della *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina* di Bernardino Fattori (particolare).

artisti inquieti come Aspertini¹ e Pordenone², oppure i toscani Beccafumi³ e Salviati⁴ che, vista la moltiplicazione esponenziale e geografica garantita dal mezzo tipografico, hanno potuto spargere i semi delle loro conquiste artistiche in modo non trascurabile.

Un'immagine per due testi

L'immagine che intendo presentare (figg. 1-2) è stata quasi del tutto ignorata dagli studi, tranne che per una breve nota di Silvia Urbini a margine del convegno sullo stampatore Fran-

¹ Desidero ringraziare sentitamente per i loro suggerimenti e il loro incoraggiamento Marco Collareta, Francesco De Carolis, Andrea De Marchi, Giovanni Maria Fara, Francesco Frangi, Elena Fumagalli, Antonio Pinelli, Massimiliano Rossi, Francesco Sorce, Francesco Traversi, Silvia Urbini. Ogni errore contenuto in questo testo è da imputare unicamente al mio lavoro.

La riscoperta dell'attività di disegnatore per illustrazioni tipografiche di Amico Aspertini si deve a Roberto Longhi, che negli *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* (1940) aveva riconosciuto i ritratti nella cappella di Santa Cecilia a Bologna nelle *Annotatione anatomiae* del bolognese Alessandro Achillini: «l'Aspertini sta, almeno con disegni, come l'ispiratore dei bellissimi frontespizi dei Trionfi di Notturmo Napoletano e della *Annotationes anatomiae*» (R. LONGHI, *Officina Ferrarese: 1934; seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956). Da Longhi si sono poi ricostruiti i rapporti di Aspertini con gli scrittori bolognesi e si è fatta luce su un'attività quantomeno variegata al pari del suo bizzarro estro creativo: dai pronostici astrologici ai trattati di anatomia e dalle vite di santi in volgare fino alle *comedie* in ottava rima del misterioso Notturmo Napoletano cfr. S. URBINI, «*Cocci e gioielli*»: *Aspertini e l'incisione*, in *Amico Aspertini 1474-1552: artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello*, catalogo della mostra di Bologna a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelesian, Milano 2008, pp. 281-287; EAD., *Amico Aspertini poligrafo dell'illustrazione libraria*, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», II, 1996, 4, pp. 143-155.

² Giovanni Antonio Pordenone dovette eseguire il disegno per il *Primo libro di Sacripante* di Ludovico Dolce (Venezia, presso Maffeo Pasini, 1536): cfr. C. FURLAN, *Il Pordenone e Lodovico Dolce*, «Il Noncello», 1977, 45, pp. 119-128; EAD., *Il Pordenone*, Milano 1988, cat. D80. Ma già Williamson aveva identificato nel pittore friulano la possibile fonte figurativa per il frontespizio: E. WILLIAMSON, *A possible Pordenone*, «Italice», XXVI, 1949, 4, pp. 239-24. Su Pordenone e il contesto letterario veneziano si veda inoltre C. COHEN, *Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, I, pp. 391-461.

³ È stato Massimiliano Rossi il primo a riscontrare tracce di Domenico Beccafumi nella tipografia veneziana, riconoscendo il pittore senese nel frontespizio per il libro di madrigali *Il Lamento di Olimpia*: cfr. J. HAAR, *From "Cantimbanco" to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society*, in *L'arte e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno di Firenze (2001), a cura di M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, Firenze 2004, II, pp. 179-197. Luca Degl'Innocenti ha ricostruito le due serie di xilografie ariostesche, per comodità ha chiamate la «piccola» e la «grande»: L. DEGL'INNOCENTI, *Il Furioso del Beccafumi, due cicli silografici ariosteschi*, «Paragone Letteratura», LX, 2009, 84-85-86, pp. 73-101), che aveva menzionato Giulio Mancini (G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1957, I, p. 77). Le quindici xilografie virgiliane da me ritrovate (Degl'Innocenti nel suo saggio riconobbe alcune immagini virgiliane tra le xilografie ariostesche senza tuttavia reperire un'edizione di riferimento) rappresentano un ulteriore passo avanti nella ricostruzione dell'attività di illustratore di Beccafumi: cfr. R. NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», XVI, 2012, 17, pp. 51-77.

⁴ Per la ricostruzione dell'attività tipografica di Salviati, divisa tra Venezia e Firenze per gli stampatori Marcolini, Doni e Tramezzino cfr. A. CECCHI, *Francesco Salviati e gli editori 2. I libri*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma e Parigi a cura di C. Monbeig Goguel, M. Hochmann, Milano 1998, pp. 71-73. La sua attività al pari di Aspertini e Beccafumi si caratterizza per l'ampiezza di interessi: dalle marche tipografiche (mi limito a citare con annessa bibliografia G. MASI, *Simboli e vicende tipografiche doniane (1546-1549)*, in *Dissonanze concordi: temi questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, a cura di G. Rizzarelli, Bologna 2013, pp. 71-98) ai trattati di anatomia (M. HIRST, *Salviati illustrateur de Vidus Vidius*, «Revue de l'art», 6, 1969, pp. 19-28) alla *Vita di Maria Vergine* di Pietro Aretino (D. MCTAVISH, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, Ph.D. Courtauld Institute of Art, University of London, London 1981, pp. 35-36).

cesco Marcolini⁵. La studiosa ne collegava l'*inventor* all'officina marcoliniana che attorno al 1540 era la più ricettiva di idee figurative centroitaliane, ospitando presso i suoi torchi immagini librarie di Francesco Salviati, Giuseppe Porta, Lambert Sustris e Francesco Menzocchi⁶. Tornerò sulla questione più avanti, prima è necessario precisare che la xilografia che intendo trattare fu pubblicata da uno stampatore assai noto: Niccolò di Aristotile de' Rossi detto lo Zoppino⁷, importante tipografo, editore e libraio, attivo principalmente a Venezia. Nato a Ferrara tra il 1478 e il 1480, esordì a Bologna nel 1503 e si trasferì a Venezia nel 1505, concludendo infine la sua lunga attività nel 1544. Presso i suoi torchi si stamparono prevalentemente fascicoli a carattere popolare e di genere cavalleresco, ovvero una produzione in volgare rivolta a un pubblico non umanista⁸, di quelli che sono stati definiti 'libri da bisaccia', «dove per bisaccia si intende la sacca del frate predicatore, del mercante, del pellegrino, del girovago, dell'artigiano ambulante, e di analoga gente, scarsa spesso più di cultura che di danaro»⁹. Paradossalmente, proprio per queste caratteristiche, questo genere di opere più facilmente conteneva illustrazioni: «il libro popolare, insomma, per rispondere alle esigenze del suo pubblico doveva essere piccolo, maneggevole, illustrato in modo suggestivo, ma semplice»¹⁰. Non deve perciò sorprendere di trovarsi di fronte a un'immagine piuttosto elaborata per un testo

⁵ S. URBINI, in *Tavola rotonda finalizzata alla discussione delle relazioni svolte e alla presentazione delle "Sorti" e degli "Studi per le Sorti"*, in *Un Giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì". La vita, l'opera, il catalogo*, atti del convegno di Forlì (2007), a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesi, Bologna 2009, pp. 468-471.

⁶ Sulle complesse vicende delle immagini delle *Sorti* di Francesco Marcolini si veda E. PARLATO, *Abecedario iconografico marcoliniano*, in *Un Giardino per le arti...cit.*, pp. 249-263; Id., *Le allegorie nel giardino delle «Sorti»*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Procaccioli, Treviso 2007, pp. 113-137, e S. PIERGUIDI, *Salviati as book illustrator: a new attribution*, in "Print quarterly", XXVI, 2009, 3, pp. 254-257. Sul frontespizio di Giuseppe Porta rimando ai due recenti contributi di M. HOCHMANN, *L'allégorie à Venise en 1540: "Le Sorti" de Francesco Marcolini*, in *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie, XVe - XVIIe siècles*, atti del convegno di Roma (2008), a cura di C. Nativel, A. Fenech Kroke, E. Myara Kelif, Paris 2009, pp. 323-327 e A. IMOLESI POZZI, *L'attribuzione del frontespizio de Le Sorti: una questione aperta o un falso problema?*, in *Un giardino per le arti...cit.*, pp. 269-298. Sull'identificazione Francesco Menzocchi da Forlì tra gli illustratori delle *Sorti* si veda A. BRISTOT, M. CERIANA, "In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino": *Francesco Menzocchi e il Veneto*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di A. Colombi Ferretti, L. Prati, Forlì 2003, pp. 120-121 [estremi?]. Per Sustris si veda V. MANCINI, *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993, p. 5. Su alcune immagini di filosofi contenute nella ristampa delle *Sorti* del 1550 attribuite ad Andrea Schiavone si veda C. CALLEGARI, *Per Pietro Aretino iconografo e Andrea Schiavone silografo*, in *Gli affanni del collezionista: studi di storia dell'arte in onore di Feliciano Benvenuti*, a cura di C. Callegari, Padova 2005, pp. 95-132, sp. 131-132.

⁷ Per gli annali dello stampatore si veda L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia. Annali (1503-1544)*, Roma 2011. Per uno studio critico sulla sua attività e notizie più approfondite sulla biografia cfr. L. SEVERI, *Sitibondo nel stampar de' libri: Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma 2009.

⁸ Nell'arco della sua attività fu tra i maggiori editori italiani: si contano infatti almeno 413 sue edizioni, tutte curate da lui stesso. Se non sempre fu stampatore delle sue opere, affidandosi spesso a manifatture locali esperte, Zoppino scelse sempre, e dunque finanziò, i libri da stampare: si veda L. SEVERI, *Sitibondo...cit.*, p. 23. Fu stampatore di rilievo anche sul piano dei contenuti: ben 398 edizioni sono in volgare di cui 300 di genere letterario, venendo incontro a un pubblico in crescita. Tale tendenza era già avviata: nel periodo 1469-1480 la produzione italiana in volgare era ferma al 21%, nel decennio successivo si assestò sul 29%, fino a giungere al 48% all'alba del nuovo secolo; cfr. B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2004, p. 207 (ed. or. *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999).

⁹ A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, "Italia medioevale e umanistica", 12, 1969, p. 299.

¹⁰ *Ivi*, p. 302.

quasi del tutto sconosciuto come questa misteriosa xilografia (75x95 mm) raffigurante una scena di *Tentazione diabolica*, che è presente unicamente nel frontespizio di due edizioni in 8° pubblicate nel 1540 dallo Zoppino.

La prima di queste, già segnalata dalla Urbini, è una misconosciuta *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina*¹¹ di un certo Bernardino Fattori notaio pesarese¹² (fig. 1). A lungo cancelliere della città, la sua unica opera a stampa fu questa, mentre vi sono notizie di ecloghe drammatiche e sonetti in lode al Valentino e alla città di Ravenna. Dai suoi archivi notarili sappiamo che rogò fino alla fine degli anni quaranta, mentre il collegamento con lo Zoppino potrebbe essere garantito dal fatto che questi pubblicò nel 1510 a Pesaro alcuni libri con la collaborazione di Pietro Cafa e l'ausilio dei torchi del noto tipografo ebreo Girolamo Soncino¹³ per il quale il notaio redasse alcuni importanti atti¹⁴.

È stato scritto che «a giudicare dai pochi testi accessibili, il Fattori appare soprattutto attratto da un gusto di enfaticizzazione retorica, nei modi ingegnosi della lirica cortigiana»¹⁵, eppure a sfogliare le carte che lo riguardano capita di imbattersi in brandelli di testo che testimoniano una rete di rapporti umani nutrita da passioni letterarie. Così in un foglio sciolto, nel retro di una pratica notarile del 1536, si trova un epitaffio in carattere lapidario romano che reca la scritta: “VINCENTIO/ OPTIME/ INDOLIS/ PUERO/ UNICO/ PATER/ NICOLAUS/ BLANCUTIUS/ LACHRIMANS/ MONUMEN(TUM)/ DARI/ CURAVIT”¹⁶, che ci testimonia la sua dimestichezza con temi funebri e morti premature, mentre nel verso di un'altra pratica del 1538 compare un sonetto, dal tono curioso¹⁷, a lui

¹¹ L. SEVERI, *Sitibondo...*cit., p. 455, cat. 384; L. BALDACCHINI, *Alle origini...*cit., p. 315, cat. 402; D. RHODES, *Catalogo del fondo librario antico della Fondazione Giorgio Cini*, Firenze 2011, cat. F8, p. 116; T. DE MARINIS, *Il Castello di Monselice: raccolta degli antichi libri veneziani figurati*, Verona 1941, p. 50, CNCE 18617 (codice identificativo del Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo EDIT16 http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm). Le biblioteche dove il testo è reperibile sono: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca comunale Forteguerriana di Pistoia e Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

¹² Cfr. G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzone, A. Brancati, Venezia 1998-2001, III, 2, p. 40; M. LUCHETTI, *Storia del notariato a Pesaro e Urbino dall'alto Medioevo al XVII secolo*, Bologna 1993, p. 135; F. VECCHIETTI, T. MORO, *Biblioteca picena, o sia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni*, Osimo 1795, IV, pp. 84-85.

¹³ E. SANDAL, *Indice cronologico delle edizioni latine e volgari di Girolamo Soncino (1502-1527)*, in *L'attività editoriale di Gershom Soncino 1502-1527*, atti del convegno di Soncino, 1995, a cura di G. Tamani, Cremona 1997, pp. 135-152, sp. 142, cat. 49. Su Pietro Cafa, formatosi nell'officina di Aldo Manuzio si veda N. CECINI, s.v. *Pietro Cafa*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani*, a cura di M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano 1997, pp. 228-229; ID., *Gershom, Girolamo, Hieronymus, le edizioni del Soncino nelle città adriatiche 1502-1527*, catalogo della mostra, Soncino 2001, p. 113.

¹⁴ Cito almeno il contratto del 1522 per la stampa degli statuti di Pesaro: cfr. G.G. SCORZA, *Gli Statuti di Pesaro. La struttura costituzionale del comune di Pesaro nella sua normativa statutaria*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. R. Valazzi, Venezia 1989, pp. 177-202, sp. 179.

¹⁵ G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria...*cit., III 2, p. 40.

¹⁶ Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 201, f. 14.

¹⁷ Dopo essersi scusato per il suo «zottico dir», Almerico sembra richiedere un altro sonetto a Bernardino: «Ma l'ornato parlar' docto e benigno,\bagnato nel Parnaso e poi rimollo\che all'armi di Daphne indigno\l'alto furor di cui non mi satollo,\bfa che chiedervi m'ardisce un caro pegno\quel' ch'i vi dissi dell'onorato Apollo» *Ivi*, f. 1.

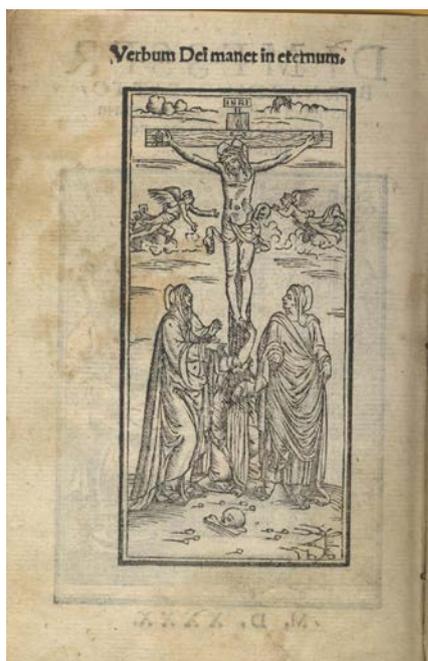


Fig. 4. Intagliatore veneziano, *Crocifissione*, verso del frontespizio della *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina* di Bernardino Fattori.

dedicato, del poeta dilettante Almerico Fedeli, della famiglia dei celebri maiolicari di cui curava gli interessi¹⁸. Tali inclinazioni dovettero pure essere riconosciute pubblicamente se per il carnevale del 1527 il Fattori ebbe l'onore di avere inscenata un sua ecloga «assai dilettevole» da Girolamo Genga¹⁹.

La sua *Consolatoria* è un breve componimento di quattro carte in terzine, del tutto privo di introduzioni o dediche. Dietro al frontespizio vi è però una *Crocifissione* (fig. 3) sormontata dalla scritta «Verbum Dei manet in eternum» che, pur in modo zoppicante, mostra segni di apertura verso l'arte toscana che in Laguna si iniziava a vedere (anche tra i libri) con l'arrivo di Francesco Salviati e del suo allievo Giuseppe Porta²⁰. Nel testo si legge la supplica commovente di un nonno che ha perso la nipote, secondo un filone inaugurato da sant'Ambrogio in cui «il pianto dei cristiani viene ammesso in quanto irrorato dalla speranza della vita futura e valutato nella sua efficacia terapeutica in riferimento alla cristiana percezione della morte»²¹:

«Levami Signor mio tanto dolore
 Ch'io pato per la morte di colei
 Che fu l'anima mia: che fu il mio core:
 Ch'era il mio refrigerio in tanti homei
 Che mentre visse fur le sue parole
 Consolatrici ne gli affanni miei:

¹⁸ G. ARBIZZONI, *L'attività letteraria...* cit., III 2, p. 40. Non si tratterebbe del suo omonimo, pittore, maiolicario e ingegnere che dovette morire attorno al 1506, anche se Bernardino fu notaio dei Fedeli in varie occasioni dal 1500 al 1518: cfr. A. CIARONI, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro: frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze 2004, pp. 230-238. Sull'attività artistica della famiglia si veda *ivi*, pp. 97-111; L. L. LORETI, *L'attività di Almerico Fedeli: pittore, maiolicario, ingegnere pesarese del XV secolo*, "Studia Oliveriana", 4, 1984, pp. 7-18.

¹⁹ G. ARBIZZONI, *La magnificentia del principe, la festa, la corte e la città*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere...* cit., pp. 403-427, sp. 407.

²⁰ Sui soggiorni in Laguna di Sansovino, Salviati, Porta e Vasari si veda M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, pp. 245-291. Sui rapporti di Salviati, Vasari e Porta con l'editore Francesco Marcolini a Venezia cfr. note 4 e 6.

²¹ G. CHIECCHI, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Roma-Padova 2005, pp. 11-12. Sul ruolo di questo genere tra Medioevo e Rinascimento si veda più in generale G. W. MCCLURE, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton 1991. Sulle consolatorie del Petrarca si veda S. STROPPA, *La consolatoria nelle 'Familiari': per la definizione di un "corpus"*, in "Petrarchesca", 2013, 1, pp. 121-134; per un percorso dall'antichità classica alla modernità si veda P. ASSO, *Il genere consolatorio da Stazio alle letterature europee*, "Vichiana", X, 2008, 2, pp. 176-196.

O sorte, o fato, o Stelle, o Luna, o Sole
 Che vedete il mio danno: giudicate
 Sel cuore ha in se ragion quando si duole:
 Dove son più quelle accoglienze grate?»

A queste preghiere risponde l'angelo custode che intrattiene con l'autore un primo dialogo sulla Divina Provvidenza:

«Io son l'angel de Dio, che per custode
 Dato ti fui alhor quand'ei te infuse
 Lalma che vien dal ciel dove si gode:
 Perché le menti di mortai, confuse.
 Son tutte per il senso: hoggi ti voglio,
 Mostrar, le vie più aperte, e le più chiuse:
 Talche potrai da te smorzar lorgoglio,
 Che talhor spenge a dir perché cagione
 Dio questo a me? Perché tanto mi doglio?»

Dopo essersi occupato di confortare i vivi per la scomparsa dei cari, nel successivo *Dialogo del medesimo Autore: de l'Anima, e de l'Angelo*, questi procede a rassicurarli di fronte alle tentazioni diaboliche che inevitabilmente dovranno affrontare:

«Di questo non temer: ch'ogni possanza:
 Tolta gli fu, dal mio signor supremo,
 Per far lhuomo cader fa grande istanza
 Con ogni cura, e se constante il truova
 Tentar lo può ben sì: ma poco avanza:
 Perché Dio non permette mai, che prova:
 Al tentar faccia, più di quel che possa:
 Sustiner lhuomo, che natura approva:
 Ad ogni infermo duol la carne: e lossa
 Però ogni puoco, ch'altri lo percuota:
 Fassi maggior il duol che la percossa:
 (...)
 Questa sola: et è in lui si ardente sete:
 Ch'altro non vuol se non veder che in tutto:
 Ruini lhuomo e dia ne la sua rete:
 Vederlo in summa a tal punto ridotto,
 Che in la fede di Christo più non creda:
 Accio di quella non receva il frutto:

A sue false parol veder che ceda:
 E con millarti il perfido se sforza:
 Indurlo si, che se gli doni in Preda:
 Ma un sol remedio tante insidie amorza:
 Et è sol questo, star constante in fede:
 Ch'ogni virtù ne l'Anima rinforza:
 Percioche quel che sanamente crede,
 Del inimico resta vincitore:
 E le spoglie del vuto al fin possede:
 Dunque in la fede sol sia tutto il cuore
 Sta pur constante: e non temer: che in fine,
 Se ben la carne mor: l'alma non more:»²²

A chiusura del dialogo, l'angelo pronuncia le parole con cui aveva esordito: «Alma non dubitar: passa sicura», mentre l'anima conclude rinfrancata: «Che rose coglio fra pungenti spine: che me dolce il patir: dolce la Morte».

Il secondo libro che contiene quest'immagine – che invece è stato ignorato dalla Urbini – è un'*Ars Moriendi* del più noto canonico lateranense Pietro Ritta detto da Lucca, intitolata *Dottrina del bel morire* (fig. 2)²³. Il libro, pur non godendo di buona reputazione, fa da ponte tra i testi sulla morte di fine XV secolo e quelli di metà Cinquecento²⁴.

Il testo fu stampato per la prima volta a Venezia nel 1515 (presso Simone de Luere) con un'immagine raffigurante i protagonisti, cioè un mercante che si intrattiene con un eremita e, dopo la morte del Ritta avvenuta nel 1522, ancora nel 1529 (presso Comin de Luere) con «la Mort, à cheval, foulant aux pieds des personnages de toutes conditions» ripresa dalla *Meditatione della Morte* di Castellano Castellani²⁵. Non si tratta di un tema che ebbe grande fortuna in Italia: nato da un testo di Jean Gerson, cancelliere dell'Università di Parigi²⁶, che venne presentato al Concilio di Costanza (1414-1418) nel difficile periodo segnato dalla Guerra dei

²² B. FATTORI, *Consolatoria in la morte de la sua cara nepote Giovannina*, Venezia 1540, Cc. A2r-A3v.

²³ L. SEVERI, *Sitibondo...*cit., p. 456 cat. 389; L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare...*cit., p. 317 cat. 405. D. RHODES, *Il catalogo...*cit., P77, p. 207; CNCE 41215. Le biblioteche dove il testo è reperibile sono: Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, Biblioteche della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

²⁴ Si è scritto che «paragonato al dissidio drammatico di un Petrarca o di un Villon, all'impeto di un Savonarola e anche alla calma forza di Erasmo, Pietro da Lucca e i suoi successori appaiono sbiaditi e privi di originalità. Il grande conflitto tra terra e cielo, che il senso acuto del destino fisico aveva intorbidato nel cuore dell'uomo, sembra perdere ora la sua tensione e disseccarsi in precetti: le grida si smorzano, l'ironia si scolora e lo slancio morale sta per assumere una fisionomia didattica» (A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957, p. 329).

²⁵ Cfr. V. MASSENA ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, Firenze, Parigi 1907-1914, part. 2, II, n. 1856 e M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milano, 1942, II, n. 5700-5701. De Marinis riferisce erroneamente che la xilografia del 1540 sia la stessa della Morte del 1529: DE MARINIS, *Il Castello...*cit., p. 93.

²⁶ B. DEKEYZER, *Ars Moriendi, l'Art de Mourir*, in *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge*, catalogo della mostra di Bruxelles a cura di S. Balace, A. De Poorter, Antwerpen 2010, pp. 213-225.

cent'anni e dalla Peste, il suo scopo era di fornire al fedele tutta la prassi ecclesiastica secolare applicata al quotidiano, testimoniando l'intento di porre l'accento sulla salvezza individuale piuttosto che su quella collettiva. *L'ars Moriendi* è dunque la raffigurazione che descrive quel momento della storia dell'uomo che è stato definito «the death of self», in cui «the individual insisted on assembling the molecules of his own biography, but only the spark of death enabled him to fuse them into a whole»²⁷.

Il nome di Pietro da Lucca non è nuovo agli storici dell'arte. Si sono fatti studi sui rapporti tra Pietro e Lorenzo Lotto in riferimento al raro e apocrifo tema del *Congedo di Cristo dalla Madre* di Berlino e alla sua *Arte nova del ben pensare e contemplare la Passione del nostro signore Jesu Christo*²⁸ del 1525. Oltre ai rimandi testuali (che derivano piuttosto da Savonarola²⁹), a fornire un indizio sui loro rapporti c'è il soggiorno del canonico a Bergamo per le prediche quaresimali del 1520 – cioè in un periodo in cui il Lotto era in città – e l'amicizia in comune con Bernardo de' Rossi, protettore del pittore nei suoi giovanili anni trevigiani³⁰.

Il suo libro sul «ben morire» non è però stato analizzato in profondità dagli studi, che comunque hanno evidenziato che le sue opere erano rivolte a laici desiderosi di apprendere pratiche di meditazione e preghiera. Così si comprende meglio il ricorso a un personaggio della borghesia come il «Mercatante», le cui speculazioni pratiche sono paragonate alle transazioni infinitamente generose di Dio:

«L'arte del Mercatante è voler vendere le sue merce care e comprare le altre a buon

²⁷ P. ARIÈS, *The Hour of Our Death*, in *Death, Mourning, and Burial. A Cross-Cultural Reader*, a cura di A.C.G.M. Robben, Malden 2006, pp. 40-48, sp. 42.

²⁸ F. COLALUCCI, *Lorenzo Lotto, don Pietro da Lucca, Elisabetta Rota e il tema del Congedo di Cristo dalla Madre*, "Venezia Cinquecento", I, 1991, 1, pp. 27-61; N. KAI, *Un lucchese e Lorenzo Lotto*, "Artista critica dell'arte in Toscana", 1996, 8, pp. 162-175.

²⁹ La studiosa ha parlato di «riscrittura» del *Trattato dell'amore di Gesù Cristo* di Savonarola per certi brani dell'*Arte di pensare e meditare la Passione del nostro Signor Gesù Cristo* di Pietro da Lucca: cfr. E. BOILLET CARAVAGLIOS, *Il Congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, "Venezia Cinquecento", XIII, 2003, 25, pp. 99-130, sp. 110-111.

³⁰ È bene poi ricordare che Pietro nel 1511 fu inquisito, come altre figure vicine al Lotto, anche se va precisato, come ha scritto Collareta, «che il grande pittore non è rinchiudibile in nessuno dei recinti confessionali in cui venne a sboccare la crisi religiosa del suo tempo»: M. COLLARETA, *In spirito e verità*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra di Roma, a cura di G.C.F. Villa, Milano 2011, pp. 145-191, sp. 154. A tal riguardo cfr. R. FONTANA, "Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente": testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. Zampetti, Treviso 1981, pp. 279-297 e soprattutto M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici: il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2001. I guai per il canonico lucchese si devono al fatto che aveva affermato, sulla base delle rivelazioni di Chiara Bugno, che Cristo era stato concepito con tre gocce di sangue del cuore di Maria: cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento e altri scritti*, Torino 1992, pp. 591-594; G. ZARRI, *Dalla profezia alla disciplina (1450-1659)*, in *Donne e Fede: santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia, G. Zarrì, Roma 2009, pp. [estremi], sp. 180. Pure Raffaello dovette leggere le sue *Regule de la vita spirituale et secreta theologia* del 1504 per l'iconografia della *Santa Cecilia* bolognese, commissionata da Elena Dall'Olio per la chiesa dei Canonici Regolari di San Giovanni in Monte, dove Pietro da Lucca operò a inizio secolo. Gabriella Zarrì ha messo in relazione la posa della Santa Cecilia con alcuni passi del Ritratto tra cui «contemplando de la gloria del paradiso si convien stare con la faccia volta al cielo» e «piace lo stare dritto appoggiato a la mano sinistra perché così el cuore si riposa»: G. ZARRI, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli Dall'Olio (1472-1520)*, in *La Santa Cecilia di Raffaello. Indagini per un dipinto*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1983, pp. 81-118, sp. 88-89; T. CONNOLLY, *Mourning into joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven 1994, pp. 119-132.

mercato, però desideri fare una dignissima mercantia e comprare uno incomparabile e inenarrabile thesauro con puoco precio, riguarda il cielo che è tanto grande, e compra quello con la tua tempora le sustantia dandola a poveri per l'amore di Dio»³¹

L'opera si suddivide in tre capitoli, *le regule de la sanità, le regule de la infirmità, le regule de la estremità*, introdotti ciascuno da una vignetta che ne anticipa il contenuto (fig. 4). Rispetto al frontespizio, però, queste vignette sono evidentemente intagliate da una mano diversa, assai meno abile, che ricorda piuttosto gli altri illustratori identificati da Giorgia Atzeni di cui si serviva lo Zoppino in quegli anni: i monogrammist Z.A. (probabilmente Giovanni Andrea Valvassore), I.B.P. o I.B. (forse i misconosciuti Ioanni Battista Palumba, Giovanni Battista del Porto, il cosiddetto maestro I.B. con l'uccellino oppure Jacopo Ripanda), G.B (forse Girolamo Bellarmato) e M.P.F. (Matteo Pagano da Treviso)³².

L'immagine del frontespizio si riferisce, più in particolare, alla terza parte del secondo capitolo, che è sostanzialmente una riscrittura della *Predica dell'arte del ben morire* di Savonarola e dei suoi passi relativi alle tentazioni diaboliche:

«La terza regula de la infirmità è, che tu ti prepari ad esser costante, e forte contra le molte tentationi che ti daranno li demoni. Onde è da sapere secondo la dottrina de theologi, che il demonio più diligentia pone in tentare al tempo de la morte, che nel tempo de la sanità, perché pensando lui la infirmità essere mortale, fra se stesso dice, se io perdo in questo posto quest'anima, io la perdo per sempre, però non voglio lasciare a fare niente per guadagnarla e così chiamando la moltitudine de diavoli in vari modi procurano di

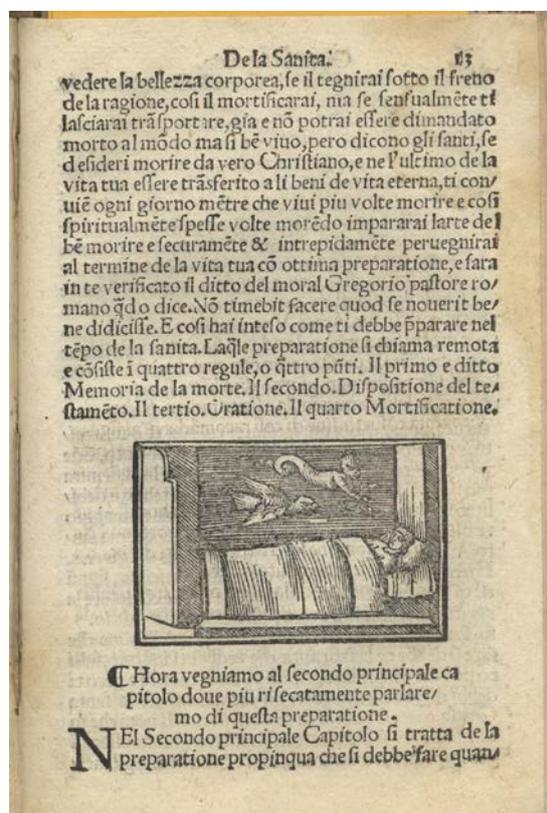


Fig. 5. Intagliatore veneziano, illustrazione dalla *Dottrina del bel morire* di Pietro da Lucca.

³¹ PIETRO DA LUCCA, *Dottrina del ben morire*, Venezia 1540, CNCE 41215, C. 2v.

³² G. ATZENI, *Gli incisori alla corte di Zoppino*, "ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte", 2, 2013, pp. 299-308. L'edizione più nota dello Zoppino è quella del Furioso del 1532: cfr. G. AGNELLI, G. RAVEGNANI, *Annali delle edizioni ariostee*, Bologna 1933, I, pp. 45-47; *Mostra di edizioni ariosteesche* (Reggio Emilia, Biblioteca Antonio Panizzi, 1974-1975 catalogo della mostra), a cura di G. Cagnolati, Reggio Emilia 1974, cat. 17; F. CANEPARO, *Il Furioso in bianco e nero. L'edizione illustrata pubblicata da Nicolò Zoppino nel 1530*, "Schifanoia", 2008, 34-35, pp. 165-172. L'edizione è consultabile (assieme alle edizioni Giolito, Valvassori e Valgrisi) su internet nell'ambito della collezione digitale della Scuola Normale Superiore di Pisa *L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini* (www.orlandofurioso.org), a cura di L. Bolzoni, A. Benassi, S. Pezzini.

farlo dannare, insidiando, al calcaneo del transito suo»³³.

Le tentazioni sono un subdolo e contorto crescendo di vessazioni, con quelle fisiche che stanno, in modo prevedibile, al primo gradino di una scala di insopportabili dolori interiori: prima, dunque, l'uomo è tentato dall'impazienza per i molti mali. Poi il diavolo sceglie la via più sotterranea della superbia, cercando di solleticare la vanità del moriente attraverso l'esaltazione delle sue opere buone: «da questa tentatione sono massimamente infestati gli devoti». Si passa poi alle maniere forti: «e così con falsi argomenti cominciano futilmente a rivocarti da la verità de la christiana fede: da questa tentatione sono più dotti infestati che li idioti». Infine i diavoli cercano di sottomettere il malato per disperazione: e «per rimuoverti da ogni speranza, ti ridurranno a memoria tutti li difetti e mancamenti tuoi, dandoti ad intendere che le tue confessioni non sono state bone, né tue comunioni sono state meritorie, e che ogni cosa hai fatto non per amor di Dio, ma per timore de l'inferno, e per utilità tua». L'unica risposta possibile è la preghiera e l'invocazione alla croce di Cristo:

«Così dicendo rimanneranno confusi come bestie infernali, non sapendo più che fare contra la salute tua, eccetto che permettendo il Signore Dio ti appariranno in forme molto horribile e spaventose per darti pena e per farti paura, acciocché occupato in tal affanno meglio possino nelle loro maligne insidie pigliarti. Ma se ricorrerai per rifugio a l'ausilio di Maria vergine e del tuo angelo e de li tuoi celeri avvocati, essi benignamente ti prestaranno celere soccorso, e forse apprendoti loro in benigne e gratiose forme, subito la presenza loro fugherà via ogni sathanica malitia»

«*Un sol remedio tante insidie amorza et è sol questo, star constante in fede*»

Il tema del frontespizio è dunque la *temptatio diaboli*, superata grazie alle prescrizioni di Pietro da Lucca e alle rassicurazioni dell'angelo della *Consolatoria* di Fattori. L'immagine sembra fondere due illustrazioni della *Predica dell'arte del ben morire* di Savonarola, le «Tentazioni diaboliche» e la «Buona Morte»³⁴. Tradizionalmente si tratta di un'immagine affollata, dove abbondano i dettagli nella raffigurazione della camera:

«La chambre devait cependant prendre un sens nouveau dans l'iconographie macabre... Elle devenait le théâtre d'un drame où le destin du mourant se jouait une dernière fois,

³³ P. DA LUCCA, *Dottrina.. cit*, Cc. 15v-16v. Questo il livello della riscrittura savonaroliana: «Sappi che il diavolo è molto sollicito a questo punto della morte, sì come è scritto: – insidiatur calcaneo eius – e però, come il diavolo ti vede infirmato, e non sa se tu hai a morire o no di quella infirmità, ma per non essere colto, dice – questa potrebbe essere la sua –, e apparecchia tutte le insidie ch'el sa e può per còrti sproveduto a questo punto, e cerca ongi arte, s'el potesse farti perdere per inavvertenza, sì come lui perdette se stesso in Paradiso»: G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Ruth e Michea*, a cura di V. Romano, Firenze 1962, II, p. 386.

³⁴ E. TURELLI, *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli Savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di E. Turelli, Timothy Verdon, Firenze 1985, nn. 2-3. Sull'importanza per Savonarola delle immagini a stampa e delle «carte dipinte» per giocare «una partita a scacchi con il demonio» si veda N. LEPRI, A. PALESATI, *Prolegomeni allo studio delle xilografie negli incunaboli savonaroliani dal Convento di S. Marco di Firenze a quello di S. Domenico di Quito*, «Memorie Domenicane», 2001, 31, pp. 99-101.

où toute sa vie, ses passions et ses attachements étaient remis en cause. Le malade va mourir. Du moins le savons-nous par le texte où il est dit qu'il est crucifié par la souffrance. Il n'y paraît guère sur les images où son corps n'est pas très amaigri, où il garde encore de la force. Selon la coutume, la chambre est pleine de monde, car on meurt toujours en public. Mais les assistants ne voient rien de ce qui se passe, et, de son côté, le mourant ne les voit pas. Non qu'il ait perdu connaissance: son regard fixe avec une attention farouche le spectacle extraordinaire qu'il est seul à percevoir, des êtres surnaturels sont envahis la chambre et se pressent à son chevet»³⁵

La nostra xilografia, però, si mostra assai diversa non soltanto rispetto agli esempi nordeuropei, come l'*Ars Moriendi* del British Museum (1450)³⁶ che brulica di figure allegoriche e cartigli attorno al malato, ma anche rispetto agli incunaboli savonaroliani (fig. 5), dove l'illustratore fiorentino ha contenuto i toni drammatici «nella squisitezza degli interni di un signorile appartamento fiorentino, nei suoi ben costruiti mobili, nella sontuosità del letto, nella riposata geometria delle mattonelle dell'impiantito»³⁷.

Innanzitutto, la stanza è spoglia ma costellata di piccoli dettagli che s'imprimono nella mente dell'osservatore e conferiscono dignità alla figurazione. Scomparsa poi tutta la selva di astanti e personificazioni allegoriche, la figura distesa si ritrova in solitudine a fronteggiare il demonio, potendo contare solo sull'ausilio dell'angelo per intercessione della croce. Questi emerge dal buio della camera, circondato di una luce che frantuma il muro (e gli intagli orizzontali della matrice lignea) e pare risucchiare il moribondo verso l'infinito, mentre al contrario il diavolo è perfettamente a fuoco in primo piano, evidenziando così i suoi tratti più mostruosamente repulsivi. I quattro seni flaccidi, il becco adunco e il pelo ispido offrono un sapiente dosaggio di elementi ripugnanti e categorie ossimoriche come il «floscio», il «secco», l'«irsuto», l'«ispido», il «glabro» e il «viscido», che trae ispirazione dai demoni zoomorfi nordici fatti di corna, unghie, peli e bava, piuttosto che dai carismatici e antropomorfici diavoli italiani del Signorelli e di Michelangelo³⁸.

Come ha scritto David Freedberg, questo tipo di illustrazioni è concepito con lo «scopo primario di facilitare il passaggio dall'immaginazione visualizzatrice alla ricostituzione, all'empatia e all'imitazione»³⁹, presupponendo un pubblico capace di tradurre la contem-

³⁵ P. ARIÈS, *L'homme devant la mort*, Paris 1985, I, pp. 110-111.

³⁶ J. DECKER, *Between conversion and apostasy, "moriens"'s struggle and the fate of the soul*, in *The Turn of the Soul: representations of religious conversion in early modern art and literature*, a cura di L. Stelling, H. Hendrix, T. M. Richardson, Leiden 2012, pp. 249-280.

³⁷ S. SAMEK LUDOVICI, *Girolamo Savonarola e la stampa*, "Linea grafica", XV, 1960, 11-12, p. 328.

³⁸ Questa umanizzazione del demoniaco, con la figura orribile «che non deve più far orrore all'osservatore devoto, ma far onore all'artista che l'ha immaginata» si conclude con la relegazione di questa nelle grottesche: cfr. D. ARASSE, *Le portrait du Diable*, Paris 2010, pp. 81-82; si veda anche L. LINK, *The Devil. A Mask without a Face*, London 1995, pp. 121-165. Per una serie di saggi più recenti sul demoniaco si veda *The Devil in Society in Premodern Europe*, a cura di R. Raiswell, P. Dendle, Toronto 2012.

³⁹ D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 2009, p. 269 (ed. or. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989).



Fig. 6. Intagliatore fiorentino, *La Buona Morte*, illustrazione dalla *Predica dell'arte del ben morire*.

plazione «in un che di utile, di terapeutico, di edificante, di consolatorio e di terrificante»⁴⁰. Siamo dunque posti di fronte a un tipo di personificazione satanica descritta da Enrico Castelli nel memorabile *incipit* del suo saggio sul demoniaco in arte: «è definitivamente perduto l'essere di cui è impossibile rintracciare il principio e la fine. Il demoniaco è questo *non essere* che si manifesta come aggressione pura: lo stravolto»⁴¹. Il lettore, proprio come il trapassante, deve allora letteralmente 'scansare' con l'occhio il demone per giungere alla croce e dunque alla salvezza per la sua anima. Ma il ruolo dell'osservatore non si limita a questo: nel testo di Fattori, in modo ancora più concreto, egli deve anche voltare pagina per trovare nella xilografia della *Crocifissione* (fig. 3), il rimedio indicato dal testo per non soccombere alle tentazioni diaboliche. Questo è infatti il consiglio dell'angelo custode della *Consolatoria*: «un sol remedio tante insidie amorza:/ Et è sol questo, star costante in fede» (c. A3v), mentre come dichiara l'eremita, «regularmente e ordinariamente li demonii appariscano a tutti nel fine de la vita» (c. 22r) e soltanto «se ricorrerai per rifugio a l'ausilio di Maria vergine e del tuo angelo e de li tuoi celeri avvocati, essi benignamente ti prestaranno celere soccorso, e forse apparendoti loro in benigne e gratiose forme, subito la presenza loro fugherà via ogni sathanica malitia» (c. 16v). Siamo di fronte a una di quelle immagini che Shearman ha chiamato «transitive»⁴², cioè che si completano soltanto con la presenza attiva dello spettatore: a differenza dei sopracitati esempi, nordici e savonaroliani, che rappresentavano «un punto di vista fortemente esterno e psicologicamente disimpegnato»⁴³ in figurazioni del tutto autosufficienti, il senso del frontespizio della *Consolatoria* si compie in uno spazio esterno ad esso. Il verdetto dello scontro con il diavolo è dunque, materialmente, nelle mani del lettore, che solo voltando pagina può giungere alla risoluzione dei suoi assillanti interrogativi: «Ma dimmi angel de Dio: per la bontade\Del tuo e mio signor: qual cosa appete\Più egli nel tentar senza

⁴⁰ *Ivi*, p. 246.

⁴¹ E. CASTELLI, *Il Demonico nell'Arte: il significato filosofico del Demonico nell'Arte*, Milano 1952, p. 11.

⁴² J. SHEARMAN, «Only connect...». Arte e spettatore nel Rinascimento italiano, Foligno 2008, p. 33 (ed. or. *Only Connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1992).

⁴³ *Ivi*, p. 36.

pietade?» (c. A3r). Non si tratta, dunque, soltanto di raffigurare «l'immagine della curiosità»⁴⁴, la bizzarria ripugnante che cattura lo sguardo: a parte un intento che si può anche definire 'promozionale' per via delle modalità distributive dei libri che generalmente non erano venduti rilegati⁴⁵, vi è una strutturazione dell'immagine che partecipa puntualmente ai concetti del testo e impone all'osservatore un ruolo attivo, oltre che empatico.

*Alcuni pensieri «all'attenzione degli uomini di gusto, come cibo delicatissimo e sostanzioso ad un tempo»*⁴⁶

Per provare ad avvicinarci all'ambito dell'ideatore di quest'immagine è giusto, innanzitutto, guardare alla produzione xilografica coeva: Silvia Urbini ha osservato che questo «diavolaccio con la testa a uccello e le zinne vize»⁴⁷ viene fuori dalle *Sorti* di Francesco Marcolini – anch'esse pubblicate nel 1540 – dove rappresenta l'Odio (fig. 6), e l'anno dopo si ritroverà nel *Sogno* di Alessandro Caravia⁴⁸ (fig. 7). Si tratterebbe di un «artista potente e originale» che «osserva, seleziona e rimonta le idee figurative che circolavano in Laguna, sa modulare lo stile a seconda del soggetto e del contesto, sovverte, sperimenta, gioca. Uno specialista del settore illustrazione a stretto contatto con artisti operanti su altri fronti. Siamo sicuri che Giuseppe Porta Salviati – ormai esautorato da cariche significative all'interno delle *Sorti* marcoliniane – non stia rivoltandosi nella tomba, magari in compagnia del diavolaccio?»⁴⁹. Si tratta di confronti assai lucidi, che circoscrivono un nucleo tematico prima ancora che iconografico: l'Odio delle *Sorti* ricorda nella posa e nella sua natura composita, quello dello Zoppino, ma si rivedono, forse ancor di più, le xilografie del *Sogno*⁵⁰, non tanto per il mostro, ormai un benevolo diavoleto, quanto per la struttura dell'immagine con il letto raffigurato nella sua lunghezza e la faccia del dormiente rivolta al lettore.

⁴⁴ P. MARTIN, *Au seuil des livres, l'image de la curiosité*, in *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, catalogo della mostra di Poitiers a cura di D. Moncond'huy, Montreuil 2013, pp. 113-117.

⁴⁵ A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 151-164. Talvolta queste immagini librarie erano stampate anche singolarmente, si veda S. KARR SCHMIDT, *Altered and Adorned. Using Renaissance Prints in Daily Life*, catalogo della mostra di Chicago, New Haven 2011, pp. 57-59.

⁴⁶ R. LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, "l'Arte", 1917, 20, pp. 99-114, sp. 99.

⁴⁷ URBINI, *Tavola rotonda...*cit., p. 471.

⁴⁸ Per notizie sulla vita del Caravia si veda E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento: Alessandro Caravia*, Firenze 2000, pp. 35-41. Il testo del *Sogno* è interamente riprodotto nel volume sopracitato. Egli era parte di quella cerchia di «gioiellieri, orefici e artisti che si occupavano dei loro traffici e dei loro quattrini, ma trovavano anche il tempo di leggere la Bibbia nella traduzione del Brucioli, di scambiarsi e diffondere libri eterodossi, di riunirsi per discutere dottrine teologiche, di ascoltare per ore il frate agostiniano che commentava le lettere di san Paolo o parlava loro di predestinazione, libero arbitrio e purgatorio, di cercare precari equilibri tra proselitismo eterodosso e nicodemismo, tra coscienza religiosa e prassi istituzionale»: FIRPO, *Artisti, gioiellieri...*cit., p. 235).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Massimo Firpo non si è spinto oltre all'affermazione che questi «rivelano se non altro la frequentazione dell'autore con artisti e incisori»: *ivi* pp. 188-189, mentre la Benini Clementi notando perlomeno l'aderenza tra testo e immagini, ha scritto che «il carattere popolare dell'operetta dunque non ha condizionato l'apparato iconografico, che risulta coerente e abbastanza curato nei particolari»: BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa...*cit., p. 264.



Fig. 7. Da Giuseppe Porta Salviati, *Odio*, illustrazione dalle *Sorti* di Francesco Marcolini.

Vi sono, certo, delle affinità – si tratta pur sempre di immagini che trattano di demoni notturni e tentazioni – ma a parte le questioni compositive, che a mio avviso si riallacciano alle xilografie savonaroliane, trovo che nel *Sogno* siano più forti i segnali di ricezione delle novità toscane. La protome leonina, il ricco vaso salviatesco ai piedi del letto nonché un tratto sciolto e corsivo rendono davvero queste xilografie «la degna descrizione del sogno di un orafo»⁵¹ e paiono lontane anni luce da quel muro sbreccato, dal quel boccale di giunchi e da quel desco senz'ornamento. Oltretutto, a mancare è proprio l'intelligente orchestrazione della profondità; pur tenendo a mente il diverso formato – le immagini del *Sogno* sono circa 120x75 mm – non si ritrova quel modo di rendere l'angolo rientrante della stanza annerendo quasi completamente la metà destra della matrice, facendo così risaltare il bagliore dell'angelo nella penombra. Pure l'*Odio*, a guardar bene, ha sì delle zampe d'uccello, ma s'innestano su dei bei polpacci torniti dalle linee della sgorbia. Il suo ventre, poi, è glabro e incurvato a formare una 'sigla' toscano-romana; mancano del tutto le ali di pipistrello e il volto uncinato qui pare piuttosto un satiro beffardo. Ho l'impressione, insomma, che ci troviamo di fronte a un artista di una generazione precedente e in qualche modo 'declinante': quanto il mostro dello Zoppino pareva spaventosamente caracollare appoggiato all'asta, tanto questo del Porta sembra a suo agio mentre solca ad ampie falcate il suo ambiente infernale.

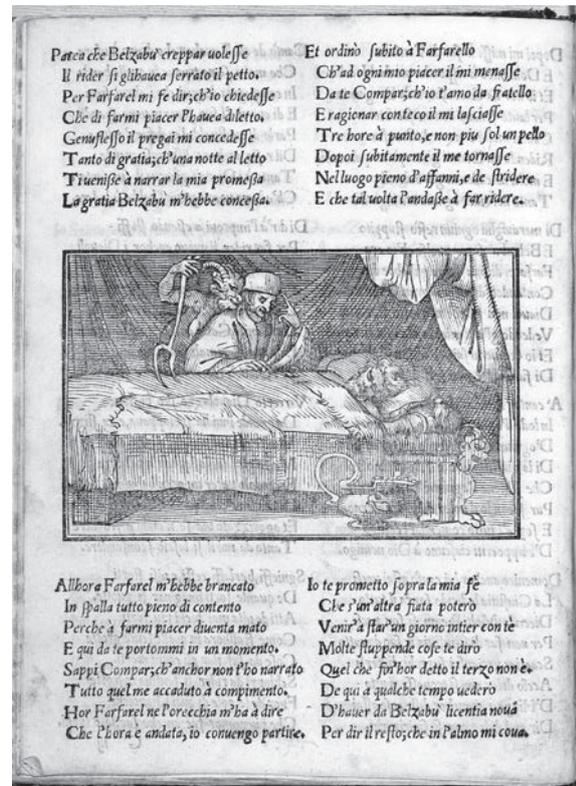


Fig. 8. Da Giuseppe Porta Salviati (?), *Alessandro Caravia sogna Zuan Polo e Farfarel*, illustrazione dal *Sogno* di Alessandro Caravia.

⁵¹ I. ANDREOLI, *Ex Officina Erasmi: Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del '500*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Università Ca' Foscari Venezia e Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 156.

Quindi ho cercato di rivolgere altrove il mio sguardo: non dunque Porta, Sustris, Menzocchi e gli artisti affascinati dai modi centroitaliani e neppure un veneto con il suo repertorio di vaghezze pastorali e malinconiche sospensioni giorgionesche e tizianesche. Questo modo di comporre la figurazione in profondità mi ha allora ricordato un passo di Longhi sui bresciani riguardo «una nuova idea dell'azione che s'inaugura; un modo nuovo di adorare, di stupirsi, di dimostrare in gesti pronti, emergenti, che sfiorano il quadro in profondità e rinserrano la forma in scorti nuovi»⁵². In effetti, Savoldo esplorò territori analoghi nelle sue *Tentazioni di Sant'Antonio*⁵³ e *Tentazioni di San Gerolamo*⁵⁴. Specie in quest'ultima opera, tra le figure mostruose e traslucide che tormentano il santo, le somiglianze si fanno più stringenti, in un gioco di citazioni nordiche imbevuto di ripugnanti cartilagini, rostri adunchi e pellicce viscosse (fig. 8). La fascinazione di Savoldo per i temi nordici – e per Bosch in particolare – è cosa nota⁵⁵. È possibile che egli abbia visto le sue *Visioni dell'Aldilà* di Palazzo Grimani di Venezia, mentre il suo soggiorno fiorentino all'inizio del secolo gli garantirebbe almeno la conoscenza del trittico Portinari di Hugo Van Der Goes⁵⁶, del trittico Pagagnotti di Memling⁵⁷ e di certe 'bizzarrie' di Piero di Cosimo⁵⁸. Ma anche senza viaggiare lontano, egli poté confrontarsi con le stampe di Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer e, soprattutto, con le xilografie de *Le Tentazioni di sant'Antonio abate* di Lucas Cranach il Vecchio e Jan Wellens de Cock⁵⁹. Pure Lorenzo Lotto possedeva diversi «disegni a stampa», come testimonia il *Libro*

⁵² R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, ried. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, IV.: *Me pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze 1968, pp. 97-143, sp. 120.

⁵³ B.L. BROWN, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999, pp. 444-445, cat. 116; F. FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, pp. 38-39, cat. 6.

⁵⁴ P.V. BEGNI REDONA, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: tra Foppa Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra di Brescia a cura di B. Passamani, Milano 1990, pp. 154-155, cat. I 22; F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 36-37, cat. 5.

⁵⁵ Già il suo allievo Paolo Pino nel 1548 ci informa che «Messer Gierolemo bresciano in questa parte era dottissimo, della cui mano vidi già alcune aurore con rifletti del sole, certe oscurità con mille descrizioni ingenuissime e rare, le quali cose hanno più vera imagine del proprio che li Fiamminghi»: P. PINO, *Dialogo di pittura*, ed. a cura di S. Falabella, Roma 2000, p. 64. Pure sua moglie era fiamminga, sull'argomento si veda B. AIKEMA, "Stravaganze e bizarie de chimere, de mostri, e d'animali": Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento, "Venezia Cinquecento", XI, 2001, 22, pp. 111-135, sp. 111-112; B. L. BROWN, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia...cit.*, pp. 424-431.

⁵⁶ B. RIDDERBOS, *Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530: dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra a cura di B. W. Meijer, S. Padovani, Firenze 2008, pp. 38-65.

⁵⁷ P. NUTTALL, *Memling e la pittura italiana*, in *Memling. Rinascimento Fiammingo*, catalogo della mostra di Roma a cura di T.H. Borchert, Milano 2014, pp. 39-51.

⁵⁸ B. W. MEIJER, *Piero di Cosimo e l'arte del Nord*, in *Piero di Cosimo. Pittore "fiorentino" eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra a cura di S. Padovani, E. Capretti, Firenze 2015, pp. 135-147. D. GERONIMUS, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London 2006, pp. 77-121.

⁵⁹ G. DILLON, *Savoldo e l'incisione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 220-241; G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, cat. 42, 45, 94, 105.



Fig. 9. Da Giuseppe Porta Salvatiati (?), *Alessandro Caravia sogna Zuan Polo e Farfarel*, illustrazione dal *Sogno* di Alessandro Caravia.

*di Spese Diverse*⁶⁰ e la pratica di ispirarsi alle stampe nordiche doveva riguardare anche Romanino, che copiava Georg Pencz per il suo *Buon Samaritano*⁶¹ e guardava le stampe profane tedesche e olandesi per il suo ciclo al castello del Buonconsiglio di Trento⁶². Persino Moretto non dovette restare insensibile al fascino dell'arte nordica, visto il demonio schiacciato dall'Arcangelo Michele della sua *Incoronazione della Vergine* per i Santi Nazaro e Celso, che si presenta assai simile al nostro diavolo con ali sfrangiate, corna e artigli, per quanto assai meno ributtante⁶³ (fig. 9).

⁶⁰ Nel giugno 1549, prima di lasciare Venezia per Ancona, Lotto scrive: «Et lasso ch'el veda de farsi pagar pezi 19 de disegni a stampa che prestai a Bernardo mio garzon et quelli denari li donasse in nome mio a Menega sua massara, per servito che la mi fece ne la mia infermità»: *Lorenzo Lotto 1480 – 1556. Libro di spese diverse*, a cura di F. Grimaldi, K. Sordi, Loreto 2003, I, c. 152v. Qualche anno prima annota delle spese per «3 pezi de disegni a stampa». Ringrazio Francesco De Carolis per avermi illuminato su questo aspetto. Sui rapporti di Lotto con le stampe si veda T. PIGNATTI, *Dürer e Lotto*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno...*cit., pp. 93-97; B. AIKEMA, in *Il Rinascimento a Venezia...*cit., pp. 400-401, cat. 99; ID., *Incroci transalpini: Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di M. Seidel, G. Bonsanti, K. Bergoldt, Venezia 2001, pp. 427-436. G.M. FARA, *Albrecht Dürer...*cit., cat. 43, 44, 67, 96o, 96r, 96u.

⁶¹ E. CHINI, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra di Trento a cura di L. Camerlengo, E. Chini, Milano 2006, pp.208-209, cat. 47, G.M. FARA, *Albrecht Dürer...*cit., cat. 48, 49, 51, 89b, 89g, 90v, 96f, 96g, 106, 121.

⁶² F. DE GRAMATICA, *Un "pazzo piacevole", i "gran progenitori" e le giovani bagnanti: note sulla pittura profana di Romanino al Buonconsiglio*, in *Romanino...*cit., pp. 242-257.

⁶³ M. GREGORI, *Riflessioni sulla pittura bresciana della prima metà del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano 1986, pp. 9-16, sp. 16; P.V. BEGNI REDONA, in *Il Moretto: Alessandro Bonvicino*, catalogo della mostra a cura di G.A. Dell'Acqua, M. Gregori, B. Passamani, et al., Brescia 1988, pp. 274-275, cat. 35; ID., *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, in *La Collegiata Insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, a cura di V. Volta, Brescia 1992, pp. 85-180, sp. 107-112; Per altre derivazioni dureriane cfr. G.M. FARA, *Albrecht Dürer...*cit., cat. 90v, 96c, 109.



Fig. 10. Alessandro Bonvicino detto Moretto, *Incoronazione della Vergine* (part.), Brescia, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso.

Tornando a Savoldo, oltre alle due *Tentazioni*, dell'artista bresciano si colgono le mura sbreccate e, pur semplificato nei panneggi, l'arcangelo Raffaele del *Tobiolo* della Galleria Borghese. Nelle membra inerti del morente si ravvisa il tipo fisico del *Compianto su Cristo morto* di Berkeley⁶⁴, mentre nel volto, che ben si accorda con la «dolce morte» invocata dai testi, si percepisce lo splendido disegno di *Testa femminile addormentata*⁶⁵ (fig. 10). Ma a parte questi confronti non del tutto risolutivi, a favore di Savoldo *inventor* di questa immagine libraria c'è, soprattutto, un'affascinante tangenza biografica. Ho scritto poco sopra che Bernardino, il poeta dilettante autore della *Consolatoria*, è stato funzionario del comune di Pesaro; ebbene, a stipulare il contratto del 15 giugno 1524 tra i frati di San Domenico e il pittore bresciano per la pala Pesaro oggi a Brera c'è proprio Bernardino Fattori⁶⁶. Si può ipotizzare che, memore dello splendido lavoro per San Domenico, il cancelliere volesse ricordare la nipote scomparsa con un inusuale ritratto librario del pittore bresciano che tanto fu apprezzato nelle Marche⁶⁷ ed era, oltretutto, un abilissimo 'cripto-ritrattista'⁶⁸.

⁶⁴ E. LUCCHESI RAGNI, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 122-125, cat. I 10; FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 116-117, cat. 36.

⁶⁵ G. DILLON, *ivi*, cat. II 2; W. REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, catalogo della mostra a cura di W. Rearick, A. M. Petrioli, Firenze 1976, p. 79.

⁶⁶ Il contratto si trova in Archivio di Stato di Pesaro, Notarile, Bernardino Fattori, n. 20, busta n. 35, 1523-25 ed è stato pubblicato per intero in P. BONALI, *La "polizza" di magistro Hieronymo de Savoldi*, "Studia Oliveriana", 1989, 8/9, pp. 7-20. Sulle questioni di committenza si veda M. OLIVARI, *"Vnam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici": la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo: la pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008, pp. 10-39.

⁶⁷ A Savoldo andarono duecento ducati e furono pagate le spese legate a trasporti e materiali lignei; una cifra piuttosto alta e superiore ad opere coeve di dimensioni analoghe di Lotto e Palma il Vecchio cfr. *ivi*, p. 20.

⁶⁸ Circa i 'ritratti criptati' savoldeschi, il *Cristo morto sorretto da Giuseppe d'Arimatea* di Cleveland, forse la cimasa della Pala Pesaro, è un caso emblematico, come pure i quattro santi della pala che probabilmente raffigurano, seppur «depurati rispetto allo studio dal vero», personaggi locali e benefattori legati al contratto: cfr. Olivari, *"Vnam chonam...cit.*, pp. 18-20. Sul tema declinato però in ambito privato si veda A. GENTILI, *Savoldo, il ritratto e l'allegoria musicale*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo...cit.*, pp. 65-70; E.M. DAL POZZOLO, *Un libro, undici corde e un pennello, Giorgione e la nascita del 'ritratto d'amore' a Venezia nel primo '500*, in *Giorgione e Savoldo: note di un ritratto amoroso*, catalogo della mostra a cura di P. Bolpagni, E. Lucchesi Ragni, Brescia 2014, pp. 13-33. Già Francesco Frangi aveva scritto che «i contatti [di Savoldo] con una nobiltà sorretta da un'intensa propensione religiosa appaiono confermati dai numerosi ritratti in veste di santi che costellano il suo catalogo» (F. FRANGI, *Savoldo...cit.*, pp. 20-21).

Ma forse si scorgono tracce ancora maggiori di Lorenzo Lotto che, com'è risaputo, dialogò in modo proficuo e bilaterale con Savoldo e la sua scuola. Ho scritto dei possibili rapporti con Pietro da Lucca – che però era morto nel 1522 – mentre i legami di Lotto con le Marche sono arcinoti, dal polittico di Recanati del 1506 fino agli ultimi anni di vita spesi da oblato a Loreto⁶⁹. Oltretutto il pittore si trovava a Venezia dal gennaio del 1540⁷⁰. È sufficiente però guardare il *Compianto sul Cristo morto* di Brera⁷¹, per notare quanto il volto di Maria svenuta e di Giovanni che la sorregge siano simili (e in controparte) alla xilografia (fig. 11). L'angelo ricorda, poi, quello di Recanati⁷² (fig. 12) per la luce innaturale e i gesti misurati e benevoli, al pari dell'*Annunciata* del polittico di Ponteranica e del *san Giovanni* della *Trasfigurazione* di Recanati⁷³. L'atmosfera raccolta può avvicinarsi al “Bagno di Gesù Bambino” della Pinacoteca di Siena, mentre la costruzione del letto, con il gradino che fa da diaframma con l'osservatore e su cui poggiano oggetti comuni, fa poi pensare all'affresco con la *Nascita della Vergine* di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo⁷⁴. Di quell'opera si rivedono anche le lenzuola e le coperte non rimboccate ma poco rilevate e quasi ‘adipose’ (fig. 13).

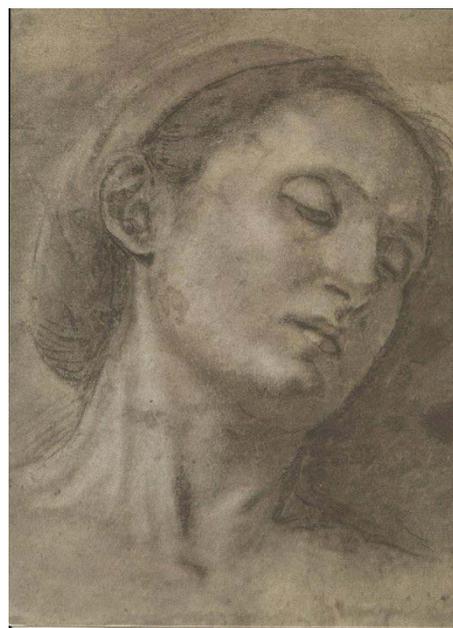


Fig. 11. Giovanni Girolamo Savoldo, *Testa femminile addormentata*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

⁶⁹ Per i rapporti tra il pittore veneziano e le Marche si veda G. BARUCCA, *Biografia e percorso artistico*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche: un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra di Torino a cura di G. Barucca, Roma 2013, pp. 31-35; G.C.F. VILLA, “*Andar a lavorar in la Marcha*”, in *Lorenzo Lotto nelle Marche*, catalogo della mostra di Roma a cura di V. Garibaldi, M. Paraventi, G.C.F. Villa, Milano 2011, pp. 15-19.

⁷⁰ Sull'attività di Lotto a Venezia attorno al 1540 si veda G. ALTISSIMO, *Elemosina di Sant'Antonino*, in *Lotto in Veneto*, catalogo della mostra di Roma a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Milano 2011, pp. 94-105.

⁷¹ E. DEZUANNI, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e committenti 1542-1545*, Treviso 2005, p. 22.

⁷² M. LUCCO, *Della “Cona Sancti Dominici”: o della felicità del vedere*, in *Il Polittico di Lorenzo Lotto a Recanati: storia, documenti e restauro*, a cura di V. Garibaldi, M. Paraventi, G.C.F. Villa, Crocetta del Montello 2013, pp. 47-78.

⁷³ Sull'*Annunciata* del polittico di Ponteranica si veda P. BIANCHI PATTI, *Lorenzo Lotto...cit.*, n. 8. Sulla *Trasfigurazione* per la chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati si veda D. FRAPICCINI, *Sul tema della Trasfigurazione: Lorenzo Lotto e dintorni*, in *I monti di Dio*, a cura di S. Castri, M. Bussagli, Torino 2014, pp. 94-107.

⁷⁴ Per il dipinto senese con relativa bibliografia si veda S. MANUSSO, in *Omaggio a Lorenzo Lotto: i dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra a cura di M. Ceriana, Venezia 2011, pp. 110-113, cat. 8. Sugli affreschi bergamaschi vedere C. BARBIERI, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000, pp. 47-86 e P. PLEBANI, *Lorenzo Lotto a Bergamo. Appunti per un registro dei tempi, delle opere e dei committenti*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto...cit.*, pp. 23-31, sp. 28.

È invece difficile riscontrare nella carriera del pittore veneziano mostruosità paragonabili al nostro diavolo tentatore. Per il suo incedere e per il modo di reggere l'asta può sembrare una versione malignamente 'trasfigurata' del San Rocco della pala con *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*⁷⁵ di Loreto (fig. 14). In quella stessa città fece *San Michele che scaccia Lucifero*, un giovane bello ma triste e, come si è scritto, bisogna forse riaffermare il privilegio degli artisti sui poeti circa l'umanizzazione del diavolo cui accennavo prima⁷⁶. Ma raramente egli si cimentò, come Savoldo, in bizzarrie sul genere della *Consolatoria*: soltanto nei geroglifici delle tarsie bergamasche⁷⁷ e nella coperta allegorica per il *Ritratto del vescovo Bernardo De' Rossi*⁷⁸. Quando entrò in territori sinistri preferì sempre modi allusivi, come nell'indecifrabile *San Gerolamo* della Galleria Borghese⁷⁹.

A differenza di Savoldo⁸⁰, il suo nome è poi stato già accostato a imprese editoriali per il dibattuto frontespizio per la *Bibbia* di Antonio Brucioli (stampata a Venezia dai Giunti nel 1532), un'opera problematica ma generalmente ormai ascritta, pur con qualche remora, al catalogo del pittore veneziano⁸¹, non solo per ragioni stilistiche e di presunta affinità culturale, ma anche per le relazioni con i Giunti che emergono dal *Libro di spese diverse*⁸². Pur trattandosi di un'immagine di otto anni precedente e di un intagliatore probabilmente diverso, specie

⁷⁵ D. FRAPICINI, *Lorenzo Lotto sulla via di Loreto*, in *Lorenzo Lotto e i Tesori Artistici di Loreto*, catalogo della mostra di Roma a cura di G. Morello, Roma 2014, pp. 31-38; D. TOSATO, in *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, cat. 12.

⁷⁶ «Forse è stato un pittore italiano a vedere in Satana, ancor prima dei grandi poeti moderni, l'eroe sconfitto invece del drago contraffatto e digrignante»: G. PAPINI, *Il Diavolo: appunti per una futura Diabologia*, Firenze 1954, p. 261. Papini intendeva rispondere a Mario Praz, che individuava in Gian Battista Marino l'artefice di questo processo: si veda M. PRAZ, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1948, p. 58.

⁷⁷ MAURO ZANCHI, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Bergamo 2003, e *Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell'anima*, atti del convegno di Recanati, Jesi, Monte S. Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto (2007), a cura di L. Mozzoni, Recanati 2009.

⁷⁸ M. BINOTTO, L. SABBADIN, *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, cat. 50.

⁷⁹ Per l'iconografia del dipinto si veda M. LATTANZI, *Il tema del San Girolamo nell'eremo e Lorenzo Lotto*, in *Il San Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra a cura di A. Gentili, Roma 1983, pp. 55-70. Per una bibliografia più aggiornata si veda F. FRACASSI, *Lorenzo Lotto nelle Marche...cit.*, cat. 20.

⁸⁰ Pure Romanino è stato accostato all'editoria veneziana per quanto riguarda gli splendidi ritratti del matematico bresciano Niccolò Tartaglia: cfr. A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 333-334; F. FRANGI, *Romanino: un pittore in rivolta...cit.*, cat. 95. La questione è ancora da indagare più a fondo ma «non è esclusa una sua attività come fornitore di disegni per incisioni»: G. AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra di Firenze a cura di G. Agosti, Firenze 2001, p. 469.

⁸¹ L'attribuzione si deve a G. ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, "Paragone Arte", XXVII, 1976, 317/319, pp. 82-91. Per una bibliografia più aggiornata si veda C. CALLEGARI, *Omaggio a Lorenzo Lotto...cit.*, pp. 124-129, cat. 13, e G. PALUMBO, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma 2012, pp. 28-38.

⁸² I rapporti (1542-1548) riguardano piccole somme di denaro per prestiti e cauzioni: si veda *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di spese diverse...cit.*, I, cc. 57r, 64r, 125r. Sui complessi intrecci con Brucioli si veda M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici...cit.*, pp. 100-116. Nella *Dottrina* e nella *Consolatoria* è lampante, come nella vita di Lotto, la centralità del tema della Croce, elemento che compare in molte sue opere e nel caso del *Crocifisso* della Collezione Berenson, ci apre uno squarcio sulle pratiche di meditazione privata di quel tempo: «[Questo quadro] è facto [di mano di messer] Lorenzo Lotto, omo molto divoto, et per sua divotione il fece la septimana santa et fu finito il Venerdì santo a l'ora de la passione de nostro signore Iesù Cristo. Io Zanetto del Coro ò scritto a ciò si sappia e sia tenuta cum quella venerazione che merita essa figura», cit. in F. DE CAROLIS, *Il Crocifisso Berenson nel Libro di Spese Diverse di Lorenzo Lotto*, "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", XVIII, 2013, 19, pp. 103-108. Per il tema si veda. M. COLLARETA, *In spirito e verità...cit.*, pp. 145-155.



Fig. 12. Lorenzo Lotto, *Pietà*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 13. Lorenzo Lotto, *Polittico Recanati* (part.), Recanati, Museo civico Villa Colloredo Mels.



Fig. 14. Lorenzo Lotto, *Natività della Vergine*, Bergamo, Chiesa di San Michele al Pozzo Bianco.

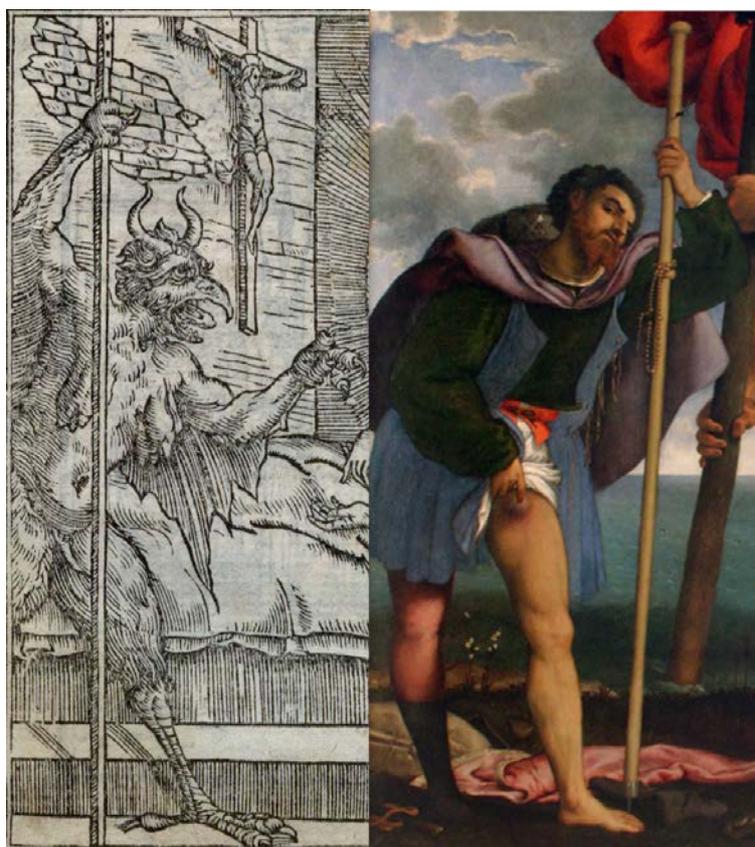


Fig. 15. Lorenzo Lotto, *San Rocco* (part.), Loreto Museo-Antico Tesoro della Santa Casa, 1532.



Fig. 16. Lorenzo Lotto, *Natività* (part.) dal frontespizio della *Biblia* di Antonio Brucioli.

nella scena della *Natività di Cristo* (fig. 15) emergono assonanze notevoli. In primo luogo è quasi identico il modo di costruire i bagliori divini, con un tratteggio di brevi segni a semicerchio da cui si dipanano a raggera gli intagli, poi vi è la costruzione spaziale resa accostando mura chiare e mura annerite per conferire profondità alla figurazione e far emergere le forme dalla penombra.

Conclusione

Nonostante abbia tentato di circoscrivere quanto più possibile il campo, il tema, di per sé scivoloso, dell'attribuzione, si complica con le immagini librarie ed è difficile raggiungere considerazioni definitive. Convergenze biografiche e iconografiche porterebbero dalle parti di Savoldo, ma da un punto di vista strettamente stilistico il nome di Lotto mi sembra più convincente, anche per i suoi presunti rapporti con l'editoria veneziana. Tuttavia queste opere dimostrano, ancora una volta, che tra i libri stampati veneziani della prima metà del Cinquecento si sono espressi ingegni assai ben individualizzati e provenienti dalle più diverse "scuole" pittoriche italiane. La complessità rispetto all'editoria quattrocentesca è che a differenza di allora, dove gli artisti rimanevano relegati all'editoria locale, ren-

dendo più facile il compito degli studiosi ma riducendo l'impatto delle proprie invenzioni, per quanto riguarda il Cinquecento gli artisti si trovavano a essere completamente risucchiati nell'orbita della tipografia veneziana che, seppur tra riusi e manipolazioni varie, consentiva loro di scavalcare del tutto le più modeste stamperie locali garantendo una visibilità e un pubblico di lettori molto maggiore. Per il Cinquecento non si può dunque più mettere in pratica un criterio topografico nello studio delle illustrazioni, come avveniva per il secolo precedente in cui appare innegabile l'unità stilistica, poetica e tecnica degli illustratori di Roma, Venezia, Firenze, Napoli e Milano⁸³. Così, numerosi tra gli «sperimentatori anticlassici»⁸⁴ del tempo, colmate le distanze geografiche e culturali, si ritrovano fianco a fianco sulla piazza veneziana. E non sorprende, ad esempio, poter finalmente usare l'aggettivo 'ariostesco' per l'arte di Domenico Beccafumi, viste le sue numerose xilografie per il *Furioso*, trovare il lunatico Aspertini alle prese con pronostici astrologici e dunque nemmeno avvicinare un grande artista lombardo-veneto al frontespizio di un libro sull'Arte del ben morire'.

⁸³ Cf. S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974, pp. 43-44.

⁸⁴ A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003 (ed. or. 1993), pp. 51-70.

Francesco Speranza

Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

La peculiare programmazione devozionale riscontrabile ancor oggi nei dipinti addossati alle pareti di San Bartolomeo in Pantano è effetto della sovrapposizione culturale adottata in seguito al trasferimento nell'abbazia pistoiese dei monaci vallombrosani, provenienti dall'oramai inesistente cenobio di San Michele in Pelago di Forcole, situato tra le attuali via Traversa e viale Arcadia, da essi abbandonato nel 1779 per le sue precarie condizioni statiche¹. Trasferitisi presso il complesso rientrante nel loro stesso distretto parrocchiale² e già fornito degli spazi adatti ad ospitarli, da breve tempo liberati dai Canonici Regolari Lateranensi ivi assegnati dal 1449 fino alle soppressioni leopoldine del 1778, i monaci intervennero nell'arredo della chiesa inserendovi le devozioni proprie dell'ordine, dando origine ad un assetto testimoniato dalle fonti scritte e dalle immagini fotografiche, rimasto pressoché immutato dall'ultimo ventennio del Settecento fino ai restauri novecenteschi tesi a far riaffiorare le strutture medievali (1951-1961)³. La conformazione di San Bartolomeo, definita nelle sue strutture architettoniche negli anni successivi al 1630 con l'altar maggiore marmoreo ed i sei altari laterali lapidei omologati nella forma, nella fase lateranense prevedeva per la navata destra il *Sant'Agostino che indaga il dogma della Trinità* dell'amiatino Giuseppe Nasini (fine secolo XVII), il *Martirio di san Bartolomeo* di Alessio Gimignani (1636) ed un disperso *San Frediano* già attribuito alla scuola di Jacopo Ligozzi o di Matteo Rosselli, seguiti dal pergamo di Guido da Como, tramutato in cantoria già nel Cinquecento, e dalle porte d'accesso al chiostro ed alla sagrestia⁴. Alla sinistra del presbiterio, la cappella terminale della navata settentrionale presentava come pala dell'altare del Sacramento *San Biagio che risana un fanciullo* di Gian Domenico Ferrucci (metà secolo XVII), mentre sui tre altari della stessa navata si sarebbero incontrati il *Martirio di san Sebastiano* di Matteo Rosselli (1637), il *Battesimo di Costantino* restituito da Sandro Bellesi a Pier Antonio Michi (1645), ed il perduto dipinto con le *Stimmate di san*

¹ M. BRUSCHI, *Il complesso abbaziale di S. Bartolomeo in Pistoia*, Pistoia 1981; L. GAI, G. C. ROMBY, *Settecento illustre. Architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, Pistoia 2009, pp. 126-130.

² BRUSCHI, *Il complesso...cit.*, pp. 34-35. Il territorio parrocchiale di San Bartolomeo venne ingrandito quando Scipione de' Ricci nel 1784 unì le parrocchie di San Leonardo e Santa Liberata. La chiesa e gli ambienti parrocchiali conservano ancora dipinti provenienti da quest'ultima, quali la *Sacra Famiglia* di Francesco Leoncini (1656), già pala dell'altar maggiore, e la *Morte di Santa Liberata* di Violante Ferroni (1756).

³ F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti*, Pistoia 1821, pp. 73-77; G. TIGRI, *Pistoia e il suo territorio. Guida del forestiero*, Pistoia 1853, pp. 191-194; L. GAI, *Il patrimonio artistico pistoiese: acquisizioni in un cinquantennio*, in "Il tremisse pistoiese", VI, 1981, 2, pp. 28-33. Nell'articolo la fotografia a p. 29, in alto, rende l'aspetto di San Bartolomeo in epoca precedente ai restauri, dichiarando l'attuale disposizione spaziale dei dipinti poco rispettosa della distribuzione originaria.

⁴ G. BORELLI, *Fondazione e progressi dell'antichissima Abbazia di S. Bartolomeo in Pistoia*, Pistoia 1754, p. 15; J. M. FIORAVANTI, *Memorie storiche della Città di Pistoia*, Lucca 1758, pp. 62-63. Per l'attribuzione a Michi del *Battesimo di Costantino*, già assegnato a Vincenzo Dandini, vedi S. BELLESI, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti ed altri*, in "Paragone", XXXIX, 1988, 465, pp. 79-96.



Fig. 1. Ignazio Hugford, *La contessa Matilde dona i suoi beni a s. Bernardo degli Uberti*. Pistoia, San Bartolomeo in Pantano.

Francesco pagato nel 1673 al bolognese Cesare Gennari, nipote del Guercino. All'avvicendamento di proprietà, i monaci affiancarono al culto rivolto dai Lateranensi ai santi dalla diffusa popolarità, anche per il ruolo taumaturgico, quali Biagio e Sebastiano, a Bartolomeo, apostolo eponimo dell'abbazia di fondazione alto-medievale, e ad episodi afferenti la centralità della Chiesa romana, quali la conversione del primo imperatore cristiano, la venerazione dei Vallombrosani elevati agli onori degli altari, arricchendo il già variegato ventaglio stilistico⁵ della loro nuova sede con le tele estratte da San Michele. Lasciando invariata la disposizione dei dipinti di Gimignani, Ferrucci, Rosselli e Michi, i monaci relegarono a luoghi periferici il quadro "dipinto con bizzarria" del Nasini ed il *San Frediano*⁶ sostituendoli rispettivamente con le due pale realizzate verso il 1754 da Ignazio Hugford *Sant'Atto che riceve le reliquie di San Iacopo* e *La contes-*

⁵ La successione di altari avvicinava il pistoiese Alessio Gimignani (m. 1651), aggiornato sugli sviluppi del Cigoli e di Giovan Battista Vanni al fiorentino, ben noto a Pistoia, Matteo Rosselli (1578-1650), che unì ai modi del Pagani e del Passignano una sensibilità per i valori cromatici veneziani, alle due creature delle scuole dei Dandini, il fiesolano naturalizzato lucchese Ferrucci (1619-post 1669), attivo nel secondo Seicento seguendo lo stile di Cesare, e Antonio Michi, allievo di Vincenzo. La scuola bolognese era rappresentata dal Gennari (1637-1688), mentre il Nasini (1657-1736) espresse la mediazione di un retroterra culturale senese con il barocco romano assimilato sotto la guida di Ciro Ferri. Vedi *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, R. P. Ciardi, Firenze 2001.

⁶ F. TOLOMEI, *Guida...* cit., pp. 73-77; G. TIGRI, *Pistoia...* cit., pp. 191-194. Nel primo Ottocento, il Nasini era collocato sopra la "porta grande", mentre figuravano accanto al *Sant'Atto* di Hugford una *Madonna con Bambino* di Carlo Dolci, posta sul gradino d'altare, ed un' *Annunciazione* di Francesco Leoncini alla parete. Gli altari recano dediche per gran parte simili a quelle dichiarate dalle due guide di Tolomei e di Tigri già nella visita del vescovo Francesco Toli: «Chiesa di S. Bartolomeo detta in Pantano di Pistoja visitata di 30 Giug(no) 1815. L'Alt. Magg.e è sotto il titolo del SS.mo Crocifisso. In Cornu Evangelii: Altare del SS.mo Sacramento. Altare di S. Silvestro. Altare di S. Bastiano. Altare di S. Pio Papa. in Cornu Epistole: Altare dei S.s Benedetto, Torello e Geltrude. Altare di S. Gio. Battista. Altare di S. Agostino. Altare di S. Atto», Pistoia, Archivio Vescovile, Visite Pastorali, *Visita Toli* (1815-1820).

sa Matilde che dona i propri beni a San Bernardo degli Uberti (fig. 1), e collocarono in luogo del Gennari un San Pietro Igneo che riceve il cappello cardinalizio del fiorentino di origine pistoiese Giovanni Battista Cipriani (fig. 2), allievo di Hugford.⁷ Ancora di chiara provenienza dal monastero distrutto erano un settecentesco San Giovanni Gualberto di autore ignoto, posto nella mostra della cappella alla testata della navata destra accanto ad un Martirio di san Tesauro Beccaria dello stesso Cipriani (1754), le due opere dominanti il presbiterio, la Madonna in trono col Bambino e i santi Benedetto, Michele Arcangelo, Giovanni Gualberto, Bernardo degli Uberti e Atto firmata da Giovanni Maria Butteri (1596) ed il Crocifisso attribuito a scuola di Giovanni Pisano, e la tela dei Santi Vallombrosani del fiorentino Giovanni Camillo Ciabilli (verso il 1695) collocata in alto presso il dipinto di Ferretti.

Così come è possibile l'indagine sulla doppia provenienza delle pale e sulla loro distribuzione sugli altari di San Bartolomeo nel periodo precedente le soppressioni, grazie alla guida pistoiese del Fioravanti e al saggio storico di Giuseppe Borelli dedicato alla *Fondazione e progressi dell'antichissima Abbazia di San Bartolomeo in Pistoja*, entrambi redatti negli anni cinquanta del Settecento, non è invece altrettanto attuabile una ricostruzione dell'assetto interno di San Michele in Forcole, essendo sia la citata guida sia le visite pastorali avare di informazioni a riguardo ed episodiche le notizie storiche



Fig. 2. Giovanni Battista Cipriani, *S. Pietro Igneo riceve il cappello cardinalizio*, 1754 circa. Pistoia, San Bartolomeo in Pantano.

⁷ Ignazio Hugford (1703-1778), personalità versatile di pittore, restauratore e commerciante d'arte, fu uno dei migliori interpreti dell'opera del maestro Anton Domenico Gabbiani, di cui curò la biografia e del quale pubblicò le *Inventiones* tratte da disegni ed opere finite nel volume illustrato *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*. Giovanni Battista Cipriani (1727-1785), allievo di Hugford, instaurò con questi una collaborazione interrotta temporaneamente tra il 1750 e il 1753 per un apprendistato a Roma, e definitivamente nel 1755, anno in cui si trasferì a Londra. Vedi F. BORRONI SALVADORI, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale superiore di Pisa", serie 3, XIII, 1983, pp. 1025-1056.

sull'ultimo periodo di vita del complesso⁸. Nonostante le sue precarie condizioni strutturali, il monastero vallombrosano pistoiese fu oggetto alla metà del Settecento di un rinnovamento, comprendente la realizzazione di una balaustrata per il presbiterio e di una nuova mostra dell'altar maggiore, oggi trasferite entrambe presso la chiesa di Sant'Alessio a Bigiano, oltre all'esecuzione di un ciclo pittorico realizzato a quattro mani dal pittore e restauratore Ignazio Hugford e del suo allievo Giovanni Battista Cipriani⁹.

La serie comprendeva, oltre alle loro quattro opere citate in precedenza, un *San Pietro Igneo che attraversa il fuoco*, già collocato nel primo Ottocento presso la sacrestia di San Bartolomeo, ed un dipinto rappresentante la *Madonna in gloria con santi e in basso monaci martirizzati dai saraceni* ricoverata nel convento, entrambi di mano del "signor Ignazzino". All'interno della parrocchiale si trovano oggi allestite soltanto le tele effigianti la contessa Matilde e l'elezione cardinalizia di San Pietro Igneo, essendo le restanti opere date per irreperibili¹⁰.

Alla metà del Settecento il figlio dell'orologiaio inglese al servizio dei Medici godeva presso l'Ordine Vallombrosano di un credito tale da elevarlo al grado di pittore di fiducia: un credito guadagnato in un trentennio di attività e rafforzato dalla presenza nella congregazione di don Enrico Hugford, al secolo Ferdinando, fratello di Ignazio e monaco dal 1711, che certamente favorì il congiunto nelle scelte artistiche dei suoi superiori¹¹. Le tappe che segnarono l'iter di Hugford come massimo interprete dell'iconografia vallombrosana nel secondo quarto del Settecento iniziarono con la sua prima committenza ufficiale, *La Madonna che offre le vesti sacerdotali a Sant'Ildefonso di Siviglia* (1723) per la chiesa di Santa Trinita a Firenze, continuando con l'imponente *San Pietro Igneo che scomunica il clero nicolaista di Lucca* (1730) per la casa madre, che con il suo aulico impianto classico servì da viatico per le successive opere: i dodici *Santi dell'Ordine* destinati al Noviziato di Vallombrosa (ante 1737), *l'Immacolata Concezione* già nella cappella di San Paolo in Santa Trinita (1741) e il *Cristo che appare a santa Geltrude* per la Badia di Passignano (1746). Affiancato dal Cipriani, già suo allievo presso

⁸ Giovanni Maria Butteri (1540-1606) agì come artista di riferimento dell'ordine vallombrosano nell'ultimo ventennio del Cinquecento, tra Passignano, Vaiano, Pistoia e la casa madre (cfr. *Vallombrosa. Santo e meraviglioso luogo*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto 1999, pp. 81-88). La tela sostituì a fine Cinquecento la pala del pistoiese Domenico Rossermini con i *Santi Giovanni Battista, Jacopo e Sebastiano*, spostata in ambienti marginali del monastero di Forcole, passata dopo il trasferimento dell'Ordine alla sacrestia di San Bartolomeo ed ivi ancora oggi conservata.

⁹ GAI, ROMBY, *Settecento...cit.*, p. 135.

¹⁰ Vedi *Vallombrosa...cit.*, p. 94. Secondo Silvia Meloni Trkulja il ciclo è rimasto immagazzinato dalla Seconda Guerra Mondiale al 1999, S. MELONI TRKULJA, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di A. Natali, Firenze 2009, pp. 302-302, cat. 110. Un dipinto con *San Pietro Igneo che affronta l'ordalia del fuoco* di Ignazio Hugford è stato recentemente venduto a Firenze presso le Gallerie Pananti, asta 89, *Antiquariato – mobili, dipinti e oggetti d'arredo*, 20 aprile 2013, lotto n. 359. Mancato il confronto con l'opera perduta, non pare possibile stabilire se la tela dalle ridotte dimensioni (49x33,5 cm) e dalla resa sommaria costituisca il bozzetto preparatorio o sia comunque legata al dipinto già in San Michele in Forcole.

¹¹ Enrico Hugford (1695-1771), riconosciuto come l'innovatore dell'arte della scagliola, affiancò più volte il fratello nei lavori che gli venivano commissionati, a partire dal restauro della cappella Sassetti, operato in anni vicini a quelli in cui Ignazio esordiva proprio in Santa Trinita. Nell'aprile del 1754, partecipò al rinnovamento del coro di Vallombrosa decorando con scagliole i medaglioni in pietra serena e nel 1757 lavorò per la Cappella dei Dieci Beati a Vallombrosa, per la quale Ignazio dipinse un *San Giovanni Gualberto che presenta alla Vergine i Dieci Beati*, cfr. A. SERAFINI, voce *Hugford, Enrico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXI, Roma 2004, pp. 743-745.

l'Accademia fiorentina ed aiutante personale tra gli anni Quaranta e il 1755 – collaborazione resa necessaria a causa dell'artrite invalidante che lo aveva colpito – Hugford contribuì al rinnovamento del deperito refettorio di Vallombrosa con la *Cena in Emmaus*, i *Tredici santi e beati dell'Ordine* e l'*Assunta* della volta (1745-1748), cui si aggiunsero i sei quadroni per il coro della chiesa (maggio-ottobre 1754)¹². L'inizio di quest'ultima commissione, parte di un progetto di rifacimento complessivo dell'ambiente voluto dall'abate Antonio Chiocciolini, nel quale fu coinvolto per le scagliole a finto marmo anche il fratello di Hugford, subì una dilazione di un mese rispetto al termine contrattato, un ritardo funzionale alla conclusione dell'impegno che i due pittori avevano assunto nei confronti di San Michele in Pelago, portato avanti nel breve periodo in cui il Cipriani risulta affiancato al maestro tra la fine dell'apprendistato romano (1753) e la sua partenza per Londra (1755).

Il ciclo destinato a San Michele in Forcole appare strettamente legato alle scelte della casa madre non soltanto per l'attribuzione dell'incarico al pittore, ma anche per la coerenza del progetto iconografico. Esso, infatti, appare ispirato al ciclo di sei tele della chiesa di Vallombrosa commissionato dall'abate Giovanni Aurelio Casari nell'ambito del rinnovamento della navata tra il 1729 e la fine del 1733. Il riallestimento comportò l'inserimento nei due altari laterali delle pale *Gregorio VII che elegge cardinale san Pietro Igneo* di Antonio Puglieschi e *Sant'Atto che riceve le reliquie di san Jacopo* di Agostino Veracini ed il collocamento a sovrapporta, al di sopra delle aperture verso le cappelle laterali, delle quattro tele di grandi dimensioni (226x451 cm) con il *Martirio del beato Tesauro Beccaria* di Niccolò Lapi, *l'Incontro tra Enrico IV e Gregorio VII a Canossa* di Niccolò Nannetti, *l'Ordalia del fuoco sostenuta da san Pietro Igneo* di Agostino Veracini e il già citato *San Pietro Igneo* di Hugford¹³. La serie pistoiese differisce dal ciclo cui si ispira per l'omissione del tema iconografico della scomunica dei nicolaiti lucchesi e per l'assenza del soggetto già assegnato al Nannetti, sostituito in San Michele in Forcole dall'episodio della donazione della contessa di Canossa. Quest'ultimo tema è invece mutuato dall'ampia tela (287x637 cm) della Biblioteca di Vallombrosa, realizzata dal servita fra' Arsenio Mascagni tra l'estate del 1608 e la fine del 1609¹⁴. Il passaggio al Patrimonio della Santa Sede delle terre governate da Matilde, che ne fece rogare l'atto il 17 novembre 1102 nelle mani del suo consigliere, il vescovo parmense e abate vallombrosano Bernardo

¹² Vedi A. CECCHI, *La pittura a Vallombrosa dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Vallombrosa...cit.*, pp. 153 - 155.

¹³ Il bozzetto dell'opera di Hugford è conservato presso la romana Collezione Lemme, cfr. F. LEMME, in *Il Seicento e il Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra a cura di Pierre Rosemberg, Roma 1998, p. 64. La scelta dei monaci pistoiesi di affidare il ciclo ai soli Hugford e Cipriani appiana la varietà stilistica che caratterizza invece la chiesa abbaziale di Vallombrosa, tra la cultura giordanesca adottata fedelmente dal Lapi e mitigata con un classicismo memore dell'opera di Gabbiani dal Puglieschi, la buia severità di Nannetti e il brio di Veracini. Gli stessi indirizzi di gusto si erano già trovati affiancati in altri cantieri ecclesiastici, da San Jacopo Soprarno (1709) a Santa Verdiana di Castelfiorentino (1708-1717). Vedi M. CHIARINI, *La pittura del Settecento in Toscana*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1990, vol. I, pp. 301-350.

¹⁴ Il servita discepolo di Ligozzi compì l'opera per Vallombrosa nel periodo dell'intensa attività fiorentina tra la Santissima Annunziata e San Niccolò Oltrarno, prima della partenza per l'Austria (1612). Per la figura del Mascagni, S. ROTT-FREUND, *Fra Arsenio Mascagni (ca. 1570 - 1637) und der Beginn der Barocken Deckenmalerei nordlich der Alpen*, Hildesheim 1994.

degli Uberti, costituisce certamente un tema poco frequentato nella rappresentazione pittorica ecclesiastica, acquistando tuttavia una certa fortuna in ambienti afferenti all'Ordine di Vallombrosa: esso era stato interpretato anche da Giovanni Camillo Sagrestani nel presbitero della chiesa di San Bartolomeo nella Badia di Ripoli (1706), officiata dallo stesso Ordine tra il 1187 e il 1808. Appare evidente che tali temi iconografici, pur sviluppati in autonomia compositiva e stilistica, appaiano ricorrenti tra gli ambienti vallombrosani per fornire un'identità generale alle comunità dipendenti¹⁵. In particolare, l'episodio della donazione di Matilde ebbe lo scopo di illustrare l'Ordine Vallombrosano, rappresentato da san Bernardo, come elemento chiave di collegamento tra il papato ed il potere politico e come figura di riferimento per la Chiesa cattolica anche in momenti storici instabili, come quello della lotta per le investiture. La tela dovette assumere una certa rilevanza nell'ambito della committenza pistoiese, dal momento che la contessa di Canossa, secondo Giuseppe Tigri, aveva espresso una predilezione per Pistoia, testimoniata dalle donazioni da lei elargite alle chiese della diocesi¹⁶. Allo stesso modo dovette incontrare favore l'ancona raffigurante sant'Atto, santo dalla doppia accezione di padre generale dell'Ordine, carica attestata attorno al 1120, e di vescovo di Pistoia dal 1133, città in cui il culto per la sua figura è particolarmente radicato, in quanto egli fece importare dalla Spagna le reliquie del patrono san Jacopo.

Per quanto riguarda le due tele superstiti del ciclo oggi conservate in San Bartolomeo, l'inserimento delle scene in uno spazio architettonico omogeneo, incorniciato da un tendaggio rosso, suggerisce una continuità spaziale tra le due tele, e l'utilizzo di una gamma cromatica spenta e poco variata, sono indizi che denotano un'affinità stilistica tra i due autori, segno di un Cipriani ancora pienamente dipendente dall'autorità del maestro. Egli avrebbe infatti raggiunto una completa autonomia formale in direzione neoclassica soltanto dopo la partenza per l'Inghilterra. In entrambe le opere la chiusura del campo visivo sull'episodio principale, sviluppato lungo una composizione verticalizzante e compresso da un fascio d'illuminazione che lo isola rispetto all'ombra bruna in cui sono occultati gli astanti, così come la semplice definizione con cui luci e colori scolpiscono le forme, si configurano come elementi di sfronamento del sostenuto classicismo di stampo romano che Hugford aveva derivato dal maestro Anton Domenico Gabbiani, massimo interprete tra i pittori fiorentini dell'ufficialità medicea a cavallo tra il Sei e il Settecento. In particolare, nei due dipinti pistoiesi il

¹⁵ Una *Consegna a sant'Atto delle reliquie di san Jacopo* era stata realizzata da Benedetto Veli per la Badia di Passignano (1607-1609). Rari sono invece gli altri temi: il martirio del beato Beccaria venne interpretato all'inizio del Settecento dal pistoiese Domenico Piastrini nella basilica vallombrosana di Santa Prassede a Roma, mentre la raffigurazione dell'incontro di Canossa avrebbe avuto maggiore successo nel periodo romantico in contesti assai differenti. Molto frequentata in ambienti vallombrosani è l'*Ordalia di San Pietro Igneo*, dal trittico di San Giovanni Gualberto di Giovanni del Biondo nella Basilica di Santa Croce al dossale di Andrea del Sarto della Galleria degli Uffizi (1528-1529).

¹⁶ TIGRI, *Pistoia...cit.*, p. 189: "Antichi documenti ci testimoniano che nel 1098 la contessa Matilde, marchesana di Toscana, prediligeva Pistoia, come rilevasi dalle molte donazioni alle sue chiese, e che aveva una villa (distrutta) detta il Cigliere". Le munificenze di Matilde a Pistoia possono essere esemplificate dalla fondazione di Santa Maddalena al Prato e dalle donazioni alla badia di San Salvatore a Fonte Taona. Vedi *I poteri dei Canossa: da Reggio Emilia all'Europa*, atti del convegno di studi di Reggio Emilia – Carpineti (1992), a cura di P. Golinelli, Bologna 1994.

tono assunto si sviluppa in un registro particolarmente quotidiano, al limite del colloquiale, prefigurando il clima che pervade i quadroni del coro di Vallombrosa, prime fra tutte le tele raffiguranti l'abate Gualdo e la vestizione della beata Umiltà. Nell'ancona avente come protagonista la contessa Matilde, considerata il capolavoro dell'artista anglo-toscano, particolare è l'interpretazione di un episodio medievale tramite uno scenario in cui le borgognotte e le maniche a sbuffo rivelano un'ambientazione cinquecentesca. Tale interesse per il costume rinascimentale denota un'assimilazione del sedicesimo secolo all'età di mezzo, interpretazione



Fig. 3. Antonio Puglieschi, *Gregorio VII elegge cardinale S. Pietro Igneo*, 1730. Vallombrosa (Reggello), abbazia di Santa Maria Assunta.

peraltro assai diffusa nella prima metà del Settecento in alternativa ad una visione classicheggiante o a un'ambientazione filologicamente più appropriata¹⁷. Nel caso della pala di Hugford, l'eliminazione della grazia *rocaille* e il superamento degli impianti magniloquenti in direzione di un tono quotidiano hanno suggerito a Giancarlo Sestieri di indicare l'opera come una prefigurazione dello storicismo ottocentesco¹⁸. Una ventina d'anni dopo, ambientazioni cinquecentesche e modi colloquiali sarebbero stati adottati anche nell'opera dell'allievo Sante Pacini nelle quattro pale d'altare rievocanti la vita di san Romualdo compiute per la navata della chiesa dell'Eremo di Camaldoli (1772-1776)¹⁹. L'ancona del Cipriani mostra una chiara derivazione compositiva dalla pala di Puglieschi in Vallombrosa con lo stesso soggetto (fig. 3). Rispetto a questa, l'inserimento in una scenografia raccolta e l'eliminazione dell'elemento miracolistico dell'apparizione della Vergine con il Bambino consentono un

allineamento sulle caratteristiche formali proprie dell'opera di Hugford.

A quanto risulta, il ciclo realizzato da Hugford e Cipriani per San Michele in Forcole non attecchì a Pistoia sul piano stilistico, né dette origine a filiazioni iconografiche o compositive.

¹⁷ L'ambientazione cinquecentesca utilizzata per esprimere episodi medievali è prassi diffusa nel Settecento: in ambito toscano possono rappresentarne validi esempi il Giovan Domenico Ferretti di Palazzo della Gherardesca (1732-1733) e il già citato sovrapporta del Nannetti a Vallombrosa. Un'ambientazione consona al costume dell'epoca, seppur non priva di inserti di classicismo, venne allestita da Matteo Bonechi per gli episodi tardo quattrocenteschi di Palazzo Capponi (1746), cfr. G. SESTIERI, *La pittura del Settecento*, Torino 1988; R. SPINELLI, *L'arte a Firenze da Cosimo III de' Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena*, in *Il fasto...cit.*, pp. 36-40.

¹⁸ SESTIERI, *La pittura...cit.*, pp. 298-300.

¹⁹ S. MELONI TRKULIA, in *La pittura...cit.*, p. 815; EAD., in *Il fasto... cit.*, pp. 304-305, cat. 111.

Gravitante attorno alla cultura figurativa fiorentina, Pistoia aveva affidato le proprie committenze di maggior respiro a Giovan Domenico Ferretti tra gli anni venti e quaranta, quindi nei decenni centrali a Vincenzo Meucci²⁰, mentre tra i pittori locali assumeva il ruolo preminente Pietro Marchesini²¹. Allievo come Hugford di Anton Domenico Gabbiani – quest'ultimo particolarmente apprezzato a Pistoia per aver lasciato nella chiesa delle Monache di Sala il capolavoro della sua maturità, la *Presentazione di Maria al Tempio* oggi presso il Museo Civico (1716-1719)²² – Marchesini fu accusato dal suo compagno di studi di origine inglese, oltre che di una scarsa manualità, della mancata applicazione della lezione stilistica del maestro nella



Fig. 4. Ignazio Hugford, *Assunta e Santi*, 1748. Pistoia, Chiesa del Carmine.

ricerca di un linguaggio pittorico virtuosistico. Le critiche mosse da Hugford trovano una giustificazione nelle espressioni caricate e nell'accentuato chiaroscuro della pala Chiappelli al Carmine, la *Madonna del Carmine con il profeta Elia e sant'Atto*²³. L'estrosità di Marchesini risulta in modo ancor più evidente se confrontata con la pala ad essa affiancata sull'adiacente altare Desideri-Caterini, l'*Assunta con i santi Teresa d'Avila, Alberto degli Abati e Galgano* (1748), l'unico lavoro pistoiese di Hugford che esula dalla committenza vallombrosana (fig. 4). I toni sostenuti della pala, che riecheggiano la magniloquenza del Gabbiani, connotata da una mediazione tra un cortonismo visto con gli occhi di Ciro Ferri e influenze classiciste d'impronta marattesca, si discostano dalla sobrietà monastica che pervade le pale già in San Michele e le tele di Vallombrosa a esse quasi contemporanee. Pur semplificando le impostazioni del maestro, Hugford si ispira alle sue linee compositive, come dimostra il richiamo alla perduta *Assunta* già in

²⁰ GAI, ROMBY, *Settecento...cit.*, pp. 47-49, 188-196, 248-250, 412-415, 470-471. Giovan Domenico Ferretti fu attivo a Pistoia tra la Santissima Annunziata dei Serviti e la Basilica dell'Umiltà (1719-1720), Palazzo Amati Cellesi (1723), ed i Santi Filippo e Prospero (1730-1746); Vincenzo Meucci ebbe incarichi nella sacrestia e nell'aula capitolare del Duomo (1749-1752), in San Leone (1753-1763), nella Basilica dell'Umiltà e nella Chiesa del Carmine (anni cinquanta); in quest'ultima impresa introdusse all'ambiente lavorativo il proprio allievo Tommaso Gherardini. Una relativa fortuna ebbe negli anni quaranta Nannetti, cui furono affidate quattro pale per la Santissima Annunziata. Vedi M. VEZZOSI, C. LENZI IACOMELLI, *Un capolavoro della pittura fiorentina. Venere e Adone di Vincenzo Meucci*, Firenze 2003; F. BALDASSARRI, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002.

²¹ GAI, ROMBY, *Settecento...cit.*, pp. 210-211, 470-471. Attivo per il ciclo di tele in San Giovanni Battista (post 1729), le opere principali di Marchesini sono le pale per gli altari Chiappelli e De Rossi al Carmine (1750) e la *Deposizione* per San Sebastiano oggi conservata in San Domenico.

²² R. SPINELLI, in *Il fasto...cit.*, p. 80, cat. 9.

²³ "Pietro Marchesini [...] non fu molto aiutato dalla natura, ma tutto operò con fatica, e dal suo operare non si ravvisa punto la maniera del suo Maestro, avendogli pregiudicato anzi che no l'andare altrove studiando per alcuni anni di sua gioventù, come egli fece vivente il maestro", I. HUGFORD, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, Firenze, 1762, p.69.

Santa Maria di Candeli (1702-1707)²⁴, e al suo stile arioso (fig. 5), ben affiorante nei fluenti panneggi vellutati. Dall'opera di Gabbiani Hugford estrapola alcune citazioni, come la figura della protagonista, presa in prestito dalle manifestazioni gloriose della Vergine quali l'*Assunta* effigiata nell'incisione XXXVI dei *Cento pensieri* e la Madonna affrescata sulla volta della chiesa dei Servi a Montesenario²⁵. La figura di san Galgano appare inoltre ispirata a quella omologa inserita dal Gabbiani nella *Madonna ed il Bambino che appaiono a san Nicola di Bari e a san Galgano*, tela realizzata per l'eponima abbazia cistercense "nelle Maremme di Siena" su incarico dell'abate commendatario, il cardinale governatore di Siena Francesco de' Medici (fig. 6)²⁶. La citazione dal maestro e l'adesione stilistica furono probabilmente richieste a Hugford dalla committente senese Fortunata Alessandra Caterini che, insieme ai patroni dell'ordine carmelitano officiante la chiesa pistoiese, volle inserire un santo legato alla sua località nativa, celebrandone una fortunata immagine e affidandone la realizzazione alla scuola dello stesso Gabbiani, nella persona dell'allievo di più chiara fama ancora vivente²⁷.



Fig. 5. Sante Pacini (da A.D. Gabbiani), *Assunzione*, in Ignazio Hugford, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*, Firenze 1762.

²⁴ S. MELONI TRKULJA, *Gli Uffizi dispersi*, in *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra a cura di Franco Borsi, Firenze, 1982, p. 26; la tela è riprodotta in I. HUGFORD, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*, Firenze, 1762, con incisione di Sante Pacini.

²⁵ HUGFORD, *Raccolta...*cit., tavola XXXVI, incisione di Carlo Gregori.

²⁶ HUGFORD, *Raccolta...*cit., p. 20-21, tavola XVII, incisa da Johann Adam Schweickhart.

²⁷ Tra gli allievi del Gabbiani il più fedele prosecutore dell'opera del caposcuola, insieme ad Hugford, fu Tommaso Redi, aperto tuttavia all'ambiente bolognese e romano, morto nel 1726. L'estroso Ranieri Del Pace, che non aveva ignorato gli indirizzi antiaccademici della scuola del Sagrestani, era già defunto nel 1738 e Antonio Pucci, che indulse ad una freddezza di stampo accademico, morì nel 1739. Vedi *La pittura...*cit., pp. 310-312, 326 e GAI, ROMBY, *Settecento...*cit., pp. 469, 470, 472.

Anche la realizzazione della tela del Carmine, fiorentina come produzione e senese come committenza, si rivela un episodio isolato dal panorama artistico locale. La scuola classicista di ispirazione romana cui il pittore apparteneva e che aveva incontrato in Pistoia un sufficiente successo nei primi decenni del secolo, perse nel giro di due decenni il favore del gusto locale in confronto agli orientamenti di stampo bolognese del Meucci e del Ferretti. Altro elemento di intralcio alla fortuna pistoiese di Hugford fu indubbiamente la concorrenza del Marchesini, pittore maggiormente radicato nella realtà urbana, che ebbe modo di interpretare le esigenze figurative locali in modo più immediato rispetto al compagno di studi.



Fig. 6. Johann Adam Schweickhart, *Madonna e i Ss. Nicola e Galgano* (da A.D. Gabbiani) in Ignazio Hugford, *Raccolta di cento pensieri diversi di Anton Domenico Gabbiani, pittor Fiorentino*, Firenze 1762.

Giulia Coco

Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra

Painting has seldom been employed to any bad purpose
Horace Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 1762

Il 1 gennaio 1760 Horace Walpole annotava: «I began the lives of English artists from Vertue's MSS: that is, *Anecdotes of Painting*»¹. Egli lavorava al progetto dal settembre 1759, quando iniziò a visionare i molti volumi di note e appunti raccolti dall'amico incisore George Vertue – intenzionato a scrivere un *Musaeum pictoris Anglicanum*, ovvero le vite dei pittori in Inghilterra – da lui acquistati dopo la sua morte, «in order to compose the lives of English painters»².

In Inghilterra, nel 1760, l'idea di pubblicare volumi dedicati alle biografie di artisti nazionali non era affatto scontata. In terra d'Albione, soprattutto dal XVIII secolo, artisti che furono anche critici e collezionisti, come Jonathan Richardson, William Hogarth e Allan Ramsay, scrissero d'arte senza tuttavia rivolgersi al genere letterario della biografia, da secoli nella tradizione della letteratura artistica italiana e francese ma poco praticato in Gran Bretagna, se si eccettuano testi come le dodici biografie raccolte da William Aglionby in *Painting illustrated in three dialogues* (1685) rivolte, tuttavia, solo ad artisti italiani, le cui fonti principali furono le *Vite* vasariane e, in parte, le biografie redatte da Giovan Pietro Bellori e Cesare Malvasia³.

Nel 1715 ai lettori d'arte inglesi era stato presentato *An essay on the theory of painting*, contenente le teorie del ritrattista Jonathan Richardson, formatosi nello studio di John Riley ma più influente come scrittore di cose d'arte che come pittore, almeno secondo il giudizio di Samuel Johnson. Nel testo Richardson riproponeva l'antico *topos* dell'*ut pictura poesis*, ovvero un'idea della pittura quale arte dal carattere intellettuale, paragonabile alla poesia, tanto che chi la esercitava era uguale – se non superiore – al poeta. Il pittore, infatti, al suo pari era in grado di «innalzare e migliorare la natura» e, soprattutto attraverso il ritratto, genere che Richardson difese dall'accusa di essere mera copia della realtà apparente, di «reveal the

¹ H. WALPOLE, *Correspondence with Thomas Gray, Richard West and Thomas Ashton*, a cura di W.S. Lewis, G.L. Lam, C.H. Bennett, 13, New Haven 1948, p. 34.

² *Ivi*, p. 33. I manoscritti, oggi alla British Library, furono venduti a Walpole per 100 sterline dalla vedova di Vertue il 22 agosto 1758: *Vertue Note books*, "The Walpole Society", XVIII-XXX, 1930-1955, sp. XVIII, p. XIV.

³ W. HOGARTH, *The analysis of beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, London 1753; A. RAMSAY, *A dialogue on taste*, London 1755; W. AGLIONBY, *Painting illustrated in three dialogues containing some choice observations upon the art together with the lives of the most eminent painters from Cimabue to the time of Raphael and Michel Angelo*, London 1685; nel testo, considerato il primo nel suo genere in Inghilterra, Aglionby sosteneva il primato della pittura italiana di storia. Per la critica d'arte in Inghilterra nel XVIII secolo cfr. J. DOBAI, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, voll. 1 e 2, Bern 1974-1975.

mind as well as the visual appearance»⁴. A tali idee, fondamentale riferimento per i *Seven discourses delivered in the Royal Academy by the President* (1778) di Joshua Reynolds e per la sua fortunata attività di ritrattista, Richardson legava la necessità di una emancipazione culturale della pittura inglese da quella europea, in particolare italiana e francese, ponendo anche basi scientifiche per la nascita della *connoisseurship* e della figura del conoscitore⁵. Queste teorie, argomentate con linguaggio complesso, talora magniloquente, anche in *An argument in behalf of the science of a connoisseur* (1719), a Firenze furono rese note da Francesco Maria Niccolò Gabburri, estimatore del Richardson, che riteneva capace di condurre «alla natural somiglianza i ritratti con un tale impasto di carne, così vera che non sembrano dipinti ma animati collo spirito», al punto che «i primati del regno cercano a gara di avere di sua mano dipinto il proprio ritratto»⁶.

Soprattutto dopo la morte del Richardson, avvenuta nel 1745, le sue teorie divennero fondamentali per le successive generazioni di artisti e scrittori d'arte, sebbene proprio Horace Walpole, con grande lungimiranza, già ne difendesse la validità quando il suo autore era ancora in vita. Avido lettore del Richardson, le cui opere riteneva «full of matter, good sense and instruction», l'autore de *Il castello di Otranto* ne apprezzò anche le doti artistiche, tanto da posare per lui più volte e sostenere che egli fosse uno dei migliori ritrattisti di teste tra gli inglesi, sebbene avesse poca immaginazione nel rappresentare le altre parti del corpo⁷.

Anche *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings, and pictures in Italy France, &c., with remarks, &c.*, pubblicato dal Richardson nel 1722 sulla base di notizie e osservazioni raccolte dal figlio durante il viaggio nel Continente del 1721, fece scuola. L'opera ebbe infatti enorme fortuna tra i viaggiatori inglesi in Europa, orientandone il gusto e gli acquisti di opere d'arte, soprattutto in Italia⁸. Il volume accompagnò anche il giovane Horace Walpole nel suo *grand tour* europeo, tra il 1739 e il 1741, guidandolo nella scelta delle collezioni da visitare e degli acquisti da effettuare, molti dei quali destinati alla raccolta paterna nella residenza di *Houghton Hall*, nel Norfolk.

⁴ J. RICHARDSON, *An essay on the theory of painting*, London 1715, ried. 1719 e 1725, p. 33. «A Portrait is a sort of General History of the Life of the Person it represents [...] These therefore many times answer the Ends of Historical Pictures»: ID., *An essay on the whole art of criticism as it relates to painting*, London 1719, pp. 45-46. Su Richardson cfr. D. RODGERS, s.v. *Jonathan Richardson*, in *The dictionary of art*, a cura di J. Turner, XXVI, New York 1996, pp. 344-346, sp. 345; C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson and the rationalization of connoisseurship*, "Art History", VII, 1984, 1, pp. 38-56, EAD., *Jonathan Richardson art theorist of the English enlightenment*, New Haven 2000.

⁵ Cfr. EAD., *Jonathan Richardson and the rationalization...cit.*, pp. 38-56.

⁶ F.M.N. GABBURRI, *Vite di pittori*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Pal. E.B.9.5, IV, p. 2213 (www.memofonte.it e www.bncf.firenze.sbn.it).

⁷ H. WALPOLE, *Anecdotes of painting in England; with some account of the principal artists; and incidental notes on other arts; collected by the late Mr George Vertue; digested and published from his original Mss by the Honourable Horace Walpole*, Strawberry Hill 1762-1780, ried. IV (1827) London 1826-1828, pp. 23-24, 26.

⁸ Gabburri trovò l'opera piena di «notabilissimi sbagli e specialmente dove discorre della Real Galleria di Toscana e delle statue di essa, scrivendo con troppa franchezza alcuni suoi capricciosi sentimenti e pareri, che appresso agli intendenti non gli fanno veruno onore...»: GABBURRI, *Vite... cit.*, IV, p. 2213.

Al di là di una comune ammirazione per l'arte del Cinque e Seicento, soprattutto italiano, condivisa dai contemporanei, ciò che accomunava maggiormente gli ideali artistici del Richardson e quelli di Walpole era una sorta di patriottica rivendicazione della dignità dell'arte inglese tanto che, nel 1792, le opere di Richardson furono pubblicate come supplemento all'ennesima riedizione degli *Anecdotes of painting in England*, come a voler sancire una continuità di pensiero⁹.

Tuttavia, anche negli *Anecdotes* il primato dell'arte italiana non fu mai messo in discussione da Walpole che, il 22 aprile 1775, di ritorno dalla mostra di pittura della *Royal Academy*, scriveva deluso all'amico Horace Mann, residente a Firenze: «we do not beat Titian or Guido yet», mentre a William Mason comunicava: «I have been at all the exhibitions, and do not find that we are got an inch nearer Raphael than we were»¹⁰. Nella prefazione agli stessi *Anecdotes*, inoltre, lo scrittore riconobbe che l'Inghilterra, patria di William Shakespeare, raramente aveva dato natali a pittori geniali e che i migliori pennelli dei quali il paese si era potuto vantare fossero quelli del fiammingo Hans Holbein e dell'olandese Antoon Van Dyck. Se tale circostanza poteva creare nel lettore un pregiudizio verso un'opera il cui scopo principale era proprio quello di celebrare le arti di un paese che aveva prodotto così pochi artisti, ciò non scoraggiò Walpole, che aveva ben compreso l'importanza di rendere nota al pubblico l'arte nazionale. Lo fece, dunque, raccontando non solo le vite degli artisti inglesi ma anche di quelli forestieri che operarono in Inghilterra, influenzando pittori e scultori britannici, oltre ai fatti e alle curiosità che li coinvolsero, tracciando una storia scandita cronologicamente da Enrico III ai suoi giorni, sotto il governo di Giorgio II¹¹. Fu da queste premesse che egli mosse per scrivere gli *Anecdotes of painting in England* – e non *The lives of English painters*, come si affrettava a precisare nella stessa prefazione – allo scopo di fornire agli inglesi un'educazione artistica del proprio paese¹². È in questo senso che gli *Anecdotes* rappresentano la prima storia dell'arte inglese in Inghilterra, scritta da uno storico, letterato, raffinato collezionista. Anche

⁹ J. RICHARDSON, *The works of Jonathan Richardson. Containing I. The theory of painting II. Essay on the art of criticism, (so far as it relates to painting) III. The science of a connoisseur. Supplement to the Hon. Horace Walpole's Anecdotes of painters and engravers*, London 1792. L'opera contiene una dedica a Joshua Reynolds, morto nel febbraio di quell'anno: cfr. *Art et nation. La fondation de la Royal Academy (1768-1836)*, a cura di I. Baudino, J. Carré, F. Ogée, Paris 2004.

¹⁰ «He [Zoffany] is the Hogarth of Dutch painting, but, no more than Hogarth, can shine out of his own way.[...] Joshua Reynolds is a great painter, but unfortunately his colours seldom stand longer than crayons. We have a Swede, one Louterbourg [Philip James de Louterbourg], who would paint landscape and cattle excellently, if he did not in every picture indulge some one colour inordinately. Horses, dogs, and animals we paint admirably, and a few landscapes well. [...] We have an American [Benjamin] West, who deals in high history and is vastly admired, but he is heavier than Guercino, and has still less grace, and is very inferior»: H. WALPOLE, *Correspondence with Sir Horace Mann*, 24, a cura di W.S. Lewis, W. Hunting Smith, G.L. Lam, New Haven 1967, pp. 92-93; ID., *Correspondence with William Mason*, 28, a cura di W.S. Lewis, G. Cronin jr, C.H. Bennett, New Haven 1955, pp. 195-196.

¹¹ WALPOLE, *Anecdotes...*cit., I, p. XII.

¹² «This very circumstance may with reason prejudice the reader against a work, the chief business of which must be to celebrate the arts of a country which has produced so few good artists. This objection is so striking, that instead of calling it *The Lives of English Painters*, I have simply given it the title of *Anecdotes of Painting in England*: *Ibidem*. Cfr. J. BARRELL, *Sir Joshua Reynolds e l'Inghilterra dell'arte inglese*, in *Nazione e narrazione*, a cura di H.K. Bhabha, Roma 1997, pp. 261-262.

questo fu un elemento di grande novità: prima di allora, infatti, la critica letteraria in Inghilterra era affidata ad artisti – si pensi ai già citati Richardson, Reynolds, Ramsay, Hogarth – concentrati su questioni teoriche, filosofiche, talvolta tecniche, mai storiche.

In Italia, scriveva Walpole nella prefazione al primo volume, l'arte della pittura, giunta a perfezione, è stata celebrata da innumerevoli biografi che hanno innalzato le opere di Raffaello e Correggio al pari degli scritti di Orazio e Virgilio, descrivendole come divine, mentre la Francia, priva di cotanti maestri, elevò per pura vanità Charles Le Brun e Nicolas Poussin a geni nazionali. Quanto all'Inghilterra, escludendo che la penuria di grandi pittori nati in quel paese fosse da imputare al mancato incoraggiamento da parte dei sovrani – pochi re furono mecenati generosi come Carlo I Stuart – l'autore constatava che, al contrario, ingegni quali John Milton e William Hogarth avevano riscosso ammirazione universale senza mai essere stati asserviti al potere¹³. Altrettanto evidente era come l'Inghilterra degli Hannover (Giorgio I, Giorgio II e Giorgio III) fosse uno stato ricco e florido, che giornalmente migliorava le proprie arti e scienze, una nazione promettente, terreno fertile per la nascita di geni destinati all'emulazione, incoraggiati da istituzioni quali la *Society of antiquaries of London* e la *Society of arts and sciences*, fondata a Londra nel 1754, di cui Walpole fu nominato membro nel marzo del 1762, nonché la scuola di statuaria istituita dal duca di Richmond nella propria abitazione nel 1760. Una società così evoluta, capace di beneficiare della bellezza delle arti, aveva il diritto e il dovere di essere informata sulla propria storia artistica, fino ad allora mai narrata, e di incoraggiare astri nascenti. Dunque Walpole celebrò anche l'arte a lui contemporanea, ovvero quella dei regni di Giorgio I e Giorgio II, durante i quali il padre Robert fu primo ministro, in particolare l'architettura e la pittura «which are emerging from the wretched state in which they lay at the accession of George the first»¹⁴. Il gusto e il vigore ritrovato dall'architettura inglese furono debitori verso Lord Burlington e William Kent, la cui grandezza chiara e razionale Walpole invitava a emulare negli edifici pubblici, sollecitando al contempo gli architetti a lui contemporanei anche allo studio dei «sublime dreams» di Giovan Battista Piranesi, «savage as Salvator Rosa, fierce as Michael Angelo and exuberant as Rubens» per le abitazioni private, dove la componente fantasiosa e irrazionale avrebbe potuto esprimersi al suo meglio¹⁵. Quanto alla pittura, in particolare la ritrattistica, genere nazionale per eccellenza col paesaggio, l'autore non poté esimersi dal celebrare le ancora viventi glorie britanniche Thomas Gainsborough e Joshua Reynolds, quest'ultimo particolarmente apprezzato in Italia dopo il viaggio compiuto tra il 1750 e il 1752 e la pubblicazione di incisioni dai suoi dipinti ad opera di Francesco Bartolozzi. A proposito di Reynolds, Walpole osservava come in Italia,

¹³ WALPOLE, *Anecdotes...* cit., I, pp. XI-XII, XVI.

¹⁴ ID., *Anecdotes...* cit., IV, p. X.

¹⁵ «He [Piranesi] piles palaces on bridges, and temples on palaces, and scales Heaven with mountains of edifices. Yet what taste in his boldness! What grandeur in his wildness! What labour and thought both in his rashness and details! Architecture, indeed, has in a manner two sexes; its masculine dignity can only exert its muscles in public works and at public expence: its softer beauties come better within the compass of private residence and enjoyment». *Ivi*, p. XII; cfr. A. PINELLI, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari 2010, pp. 97-104.

al momento, non vi fosse pittore in grado di rivaleggiare con un'immaginazione così fertile e capace di praticare il ritratto con la stessa abilità della pittura di storia; quanto a Gainsborough, trovava la franchezza delle sue immagini di famiglia ambientate nella tranquilla campagna inglese degna della più nobile delle collezioni.

Celebrate brevemente le *conversation pieces* dell'olandese, ma inglese d'adozione Johann Zoffany, interprete di un genere in cui Hogarth fu maestro e che gli inglesi, memori delle *Prove d'opera* diffuse in Inghilterra da Marco Ricci agli inizi del secolo, esportarono a Firenze grazie alle caricature di Thomas Patch, Walpole menzionò artisti minori da lui favoriti con entusiasmo; tra questi la miniaturista Lady Lucan, «who has arrived at copying the most exquisite works of Isaac and Peter Oliver, Hoskins and Cooper, with a genius that almost depreciates those masters, when we consider that they spent their lives in attaining perfection», il caricaturista Henry Bunbury, «the second Hogarth, and first imitator who ever fully equalled his original», Diana Beauclerc e Anne Seymour Damer¹⁶. Quest'ultima, che da Walpole ereditò *Strawberry Hill*, maniero gotico sulle rive del Tamigi, fu una scultrice piacevole ma non proprio equiparabile a Bernini, al quale lo scrittore la paragonava, mosso da profondo affetto più che da un occhio critico, tanto che di lei scriveva:

«The annals of statuary record few artists of the fair sex, and not one that I recollect of any celebrity. Mrs. Damer's busts from the life are not inferior to the antique, and theirs we are sure were not more like. Her shock dog, large as life, and only not alive, has a looseness and softness in the curls that seemed impossible to terra-cotta: it rivals the marble one of Bernini in the Royal collection»¹⁷.

Nel 1760 Walpole lavorò ai primi due volumi degli *Anecdotes*, costretto a letto dalla gotta. In sette mesi completò il primo, tra settembre e ottobre concluse il secondo e, tra gennaio e agosto 1761, terminò il terzo. I primi tre volumi furono pubblicati nel 1762¹⁸. Una tale rapidità nell'elaborazione di queste biografie dense di riferimenti, fatti, dati e arricchite da supplementi e appendici è comprensibile se si pensa alla genesi dell'opera che, come più volte sottolineato da Walpole, attinse principalmente alle notizie già raccolte da Vertue, sulla cui veridicità – prontamente verificata – egli non dubitò mai, dato il carattere di onestà e la scrupolosità

¹⁶ WALPOLE, *Anecdotes...* cit., IV, pp. XVI-XIX.

¹⁷ *Ivi*, pp. XIX-XXII. Walpole sembra dimenticare il precedente di Maria Properzia de' Rossi (1490-1530), scultrice bolognese ricordata da G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1568, ed. cons. Roma 2001, pp. 721-724. A. YARRINGTON, *The Female Pygmalion: Anne Seymour Damer, Alan Cunningham and the writing of a woman sculptor's life*, "The Sculpture Journal", 1, 1997, 1, pp. 32-44, sp. 32-33; H. WALPOLE, *Correspondence with Sir Horace Mann*, 25, a cura di W.S. Lewis, W. Hunting Smith, New Haven 1971, p. 184.

¹⁸ WALPOLE, *Correspondence with Thomas Gray...* cit., 13, pp. 35-37, 46. La stampa del quarto volume fu completata il 13 aprile 1771. L'opera comprendeva 5 volumi: da Enrico III a Elisabetta I; da Giacomo I a Carlo I; da Carlo III ad Anna; da Giorgio I a Giorgio II con *On modern gardening*, un trattato sul giardinaggio; un volume dedicato agli incisori.

polosa ricerca portata avanti dall'amico¹⁹.

La lettura della vastissima corrispondenza tra Walpole e gli uomini più eminenti del proprio tempo è illuminante per comprendere la stesura dell'opera. Essa, infatti, illustra in maniera esemplare gli intenti, l'atteggiamento e il metodo adottati dallo scrittore: quelli di uno storico che, attraverso la raccolta di fatti e documenti, trae un quadro completo e il più possibile veritiero della sua epoca, informando, ma anche intrattenendo, il proprio lettore²⁰. Questi stessi elementi, che mirano alla narrazione del proprio presente – e passato – a vantaggio della posterità, sono anche alla base degli *Anecdotes* e ricorrono in gran parte della produzione letteraria di Walpole; è il caso della sua impressionante corrispondenza e delle *Aedes Walpolianae* (1743), con le quali l'autore si fece ritrarre da John Eccardt e nelle quali descrisse, tra i primi nel proprio paese, la collezione di *Houghton Hall* dopo averla catalogata, così da eternarne la memoria oltre una sua dispersione, che di fatto avvenne²¹.

Ancora più stringenti sono le affinità con il suo lavoro storico per eccellenza, i *Memoirs*, di cui gli *Anecdotes* rappresentano un parallelo artistico. Le due opere hanno una identica struttura, ovvero una scansione temporale che divide rispettivamente avvenimenti storici e biografie degli artisti nei regni che hanno governato il paese sebbene, nel caso dei *Memoirs*, Walpole abbia trattato solo eventi della storia del suo tempo: i regni di Giorgio II e Giorgio III. L'intento di fondo è comunque il medesimo: fornire al pubblico colto e specializzato del presente, ma soprattutto ai posteri, una storia imparziale, basata su fonti e documenti, della politica, della cultura e della civiltà inglese²². Una storia che fosse al di sopra delle parti, priva di quelle influenze e pregiudizi sui quali è facile indulgere quando si narra – e si legge – di fatti e personaggi del proprio tempo. «If I write, I must write facts», scriveva Walpole nei suoi *Memoirs of George II* e per ottenere questo era necessario un distacco, il trascorrere di un 'tempo storico' tra i fatti narrati e il presente²³. È questo il motivo per cui negli *Anecdotes*, in fondo,

¹⁹ Vertue ebbe una fitta rete di corrispondenti e contatti con artisti, visitò aste, mostre e collezioni (tra queste Arundel House, Somerset House, Windsor) e ne catalogò alcune, fece una intensa ricerca archivistica, producendo quasi quaranta volumi manoscritti dal 1713 alla morte, avvenuta nel 1757. *Vertue...cit.*, XVIII.

²⁰ WALPOLE, *Correspondence with Sir Horace Mann*, a cura di W.S. Lewis, W. Hunting Smith, 18, New Haven 1954, p. 480 e G. COCO, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014, pp. 67-70.

²¹ La corrispondenza di Horace Walpole costituisce una fonte ricchissima per lo studio della storia, della politica, del costume e dell'arte inglese ed europea del XVIII secolo. È stata pubblicata a cura di W.S. Lewis in H. WALPOLE, *The Yale edition of Horace Walpole correspondence*, New Haven 1937-1983, voll. 48. H. WALPOLE, *Aedes Walpolianae, or a description of the collection of pictures at Houghton Hall in Norfolk*, London 1743 (ried. 1752 e 1767). Nel 1779 il nipote George vendette la collezione a Caterina di Russia: cfr. COCO, *Artisti...cit.*, pp. 68-69 e nota 37. Le *Aedes Walpolianae* sono uno dei primi cataloghi ragionati di una galleria privata pubblicati in Inghilterra, come Walpole sottolineava: «In Italy, the native soil of almost all Vertü, descriptions of great Collections are much more common and much more ample», sottintendendo un paragone con l'Inghilterra: WALPOLE, *Aedes...cit.*, p. VII.

²² Il 20 maggio 1762 Walpole scriveva a Cole: «We both labour, I will not say for the public, for the public troubles its head very little about our labours, but for the few of posterity that shall be curious, and therefore for their sakes you must assist me in making my work as complete as possible»: H. WALPOLE, *Correspondence with the Rev. William Cole*, 1, a cura di W.S. Lewis e A. Dayle Wallace, New Haven 1937, p. 12.

²³ H. WALPOLE, *Memoirs of the Reign of King George II*, 3 voll., London 1846-1847, I, p. 238: cfr. KETTON-CREMER, *Horace Walpole*, London 1964, pp. 108-109.

trattò prevalentemente di artisti morti, pur soffermandosi su contemporanei più o meno illustri, e volle che i *Memoirs* fossero pubblicati dopo almeno venticinque anni dalla sua morte.

Lo scrittore, tuttavia, disattese sovente le sue stesse aspettative: nei *Memoirs* espresse apertamente la propria opinione su temi caldi come la Guerra dei Sette Anni e non rinunciò a giudizi implacabili verso gli avversari politici del padre; allo stesso modo negli *Anecdotes* manifestò le proprie preferenze in ambito artistico e facili entusiasmi verso artisti a lui vicini – la citata Seymour Damer – o grandi nomi della storia dell'arte, che condizionarono l'obiettività del suo giudizio²⁴. Non a caso Lord Ossory, che aveva conosciuto e corrisposto con Walpole, annotava nel suo *Memorandum* del maggio 1814: «Le *Memorie* del signor Walpole sono brillanti e intrattengono ma, considerando che apparentemente [egli] era un uomo dalla natura molto buona, è sorprendente trovarle così piene di amarezza e malignità»²⁵.

Quando si accinse a scrivere gli *Anecdotes* Walpole era ben consapevole di essere un pioniere nel proprio paese, come anche Lord Beauchamp gli faceva notare, sottolineando quanto il mondo fosse in debito con lui per quel «curioso» lavoro²⁶, che egli arricchì nelle successive edizioni, tanto che, nel gennaio del 1771, scriveva a Horace Mann – al quale nel luglio del 1762 aveva inviato i primi due volumi dell'opera – di procurargli «alla prima opportunità» le *Lettere pittoriche* di Giovanni Gaetano Bottari, perché vi aveva letto passi che avrebbe voluto inserire nella nuova edizione in preparazione²⁷. Novello Vasari, egli aspirava a diventare il Montfaucon inglese, come si evince dalla corrispondenza con l'amico Andrew Coltee Ducarel²⁸.

A dispetto del titolo, *Anecdotes*, termine che richiama un genere letterario in cui si narrano curiosità biografiche ed episodi marginali, Walpole procedette con rigore e metodo, tanto che Beauchamp, dopo aver letto il primo volume, si dichiarò sorpreso di trovare «a methodical

²⁴ Si vedano, ad esempio, gli episodi relativi agli acquisti di una *Madonna con Bambino* del Sassoferrato, creduta da Walpole opera di Domenichino, e della campana in argento erroneamente attribuita a Benvenuto Cellini descritti in COCO, *Artisti...* cit., pp. 85-95 e 176-177.

²⁵ T. B. OSSORY, *Memorandum*, May 1814, in J.P. JUDD, *Horace Walpole's Memoirs*, New York 1959, p. 43.

²⁶ «The world in general is indebted to you for a curious work – the antiquaries in particular for giving grace to their labours and dignity to their anecdotes – the painters for kindly rescuing their names from oblivion. May I not offer one and perhaps not a very far-fetched reason for the scarcity of English painters? They never yet had a [André] Félibien, a [Roger] De Pile, to immortalize them. [...] In Italy deification and plenty, in England poverty and a transient fame has been the painter's lot. But the fine arts may now expect better days, when the Throne is become the altar of the Graces and Mr Walpole deigns to pay his adorations there»: H. WALPOLE, *Correspondence with Henry Seymour Conway, Lady Ailesbury, Lord and Lady Hertford, Lord Beauchamp, Henrietta Seymour Conway*, 38 a cura di W.S. Lewis, L.E. Troide, E.M. Martz, R.A. Smith, New Haven 1974, p. 151.

²⁷ H. WALPOLE, *Correspondence with Sir Horace Mann*, 22, a cura di W.S. Lewis, W. Hunting Smith, G.L. Lam, New Haven 1960, pp. 10, 20, 49; 23, a cura di W. S. Lewis, W. Hinting Smith, G. L. Lam e E. M. Martz, New Haven 1967, pp. 265, 276, 315.

²⁸ A Andrew Coltee Ducarel, che il 23 febbraio 1762 consigliava a Walpole di inserire negli *Anecdotes* immagini relative alla storia e alle antichità in Inghilterra, sul modello di *Les monumens de la monarchie française: qui comprennent l'histoire de la France* (Parigi, 1729-1733) di Bernard de Montfaucon, lo scrittore rispondeva, il giorno dopo: «Your thought of an English Montfaucon accords perfectly with a design I have long had of attempting something of that kind, in which too I have been lately encouraged»: H. WALPOLE, *Horace Walpole's miscellaneous correspondence*, 40, a cura di W.S. Lewis e J. Riely, New Haven 1980, pp. 213 e 218.

history of a fine art under the modest title of *Anecdotes*²⁹. Lo scrittore, infatti, condivise il metodo del Vertue, che potremmo definire filologico, di verifica puntuale e scavo delle fonti, raccolte attraverso letture approfondite di manoscritti e materiale a stampa per trovare riscontri certi nei documenti. A questa attività si affiancarono visite alle collezioni delle più importanti residenze di campagna del paese, ad aste e mostre londinesi, commentate con attente osservazioni fissate ai margini dei loro cataloghi, sui quali Walpole scrisse note e impressioni³⁰. Essenziali furono gli amici e i corrispondenti, che fornirono precisazioni, notizie, correzioni e osservazioni, come George Montagu, Andrew Coltee Ducarel e Arthur Onslow, ai quali fu grato per aver «migliorato» i contenuti della sua opera fornendo comunicazioni preziose, o il reverendo Cole che, ricevuto in regalo il primo volume, nel maggio del 1762 aveva segnalato «two or three errata, or false printings, which I hope you will excuse me for pointing out» comunicandogli «two or three trifling observations»³¹. Anche il compagno di *grand tour*, il poeta Thomas Gray, fornì a Walpole assistenza. Nell'ottobre 1760 gli scriveva da Cambridge:

«I had in my pocket half a dozen artisans for your book [...] they are Susan Herenbout, Levina Benich, two paintresses in miniature, Torreggiano Torreggiani, Giuliano da Trevigi, Benedetto da Rovizzano and Toto del Nunziata, architects, sculptors and painters, all of them employed in England by Henry VIII».

Fu invece a David Dalrymple che Walpole si rivolse per avere informazioni sul ritrattista scozzese George Jameson³².

A dispetto delle retoricamente scarse aspettative nutrite dallo stesso Walpole verso il successo della sua impresa e dell'ironia con la quale la giudicava, talvolta minimizzava, seppur con falsa modestia, gli *Anecdotes of painting in England* ebbero un buon quanto immediato

²⁹ WALPOLE, *Correspondence with Henry Seymour Conway*...cit., 38, p. 151. Cfr. J.L. HAQUETTE, *L'histoire et l'anecdote: réflexions sur les Anecdotes of painting d' Horace Walpole*, in *La théorie subreptice. Les Anecdotes dans la théorie de l'art (XVIe-XVIIIe siècles)*, a cura di É. Hénin, F. Lecercle, L. Wajeman, Turnhout 2012, pp. 215-233.

³⁰ Walpole raccolse le impressioni ricevute da abituali visite alle collezioni di aristocratici, utili per verificare le notizie di Vertue, in due manoscritti, *Book of Materials Sept. 1759* e *Book of Materials. 1771*. Cfr. anche, per un'idea delle residenze visitate, P.G. TOYNBEE, *Horace Walpole's journals of visits to Country Seats, etc.*, "The Walpole Society", XVI, 1928, pp. 9-80.

³¹ H. WALPOLE, *Horace Walpole's miscellaneous correspondence*...cit., 40, pp. 213 e ss., 309, ID., *Correspondence with the Rev. William Cole*...cit., 1, pp. 1-11.

³² WALPOLE, *Correspondence with Thomas Gray*, 14, a cura di W.S. Lewis, G.L. Lam, C.H. Bennett, New Haven 1948, p. 117. Il 30 novembre 1761 scriveva a Dalrymple: «I have not been able, Sir, to find the person to whom you recommended me for some account of [George] Jameson. I have got a print of him, his wife and child, [di Alexander Jamison] but can learn no particulars of his life and works. If you should light on any, or when you see my book, will so kind to point out any of my errors...». Walpole ebbe informazioni da John Jameson, mercante di vino a Leith e parente del pittore: ID., *Horace Walpole's miscellaneous*...cit., 40, pp. 263-270, 283-286, ID., *Correspondence with Sir David Dalrymple*, 15, a cura di W.S. Lewis, C.H. Bennett, A.G. Hoover, New Haven 1951, p. 75.

seguito in Inghilterra, dove furono più volte ristampati nel corso dell'Ottocento³³. Cosciente della portata innovativa dei suoi testi, che descriveva ricchi di «an infinite quantity of new and curious things», egli temeva che questi risultassero poco interessanti al lettore:

«as it is quite foreign from all popular topics, I don't suppose it will be much attended to. There is not a word of Methodism in it, it says nothing of the disturbances in Ireland [...] and does not abuse my Lord George Sackville - how should it please?»,

scriveva a Montagu nel novembre 1760³⁴. Il reverendo Cole, invece, dopo aver letto i primi due volumi, attendeva con ansia il terzo, lo storico Edward Gibbon li definì «minute curiosity and acuteness», mentre la recensione di William Kenrick per “The Monthly Review” elogiò il carattere erudito dell'opera, capace di intrattenere, nella quale l'autore arricchì il materiale di Vertue di colte riflessioni e notizie, specchio delle sue vaste conoscenze, sottolineando la bellezza delle incisioni con le effigi degli artisti trattati all'inizio di ogni biografia, chiaro riferimento ai ritratti a corredo dell'edizione giuntina delle *Vite* vasariane³⁵.

Sembra che Jean Mariette, che nel 1765 conobbe Walpole a Parigi attraverso la mediazione di Madame du Deffand, avesse imparato l'inglese per tradurre l'opera in francese, aiutato dallo stesso Horace, che il primo novembre di quell'anno annotava a Parigi: «M. Mariette came after dinner to consult me on his translation of my *Anecdotes*»³⁶. In realtà del suo lavoro, mai pubblicato, Mariette scrisse a Giovanni Gaetano Bottari nell'agosto del 1764 con poco entusiasmo, descrivendo la sua traduzione come un *divertissement* di poca utilità. Riconosceva tuttavia a Walpole, che motteggiava per la sua passione verso l'architettura gotica, il merito di aver fatto onore all'Inghilterra, terra di «pittori di poca fama, e quasi tutti ritrattisti»:

«É stata pubblicata in Londra, e in inglese, una Opera composta di quattro tomi in 4° che contiene degli aneddoti sopra i pittori, scultori, architetti, e intagliatori, che hanno esercitato queste differenti arti in Inghilterra. Io mi sono spassato a tradurla, e già sono alla fine del terzo tomo, ma questa fatica senza dubbio sarà per me solo; perch'io non vi trovo niente di molta importanza per meritare, che ne sia fatta parte al pubblico della nostra lingua. Vorrei ancora, che questa Opera potesse fare molto onore alla nazione

³³ Nel 1808 Edward Edwards pubblicò *Anecdotes of painters who have resided or been born in England with critical remarks on their production* (London, Leigh), continuazione ideale degli *Anecdotes* di Walpole, riediti a Londra in 5 volumi a cura di James Dallaway (1826-1828); nel 1849 e nel 1862 Bohn di Londra stampò l'edizione in tre volumi a cura di Ralph Nicholson Wornum, ampliata e ristampata nel 1888 da Swan Sonnenschein, Lowrey & Co.

³⁴ H. WALPOLE, *Correspondence with George Montagu*, 9, a cura di W.S. Lewis, R.S. Brown jr, New Haven 1941, p. 326.

³⁵ E. GIBBON, *Gibbon's journal to January 28th 1763: my journal I, II & III and my Ephemerides*, a cura di D.M. Low, London 1929-1930, p. 103, W. KENRICK, *Review*, “The Monthly Review”, XXVI, april 1762, pp. 241-254, *sp.* 242-243 e 253.

³⁶ H. WALPOLE, *Correspondence with Madame du Deffand and Wiart*, 7, a cura di W.S. Lewis, W. Hunting Smith, New Haven 1939, p. 269.

Inglese; perché se si sottragga tutto ciò, che concerne i professori forestieri, il resto contiene poc'altro, che pittori di poca fama, e quasi tutti ritrattisti. L'autore tuttavia è un uomo di molto spirito, e che ha messo in questo suo libro tutto quello spirito, di cui il libro era capace. Questi è il Sig. Orazio Walpol[e] figliolo del Ministro, che ha governato lungo tempo l'Inghilterra. Quest'opera è arricchita di presso a cento ritratti, e la stampa è veramente magnifica. Vi farò ridere, se vi dirò, che la chiesa di S. Pietro non è di suo gusto, e che egli la trova troppo carica d'ornati, il che non gli pare proprio per un tempio degno della maestà dell'Essere Supremo, che lo abita. Che gli ornamenti, che vi sono sparsi a profusione, non vi sono posti per altro che per fomentare la superstizione, di cui egli accusa malamente la nostra Chiesa Romana. Ed a quale edificio credete voi, che egli conceda la preferenza sopra a S. Pietro? A una chiesa fabbricata sul gusto Gotico, e le di cui muraglie sieno tutte nude, cosa che fa pietà³⁷.»

Più sentito fu l'entusiasmo di Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt, che nel 1777 aveva visitato *Strawberry Hill* – dove l'incontro con Walpole e la sua collezione fu decisivo per il progetto dell'*Histoire de l'art* – e che confessava all'amico:

«Sur l'histoire de la peinture et de la sculpture d'après le premier volume de vos *Anecdotes of Painting in England* [...] je regarde la manière dont vous avez traité cette partie, comme propre à servir de modèle»³⁸.

E ancora, a proposito delle belle arti in Inghilterra, scriveva:

«cette Nation est soigneuse de conserver les monuments des arts qui peuvent en montrer l'état successif et en illustrer les maîtres. [...] L'ordre en est parfaitement indiqué dans l'ouvrage de M. Horace Walpole [...] qui mérite d'être honorablement distingué, à cause de l'exactitude du goût et de la critique éclairée avec lesquels il est exécuté»³⁹.

Il confronto con William Hogarth testimonia invece la tiepida accoglienza che l'artista riservò agli *Anecdotes*, dei quali non apprezzò che fossero opera di un dilettante; con retorica domandava infatti a Walpole se il suo lavoro fosse una storia critica della pittura e quando gli fu risposto: «No. È la sua storia in Inghilterra, dal punto di vista di un antiquario», provocatorio Hogarth, che in quel momento stava scrivendo un saggio mai pubblicato, concluse: «oh è il libro di un antiquario, allora non saremo rivali», ribadendo con orgoglio che la sua era

³⁷ G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di S. Ticozzi, Milano 1822-1825, IV, pp. 570-571. Cfr. R. CLARK, *Horace Walpole and Mariette*, "Modern Language Review", IX, 1914, 4, pp. 520-523.

³⁸ H. WALPOLE, *Horace Walpole's miscellaneous correspondence*, 42, a cura di W.S. Lewis and J. Riely, New Haven 1980, p. 65.

³⁹ J.B.L. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris 1823, II, p. 137.

«un'opera di critica», scritta da un artista:

«**[Hogarth]** I am told you are going to entertain the town with something in our way. **[Walpole]** Not very soon, Mr Hogarth. **[Hogarth]** I wish you would let me have it, to correct; I should be sorry to have you expose yourself to censure. We painters must know more of those things than other people. **[Walpole]** Do you think nobody understands painting but painters? **[Hogarth]** Oh! So far from it [...] and indeed, to say truth, I have generally found that persons who had studied painting least, were the best judges of it [...] I wish you would let me correct it – besides, I am writing something of the same kind myself, I should be sorry we should clash. **[Walpole]** I believe it is not much known what my work is; very few persons have seen it. **[Hogarth]** Why, it is a critical history of painting, is not it? **[Walpole]** No it is an antiquarian history of it in England; I bought Mr Vertue's Mss, and I believe the work will not give much offence. Besides, if it does, I cannot help it: when I publish anything, I give it to the world to think of it as they please. **[Hogarth]** Oh! If it is an antiquarian work, we shall not clash. Mine is a critical work. [...]»⁴⁰.

Ciò che Hogarth mostrò di non intuire, o faticò ad ammettere, era il carattere innovativo degli scritti di Walpole, al punto che si augurò di poterli correggere per evitare di esporli al ridicolo, convinto com'era che solo i pittori fossero i migliori giudici. Preoccupato di affermare il tradizionale valore dell'artista-scrittore, egli sembrò ignorare a priori i contenuti di quell'opera che, seppur presentati al lettore come una 'bagatella', aneddoti e curiosità pubblicati quasi per capriccio da un brillante aristocratico con la passione per le belle arti, tentarono di colmare una grande lacuna nella letteratura artistica inglese. Essi, infatti, rappresentarono un importante riferimento per lo studio della storia dell'arte in Inghilterra, un'opera che, al di là delle teorie e delle speculazioni di artisti eruditi, ha contribuito a rendere consapevoli gli inglesi del tempo della propria storia artistica, rappresentando un imprescindibile, ma poco valorizzato riferimento, per le generazioni successive⁴¹.

Penalizzante, in questo senso, è stato forse proprio l'utilizzo della parola «aneddoto» nel titolo dell'opera che, se all'epoca di Walpole indicava fatti inediti resi noti al pubblico, come nella definizione data da Samuel Johnson, col tempo ha perso, almeno in parte, questa sua

⁴⁰ Come anticipato a Montagu - «I had consecrated a line to his genius (I mean for wit)» – l'unico riferimento a Hogarth è nella prefazione: «Mr Hogarth has received no honours, but universal admiration». WALPOLE, *Correspondence with George Montagu...* cit., 9, pp. 365-366, ID., *Anecdotes...* cit., I, p. XVI. Cf. L. LIPKING, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-century England*, Princeton 1970, HAQUETTE, *L'histoire et l'anecdote...* cit., p. 219.

⁴¹ In questa sede non è affrontato il tema della fortuna, o sfortuna, critica degli *Anecdotes* di Walpole trattato, almeno parzialmente, da LIPKING, *The Ordering...* cit., HAQUETTE, *L'histoire...* cit. con bibliografia, e P. GRIENER, *La République de l'oeil: l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010, p. 220. Da segnalare, inoltre, anche il catalogo *Portraits of painters. Drawings by George Vertue and Horace Walpole's Anecdotes of painting in England*, a cura di C. Roman, Yale 2010.

accezione storiografica⁴²; accezione che risponde perfettamente ad una prospettiva storica, quella dell'autore, che va oltre il racconto delle vite dei pittori attraverso fatti e notizie, in quanto è volta a ricostruire «une dimension globalisante», ovvero il quadro generale di un'epoca attraverso materiali inediti e dal punto di vista storico artistico, come ha osservato Jean-Louis Haquette⁴³. Secondo lo studioso, infatti, per Walpole l'aneddoto è funzionale e interessante non solo – e talvolta non tanto – perché rappresenta una fonte storica e biografica, la cui veridicità mette anzi sovente in discussione, quanto perché testimonia la percezione che i contemporanei avevano di un artista, di un'opera, di una corrente pittorica, perfezionando ulteriormente e ancor più completamente l'affresco storico che lo scrittore andava formando⁴⁴. L'aneddoto, infine, è per Walpole strumento attraverso il quale egli può informare il lettore del suo tempo, e quello della posterità, sulla propria visione dell'artista che, come illustra ancora Haquette, nella maggior parte dei casi non è affatto positiva. Il pittore – perché è delle vite di pittori che si tratta – è per Walpole un arricchito, arrogante scialacquatore, le cui esuberanze e vanità, che gli fanno dimenticare una condizione sociale inferiore rispetto a quella della sua committenza aristocratica, lo scrittore non intende giustificare, né tantomeno confondere col genio artistico, che solo la cultura romantica sarà in grado di apprezzare ed esaltare. Artisti, dunque, che l'autore ridimensiona a «des artisans doués», rifiutando a priori «qu'ils sortent de ce rang social subalterne»⁴⁵. Nell'affermare ciò anche il sempre aggiornato e lungimirante Walpole si mostra, in fondo, un aristocratico collezionista amante delle belle arti, *an antiquarian*, per dirla con Hogarth⁴⁶, il cui giudizio non imparziale era, almeno in parte, condizionato dalle gerarchie sociali e dalla cultura del proprio tempo.

⁴² Nel suo *A dictionary of the English language* (London 1755), Samuel Johnson definiva il termine “Anecdote” «Something yet unpublished; secret history», *ivi*, p. 131.

⁴³ HAQUETTE, *L'histoire...*cit., p. 218 e 221.

⁴⁴ Si veda l'episodio relativo ai rapporti tra Hans Holbein ed Erasmo da Rotterdam riportato in *ivi*, p. 223.

⁴⁵ *Ivi*, p. 229 e pp. 230-233.

⁴⁶ Nel Settecento il termine “antiquario” non ha ancora l'accezione moderna di commerciante d'arte, bensì è «un uomo studioso di antichità; un collezionista di cose antiche»: JOHNSON, *s.v. Antiquary*, in *A dictionary...*cit., p. 140.

Maria Russo

Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia

Le recenti celebrazioni sul 150° anniversario dell'Unità d'Italia ed i festeggiamenti che hanno interessato Firenze, per la ricorrenza della nomina di capitale del Regno, hanno dato nuovo impulso alla riflessione sull'impatto che tale evento ebbe sulla città¹. Oltre alle note trasformazioni urbanistiche² e ai positivi esiti sull'economia cittadina, il nuovo governo apportò un profondo cambiamento riorganizzando le eterogenee strutture amministrative ereditate. Il presente contributo dimostra come una serie di riforme legislative, avviate a beneficio del sovrano nei primi anni del Regno d'Italia, contribuì, seppure in maniera indiretta, alla definizione del cosiddetto gusto eclettico sabauda³. Il consistente trasferimento dei beni mobili appartenuti alle regge emiliane e toscane alla Guardaroba di Firenze fu, difatti, la conseguenza della retrocessione degli stabili dal privato godimento del Re al Demanio dello Stato.

Lo Statuto Albertino aveva istituito la prerogativa per il sovrano di dotarsi di un patrimonio costituito da immobili e somme di denaro, denominato 'lista civile', tale da garantire un

Il presente contributo è un estratto della tesi di specializzazione discussa dall'autrice durante l'anno accademico 2013/2014, contenente ulteriori approfondimenti sulle regge emiliane, sull'organizzazione della Guardaroba in epoca sabauda e sull'operato degli architetti ornatiisti responsabili dell'allestimento degli appartamenti di Palazzo Pitti all'epoca di Vittorio Emanuele II e di Umberto I.

¹ In relazione alle mostre dedicate tra il 2011 ed il 2015 alle celebrazioni si segnalano: *La Bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra di Torino e Firenze a cura di A. Paolucci, Milano 2011; *Dagli splendori di corte al lusso borghese. L'Opificio delle Pietre Dure nell'Italia Unita*, catalogo della mostra della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a cura di A. Giusti, Livorno 2011; *Firenze Capitale. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra di Firenze a cura di S. Condemi, Livorno 2015. Tra le altre innumerevoli iniziative editoriali si ricordano: C. CECCUTI, *La penna e la spada: l'Unità d'Italia fra Torino e Firenze*, Firenze 2010; G. OREFICE, *Firenze e l'Unità d'Italia: un nuovo paesaggio urbano*, Roma 2011; A. MAZZANTI, *L'Unità d'Italia. Testimonianze risorgimentali nei musei e nel territorio della Toscana: una proposta di itinerario*, Firenze 2011. Numerosi anche i convegni dedicati all'anniversario; per la città di Firenze, segnaliamo gli eventi promossi dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, dal Museo di Casa Martelli, dalla Fondazione Spadolini Nuova Antologia, dalla Società Toscana per la Storia del Risorgimento e dall'Accademia di Belle Arti di Firenze.

² Sugli interventi condotti da Giuseppe Poggi si rimanda al catalogo della recente mostra, con bibliografia precedente: *Una Capitale e il suo Architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra di Firenze a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze 2015.

³ E. COLLE, *Le vicende dell'arredo degli appartamenti monumentali di Palazzo Pitti attraverso gli inventari della Guardaroba granducale*, "Antichità Viva", XV, 1986, 2/3, pp. 47-59; Id., *Eclettismo sabauda: le decorazioni e gli arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II a Torino e Firenze*, "Antichità Viva", XXVII, 1988, 1, pp. 44-51; C. SISI, *Palazzo Pitti: reggia dei Savoia*, in *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, Firenze 1993, pp. 129-147; P. CORNAGLIA, *Eclettismo di corte: l'appartamento di Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide a Moncalieri fra neobarocco e secondo impero*, "Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti", XLVIII, 1996 (1998), pp. 345-362, sp. 347; L. MOROZZI, *Il gusto sabauda alla fine dell'Ottocento. Appunti per la ricostruzione storica dell'arredo negli Appartamenti Imperiali al Quirinale*, in EAD., *Gli Appartamenti Imperiali nella Manica Lunga*, Roma 1998, pp. 59-92; C. SISI, *Vicende sabauda di Palazzo Pitti 1859-1945*, "Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti", 2010, pp. 10-13; C. PAOLINI, *La nuova corte sabauda*, in *Una capitale...cit.*, pp. 49-56; E. COLLE, *Gusto sabauda: decorazione e arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II*, in *Firenze Capitale...cit.*, pp.72-83.

adeguato tenore di vita⁴. La legge n. 4135 del 24 giugno 1860 estese la dotazione immobiliare della Corona⁵, a seguito delle recenti annessioni dei ducati e granducati al Regno d'Italia. Modena e Reggio cedettero le residenze dei Borbone, Parma contribuì con Palazzo Reale e Palazzo del Giardino, Colorno con il Palazzo Merla, Sala Baganza col Casino dei Boschi e Bologna con la Villa di San Michele in Bosco; da San Felice e Collecchio il Re acquisì poderi, vigne e boschi⁶. Dalla Toscana, invece, pervennero sia le ville del passato Ducato di Lucca che tutte le dimore già appartenute ai Medici e agli Asburgo-Lorena: il Palazzo Pitti a Firenze col Giardino di Boboli, le ex residenze di Pisa, Livorno, Siena, Arezzo, Poggio a Caiano, Castello e Petraia ed anche il Palazzo di Lucca e la Villa di Marlia⁷.

Conseguenze ancora più rilevanti seguirono la legge n. 755 del 10 agosto 1862, in seguito alla quale vennero incorporate tra gli immobili di casa Savoia le sontuose residenze appartenute ai Borbone nel Regno delle Due Sicilie. Invece, ritornarono a far parte delle sostanze demaniali parte del Palazzo Reale di Modena e parte di quello di Reggio Emilia, il Palazzo di Riserva, e quello detto 'del Giardino' a Parma, il Palazzo Reale di Colorno, il Palazzo di residenza di Arezzo e la Villa di Poggio a Caiano.

La nuova legge sulla dotazione emanata alla vigilia del trasferimento della capitale a Firenze, il 14 marzo 1865, non introduceva sostanziali mutamenti normativi, ma riduceva l'elenco dei beni immobiliari di cui poteva disporre Sua Maestà. La legge n. 2198, probabilmente a seguito di riscontrate difficoltà nella gestione di complessi architettonici e giardini così estesi e lontani tra di loro, stabiliva le cessioni al Demanio dei palazzi di Cagliari, Alessandria, Siena, Lucca e Messina, nonché della Tenuta di Marlia e delle Scuderie di San Marco a Firenze; infine, era completata la consegna, avviata con la precedente legge del 1862, delle regie residenze di Parma, Reggio e Modena.

La previsione dell'ingente trasferimento di dipendenti e funzionari del Governo nei mesi seguenti, a causa dello stanziamento della capitale a Firenze, suggerì l'acquisizione tra gli stabili della Real Casa anche di quattro palazzi in piazza San Felice, particolarmente utili per

⁴ Sulla dotazione immobiliare della Corona e la lista civile di Sua Maestà si veda: C.A. BIGGINI, *Natura giuridica dell'amministrazione e della dotazione della Corona*, "Studi Saresi", XIII, 1935, pp. 5-56; P. COLOMBO, *Il Re d'Italia. Prerogative costituzionali e potere politico della Corona (1848-1922)*, Milano 1999; ID., *Storia costituzionale della monarchia italiana*, Roma-Bari 2005, pp. 39-45.

⁵ Per i singoli provvedimenti legislativi, con i rispettivi allegati contenenti gli elenchi degli immobili entranti nella Lista Civile, cfr. *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, Torino 1859-1947, *ad annum*.

⁶ Sulle regie emiliane si segnalano: G. LOMBARDI, *La Versaglia parmense nella storia delle Regge italiane*, "Aurea Parma", XXXVII, 1953, 3, pp. 164-168; G. SILVANI, *Cento anni di protesta. L'ingiusta spogliazione dei Palazzi ducali di Parma, Piacenza e Colorno*, Parma 1975; G. CIRILLO, G. GODI, *Il mobile a Parma fra Barocco e Romanticismo. 1600-1860*, Parma 1983; A. GONZÁLEZ PALACIOS, *Arredi francesi da Parma a Firenze*, "Ricerche di storia dell'arte", IV, 1977, pp. 149-168; G. BERTINI, *Le residenze ducali parmensi dal 1860 al 1870 e le vicende dei loro arredi*, in *Le regge disperse. Colorno rintraccia gli arredi ducali presenti in collezioni pubbliche parmensi*, catalogo della mostra a cura di M. Dall'Acqua, G. Bertini, Colorno 1981, pp. 57-61.

⁷ G. SUGANA, *Notizie storico-artistiche sui primari palazzi principeschi*, Firenze 1871; L. ALIDORI, *Le dimore dei Medici in Toscana*, Firenze 1995; I. LAPI BALLERINI, *Le ville medicee. Guida completa*, Firenze 2003; E. COLLE, *Gli inventari delle corti. Le guardarobe reali in Italia dal XVI al XX secolo*, Firenze 2004; M. FRATI, *Il sistema territoriale delle residenze della Corona di Toscana in età lorenesca (1737-1859)*, "Memorie valdarnesi", Ser. 9, CLXXVIII, 2012, 2, pp. 129-161.

la loro vicinanza con la piazza de' Pitti, e una casa in via del Ronco, adiacente al Giardino di Boboli. La villa di Poggio a Caiano, già ceduta al Demanio nel 1862, ritornava nella dotazione della Corona, in quanto dimora tra quelle predilette da Vittorio Emanuele II.

Trascorsi tre anni, nel 1868, il neo Ministro delle Finanze Luigi Cambray Digny, ex Intendente Generale dei Palazzi in Toscana, firmò la legge n. 4547, promulgata il 26 agosto e pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 3 settembre. Manifestando l'intenzione di cederne il possesso al Demanio dello Stato, scompaiono dall'elenco dei beni immobili afferenti alla Corona le ultime proprietà emiliane rimaste nella legge del 1865, ovvero il Casino dei Boschi ed il Casino di Ferlaro a Sala Baganza; per la Toscana passavano al Demanio il Palazzo di residenza di Livorno con una casetta attigua, la scuderia e la cosiddetta 'Paggeria'. Gli stabili della provincia di Firenze continuavano invece ad essere incrementati: la 'casa dei Dottori' in piazza San Felice, il locale detto 'delle bianchette' (utilizzato come lavanderia per gli usi della corte lorenese)⁸, la Palazzina della Santissima Annunziata in via San Sebastiano⁹, attuale via Gino Capponi, e la 'casa della Cappella' al Poggio Imperiale. Infine, tra le importanti nuove acquisizioni nella dotazione del Re si registra quella del Palazzo di residenza di Venezia, corrispondente alle 'Procuratie Nuove' nei pressi di piazza San Marco.

Il carteggio prodotto dall'Intendenza Generale dei Reali Palazzi Ville e Possessi di S. M. il Re, facente parte dell'Archivio della Guardaroba di Palazzo Pitti¹⁰, consente di ricostruire lo 'smobiliamento' delle ex residenze appartenute al Granducato di Toscana. Essendo stata prevista la possibilità per la Corona di impossessarsi degli oggetti d'arte collocati negli immobili ceduti al Demanio, prontamente si avviarono le spoliazioni delle residenze. Ogni operazione era svolta in collaborazione tra l'Architetto della Real Casa, l'Ispezione del Mobiliare e la Direzione Generale delle Fabbriche Civili. L'Ispezione del Mobiliare di Firenze fu l'ufficio deputato alla gestione del rilevante patrimonio mobiliare pervenuto alla Guardaroba. Il magazzino del Mobiliare dello Stato era incaricato dalla Direzione del Demanio e delle Tasse di Firenze di stabilire le stime degli oggetti registrati negli inventari, in collaborazione coi consegnatari di ogni residenza, chiamati 'guardaroba', o con altri delegati dell'Intendenza Generale dei Regi Palazzi, Ville e Possessi di Toscana. Dal 1866 si insediò a Firenze la Direzione del Mobiliare generale, l'ufficio centrale della divisione seconda del Ministero della Real Casa. La presenza di questo ufficio spiega l'alta concentrazione di arredi convogliati nella capitale provenienti dalle regge dismesse nella Guardaroba sabauda. Gli addetti ai trasporti degli arredi erano i consegnatari che dovevano registrare in ogni inventario l'arrivo e la partenza di ciascun oggetto. Tutti gli spostamenti erano accompagnati da una nota di caricamento, che rimaneva

⁸ Archivio storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), Guardaroba di Palazzo Pitti (d'ora in poi Guardaroba), *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 61, nn. 2613, 2747; *Commissione di stralcio della cessata Intendenza Generale*, n. 164.

⁹ Sull'edificio, detto anche 'dei Servi', è la recente pubblicazione: C. DE BENEDECTIS, *La Palazzina dei Servi e Firenze Capitale*, in EAD., *La Palazzina dei Servi a Firenze. Da residenza vescovile a sede universitaria*, Firenze 2014, pp. 101-104.

¹⁰ Per la consultazione dell'Archivio storico delle Gallerie Fiorentine si ringrazia il personale dell'Ufficio Ricerche del Polo museale regionale della Toscana.

come attestazione dell'avvenuta consegna, e da una di scaricamento, che, contrassegnata dal ricevente, veniva rispedita al guardaroba che aveva provveduto all'invio. Questi documenti erano chiamati 'mandati' o 'giustificazioni'. Per la spedizione si utilizzavano casse e gabbie da imballaggio di legno. Più volte fu necessario sollecitare la restituzione delle casse vuote e perfino distruggere moblie, destinate allo scarto o ritenute «fuori d'uso», per costruirne di nuove¹¹, anche con l'ausilio dei falegnami dei giardini¹². All'interno delle casse, come protezione per gli oggetti più delicati, erano utilizzati dei tappeti usurati. La spedizione avveniva o tramite la strada o tramite la ferrovia. Gli spedizionieri 'preferiti' erano i fratelli Cecchi, ma fu consistente anche il ricorso ai vagoni ferroviari, per cui si ritenne opportuno stipulare alcune convenzioni, specificamente rivolte sia al personale ministeriale che alle merci di casa Savoia. I guardaroba, nelle lettere di accompagnamento, indicavano anche la rapidità richiesta al trasportatore, in relazione all'urgenza, variando dalla piccola alla grande velocità. Si richiedeva poi che all'arrivo ci fosse un incaricato per il ritiro delle casse, oppure si prevedeva il deposito presso appositi locali all'interno della stazione ferroviaria. A volte un impiegato della Direzione del Mobiliare era richiesto per la preparazione degli imballaggi, come l'«artiere» Giuseppe Luini, recatosi a Piacenza per occuparsi degli oggetti di bigiotteria, dei quadri e degli orologi da prelevare da Palazzo Mandelli¹³. Spesso era necessario predisporre dei piccoli interventi di restauro sugli oggetti pervenuti, come il «risarcimento e verniciatura di cassettoni, seggiole e tavole provenienti da altre Residenze»¹⁴ da collocare nel palazzo di via San Sebastiano, o la tintura ordinata dal guardaroba del Casino di San Rossore di «tre armadi venuti da Pisa in cattivo stato»¹⁵.

I consegnatari non sempre disponevano di aree in cui custodire le moblie, come lamentava Italo del Badia, guardaroba di Pisa, scrivendo a Gustavo Rontini, aiuto dell'Ispettore del Mobiliare di Firenze: «Attendo delle istruzioni relativamente al Mobiliare che ho in consegna, facendola avvertito che non ho alcun Magazzino da riporlo, nel caso che lo dovessi ritirare da quei palazzi che non sono più addetti alla Corona»¹⁶. La gestione dei magazzini del regio mobiliare presenti a Firenze, con la loro eccezionale quantità di arredi, era affidata a Luigi Ray che, in servizio dal 1828 come guardarobiere di Palazzo Vecchio, divenne Conservatore Generale fino al momento della giubilazione, decretata nell'ottobre 1865¹⁷. La questione dei magazzini fiorentini preoccupò non poco la Direzione del Mobiliare la quale, più volte, si trovò a rappresentare al Ministero della Real Casa che:

¹¹ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1867, ins. R. Palazzo di Piacenza, 27 maggio 1867.

¹² *Ivi*, ins. Sala Baganza, 24 luglio 1867.

¹³ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1866, ins. 4, 28 ottobre 1866.

¹⁴ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1868, ins. 3, n. 98.

¹⁵ ASGF, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. 1865 RR. Palazzi di Pisa e R. Casino in S. Rossore, 2 dicembre 1865.

¹⁶ ASGF, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, I, 12 luglio 1860.

¹⁷ ASGF, Guardaroba, *Commissione di stralcio della cessata Intendenza Generale*, nn. 93,198.

«Il locale attuale del Guardamobili si è reso insufficiente per la gran quantità di oggetti provenienti dai diversi RR. Palazzi e Ville. Lo scrivente ha più volte riferito verbalmente ai Superiori che è interessantissimo per la Real Casa la buona conservazione e una regolare amministrazione degli oggetti tutti esistenti nei RR. Magazzini (tra i quali ve ne sono molti di pregio e gran valore) e che per ottenere questo scopo è necessario un nuovo locale sano e corredato di armadi per la sistemazione degli oggetti suddetti»¹⁸.

Le vicende postunitarie delle residenze granducali toscane possono essere dunque così sintetizzate: nel 1862 passarono al Demanio il Palazzo di Arezzo e la Villa di Poggio a Caiano (che rientrò nella Lista Civile con la legge successiva); sulla scorta degli elenchi allegati alla legge del 1865, furono ceduti agli uffici governativi della Direzione delle Tasse e del Demanio i palazzi di Siena, Lucca, Marlia. Infine, nel 1868 la Lista Civile perse anche Livorno. Passeremo adesso in rassegna parte delle notizie emerse dal carteggio dell'Intendenza Generale e da altro materiale documentario relativo ai palazzi toscani che transitarono nella dotazione immobiliare del Re.

Entrata in vigore la legge che stabiliva la retrocessione al Demanio del Palazzo di Arezzo¹⁹, l'Ispettore del Mobiliare fu incaricato dall'Intendente di occuparsi dello sgombero, nella seconda metà del mese di ottobre del 1862, ricordando che:

«La Casa di S. M., nel silenzio della legge, ha il diritto di mantenere nei propri Inventari quegli oggetti che crederà utile per completare il Mobiliare degli altri palazzi e ville che le restano e, segnatamente, per il Casino di San Rossore e la Villa della Petraia. Conferterà del resto cogli incaricati dalla Direzione delle Fabbriche per rilasciare nel Palazzo d'Arezzo quei mobili che potranno essergli richiesti e dei quali si potesse fare a meno, e riformerà opportunamente gli Inventari degli Stabili restituiti»²⁰.

In realtà, una verifica sull'inventario dei Mobili del Palazzo, compilato dal 5 al 22 dicembre del 1860, riportante anche gli spostamenti successivi, indica come destinazione prevalente dei circa tremila oggetti presenti i palazzi di Livorno e Pisa, i magazzini delle Regie Fabbriche e, in ultimo, tra il 1862 ed il 1863, anche Palazzo Pitti²¹. La consegna dei locali venne completata in maniera «piena, definitiva e regolare» il 5 novembre 1862, da parte dell'Ispettore del Mobiliare all'Ingegnere verificatore della Direzione Generale dei Lavori delle Fabbriche Civili, rappresentante il Demanio²².

¹⁸ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1868, n. 20.

¹⁹ Il Palazzo, chiamato anche 'delle statue', venne costruito alla fine del Settecento dalla famiglia Albergotti e acquistato nel 1830 dal granduca di Toscana Leopoldo II, cfr. O. BRIZI, *Nuova guida per la città di Arezzo*, Arezzo 1838, p. 45; A. TAFI, *Arezzo. Guida storico-artistica*, Arezzo 1978, pp. 221-222.

²⁰ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1862, 24 ottobre 1862.

²¹ ASGF, Guardaroba, *Inventario dei Mobili del Palazzo di Arezzo*, 1860.

²² ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1862, 5 novembre 1862.

Contemporaneamente alla cessione del Palazzo di Arezzo, la medesima legge stabiliva quella della Villa, del Giardino e delle Fabbriche annesse a Poggio a Caiano²³. La consegna al Demanio dello Stato fu perfezionata il 28 gennaio 1863. La singolarità del caso di Poggio a Caiano consiste nel fatto che il complesso rientrò nei possedimenti della Corona con la successiva legge del 1865. Le *Giustificazioni dell'Inventario della R. Villa di Poggio a Caiano* registrano gli invii di arredi verso Pisa, Livorno, Lucca, Marlia e Palazzo Pitti tra il luglio 1862 ed il giugno 1863. La successiva raccolta di 'giustificazioni'²⁴ documenta, invece, il riassortimento «per ornare gli appartamenti della Real Residenza di Poggio a Caiano»²⁵, dopo le pesanti privazioni subite negli anni immediatamente precedenti. Nell'estate del 1865 numerosissime spedizioni provennero oltre che da Marlia e Lucca, anche dalle province emiliane: dai palazzi di Piacenza, Modena, Reggio, Parma e San Michele in Bosco. Dal Casino dei Boschi si registrano altre spedizioni nel luglio 1866, a cura del custode Zafferi, che si stava occupando dello svuotamento dello stabile²⁶. In dipendenza del trasferimento a Firenze della sede del Governo, anche il Guardamobili di Torino il 12 agosto, il 7 ed il 16 settembre del 1865 inviò tavoli, sedie e altri arredi; nel mese di maggio quasi un'intera spedizione ferroviaria riguardò il mobilio del principe Fablonovski, Governatore del Real Palazzo di Poggio a Caiano²⁷. Dal Direttore del Mobiliare di Firenze giunsero mobili e paramenti sacri, ma sono registrati anche acquisti presso i negozi di Levera e di Peyron e incarichi ai regi Laboratori²⁸. Più tarde, del 28 settembre 1867, furono le spedizioni di candelabri, mesciacqua, vasi ed altri arredi provenienti da Livorno e, con tutti questi incrementi, fu necessario procedere ad una revisione degli inventari²⁹.

Dopo la stipula del trattato del 4 ottobre 1847, che sanciva la reversione anticipata ed il passaggio del Ducato di Lucca da Carlo Ludovico a Leopoldo II, le dimore borboniche rimasero a disposizione della corte lorenese per eventuali soggiorni³⁰. Sulla decisione, probabilmente, pesò la considerazione, suggerita dal conte della Gherardesca, consigliere di Stato e guardaroba maggiore, che «non par conveniente di chiudere detto Palazzo per non urtare la popolazione»³¹, già adirata per la partenza di centottanta casse piene di mobili e altri oggetti che Carlo Ludovico aveva trasferito a Parma. Nell'ultimo decennio lorenese qualche mobile

²³ S. BARDAZZI, E. CASTELLANI, *La Villa Medicea di Poggio a Caiano*, Prato 1981, pp. 328, 691.

²⁴ ASGF, Guardaroba, *Giustificazioni dell'Inventario Mobili ed oggetti d'arte*, 1865-1873, *passim*.

²⁵ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1867, ins. E, 18 marzo 1867.

²⁶ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1866, ins. Smobiliamento del R. Palazzo di Piacenza, 31 ottobre 1866.

²⁷ ASGF, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 54, Giustificazioni dall'1 al 16 maggio 1865, n. 932.

²⁸ ASGF, Guardaroba, *Caiano. Inventario Mobili ed Oggetti d'Arte*, 1865-1873, *passim*.

²⁹ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1868, ins. 8, c. 1.

³⁰ G. LUCARELLI, *Lo sconcertante Duca di Lucca. Carlo Ludovico di Borbone Parma*, Lucca 1988, p. 250; A. NANNINI, *La quadreria di Carlo Lodovico di Borbone, Duca di Lucca*, Lucca 2005, pp. 60-61.

³¹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), Imperiale e Reale Corte, *Giustificazioni del protocollo straordinario*, 1262, ins. 18, 4 marzo 1848.

fu prelevato ad uso della Guardaroba del Palazzo della Crocetta³², mentre altri quali una scrivania, opera di Jean-Baptiste Youf³³, una coppia di tavoli da muro³⁴, e un armadio impiallacciato di mogano e acero³⁵ furono trasferiti a Palazzo Pitti³⁶.

Col passaggio alla Lista Civile del 1860, il Governatore delle Province della Toscana richiese alle Regie Fabbriche la consegna di tutti i rimanenti oggetti e dei locali del Magazzino attiguo al Palazzo di Lucca³⁷. Nel 1861 fu avviata una nuova campagna d'inventariazione, successiva a quella lorenese del 1848³⁸. Prima della retrocessione del Palazzo di Lucca al Demanio, stabilito nel 1865, l'arredamento dovette essere modificato in più occasioni; ad esempio, le raccolte di mandati documentano che, nel 1862, il consegnatario Giuseppe Piccardi ricevette arredi da Poggio a Caiano e dal Conservatore Generale Luigi Ray³⁹. Lo stesso Piccardi si occupò anche di alcune spedizioni in direzione della Villa della Petraia e di Palazzo Pitti⁴⁰. Ma fu nel corso del 1865, dopo la cessione al Demanio di questi stabili, che gran parte della mobilia del Palazzo Ducale e della Villa di Marlia arrivò alla Guardaroba di Firenze, come il bagno destinato al Quartiere del Ministro della Real Casa, interamente trasferito in Palazzo Pitti⁴¹.

Qualche arredo lucchese giunse a Firenze in maniera indiretta, ovvero con un passaggio intermedio in un'altra residenza; è il caso di un tavolo appartenuto ad Elisa Baciocchi che pervenne a Livorno il 7 aprile 1865, per poi essere nuovamente spostato a Firenze il 3 maggio 1868⁴², e di un letto, acquistato dal granduca Leopoldo II per il palazzo di Lucca, passato a Livorno nel 1865 e poi trasferito a Firenze nel 1867⁴³. Lo smobiliamento fu pressochè completato nel 1868 e furono lasciati in uso, al precedente custode di quel Palazzo Giuseppe Piccardi, alcuni oggetti mobiliari di spettanza della Lista Civile, in via provvisoria⁴⁴.

La Villa di Marlia, passata alla Lista Civile di Sua Maestà nel 1860, fu destinata nel 1862, dopo la morte di Carlo di Borbone a Torino, «per servire di abitazione alla R. Famiglia di

³² Per esempio il canapè a sultana (inv. 113) passato il 31 dicembre 1855 al Guardaroba del Palazzo della Crocetta, in ASFi, Imperiale e Reale Corte, 4989, *Inventario dei Mobili, Quadri, Sculture, Bronzi, Porcellane, Cristalli, Rami, Ferri, Ottoni ed altri oggetti esistenti nel R. Palazzo in Lucca*, I, 1848.

³³ E. COLLE, *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. I ducati di Lucca, Parma e Modena*, Firenze 2010, pp. 52-53, cat. 2.

³⁴ *Ivi*, p. 167, cat. 93.

³⁵ *Ivi*, pp. 106-107, cat. 43.

³⁶ ID., *Il mobile di corte a Lucca*, Lucca 2005.

³⁷ ASGF, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 5, Giustificazioni dall'1 al 30 aprile 1861, n. 891.

³⁸ *Ivi*, 9, Giustificazioni dall'1 al 31 agosto 1861, n. 1645.

³⁹ ASGF, Guardaroba, *Giustificazioni Inventario Mobili del R Palazzo di Lucca*.

⁴⁰ COLLE, *I mobili...cit.*, pp. 91, 142-143, 219, 212, cat. 32, 73, 141, 135.

⁴¹ ASGF, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 56, Giustificazioni dall'1 al 31 luglio 1865, n. 1462.

⁴² COLLE, *I mobili...cit.*, p. 118, cat. 53.

⁴³ *Ivi*, p. 89, cat. 30.

⁴⁴ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1870, ins. 7, c. 7.

Capua»⁴⁵. L'esigenza di adeguare gli ambienti ai nuovi ospiti costituisce il motivo per cui numerosi arredi dalle residenze dismesse nel 1862, soprattutto Poggio a Caiano, furono inviati proprio a Marlia⁴⁶. Dopo la retrocessione della villa al Demanio del 1865, anche gli oggetti di proprietà del Principe di Capua passarono sotto la custodia del Guardaroba del Real Palazzo di Pisa, il 23 febbraio 1866, «in ordine alle istruzioni ricevute dal Ministero della Real Casa»⁴⁷. Lo svuotamento della villa fu concentrato dall'aprile al dicembre 1865 e può essere seguito dalla raccolta di mandati. Alla Villa di Castello pervennero vasi, *consoles*, tavolini di diverse dimensioni, canapi, candelabri di cristallo e molto altro⁴⁸; successivamente a Francesco Giondini, consegnatario di Palazzo Pitti, arrivarono centinaia di altri arredi di ogni genere e materiale⁴⁹. Verso Pisa venne convogliata la rimanente parte dei manufatti che arredavano i palazzi dell'ex Duca di Lucca⁵⁰, come si legge nella nota trasmessa dal presidente della Commissione di stralcio della già Intendenza Generale a Cosimo Peruzzi, incaricato della riconsegna al Demanio della Real Villa di Marlia:

«I mobili già appartenuti alla R. Villa di Marlia e R. Palazzo di Lucca, e dal medesimo ritenuti come idonei per collocarsi in altri appartamenti Reali, dovranno essere inviati parte alla Guardaroba del R. Palazzo Pitti, come sarebbero gli oggetti di lusso, specchi etc. e il resto sarà spedito alla Guardaroba dei RR. Palazzi di Pisa»⁵¹.

Nel verbalizzare il passaggio del Palazzo di Siena, oggi detto 'del Governo'⁵², alla Lista Civile del Re, il magazziniere del Mobiliare dello Stato sottolineò «la ricchezza e quantità delle suppellettili quivi esistenti»⁵³; l'inventario relativo, stilato nel 1861, elenca effettivamente più di 8.000 oggetti⁵⁴. Quando la legge n. 2198 del 14 marzo 1865 enunciò la retrocessione del complesso senese al Demanio, alcuni ambienti del palazzo erano occupati dal Governatore, il conte Crivelli, che dovette accordarsi con l'Ispettore del mobiliare «per togliere da quel Palazzo tutta quella mobilia od altri oggetti che fosse creduto convenevole»⁵⁵. Non avendo

⁴⁵ ASGFi, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1862, c. 162.

⁴⁶ *Ivi*, R. Villa Marlia. *Giustificazioni. Inventario Mobili*, 1862-1865, mandati nn. 5, 7-10, 14-15, 17.

⁴⁷ ASGFi, Guardaroba, *Commissione di stralcio della cessata Intendenza Generale*, c. 69.

⁴⁸ ASGFi, Guardaroba, R. Villa Marlia. *Giustificazioni. Inventario Mobili*, mandati nn. 42-44, 8 aprile 1865.

⁴⁹ *Ivi*, mandati nn.47-59 (dal 31 maggio al 14 ottobre 1865), 75 (31 dicembre).

⁵⁰ *Ivi*, nel mandato n. 76 la destinazione della spedizione è la Guardaroba del Palazzo di Pisa.

⁵¹ ASGFi, Guardaroba, *Commissione di stralcio della cessata Intendenza Generale*, c. 11.

⁵² M. CIAMPOLINI, *Medici e Lorena per Siena. Il mecenatismo senese e la decorazione del Palazzo del Governo*, in *Il Palazzo del Governo di Siena*, a cura di M. Ciampolini, M. Granchi, Siena 2010, pp.102-167.

⁵³ ASGFi, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 9, Giustificazioni dall'1 al 31 agosto 1861, n. 1668.

⁵⁴ ASGFi, Guardaroba, *Inventario dei Mobili del Palazzo di Siena*, 1861.

⁵⁵ ASGFi, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 58, Giustificazioni dall'1 al 30 settembre 1865, n. 2025.

rintracciato l'inventario del 1865, sono state ricostruite le sorti del mobiliare conservato nel Palazzo di Siena sulla base del carteggio e delle corrispondenze negli inventari e nelle giustificazioni delle altre regge. L'Inventario dei Mobili depositati presso il Conservatore Generale, Luigi Ray, registra l'ingresso nel Magazzino, tra gli altri oggetti, di una pianeta proveniente da Siena, il 27 gennaio 1865, e di altri manufatti che l'anno successivo furono trasferiti a Poggio a Caiano. Lo stesso volume documenta che circa trecento oggetti d'arredo, lasciati per il Quartiere di Sua Maestà nel Palazzo Reale di Siena, dopo tre anni confluirono a Palazzo Pitti⁵⁶. Un'altra notizia tratta dal carteggio riporta la richiesta di pagamento del restauro dei mobili giunti al palazzo di Livorno da quelli di Siena e Lucca nel 1865⁵⁷. Infine, tra gli oggetti in entrata nella Villa di Castello vi è anche un intero servito di porcellana proveniente dal palazzo senese⁵⁸.

La dismissione dei palazzi di Lucca e Siena precedette i preparativi delle nozze del principe Umberto con Margherita e il nuovo allestimento dei Quartieri nel Real Palazzo di Residenza di Firenze per «alloggiare convenientemente i Principi Reali e gli alti personaggi che nella circostanza del matrimonio verranno a far visita Augusti Sposi»⁵⁹. Nel carteggio si legge:

«Per provvedere a questa indispensabile occorrenza, senza dar luogo possibilmente a soverchie e straordinarie spese, le quali sarebbero in parti inopportune e al momento che la Lista Civile di S. M. tiene ancora inoperosi molti effetti di ricco mobilio in diversi palazzi, già dismessi, il Sottocritto troverebbe conveniente non che necessario di valersi in questa circostanza appunto dei mobili che trovansi nei già R. Palazzi di Siena e di Lucca, i quali per la loro qualità e buono stato di conservazione tornerebbero molto a proposito»⁶⁰.

La presenza del porto a Livorno fu strategica per gli spostamenti della Casa Reale, pertanto le frequenti permanenze nel Palazzo suggerirono alla Direzione del Mobiliare di convogliare consistenti quantitativi di mobili dalle residenze dismesse nei precedenti anni⁶¹. La raccolta di *Giustificazioni dell'Inventario Mobili del Palazzo di Livorno* attesta che l'amministrazione della Lista Civile destinò a Livorno, dal 1862, molti manufatti provenienti da Arezzo,

⁵⁶ ASGFi, Guardaroba, *Inventario Mobili Conservatore Generale*, nn. 4395-4705, mandato n. 102, 6 novembre 1865.

⁵⁷ ASGFi, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. Livorno 1865; ASGFi, Guardaroba, *Livorno. Giustificazioni dell'Inventario Mobili*, 1861-1867, mandato n. 109.

⁵⁸ ASGFi, Guardaroba, *Castello. Giustificazioni dell'Inventario Mobili ed Oggetti d'Arte*. 1862-1873, mandato n. 21.

⁵⁹ ASGFi, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1868, ins. 28, 12 marzo 1868.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Il Palazzo granducale che sorgeva nella piazza d'Arme è stato distrutto durante la seconda guerra mondiale, cfr. L. BORTOLOTTI, *Livorno dal 1748 al 1958*, Firenze 1970, pp. 107, 112; D. MATTEONI, A. RESTUCCI, *Livorno. La costruzione di un'immagine. I palazzi di città*, Milano 1999, pp. 33, 37.

Pisa e Poggio a Caiano⁶². Il Guardaroba dei Regi Palazzi in Pisa, nel marzo del 1863, spedì «l'Agrippina per la Camera di S. M.» e un pacco di stoffa in seta cremisi a mostaccioli come rivestimento⁶³. Un mandato, datato 30 settembre 1865, riporta la consegna da Siena di circa quattrocentocinquanta suppellettili di vario tipo, quali vassoi, alcuni crocifissi di metallo e legno, un servito da camera di cristallo, dei candelieri di zinco, alcune padelline di cristallo per candelieri, calamai di porcellana, coperte, drappi, tende, tappeti, comodini, lavamani, tavolini di mogano. E in diverse date, nel corso del 1865, si registrano consegne da parte di Giuseppe Piccardi, guardaroba di Lucca, per un totale di più di seicento oggetti⁶⁴. Un'anomalia risulta dalla lettura di una nota inviata dal Guardaroba di Livorno, Enrico Piccardi, al Direttore del Mobiliare, in data 4 ottobre 1867, in cui lo informa che «in quanto allo sgombero del mobiliare di questo R. Palazzo adesso poco o nulla più di grave resta a fare»⁶⁵, rivelando l'intenzione di svuotare il palazzo già un anno prima della retrocessione stabilita dalla legge n. 4547 del 1868. Tra le destinazioni principali date alle mobilie livornesi vi furono la Villa di Poggio a Caiano⁶⁶, quella di Castello⁶⁷ e i Magazzini del Conservatore che avevano sede a Firenze⁶⁸. Lo 'smobiliamento' fu eseguito in due momenti: inizialmente, il 16 ottobre 1868, la Direzione del Real Mobiliare ritirò «tutti quei mobili che credè vantaggiosi al servizio di Casa Reale e ne compilò un elenco»⁶⁹. Successivamente, il 4 dicembre 1868, come si legge in un altro documento spedito dal Ministero della Real Casa alla Direzione del Mobiliare in Firenze, si sollecita:

«La compilazione della nota di quelle mobilie che essendo inutili al servizio di Casa R. verranno pure retrocesse insieme ai detti Fabbricati [...]. All'atto della compilazione di detta nota vorrà vedere la ridetta Direzione se vi si rinvencono altri oggetti che possano essere vantaggiosi al servizio di Casa R. ed in questo caso viene pregata a ritirarli ed a farne eseguire il trasporto in questi R. Magazzini con quelli che saranno stati diggià scelti, in seguito alle intelligenze precedentemente avvenute fra lo scrivente Ministero e la ridetta Direzione»⁷⁰.

⁶² ASGF, Guardaroba, Livorno. *Giustificazioni dell'Inventario Mobili*, mandati nn. 9,10, 23, 25, 46.

⁶³ ASGF, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. Livorno 1863, 19 marzo 1863.

⁶⁴ ASGF, Guardaroba, Livorno. *Giustificazioni dell'Inventario Mobili*, mandato n. 109.

⁶⁵ ASGF, Guardaroba, Direzione del Mobiliare. *Ordini e affari*, 1867, posizione G, ins. 38, s. n. p.

⁶⁶ ASGF, Guardaroba, Caiano. *Giustificazioni dell'Inventario Mobili ed Oggetti d'Arte*. mandato n. 76, 28 settembre 1867.

⁶⁷ ASGF, Guardaroba, Castello. *Giustificazioni dell'Inventario Mobili ed Oggetti d'Arte*. mandato n. 67, 21 agosto 1868.

⁶⁸ ASGF, Guardaroba, *Inventario Mobili Conservatore Generale*, *passim*.

⁶⁹ ASGF, Guardaroba, Direzione del Mobiliare. *Ordini e affari*, 1868, ins. 7, 4 dicembre 1868.

⁷⁰ ASGF, Guardaroba, Direzione del Mobiliare. *Ordini e affari*, 1871, c. 23.

Come Livorno, anche Pisa durante gli sgomberi che riguardarono le prime retrocessioni al Demanio (Arezzo e Poggio a Caiano) ricevette molti oggetti di mobilio, come risulta dai mandati di scarico degli inventari relativi alle suddette ville. Il primo di settembre del 1862 arrivarono da Poggio a Caiano divani, tavoli, tappeti, pentole, attrezzi da cucina, cucchiai, rami e il mese successivo ancora altri mobili, tra cui un comodino, un *secrétaire*, un tavolino, degli sgabelli, delle sedie e oggetti in porcellana⁷¹. Nello stesso periodo anche da Arezzo, seppure in minor quantità, pervennero molte seggiole, sgabelletti ed una toilette di mogano⁷². Numerose suppellettili confluirono dall'ex Ducato lucchese, ma alla guardaroba del Palazzo di Pisa giunsero solamente le mobilitie che non presentavano un pregio artistico⁷³. Anche le residenze delle province emiliane spedirono alcuni loro arredi a Pisa; in una nota del 15 settembre 1867, all'indomani dell'arrivo dei «due vagoni contenenti mobilia proveniente da Parma», è richiesta la paga per un aiutante del consegnatario che si occupi di portare tutto all'interno del Palazzo⁷⁴. Ancora nel 1869 veniva sollecitato l'invio di casse vuote per il trasporto degli oggetti di pertinenza della Real Casa che ancora esistevano nel Casino di Sala Baganza e che dovevano essere spediti a Pisa⁷⁵. La Guardaroba pisana esaudì spesso le richieste della Guardaroba di Firenze, per esempio in due note dell'aprile e del maggio del 1862 si legge della spedizione, rispettivamente, di due letti⁷⁶ e di due orologi⁷⁷. Ancora da Pisa giunse una culla da bambini nel 1867⁷⁸, ma la spedizione più significativa riguardò dieci dei celebri «arazzi tessuti in oro, argento, seta e stame, armati di tela ed espressovi in ciascuno fatti della storia di Giuseppe Ebreo e fregio attorno di fruttami, foglie, fiori e figure»⁷⁹ entrati nei Magazzini del Conservatore il primo ottobre del 1868 e passati agli inventari degli oggetti d'arte nel 1877⁸⁰. Gli spostamenti continuarono anche durante gli anni settanta dell'Ottocento, ma Pisa rimase a disposizione della Corona e pertanto non fu dismessa.

Permanenze prolungate alla Regia Tenuta di San Rossore⁸¹ richiesero la «rimontatura» del Real Casino come si apprende da una nota, spedita nel novembre 1862 dal consegnata-

⁷¹ ASGF, Guardaroba, *Caiano. Giustificazioni dell'Inventario della R. Villa*, 1862-1863, mandati nn. 11, 15.

⁷² ASGF, Guardaroba, *Inventario dei Mobili del Palazzo di Arezzo*, 1860.

⁷³ ASGF, Guardaroba, *Commissione di stralcio della cessata Intendenza Generale*, 1866, c. 11.

⁷⁴ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1867, pos. F, 15 settembre 1867.

⁷⁵ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1869, c. 47.

⁷⁶ ASGF, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. Pisa 1862, 14 aprile 1862.

⁷⁷ *Ivi*, 11 maggio 1862.

⁷⁸ ASGF, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1867, pos. F, ins. 35, n. 1.

⁷⁹ ASGF, Guardaroba, *Inventario Mobili Conservatore Generale*, vol. 3, nn. 15224-15233.

⁸⁰ Il celebre ciclo dedicato alla storia di Giuseppe Ebreo è stato ricostituito nella recente esibizione *Il Principe dei Sogni. Giuseppe negli arazzi medicei di Pontorno e Bronzino*, catalogo della mostra a cura di L. Godart, Milano 2015; si vedano inoltre i seguenti contributi: *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, I, a cura di N. Forti Grazzini, Roma 1994; L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno 1998, pp. 124-141.

⁸¹ D. SIMONI, *San Rossore nella storia*, Pisa 1996, pp. 87-101; A. GIUNTINI, *Il Gombo. Storie e curiosità nella Tenuta di San Rossore*, Pisa 2005, pp. 34-35, 38.

rio Italo del Badia all'Ispettore del Mobiliare⁸². Durante un sopralluogo presso il complesso architettonico, l'architetto Nuti riscontrò l'urgenza di interventi di ristrutturazione⁸³, a cui poi seguirono lavori di ampliamento, da lui diretti nel giugno 1865, per ampliare gli spazi del canile⁸⁴. Nel carteggio è ricordato l'allestimento di una sala per il gioco del biliardo, per la quale vennero richiesti al Conservatore Generale Luigi Ray «pezzi di morense celesti e bianco», quale nuovo rivestimento necessario per «quattro o più tamburetti»⁸⁵; l'arredamento venne completato da un tappeto giunto da Pisa nel febbraio 1867⁸⁶. Per la camera del Re del Casino di San Rossore giunse alla Direzione del Mobiliare a Firenze la richiesta affinché venisse sostituita la «coperta di seta celeste per il letto di Sua Maestà», essendosi bucata quella ivi presente⁸⁷. Inoltre, una nota rintracciata nel carteggio riporta la notizia del pagamento del conto al falegname ed ebanista Narciso Colzi per «la provvista d'un canapé»⁸⁸ per la camera da letto del Re. La documentazione reca traccia della presenza di un salotto riservato alla contessa Mirafiori⁸⁹. San Rossore, come le altre residenze rimaste alla Lista Civile, ricevette un cospicuo insieme di arredi dagli altri palazzi retrocessi al Demanio⁹⁰. Addirittura, dal Casino dei Boschi venne trasferita a San Rossore la selvaggina⁹¹. Da San Michele in Bosco vennero, invece, una decina di «canapi», smistati il 15 febbraio 1868 tra San Rossore e Poggio a Caiano e, il 27 maggio 1868, una stufa in ferro «per non far luogo a spese di nuovi acquisti»⁹².

Sulla Villa della Petraia sono stati condotti approfonditi studi relativi all'arredo e ai riallestimenti d'epoca sabauda⁹³. Fin dai primi anni del Regno Vittorio Emanuele II vi soggiornò a più riprese sollevando la necessità di rinnovare gli ambienti e sottoporre l'edificio ad un adeguamento funzionale. Gli architetti della Real Casa Fabio Nuti e Giuseppe Giardi seguirono l'installazione di un nuovo sistema di riscaldamento⁹⁴. La Direzione del Mobiliare affidò ai

⁸² ASGFi, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, I, ins. Pisa 1862, 9 novembre 1862.

⁸³ ASGFi, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 10, Giustificazioni dall'1 al 30 settembre 1861, n. 1869.

⁸⁴ ASGFi, Guardaroba, *Intendenza Generale dei Regi Palazzi e Ville in Toscana*, 55, Giustificazioni dall'1 al 30 giugno 1865, n. 1251.

⁸⁵ ASGFi, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. Pisa 1863, 28 febbraio 1863.

⁸⁶ ASGFi, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1867, ins. San Rossore, 7 febbraio 1867.

⁸⁷ ASGFi, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. Pisa e San Rossore 1865, 28 novembre 1865.

⁸⁸ ASGFi, Guardaroba, *Commissione di stralcio della cessata Intendenza Generale*, 1866, c. 92.

⁸⁹ ASGFi, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1873, ins. 21, c. 3.

⁹⁰ «Altre mobilie vennero dal R. Palazzo di Livorno» ASGFi, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1867, ins. Palazzi di Pisa, s. n. p., 15 dicembre 1867.

⁹¹ BERTINI, *Le regge disperse...cit.*, p. 61.

⁹² ASGFi, Guardaroba, *Direzione del Mobiliare. Ordini e affari*, 1868, ins. 3, c. 78.

⁹³ R. ROANI VILLANI, *Precisazioni sulla provenienza degli arredi della Villa della Petraia a Castello*, "Paragone", XXVII, 1976, 321, pp. 78-112; C. ACIDINI, G. GALLETTI, *La Villa e il Giardino della Petraia a Firenze*, Firenze 1995, pp. 105-111; M. BRANCA, A. CAPUTO, *I quartieri privati del re e della "Bella Rosina" alla Meridiana di Palazzo Pitti e alla Petraia*, in *Le passioni del Re. Paesi, cavalli, e altro a Firenze al tempo dei Savoia*, catalogo della mostra a cura di M. Branca, A. Caputo, Firenze 2011, pp. 85-92.

⁹⁴ A. GRIFFO, *La Petraia per Vittorio Emanuele II*, in *Firenze Capitale...cit.*, pp. 160-167.

tappezzieri la trasformazione degli interni, ordinando il riutilizzo dei pregiati tessuti provenienti dalla Reggia di Modena e dal Palazzo di Lucca⁹⁵. Dai palazzi appartenuti ai Borbone nel Ducato lucchese, oltre che le *consoles* e l'orologio pervenuti in epoca lorenese, tra il 1852 ed il 1853, furono trasferiti tavoli, specchi e sedie nel maggio 1865⁹⁶. La Villa di Marlia ed il Palazzo di Modena contribuirono con una trentina di arredi ciascuna, in prevalenza orologi e candelabri in bronzo, vasi in porcellana e mobilie in legno, trasferiti anch'essi durante il mese di maggio del 1865⁹⁷. Dal Palazzo di Arezzo, in seguito allo smobiliamento del 1862, giunsero alla Petraia due coppie di candelieri e sedici sgabelli⁹⁸.

In più momenti sono registrati trasferimenti di mobilie e suppellettili tra la Villa di Castello e le altre dimore con la finalità di rinnovarne gli interni. Il 6 agosto 1865 arrivarono alcuni oggetti dal Real Palazzo di Siena e dalla Real Villa di Marlia⁹⁹; inoltre, quella di Castello fu una delle poche residenze a ricevere un intero convoglio di merci dal Palazzo di Modena, col mandato n. 30 del 31 luglio 1865, contenente seggiole, poltrone, ma soprattutto tende, stoffe, parati da stanza e cortinaggi¹⁰⁰.

Con la conclusione della retrocessione e dello svuotamento delle regge, spettò agli architetti ornati regi selezionare e impiegare l'arredo confluito nei depositi e magazzini della Guardaroba sabauda in modo da tradurre gli indirizzi stilistici e il gusto espresso da Vittorio Emanuele II, prima, e Umberto e Margherita, dopo. L'aggiornamento delle mobilie pervenute alla Guardaroba fu affidato ai laboratori dei tappezzieri o dei falegnami. Non mancarono incarichi ai più noti intagliatori dell'epoca, Francesco Morini¹⁰¹ e Mariano Coppedè¹⁰². L'aspetto monumentale degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti dimostra come fosse necessario far convivere nella reggia le importanti memorie medicee e lorenesi con le esigenze abitative moderne e borghesi e la moda *fin de siècle*. In questi ambienti tuttora si rileva l'accostamento di mobili di nuova esecuzione, prevalentemente in stile neobarocco, con manufatti appartenenti ai più svariati stili, epoche e manifatture a disposizione nei ricchi magazzini della storica Guardaroba.

⁹⁵ ROANI VILLANI, *Precisazioni...*cit., pp. 89-101.

⁹⁶ ASGFi, Guardaroba, *Giustificazioni R. Villa Petraia*, mandato n. 32.

⁹⁷ ROANI VILLANI, *Precisazioni...*cit., pp. 91-95.

⁹⁸ *Ivi*, p. 99.

⁹⁹ ASGFi, Guardaroba, *Corrispondenza coi Guardaroba*, II, ins. Castello e Petraia 1865, 6 agosto 1865.

¹⁰⁰ ASGFi, Guardaroba, *Giustificazioni dell'Inventario Mobili ed Oggetti d'Arte. Castello*, 1862-1873, mandato n. 30, 31 luglio 1865.

¹⁰¹ Gli arredi eseguiti dal Morini sono rintracciabili nelle schede relative in *Gli appartamenti...*cit., cat. VII.12, VII. 15, VII. 18, IX. 11, XI.18, XI.12, XIII.11, XIV.10. Sulla ampia attività dell'artista cfr. C. PAOLINI, *Le virtù dell'intaglio*, "MCM", II, 1986, 2, pp. 49-54.

¹⁰² COLLE, in *Gli appartamenti...*cit., p. 300, cat. XIV.13.

Francesca Vaselli

Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva

Nel 1974 la vedova del pittore ferrarese Giovanni Boldini, Emilia Cardona, decide di donare alla città di Pistoia le pitture murali dipinte dal marito nel 1868 nella villa La Falconiera, in località Colleggiato, sulle colline pistoiesi. Soltanto in quell'occasione esse vennero staccate e parzialmente analizzate da un'equipe di restauratori guidata da Alfio Del Serra¹.

Il ciclo pittorico della Falconiera rappresenta un *unicum* nella produzione di Giovanni Boldini, che dopo il periodo trascorso a Firenze ed in Toscana, nel 1871 si trasferisce a Parigi, dove rimarrà per il resto della sua vita, affermandosi soprattutto come ritrattista. Dal 1864 al 1871 Boldini frequenta il caffè Michelangelo e viene sin da subito introdotto tramite l'amico Telemaco Signorini nel salotto della nobile inglese Isabella Falconer, proprietaria di una villa nelle colline pistoiesi, dove Boldini nel 1868 decide di trasferirsi per un breve periodo². Per la sala da pranzo della villa Falconiera l'artista decide di realizzare un ciclo pittorico murale dedicato alla pittura di paesaggio, riproponendo sulle vaste dimensioni delle pareti i disegni di figure ed i paesaggi schizzati durante i suoi soggiorni a Castiglioncello nel 1864 e 1865, ospite di Diego Martelli³. Boldini decora la stanza nel 1868, ospite di Isabella e Walter Falconer, proprietari della villa ed amanti dell'arte, e in quel luogo si ritrovavano infatti diversi intellettuali ed artisti dell'epoca, primo fra tutti Signorini. Il legame tra i Falconer e Boldini sarà decisamente tormentato, a causa principalmente della personalità dell'artista stesso, ma inizialmente Boldini si mostra entusiasta dei suoi soggiorni pistoiesi e di mettersi al lavoro sulle pareti di una stanza della villa. Con la morte di Isabella Falconer nel 1869 e il trasferimento di Boldini a Parigi, tuttavia, questo ambiente subirà sin da subito i danni dell'incuria, fino a diventare uno sgabuzzino ricoperto di polvere e calcinacci. Negli anni trenta del Novecento Emilia Cardona inizia un metodico lavoro di organizzazione della produzione di Boldini e di stesura della sua biografia, e le sovviene un aneddoto particolare: il marito, durante uno dei tanti racconti della sua vita passata, le aveva accennato di aver dipinto le pareti di una stanza di una casa in cui aveva soggiornato, specificandole come tale pittura risultasse un *unicum* all'interno della sua produzione artistica⁴. La Cardona di tale villa ricordava solamente che era riconoscibile per due falchi in terracotta posti sul cancello d'ingresso, e che il nome della località in cui si trovava iniziava con la lettera P. Convinta che si trattasse di Perugia, la vedova

¹ In seguito a tale distacco il ciclo pittorico fu ricostruito sulle pareti di una stanza del Palazzo dei Vescovi, a Pistoia, dove si trovano e sono visibili ancora oggi.

² T. PANCONI, *Giovanni Boldini, l'uomo e la pittura*, Pisa 1998, p. 56.

³ Al pari di molti artisti macchiaioli, anche Boldini fu ospite del noto critico d'arte fiorentino, il quale era solito circondarsi di amici nella sua tenuta a Castiglioncello nel corso del decennio 1860-1870. Cfr. R. DE GRADA, *I macchiaioli*, Milano, 1967, p. 158.

⁴ G. VILLANI, *Colleggiato, la residenza elettiva di Emilia Cardona, vedova Boldini*, "Storia locale", 22, 2008, p. 172.

Boldini si reca allora in Umbria, ma dopo inutili perlustrazioni, decide di desistere. Qualche anno più tardi, tuttavia, la Cardona scopre all'interno della documentazione del marito una lettera proveniente dall'America, scritta da una nipote di Isabella Falconer a Boldini, in cui la giovane chiedeva un aiuto finanziario al pittore, appellandosi alla generosità della propria nonna, la quale aveva affidato al pittore stesso, ancora sconosciuto, numerose commissioni, tra cui la decorazione pittorica di una stanza della villa di famiglia a Pistoia. Per Emilia è un'autentica rivelazione: si reca allora nella cittadina toscana e dopo un vario girovagare, identifica in località Colleggiato la villa con i due falchi. Dopo un primo sopralluogo, trovandosi la villa in uno stato di profondo degrado, la Cardona non trova la stanza in questione, ma esaminando nuovamente la villa dall'esterno, si accorge che al primo piano, dietro un piccolo balcone, si affaccia una porta-finestra, accesso che non ricordava trovasse corrispondenza con alcuna stanza visitata. Rientrata all'interno della villa, scopre che l'apertura si apriva su un vano destinato a rimessa, talmente carico di oggetti e strumenti agricoli da occultarne completamente le pareti; tra polvere e calcinacci, Emilia scorge tuttavia su un muro il dettaglio di un bove dipinto⁵. Questa scena risulterà poi occupare l'intera parete dirimpetto al balcone, in cui, in una campagna inondata di luce sono ritratti una coppia di buoi aggiogati al carro, seguiti da due contadini impegnati a concimare il terreno. Emilia scopre subito che la decorazione ricopriva l'intera stanza, risparmiando solo uno zoccolo di ottanta centimetri. Su ciascuna parete le scene dipinte erano inserite in riquadri, costituiti da cornici gialle e color pietra, mentre decorazioni a motivi astratti ne ingentilivano la fascia superiore ed inferiore. Tutte le raffigurazioni prendono ispirazione dal mondo agreste e, ad eccezione dei panorami marini, l'ambientazione risulta esclusivamente pistoiese, traendo suggestione dal paesaggio collinare ed agricolo della zona intorno a Colleggiato. La decorazione parietale della stanza, allora adibita a piccola sala da pranzo, risulta realizzata in un ristretto periodo di tempo, come emerge dall'immediatezza e freschezza dei soggetti ritratti, quasi come se per Boldini questa commissione costituisse un gioco pittorico. L'intero ciclo è stato dunque compiuto in poco tempo, probabilmente nell'estate del 1868, dato che poco dopo Boldini torna a Firenze e Isabella Falconer muore l'anno successivo. Esso viene ben presto dimenticato, in quanto per Boldini è stato solo un esercizio compositivo libero e immediato, non ne parla ai colleghi macchiaioli, ed essi stessi sembrano restare indifferenti a tali pitture⁶. Se non fosse stato per il cenno che l'artista ha fatto alla moglie poco prima di morire, e soprattutto se la tenace vedova non avesse trovato la lettera della nipote di Isabella Falconer, chissà se oggi potremmo osservare questo ciclo pittorico, del quale già la Cardona restò subito affascinata, tanto da voler acquistare immediatamente la villa già nel 1938, iniziando un imponente lavoro di restauro e valorizzazione.

⁵ Ivi, p. 174.

⁶ F. FERRUCCI, *Gli affreschi pistoiesi di Giovanni Boldini*, "La Pianura", XII, 1993, 3, p. 175.

Una sala da pranzo in aperta campagna; analisi ravvicinata delle pitture murali

Osservando per la prima volta il ciclo della Falconiera difficilmente si è portati a pensare che esso sia stato eseguito da un giovane pittore alle prime armi; la sicurezza nell'affrontare la composizione e la sua resa pittorica porterebbero a concepirlo come un lavoro di un artista maturo ed esperto. Ma Boldini in questo ambiente si è sentito libero di esprimere la propria creatività, anche se, osservando attentamente alcune di queste figure, sembra che in esse riaffiorino, come per magia, il ricordo di artisti passati da lui apprezzati come ad esempio Giandomenico e Giambattista Tiepolo, osservati in un veloce viaggio giovanile a Venezia⁷. Alla memoria della tradizione si unisce tuttavia un'attività grafica sul motivo dei paesaggi pistoiesi e sulle figure di contadini e contadine, con le dolci colline pistoiesi sullo sfondo. Nella loro ampiezza e monumentalità le grandi immagini che si dispiegavano sulle pareti della stanza della Falconiera non raffigurano un normale paesaggio in cui si osserva il quotidiano scorrere temporale delle azioni umane, quanto piuttosto rappresentano monumenti alla ciclicità del tempo. La pennellata è ampia, sicura ed a tratti anche troppo disinvolta, ed il mare, le nubi, le rocce sono di una calma e di una sicurezza di fattura notevoli. A quell'altezza cronologica i colleghi ed amici macchiaioli hanno già ampiamente dipinto marine, covoni e buoi al lavoro⁸, ma Boldini rende tutti questi soggetti con un'unica, monumentale solennità, in una sintesi universale della pittura tra tradizione e modernità, dato che egli ha più volte affermato che non esistono pittori antichi o moderni, ma semplicemente pittori⁹. Egli dunque, senza timore, innesca sull'antico di sapore tiepolesco il moderno stile macchiaiolo, senza artifici o forzature, e l'aura che se ne respira sembra situare il paesaggio locale fuori dal tempo, rendendolo partecipe di un assoluto cosmico. Nello stile asciutto dei pagliai, nella resa quasi stilizzata e lineare della vegetazione e nella calma assoluta dello scenario marino si può parlare anche di una ricezione e personale rielaborazione delle stampe giapponesi, che proprio nel settimo decennio dell'ottocento si stavano diffondendo anche in Italia. L'ambientazione calma e solenne della *Marina* (Fig. 1), dove i tocchi di bianco del cielo interrompono il cupo grigio delle nubi, e dove gli scogli sembrano ergersi su questo mare apparentemente calmo con un tocco lineare ed asciutto, è frutto di una profonda meditazione sul manifestarsi dei fenomeni della natura, memore dell'essenzialità cosmica delle stampe giapponesi (Fig. 2). In essa troviamo uno spettacolare contrasto tra il cielo plumbeo che sta per minacciare tempesta in assonanza col mare di un medesimo grigio-azzurro, e il pezzetto di cielo limpido di un azzurro che si fa quasi dorato all'orizzonte e che si frappone tra questi due stati più scuri, in un passaggio repentino tra sprazzi di sole e gruppi di nubi tipico delle giornate maremmane. Oltre a questa resa cromaticamente ben orchestrata del cielo, delle nuvole e dell'acqua, ciò che colpisce è l'inserimento di due grossi massi, di cui uno in netto primo piano che quasi lambisce in alto il confine dell'orizzonte, ed il secondo sulla destra a chiudere la piccola insenatura di cui per-

⁷ Prima di trasferirsi a Firenze Boldini avrebbe viaggiato in Emilia e in Veneto, spingendosi fino ad Udine. Cfr. F. DINI, F. MAZZOCCA, C. SISI, *Boldini*, Venezia 2005, p. 78.

⁸ D. DURBÈ, *I Macchiaioli*, Roma, 1978, p. 98.

⁹ PANCONI, *Giovanni Boldini...cit.*, p. 169.



Fig. 1. Giovanni Boldini, *Marina*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

tanto non vediamo spiaggia sassosa; il tutto in un taglio compositivo in cui il campo della veduta marina si appoggia agli scogli in primo piano per poi scorrere rapido fino all'orizzonte, dove la ciminiera di un piroscampo riga il cielo con una striscia di fumo perso nell'immensità delle nuvole. Questa scena, considerata dalla critica un esempio della fase macchiaiola di Boldini¹⁰, è in realtà lontana dai veri e propri stilemi di questa corrente artistica, in quanto se si prende a confronto la *Marina a Castiglioncello* di Giuseppe Abbati del 1863 (Fig. 3) si nota immediatamente la diversità che sta alla base di queste due opere. Nell'opera di Abbati, infatti,



Fig. 2. Katsushika Hokusai, *Il fiume Tama nella provincia di Musashi*, xilografia della serie "Trentasei vedute del Fuji", Museo Hakone, Tokyo.

in una giornata che da essere intensamente soleggiata si fa leggermente nuvolosa, si nota la mole della grande casa isolata sul promontorio che domina il paesaggio; paesaggio reso malinconico dalla pallida luminosità della giornata fattasi velata, quando cielo e mare si fanno di un medesimo, placido colore. A questa atmosfera si intona l'intima solitudine della silenziosa baia, in cui il ciuffo di erbe palustri in primo piano assume un preciso valore spaziale, in quanto da esso dipende l'esattezza metrica della

¹⁰ S. BARTOLINI, *Boldini a Colleggiato*, Firenze 1982, p. 41.

veduta, che si svolge per pausate cadenze, secondo la volontà dell'autore di risolvere col sistema dell'analogia la scansione cromatica degli elementi¹¹. Abbati infatti elabora un metodo basato su una gradazione di toni più bassi del vero per conferire esattezza alla scena raffigurata, concependo una scala cromatica che mitighi la disparità tra la potenza



Fig. 3. Giuseppe Abbati, *Marina a Castiglioncello*, collezione privata.

luminosa della natura e la sua immagine pittorica, mentre Boldini ricorre ad una linearità e ad un'ambientazione essenziale tipica delle stampe giapponesi¹². Corollario di questa raffigurazione è la piccola scena della *Guardiana di capre* che la affianca come sopraporta (Fig. 4), in cui si accentua ulteriormente la lontananza rispetto agli stilemi macchiaioli, in quanto è presente un più marcato grafismo

nella resa della figura della guardiana, delle capre, e della linea dell'orizzonte, in un richiamo ancora una volta più vicino al giapponismo che ai colleghi macchiaioli. Per trovare un po' di pittura di macchia ed il sole della Maremma basta tuttavia spostarci alla parete adiacente, in cui campeggia la grande scena dei *Buoi al carro* (Fig. 5). Oltre ai bovi, fa qui la sua comparsa anche la campagna maremmana, placida e serena, in cui lavora armonicamente il contadino in disparte che quasi non osa avvicinarsi ai due imponenti animali in primo piano. Il tema iconografico dei buoi al pascolo è molto diffuso tra i pittori macchiaioli, e lo si ritrova ad esempio nell'opera *Bovi bianchi al carro* di Giovanni Fattori (Fig. 6) del 1867. Anche in questo caso, tuttavia, Boldini si discosta dalla pura pittura di macchia, in quanto, sebbene in entrambi i dipinti i colori del cielo e la luce che illumina le



Fig. 4. Giovanni Boldini, *Guardiana di capre*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

¹¹ DURBÈ, *I Macchiaioli...cit.*, p. 121.

¹² Per la diffusione delle stampe giapponesi tra gli artisti macchiaioli si rimanda al volume di V. Farinella, *Giapponismo: suggestioni dall'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*; catalogo della mostra a cura di V. Farinella e F. Morena, Livorno 2012.

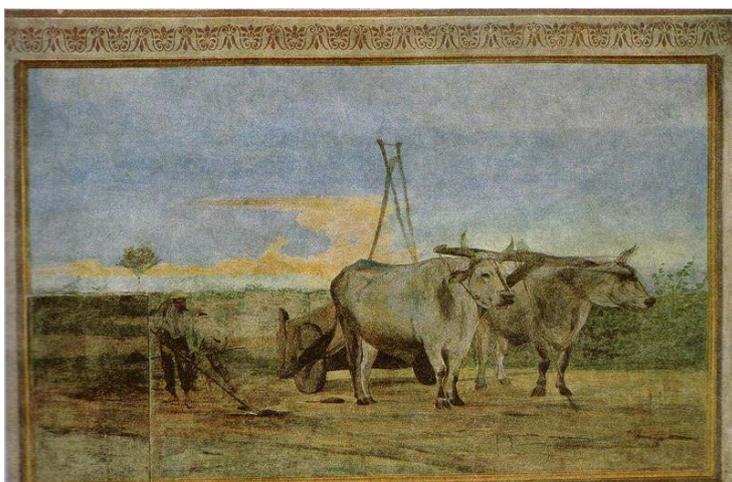


Fig. 5. Giovanni Boldini, *Buoie al carro*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

scene si riflettano sul dorso degli statuari bovini, la resa pittorica è alquanto diversa. Mentre Fattori ricorre ad una marcata linea di contorno ed isola le masse in precisi e forti contrasti di luce ed ombra, l'atmosfera che Boldini sa rendere è più pacata e dai toni smorzati, in un senso ancora una volta di universalità cosmica in cui i due grossi animali si ergono quasi a delle imponenti divinità agresti. Ed

è attraverso la figura del contadino che rastrella, realizzata con il medesimo grafismo della guardiana di capre, lontano dalla sintetica definizione del corrispettivo fattoriano, che possiamo spostarci alla parete successiva, che da sinistra a destra comincia con la scena del *Riposo dei mondatori di grano* (Fig. 7); qui troviamo dei contadini che si godono un momento di pausa dal lavoro stesi sotto l'ombra di un covone per ripararsi dal sole, chiaccherando e fumando in attesa di riprendere le loro attività, come suggerisce il forcone che spunta in primo piano. La scena non gode di ottime condizioni conservative, soprattutto nella parte centrale dove si nota solo una rigogliosa vegetazione ed una collina, e presenta lo stesso cielo cristallino della scena dei buoi, in una giornata soleggiata in cui è netto il contrasto con la zona d'ombra in primo piano. Per i forti contrasti luministici e per la resa a tocchi estremamente



Fig. 6. Giovanni Fattori, *Bovini bianchi al carro*, Livorno, Museo Civico Fattori.

sintetici anche questa scena può essere considerata una delle più 'macchiaiole' del ciclo murale, ma ancora una volta Boldini rielabora in maniera altamente personale gli spunti suggeritigli dalla pittura di campagna, in quanto raffigura i contadini sdraiati e quasi come 'appiattiti', e l'idea di rappresentarli in questa posizione gli deriva dalla tradizione. Troviamo infatti un atteggiamento simile nel *Riposo dei contadini* di Giandomenico Tiepolo (Fig. 8) a Villa Valmarana¹³, in cui uno dei giovani lavoratori giace disteso come i contadini di Boldini, solo col volto rivolto verso lo spettatore. Non sarà l'unico richiamo alla pittura veneta dei Tiepolo all'interno di questo ciclo, proprio perché la loro pittura cristallina, ariosa, dai colori netti e dal senso di arcana universalità ha colpito molto il giovane artista ferrarese durante la sua visita a Venezia¹⁴. Lo spunto delle tre figure a riposo viste di spalle lo si ritrova anche in Signorini, che nel 1860 aveva dipinto *Giovani pescatori* (Fig. 9), in cui quattro bambini si sporgono svogliatamente da un muricciolo per seguire la lenza in mare, la cui visuale è quasi preclusa dalla casa sugli scogli e dallo sperone della collina. La luce intensa ma pallida della giornata estiva crea ombre delicate sul terreno per poi incupirsi lungo la riva, a scandire con maggiore chiarezza la spazialità della composizione, e modella attraverso meditate zone luminose le pose dei ragazzini, in modo tale da suggerirne la febbrile attesa. La maniera di concepi-



Fig. 7. Giovanni Boldini, *Riposo dei mondatori di grano*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

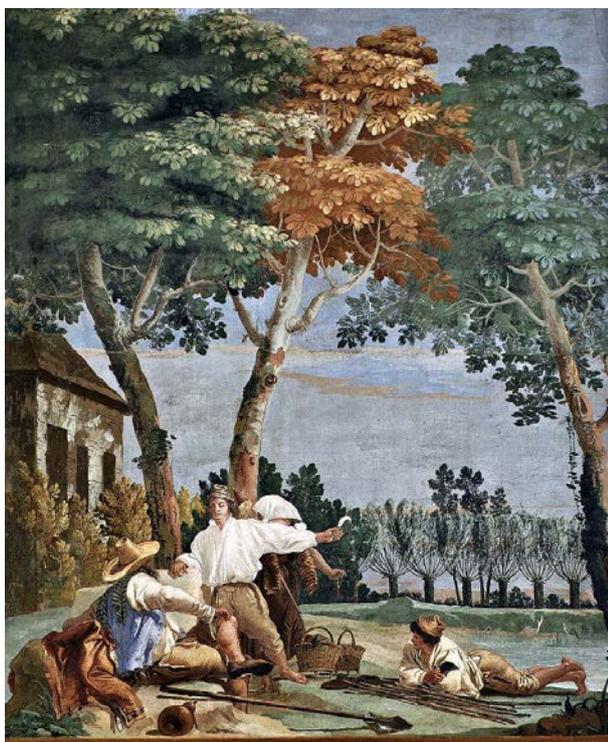


Fig. 8. Giandomenico Tiepolo, *Contadini a riposo*, Vicenza, Villa Valmarana.

¹³ DINI, MAZZOCCA, SISI, *Boldini...cit.*, p. 79.

¹⁴ ID.



Fig. 9. Telemaco Signorini, *Giovani pescatori*, collezione privata.

re le figure e lo spazio per scansioni luministiche e cromatiche è esito delle sperimentazioni personali di Signorini verso l'analisi del motivo dal vero, che, in questo caso, acquista anche una rilevante valenza poetica tanto più che si tratta di fanciulli¹⁵; questa nota di evocazione sentimentale è totalmente assente nella scena di Boldini, dove i contadini adulti sono semplicemente intenti a guardare il paesaggio mentre uno di loro, quasi ad interrompere la fila ordinata dei colleghi sdraiati, è steso su un fianco e fuma la pipa.

Accanto a questa scena troviamo il riquadro raffigurante il bellissimo *Pagliaio* (Fig. 10), in cui campeggia un gigantesco covone dal quale la minuscola contadina sta attingendo della paglia. Il tema dei pagliai è uno dei più frequenti all'interno della produzione dei pittori macchiaioli, tanto che troviamo precisi e ben definiti cumuli di paglia nelle composizioni di Abbati e Sernesi¹⁶. Ma ancora una volta Boldini si stacca nettamente dai colleghi, in quanto, rispetto ad una rappresentazione di questi pagliai in aperta campagna con una luce soffusa che li colpisce e con un giallo quasi ocre che stempera il vivo della paglia, egli ci presenta un imponente covone in primo piano, reso con la solita pennellata lineare che caratterizza questo ciclo pistoiese, e dove il giallo quasi bianco delle 'macchie' più esposte al sole si affianca ad una tonalità più bruna laddove campeggia l'ombra di un cielo che ritorna plumbeo come nella *Marina*. Inoltre il pagliaio di Boldini non possiede la tipica forma stondata dei pagliai di

¹⁵ DURBÈ, *I Macchiaioli...*cit., p. 96.

¹⁶ R. DE GRADA, *I macchiaioli...*cit., p.84.



Fig. 10. Giovanni Boldini, *Pagliaio*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

Sernesi, bensì mostra nettamente la sua forma geometrica conica. I bellissimi ciuffi di paglia che ne fuoriescono in un meditato disordine ben si accordano, inoltre, nella loro resa lineare, ai ciuffi filiformi dell'erba, mentre il prato va a defluire verso una collina in cui ancora una volta non viene a mancare il forte segno grafico nel verde striato che suggerisce la divisione dei campi. Nonostante nessun collega macchiaiolo affermi mai di aver tratto spunto da questi paesaggi, possiamo notare come Fattori nella più tarda *Fascinaia a Castiglioncello* (Fig. 11) tenti una mediazione tra la forma precisa e tondeggiante dei pagliai di Sernesi e la struttura più geometrica del pagliaio pistoiese. Ma il grafismo boldiniano è comunque più accentuato e graffiante, e ciò perché risente anche in questa scena del linearismo delle stampe giapponesi. Riaffiora ancora una volta, inoltre, il ricordo dei Tiepolo visti in Veneto; in particolare la posa della contadina, seppur anche in questo caso resa in maniera più piatta, pare derivare

direttamente dalla figura all'estremità della composizione nell'opera *Rachele nasconde gli idoli* del Tiepolo (Fig. 12). Basta infatti osservare la donna che raccoglie i panni per rendersi conto di come Boldini abbia in modo del tutto armonico e naturale trasfuso una popolana tiepo-



Fig. 11. Giovanni Fattori, *Fascinaia a Castiglioncello*, Livorno, Museo Civico Fattori.

sca in una contadina pistoiese, facendo rivivere il XVIII secolo sulle pareti della Falconiera. A completare la parete contenente il *Riposo dei mondatori* ed il *Pagliaio*, troviamo i *Battitori di grano* (Fig. 13), in cui troviamo i contadini al lavoro. Questo riquadro rivela una vistosa correzione, dato che si può vedere come Boldini avesse prima dipinto al centro una grande figura di giovane contadina che regge con le mani un carico sulla testa, mentre successivamente le ha di-



Fig. 12. Gioiambattista Tiepolo, *Rachele nasconde gli idoli*, Udine, Palazzo Patriarcale.

pinto sopra la scena dei battitori; ma nel consumarsi del colore nei tanti anni di abbandono della stanza, la figura è in parte ricomparsa quasi come un fantasma. Al pari dei pagliai, anche il lavoro in aperta campagna dei contadini è un tema molto caro ai macchiaioli, ma in linea col suo *Leitmotiv* che percorre tutte le pitture di questo ciclo, anche in questa scena Boldini si discosta in maniera netta dalla pittura di macchia, in quanto niente accomuna questa scena per esempio al *Carro rosso a Castiglioncello* di Borrani del 1867 (Fig. 14). L'anno è il medesimo:



Fig. 13. Giovanni Boldini, *I Battitori di grano*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

nel 1867 entrambi gli artisti sono a Castiglioncello, ma mentre il frutto di Borrani è un inno alla campagna assolata, in un idillio campestre dove contadini e contadine lavorano in un cerchio armonico, con tocchi di rosso acceso a ravvivare un'intera poesia giocata sul candido giallo della paglia (cui si accorda con un'armonia diafana il celeste del limpido mare che fa da sfondo), in Boldini si torna alla semplice fatica del lavoro. La scena pistoiese è lontanissima dall'accecante visione di Borrani, dato che il cielo è solcato da nubi che dividono nettamente il primo piano assolato (ma reso con un ocre più acceso rispetto al giallo borroniano) da un secondo piano ed uno sfondo in ombra. Le figure poi sono rese col medesimo grafismo lineare che qui si fa ancora più ag-



Fig. 14. Odoardo Borrani, *Carro rosso a Castiglioncello*, Milano, collezione privata.

gressivo, e l'armonica disposizione quasi a girotondo di Borrani lascia qui il posto ad una schiera di contadini anonimi e quasi tutti uguali. Essi inoltre sembrano incedere con i loro strumenti agricoli tesi per aria quasi alla guisa di un plotone di esecuzione pronto a colpire il campo (o più drammaticamente la figura della gigante contadina che emerge dallo sfondo), in una sincronia di movimento che quasi vuol dare l'effetto di simultaneità; ancora una volta quindi Boldini rivela la sua straordinaria originalità ed autonomia in questi brani pittorici incisivi e talvolta graffianti. A completare il ciclo pistoiese restano due soggetti, *Palme e aranci* e la *Contadina che stende il bucato*. *Palme e aranci* (Fig. 15) offre un brano di pura vegetazione, in cui l'andamento verticale del riquadro è funzionale allo sviluppo in altezza delle palme, rese col medesimo tratto sintetico e lineare che riconduce ancora una volta alle stampe giapponesi. Boldini non vuole rappresentare un giardino, quanto piuttosto ritrarre l'autonomia della grazia degli alberi che si liberano verso un cielo screziato e luminoso, in un rigore compositivo severo ma per questo più concentrato sul dettaglio, come quello delle rondini che, come impazzite, solcano l'aria umida. L'inserimento della pianta di arance, in basso, è invece un richiamo alla tradizione della sua Ferrara, dato che molti aranceti comparivano nelle pitture murali del ciclo dei mesi a palazzo Schifanoia¹⁷. Le pitture pistoiesi si concludono con la figura della *Contadina che stende il bucato* (Fig. 16), in cui continua la raffigurazione di un paesaggio dal taglio verticale dove l'alta vegetazione a canneto tipica degli argini toscani suggerisce la vicinanza ad un corso d'acqua dove la contadina ha fatto il bucato, di cui una parte è già appesa sul filo che con la sua orizzontalità rompe le verticalità della composizione. In questa sinfonia in cui un sottotono bruno-verde si accorda al monotono grigio del cielo, spiccano i bianchi dei panni tenuti in mano dalla donna, ed il suo roseo e robusto braccio svelato dalla manica della grossolana camicia. Lo stile delle stampe giapponesi e la pittura di macchia si incontrano e si fondono in questa stretta composizione, dove la conta-

¹⁷ Ferrucci, *Gli affreschi pistoiesi...*cit., p. 177.

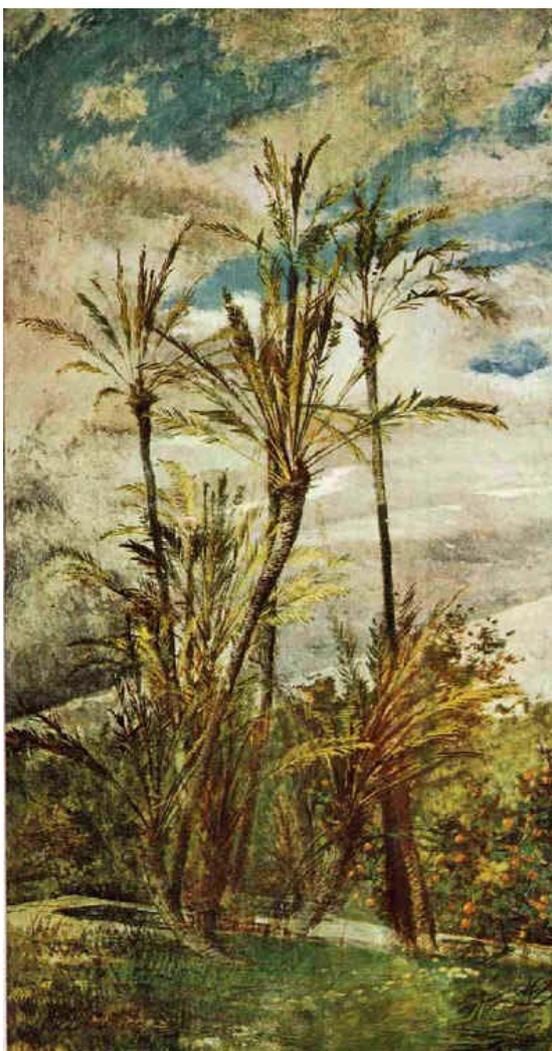


Fig. 15. Giovanni Boldini, *Palme e aranci*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

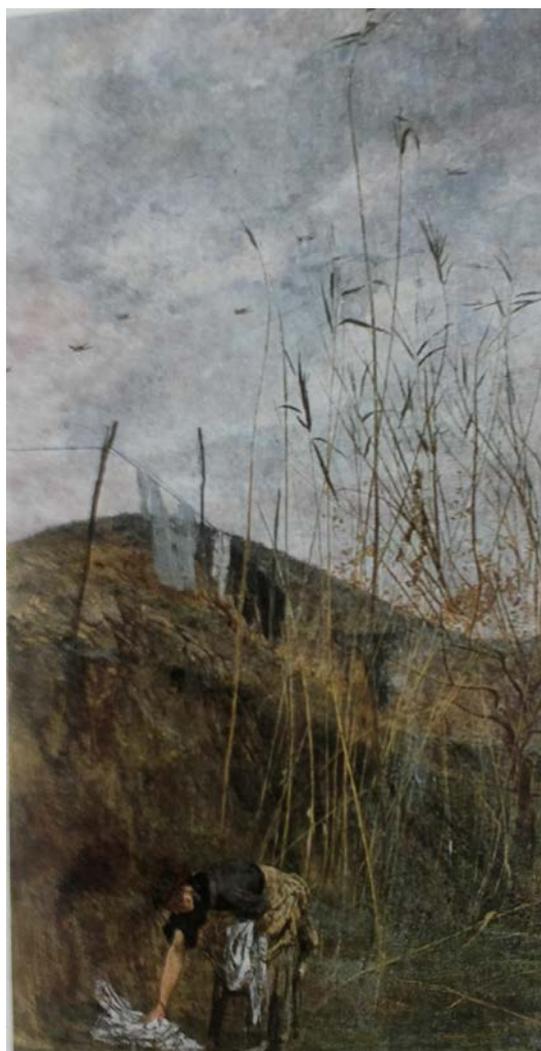


Fig. 16. Giovanni Boldini, *Contadina che stende il bucato*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

dina appare isolata in un angolo di campagna in cui risuona un più vasto senso di silenzio quasi cosmico, che riecheggia allo stesso modo su tutte e quattro le pareti di quella che doveva essere la chiassosa stanza da pranzo di Isabella Falconer. Le figure dei contadini e delle contadine, sotto un cielo che se assoluto le esalta e se plumbeo le eterna, sono presentate nei loro gesti sempre uguali e ripetitivi, ma fissati in una monumentalità che rimanda alla pittura agreste di Breton o di Millet¹⁸. Il mare con gli scogli ed il carro coi buoi sono invece motivi tipici della Scuola di Castiglioncello¹⁹, resi tuttavia con una vitalità ed una tensione del tratto pittorico che catturano lo spettatore che li attraversa con lo sguardo. Sulle quattro pareti si dispiega dunque una sinfonia panica che sembra suggerire un'attenzione ai quattro elementi

¹⁸ Sia Carlo Sisi nella monografia su Boldini che Vincenzo Farinella nei suoi studi sull'artista Egisto Ferroni, hanno evidenziato come le figure di contadine dipinte da Boldini e da Banti nel decennio 1860-1870 risentano del realismo campestre francese di Jean-François Millet e Jules Breton.

¹⁹ E. SPALLETTI, *Gli anni del Caffè del Michelangelo (1848-1861)*, Roma 1985, p. 78.

costitutivi della natura²⁰, ma laddove ci si aspetterebbe un *continuum* narrativo, si osservano invece scene isolate tra loro, dove i giganteschi e monumentali buoi si stagliano placidi ed indifferenti al lavoro adiacente dei contadini, e dove il silenzio della marina non sembra essere turbato né dal quotidiano lavoro dei campi né tantomeno dalle isolate figure della guardiana di capre e della lavandaia. Sulle pareti di questa villa aristocratica le ricerche macchiaiole, quasi sempre di piccolo formato, si espandono in dimensioni più ambiziose, gareggiando con le vaste decorazioni murali della grande tradizione pittorica, in un afflato di grande monumentalità che, grazie all'originalità e all'estro di Boldini, conduce ad un ciclo pittorico unico ed altamente originale all'interno del panorama artistico italiano.

Il ciclo della Falconiera; problemi di 'strappo' e di restauro

Nel ciclo delle pitture murali di villa Falconiera a Pistoia, secondo Sigfrido Bartolini (che nel suo volume ha voluto documentare le fasi dello strappo compiuto da Del Serra²¹), Boldini ha lavorato a tempera, con colori in polvere uniti sul momento da un collante organico, forse caseina o addirittura destrina, in uso presso i riquadratori di metà Ottocento per tirare le finte cornici, comportandosi tuttavia come se dovesse lavorare ad affresco, quando la calce appena stesa non permette troppe esitazioni. Questo breve riassunto, che è passato nella critica d'arte come uno dei pochi ma veritieri passi sull'analisi tecnica del ciclo boldiniano, risulta alquanto lacunoso e poco esaustivo. L'operazione di distacco ad inizio del 2015 di due pannelli del ciclo pittorico andati in prestito alla mostra di Forlì dedicata a Boldini²², è stato lo stimolo per fare il punto sulla questione della loro tecnica esecutiva. Occorre tuttavia tornare al 1974, anno in cui Emilia Cardona decide di donare l'intero ciclo alla città di Pistoia; per la prima volta i restauratori dell'*équipe* fiorentina di Tintori, con a capo Alfio Del Serra, hanno dovuto porsi il problema del distacco del ciclo dalle pareti. Lo strappo di pitture è sempre un'impresa molto delicata, resa ancor più problematica in questo caso da una tecnica che si capiva non essere semplice affresco. A differenza dello stacco, che prevede l'asporto dell'intonaco o addirittura – nello stacco 'a massello' – di porzioni di muratura, lo strappo comporta la rimozione della sola pellicola pittorica dell'affresco, cioè del sottilissimo strato di colore. Il lavoro di strappo consiste in questo: sulla superficie della pittura murale vengono applicate, mediante colla reversibile, tele sottili ma resistenti, il cosiddetto 'cencio di nonna', con colla a caldo, che vengono consolidate alla parete con successivo incollaggio di tela di canapa. Essiccata completamente la colla, si ottiene una coesione tra le tele e il colore maggiore di quella tra lo stesso colore e il supporto originario. Pertanto quando la colla sarà ben secca, basterà sollevare un lembo di tela, da un lato, e tirare senza sforzo, arrotolando via via. Tutto ciò che è colore resterà attaccato all'intelaggio lasciando il muro completamente pulito,

²⁰ V. FARINELLA, *L'eleganza nell'arte. Cristiano Banti pittore macchiaiolo a Montemurlo*; catalogo della mostra di Montemurlo a cura di V. Farinella, Firenze, 2014, p. 35.

²¹ Bartolini, *Boldini a Colleggiato...cit.*, p.55.

²² *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, mostra tenutasi a Forlì, Museo di San Domenico, dal 1 febbraio al 14 giugno 2015.

anche se può accadere che di esso rimanga sul muro traccia evidente. A questo punto lo strato di intonaco strappato viene reso impermeabile, sul retro dell'affresco viene incollata un'ulteriore tela di ancoraggio e le tele incollate sulla superficie dipinta vengono rimosse con un appropriato solvente. Alla fine si ha dunque il dipinto tale e quale appariva prima sul muro, con le stesse asperità e porosità originali, come se si fosse asportato l'intero muro con tutti i suoi pregi e difetti. Il tutto può dunque essere fissato al supporto designato, in questo caso dei supporti in fibra di vetro e poliestere di sottile spessore, in modo da consentire l'arrotolamento in vista della nuova sede allestitiva nel Palazzo dei Vescovi a Pistoia. Interrogato più volte sull'argomento, Del Serra ha affermato trattarsi di pitture murali a tempera e con questo appellativo da allora sono sempre state chiamate e conosciute. Nel gennaio del 2015, tuttavia, il Museo del Palazzo dei Vescovi ha acconsentito ad inviare in prestito a Forlì due pannelli del ciclo pistoiese, *Palme e aranci* e la *Contadina che stende il bucato* (Figg. 9a e 9b). Ad eseguire il distacco è stato chiamato il restauratore Giuseppe Gavazzi, il quale aveva partecipato con Del Serra allo strappo del 1974, stavolta coadiuvato dal figlio Massimo²³. Osservando da un punto di vista molto ravvicinato le porzioni di muro da cui sono stati strappati i due riquadri (che rivelano a tratti il lavoro di livellatura precedente alla stesura del colore e dell'intonaco), e la profonda diversità del tipo di pennellata in alcuni punti della superficie pittorica, a Massimo Gavazzi è sorto il dubbio sulla sola presenza della pittura a tempera, con una perplessità sull'uso, descritto da Bartolini, dei collanti deboli. Tale affermazione risulta infatti azzardata, in quanto un'analisi chimica dettagliata nel 1974 non è stata fatta, e se fosse stata usata caseina o destrina adesso le pitture, per motivi diversi, sarebbero notevolmente più degradate. La conferma a tali dubbi è stata sancita dall'osservazione attenta di alcune delle foto che sono state fatte in occasione dello strappo del 1974, da cui emerge infatti un dettaglio molto importante (Fig. 17). In una di tali foto si vede Del Serra che arrotola la pittura strappata, ma si può notare chiaramente come sul muro siano rimaste delle tracce, soprattutto nelle parti in basso e in alto corrispondenti alla balza. Massimo Gavazzi a questo punto si è sentito in dovere di mettere in discussione la tecnica esecutiva del ciclo boldiniano, in quanto se esso fosse stato realizzato unicamente a tempera, per mezzo della tecnica dello strappo sarebbe venuto via tutto il colore, senza lasciare alcuna traccia sulla parete muraria. Questo indizio, unito al fatto che per i fondi e per determinate campiture Boldini sembra aver usato un legante inorganico come il carbonato di calcio, che quindi ha avuto una tenuta maggiore nel tempo rispetto a ipotetiche caseine o destrine, ha fatto inoltre riflettere sul fatto che probabilmente certe parti sono state realizzate a fresco con una pennellata solida e forte, mentre i ritocchi superficiali, così come i pentimenti di certe zone, sono stati realizzati dopo il tempo di fissag-

²³ Giuseppe Gavazzi, nato nel 1936, si è diplomato presso la Scuola d'Arte Petrocchi a Pistoia, specializzandosi nella pittura murale. Ha iniziato l'attività di restauratore nella bottega fiorentina di Leonetto Tintori dove lavorava anche Del Serra, intraprendendo poi un'impegnativa carriera che lo ha portato a essere uno dei più stimati professionisti del settore. Fra i suoi maggiori interventi si ricordano quelli sugli affreschi di Benozzo Gozzoli in Sant'Agostino e di Lippo e Federico Memmi nella Collegiata a San Gimignano, e su quelli del Vecchietta, del Sassetta, del Beccafumi e del Sodoma a Siena. Dalla bottega di Tintori si è formato ed ha intrapreso l'attività col padre a partire dal 1986 anche Massimo Gavazzi, che ha preso le redini della bottega paterna.

gio dell'affresco, probabilmente a questo punto si con un collante organico. Il tempo di presa sull'intonaco dell'affresco è di sei ore, pertanto Boldini deve aver dato una prima stesura, poi all'interno delle sei ore ci è ripassato sopra, ma ormai il primo velo di colore si era fissato e quindi può aver adottato almeno due stesure ad affresco per poi passare sopra con un'acquerellatura successiva; un esempio è dato dallo scoglio sul lato destro della *Marina* (Fig. 1a), dove si può osservare come Boldini abbia steso dapprima tutto il celeste per il mare e poi vi ha inserito la mole dello scoglio, ma essendosi in parte il celeste già fissato, il tono marrone-ocra del masso non è riuscito a celare in alcuni punti il colore dato in precedenza, che quindi è stato fissato in modo forte e dunque con ogni probabilità ad affresco. Lo stesso discorso può valere anche nella scena dei contadini che lavorano il grano, dove sembrano emergere dei disegni neri di una versione precedente su cui poi Boldini ha raffigurato con una stesura il più possibile corposa il prato e le figure, senza tuttavia riuscire a ricoprire completamente i segni precedenti (Fig. 13). Sulla figura gigante della contadina, inoltre, ha usato una grandissima quantità di colore a tempera per coprirlo, ma col tempo tale tentativo si è sbiadito, come emerge chiaramente dal bianco della camicia del contadino in cui spicca in modo netto il taglio del vestito della figura originaria. A

questo punto il discorso rimane aperto, e se da un lato persistono delle perplessità in quanto un restauratore illustre come Del Serra difficilmente può essersi sbagliato (a meno che in questo caso abbia peccato di ingenua superficialità osservando la pittura senza analisi chimiche interne e in mancanza di un'analisi scientifica più dettagliata), dall'altro le testimonianze fotografiche e certi dettagli del ciclo pittorico parlano una lingua diversa. Risulterebbe a questo punto interessante sia interrogare nuovamente Giuseppe Gavazzi, presente con Del Serra al momento dello strappo, che analizzare con delle tecniche a luce radente la pellicola pittorica, oltre che provare ad esplorare la sede originaria, vale a dire l'ex sala da pranzo a Villa Falconiera, con la speranza di trovare tracce del muro originario che possano permettere di identificare finalmente la tecnica esecutiva di questo ciclo pittorico. Boldini dunque continua a stupire anche a distanza di tempo, ma sperando che la proficua e preziosa collaborazione



Fig. 17. Alfio Del Serra (in mezzo) e Giuseppe Gavazzi (alla sua destra) arrotolano una delle pitture della Falconiera in seguito allo strappo dalle pareti (riproduzione tratta dall'archivio fotografico di Palazzo dei Vescovi, Pistoia)Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

con Massimo Gavazzi e Cristina Tuci della Cassa di Risparmio possa proseguire²⁴, la mia intenzione è di provare a risolvere questo enigma, e di riuscire finalmente a dare una spiegazione più esauriente dell'affascinante esperimento pittorico che l'artista ferrarese ha dispiegato all'interno della dimora di donna Isabella Falconier.

²⁴ La Dottoressa Cristina Tuci, dell'Ente Cassa di Risparmio di Pistoia, si occupa da molti anni della promozione e valorizzazione della stanza delle pitture di Boldini all'interno del percorso museale di Palazzo dei Vescovi, organizzando anche conferenze ed iniziative volte a far conoscere l'arte dell'artista ferrarese.

Tonino Coi

Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia

«Cara signora Andreotti, sto raccogliendo l'epistolario di mio marito per la parte che riguarda gli artisti e gli scrittori d'arte. Lei sa dove sono le lettere di Ugo ad Andreotti? Se sì, può prestarmele e io appena lette, copiate [...] gliele restituirei? [...] Un epistolario senza la contropartita non è pubblicabile ed è per questo che sto facendo ora questa raccolta. Mi scusi e mi aiuti [...]»¹.

Fernanda Ojetti inviava questa richiesta all'amica Margherita Carpi, vedova di Libero Andreotti, nell'aprile 1958 intenzionata a pubblicare il vastissimo carteggio che suo marito Ugo aveva intrattenuto in vita con gli artisti e con altre importanti personalità dell'arte e della cultura. Quelle stesse lettere, mai pubblicate per l'accantonamento del progetto, sono oggi ripartite tra l'archivio della GNAM di Roma (Fondo Storico "Ugo Ojetti", Unità Archivistica 41) e quello della gipsoteca "Libero Andreotti" di Pescia (ALAP).

Il carteggio in questione è noto alla critica, ma rimane ad oggi praticamente del tutto inedito. Soltanto una piccola selezione delle lettere di Ojetti allo scultore, infatti, ha trovato posto nell'antologia confezionata da Claudio Pizzorusso e Silvia Lucchesi tra le pagine della grande monografia dedicata allo scultore nel 1997².

Il paziente lavoro di lettura e di contestualizzazione delle lettere ha permesso di imbastire un approfondito studio critico – in questa sede ridotto a un lavoro di sintesi, in attesa della pubblicazione completa dell'intero carteggio – mirato a gettare nuova luce su una serie di questioni a lungo dibattute e, sotto certi aspetti, ancora insolute.

Gli inizi del sodalizio umano e artistico tra Libero Andreotti e Ugo Ojetti si fissano tradizionalmente al 1914 quando, allo scoppio del primo conflitto mondiale, lo scultore fu costretto a lasciare Parigi – dove si era trasferito nel settembre 1909 – per fare definitivamente ritorno in Italia. In realtà, i due si conoscevano già dalla fine del primo decennio del secolo come testimoniano una serie di lettere datate a partire dal 1908 – quando l'artista viveva a Milano da circa due anni – in cui Ojetti dimostra un precoce interesse per gli sviluppi dell'arte di Andreotti solo di recente accostatosi all'arte plastica, ovvero, da quando aveva iniziato a frequentare lo studio fiorentino dello scultore Mario Galli nel 1904.

Ben presto, la frequentazione tra il critico e l'artista si tramutò in un rapporto di stima

Il presente articolo è un estratto rivisto e aggiornato di T. COI, «*Se à un minuto per il più grande scultore d'Italia... mi scriva*». *Libero Andreotti e Ugo Ojetti: note a margine dei carteggi negli archivi di Roma e Pescia*, tesi di specializzazione in Storia dell'arte contemporanea, relatore prof. A. Nigro, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013/2014.

¹ Lettera di Fernanda Ojetti a Margherita Carpi Andreotti, 9 aprile 1958, ALAP, cart. 62, fol. 56, doc. 3452.

² C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze 1997.

reciproca favorito anche dalle commissioni affidate dalla famiglia Ojetti allo scultore. Nell'arco dell'ultimo ventennio, buona parte della letteratura artistica ha guardato con sospetto a questo legame, indicandolo come «un rapporto di qualità umbratile, talvolta caratterizzato da punte di estrema polemica, difficilmente identificabile come una vera amicizia»³. Dalla lettura del carteggio, in realtà, traspare un'immagine di Ojetti ben differente da quella del «tiranno»⁴ che impone committenze e vie stilistiche al suo scultore ma, anzi, l'idea di fondo è quella di un amico-mecenate impegnato a procurare commissioni pubbliche remunerative e di prestigio all'incontentabile scultore.

Si è preteso, anche, di individuare alla data del 1921 un «solco da sempre inespresso»⁵, che determinò l'irreversibile diradarsi dei contatti tra subito dopo la grande mostra personale dello scultore alla Galleria Pesaro di Milano che rappresenterebbe, pertanto, l'«ultimo importante atto che legò i due»⁶. Il giudizio critico formulato da Ugo Ojetti nella versione aggiornata dell'articolo di «Dedalo» del 1920⁷, inserita nella seconda edizione dei *Ritratti d'artisti italiani* del 1923, rappresenterebbe uno dei primi sintomi di questo suo distacco da Libero Andreotti:

«due pericoli pesano sull'Andreotti: il suo nuovo misticismo o, più esattamente, la religiosità dei temi in cui da due o tre anni si compiace, *Gesù e i bambini*, *San Francesco*, *Cristo calato dalla croce*, e il modo in cui egli si prova ad esprimerlo che, per voler essere semplice e puro, ingenuo e stupefatto, è spesso lontano dalla sua natura di toscano [...] Dal suo amato Jacopo della Quercia egli, in queste sculture, si spinge a un artificioso e celebrato amore per la scultura romanica e, se la linea e i profili restano netti e di bella cadenza, l'espressione dei volti s'arrotonda e svanisce in una fissità di maschera elementare [...] senza varietà e senza calore. Qui sbaglia. [...] tutta l'arte religiosa italiana è gloriosa e sempre viva [...] sugli esempi degli antichi [...]. Proprio un toscano si perderà in questa nebbia? Non lo temo. Il grande gruppo, in memoria dei «caduti», che egli viene ora modellando per la piazza di Roncade presso Treviso [...] è la prova della capacità di questo scultore a concepire e modellare la scultura monumentale che deve essere potente, semplice ed evidente»⁸.

In realtà, lo scritto di Ojetti denota una conoscenza profonda dello sviluppo artistico andreottiano e coglie, con estrema oggettività, la debolezza stilistica della produzione più re-

³ S. LUCCHESI, «Caro Andreotti...», in *Libero Andreotti. Sculture e disegni*, catalogo della mostra di Firenze a cura di S. Lucchesi, Firenze-Siena 1994, pp. 9-17, in part. 10; S. LUCCHESI, *Anni di guerra*, in C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Libero Andreotti...cit.*, pp. 171-175, in part. 173.

⁴ G.C. DE FEO, «... ai curiosi e agli innamorati d'arte», in *Libero Andreotti, Antonio Maraini, Romano Dazzi. Gli anni di Dedalo*, catalogo della mostra a cura di F. Antonacci, G.C. de Feo, Roma 2009, pp. 6-16, in part. 6.

⁵ S. LUCCHESI, «Caro Andreotti...cit.», p. 14.

⁶ EAD., p. 13.

⁷ U. OJETTI, *Lo scultore Libero Andreotti*, «Dedalo», III, 1920, 3, pp. 395-417.

⁸ ID., *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1923, ried. Milano 1948, pp. 429-442, sp. 441-442.

cente dello scultore⁹, caratterizzata da una forte componente mistico-religiosa che gli derivava dall'assidua frequentazione di Aldo Carpi – conosciuto a Milano nel 1921 – la cui pittura recava quel medesimo stile ascetico. Al tempo stesso, Ojetti avvertiva un certo mutamento nei modi dello scultore che nelle sue opere licenziate negli anni prossimi al primo conflitto mondiale – la celebre *Targa Resinelli*¹⁰, ad esempio – esprimeva tutta la sua ammirazione per i toscani della tradizione scultorea tre e quattrocentesca e del «suo amato Jacopo della Quercia»¹¹. A proposito di queste suggestioni antiche, si è detto in passato che «Ojetti coltivò nell'artista l'idea di un recupero delle antiche forme toscane, viste non come necessari precedenti linguistici [...], ma come impellenze metastoriche»¹², eppure, dal carteggio non emerge alcuna imposizione stilistica da parte del critico che pare semmai condividere con Andreotti la sua stessa passione per gli scultori del passato.

Il riferimento al monumento ai caduti di Roncade, infine, appare piuttosto calzante per sottolineare il superamento della semplificazione purista di matrice religiosa e l'aprirsi di una nuova fase nella parabola artistica di Libero Andreotti.

Alla luce di tutto ciò, si può davvero leggere lo scritto ogettiano, seppure nella sua severità, come un richiamo all'ordine e un'imposizione stilistica del critico al suo scultore prediletto? Uno degli intenti dello studio derivato dall'analisi del carteggio qui presentato è proprio quello di offrire, qualora il confronto delle sole opere non fosse sufficiente, una nuova lettura del sodalizio tra Libero Andreotti e Ugo Ojetti in cui il *Ritratto* del 1923 è lungi dall'essere considerato «il segno della qualità più superficiale che intima del legame che fino a quel momento [...] aveva unito [il critico] allo scultore»¹³.

La conoscenza delle lettere conservate a Roma e Pescia rende poco plausibile anche l'idea secondo cui

«dopo il '20 [...] nel percorso così coerente, fluido e felice di Andreotti, si inserisce la negativa influenza di Ojetti, che lo spinge ad assumere le vesti di scultore civile, devian-
dolo dalla sua stessa natura tenera o pungentemente amabile, ma restia a insufflare nelle

⁹ Si confronti, al contrario, S. LUCCHESI, «*Caro Andreotti...cit.*, p. 14 dove si accusa Ojetti di «incomprensione nei confronti della nuova direzione andreottiana».

¹⁰ Il bassorilievo all'antica, raffigurante una scena di parto, fu commissionata da un comitato di chirurghi dell'Istituto fiorentino di Studi Medici, in memoria del ginecologo Giuseppe Resinelli a un anno dalla sua scomparsa. Fu proprio Ojetti a introdurre Andreotti al professor Chiarugi, referente del comitato. Il gesso dell'opera è conservato nella gipsoteca di Pescia, Inv. A.F.C.P. 64, g. 91; I.C.C.D. 09/00156788; *Gipsoteca Libero Andreotti*, a cura di O. Casazza, Firenze 1993, p. 191, cat. 15.

¹¹ Il preciso riferimento a Jacopo della Quercia va ricondotto alla passione di Andreotti per questo scultore, nota al critico. In una lettera datata 11 aprile 1919, infatti, in riferimento al recente acquisto di un bassorilievo di Jacopo da parte di Ojetti, Andreotti si dichiara fiero del suo «amico capace d'acquistare per sé e per il suo piacere una cosa così bella» (GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 100); e ancora, in un'altra lettera del 15 aprile, lo scultore si dice lieto dell'acquisto «ma dove andrà Jacopo? Bisognerà farlo padrone di una sala ma vorrei anche vederlo in una di quelle sale dove si sta abitualmente» (GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 21).

¹² R. MONTI, *Il percorso di Andreotti*, in *Libero Andreotti (Pescia 1875 – Firenze 1833)*, catalogo della mostra a cura di G. Appella, R. Monti, S. Lucchesi, C. Pizzorusso, Matera 1998, pp. 25-39, in part. 34.

¹³ S. LUCCHESI, «*Caro Andreotti...cit.*, p. 14.

buccine patriottiche. Il frutto di questa 'cattiva azione' del critico sempre più ufficiale del «Corriere della sera» fu una serie di monumenti ai Caduti come quello di Roncade del '22, quello di Saronno del '24 e quello di Santa Croce del '26. Ojetti esultava, parlava del ritorno alla grandezza dei classici, a Niccolò Pisano, Donatello, Jacopo della Quercia, esortandolo a interpretare la grande tradizione italiana. L'onestà di Andreotti fu esemplare nell'impegno e nello sforzo di autopersuasione per affrontare l'impresa, ma i risultati furono quelli di un raffreddamento della sua vena più naturale e istintiva, di un ricorso a soluzioni compositive di maniera, dove solo continuava a vivere l'eccellenza del mestiere. [...] Il peggio fu che questa fatica monumentalistica gli impedì di ritrovare se stesso anche nelle opere libere dall'impegno civile»¹⁴.

Questo lungo passaggio firmato da Mario De Micheli, apre ad alcune considerazioni sulla stagione dei monumenti ai caduti che vide impegnato Libero Andreotti lungo tutto l'arco del terzo decennio del secolo, inaugurata dal gruppo scultoreo di Roncade tanto acclamato da Ugo Ojetti. Quello che forse non si è mai sottolineato a tal proposito, e che il carteggio permette di mettere maggiormente a fuoco, è che i lavori dello scultore in ambito civile rappresentarono per lui vere e proprie occasioni di guadagno pecuniario e di prestigio personale; inoltre, in questo modo Andreotti poté misurarsi sul terreno difficile del formato monumentale reso impervio dalle precise disposizioni dei bandi di concorso e dal fatto che spesso le commissioni comportavano la collaborazione con altri scultori.

Il ruolo fondamentale di Ojetti fu quello di procacciare via via tali occasioni, spesso facendo anche da mediatore tra i vari comitati promotori delle imprese e il suo amico scultore nel tentativo di arginare, dove possibile, le polemiche proteste e gli insofferenti capricci di quest'ultimo.

Il carteggio della corrispondenza tra il critico Ugo Ojetti e lo scultore Libero Andreotti, inoltre, rappresenta un ricco contenitore di informazioni inedite che aiutano a riscrivere in alcuni punti la storia delle opere realizzate dall'artista dopo il suo rientro in patria, e non solo. Per comprendere la portata delle notizie contenute nelle lettere, vengono presentate in questo scritto le sole novità relative a due delle opere commissionate all'artista dalla famiglia Ojetti, il *Ritratto di Fernanda Ojetti* e il *Ritratto di Paola Ojetti bambina*.

Il primo riferimento al ritratto della signora Fernanda è contenuto tra le righe di una pagina del suo diario, compilata il 23 settembre 1912 in seguito alla visita dello studio parigino di Libero Andreotti:

«Con Ugo alle tre da Libero Andreotti [...] porta dei grandi occhiali tondi col bordo di tartaruga [...] parla male italiano e si scusa dicendo che non lo parla mai. A me pare una posa. Verrà dice in inverno a Firenze e

¹⁴ M. DE MICHELI, *La scultura del Novecento*, Torino 1981, p. 34.

domanda di fare il mio ritratto»¹⁵.

Non si hanno altre notizie dell'opera fino al settembre 1914, all'indomani del rientro in Italia dello scultore. In una lettera inviata a Ojetti da Lucca, infatti, Andreotti proponeva nuovamente di ritrarre la signora Fernanda:

«Si ricorda che domandai una volta nel mio studio alla sua Signora se mi avrebbe posato per una statuetta? S'ella fosse ancora disposta a osare io sarei francamente contentissimo di fare questo ritratto. [...] S'intende bene che non cerco la commissione di un lavoro... riempirei il mio ozio e ne sarei lietissimo»¹⁶.

Contrariamente a quanto si era sempre pensato, dunque, non furono gli Ojetti a commissionare direttamente l'opera all'artista¹⁷, ma quest'ultimo a offrirla come un omaggio personale alla signora Fernanda. I termini della realizzazione furono concordati nel corso di una colazione alla villa de *Il Salviatino*, fissata per il 16 novembre, e rimessi in discussione dall'artista stesso appena due giorni dopo:

«Quando le scrissi che avrei volentieri fatto il ritratto della sua Signora senza nessun interesse, avevo ancora un po' di soldi, ora non ne ho più. Così la sua offerta di pagare il lavoro mi fa pensare a questa combinazione. Ecco come si potrebbe procedere: I Lei mette a mia disposizione una stanza [*sic*] dove possa eseguire questo lavoro, e possa, se ne sento il bisogno, restarvi a lavorare prima o dopo la posa della sua Signora. Premetto ciò perché è mia abitudine lavorare anche di ricordo. II Il tempo necessario per fare il ritratto può variare da un mese a un mese e mezzo. La sua Signora mi darà una media di una quindicina di sedute di un'ora o due.... III Il lavoro sarà fuso e formato a sue spese. Ed ora eccomi al difficile: Lei dovrebbe darmi 500 lire per cominciare e 1800 a lavoro finito ed accettare il piccolo bronzo della "Jeune aux Cymbales" [...] è nel mio studio e me lo farò spedire da Parigi. [...] Va bene così?»¹⁸.

Accettate le nuove condizioni da parte dei suoi committenti, Andreotti poté mettersi all'opera già sul volgere del mese¹⁹. La signora Ojetti annotò puntualmente sul suo diario tutti gli appuntamenti di posa con l'artista, fornendo un utile riscontro documentario da incrociare

¹⁵ Diario di Fernanda Ojetti, 23 settembre 1912 per cui si rimanda a G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra di Viareggio e Tortona a cura di G. De Lorenzi, Viareggio 2010, pp. 170-171, in part. 170.

¹⁶ Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 26 settembre 1914, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 25.

¹⁷ R. CAMPANA, *Ojetti, Ghiglia, Andreotti. Proposte d'arte e critica a Firenze nel primo Novecento*, in *Da Fattori a Casorati...cit.*, pp. 47-63, in part. 59.

¹⁸ Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 18 novembre 1914, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 64.

¹⁹ Lettere di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, novembre 1914, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, foll. 66 e 67.

con le informazioni fornite in merito dal carteggio. I lavori sembrano interrompersi bruscamente nel febbraio 1915, quando Fernanda scriveva della sua ultima seduta su un'altra pagina del diario.

Il gesso del *Ritratto di Fernanda Ojetti*, oggi conservato alla gipsoteca "Libero Andreotti" di Pescia²⁰, alto circa un metro e mezzo, contraddice le proporzioni di «statuetta» a cui sembravano riferirsi l'artista e la sua modella nelle fasi preliminari alla lavorazione, nell'ottobre del 1914. È noto che l'opera non venne mai fusa in bronzo, anche se le cause di questa decisione non sono affatto chiare²¹.

Nessuna delle lettere o delle pagine compilate dalla signora Ojetti – spesso dispensatrice di commenti severi sull'operato degli artisti a lei vicini – fornisce una spiegazione valida alla mancata fusione dell'opera che pure doveva essere stata pensata, come suggerisce l'esistenza stessa del modello in gesso²². L'opera, inoltre, fu regolarmente pagata allo scultore come dimostrato da un documento inedito datato febbraio 1915, recante marca da bollo e firmato da Andreotti:

«Dichiaro di aver ricevuto dal Comm. Ugo Ojetti la somma di Lire Mille-Cinquecento £ 1500 – a totale pagamento del ritratto della Signora Fernanda Ojetti da me eseguito. £ 1500 Firenze, febbraio 1915 L. Andreotti»²³.

Il *Ritratto di Paola Ojetti bambina* è un bustino in bronzo montato su un'elegante frammento di marmo e pubblicato per la prima volta da Silvia Lucchesi nel 1994²⁴. La datazione dell'opera è stata fissata al 1916 sulla base di una lettera del novembre 1936 indirizzata a Margherita Carpi Andreotti, in cui Fernanda Ojetti le elencava le ventitré opere di suo marito Libero entrate in collezione Ojetti nel corso degli anni²⁵. All'opera sono stati riferiti anche due disegni firmati e datati 1915²⁶, ritenuti preparatori all'opera da Giovanna De Lorenzi²⁷ che fa risalire la commissione all'epoca del quarto compleanno della bambina nata nel novembre del 1911.

²⁰ Inv. A.F.C.P. 29, g. 115; I.C.C.D. 09/00156753; *Gipsoteca Libero Andreotti...* cit., pp. 188-189, cat. 13.

²¹ S. LUCCHESI, "Caro Andreotti..." cit., p. 11: «[...] forse per quell'architettura a figura intera di una donna non bella, non giovane, tanto diversa dalla brillantezza e felicità di modellato delle opere del primo tempo parigino, piacque così poco ad Ojetti da non volerne ordinare la fusione in bronzo». Tale informazione non è corroborata da nessuna testimonianza documentaria o di altra natura, così come quella riportata da R. MONTI, *Il percorso di Andreotti...* cit., p. 34: il ritratto «non piacque e non fu fuso».

²² G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati...* cit., p. 171.

²³ Ricevuta di pagamento per il *Ritratto di Fernanda Ojetti*, febbraio 1915, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 9, fol. 569.

²⁴ S. LUCCHESI, in *Libero Andreotti. Sculture e disegni...* cit., pp. 30-31.

²⁵ Lettera di Fernanda Ojetti a Margherita Carpi Andreotti, novembre 1936, ALAP (la lettera non è catalogata).

²⁶ Si tratta dei due disegni a matita su carta liscia, intitolati *Paola* e conservati in collezione de Juliis a Firenze (la stessa in cui si trova il bustino in bronzo), pubblicati in *Libero Andreotti. Sculture e disegni...* cit., pp. 50-51.

²⁷ G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati...* cit., pp. 178-179, in part. 178.

Secondo la ricostruzione fornita dalla stessa De Lorenzi, basata sulla conoscenza delle lettere di Ojetti ad Andreotti conservate a Pescia, viene confermata la datazione al 1916 con la sola fusione slittata in avanti al 1917²⁸. In realtà, incrociando le informazioni già note delle lettere di Pescia con quelle delle lettere di Andreotti a Ojetti, conservate a Roma, è possibile rivedere la vicenda del bustino della piccola Paola. Stando, infatti, al testo di una lettera inviata a Ojetti dallo scultore, risulta che i lavori per l'esecuzione del ritratto non iniziarono prima dell'estate 1917²⁹.

La piccola Paola, destinata da adulta a diventare una figura di spicco nel panorama culturale italiano, nell'ambito della traduzione letteraria e del riadattamento in lingua italiana dei dialoghi cinematografici stranieri, fu molto cara ad Andreotti che riservò sempre un pensiero per lei nelle lettere inviate a Ugo e Fernanda. Le sedute di posa per il ritrattino contribuirono a rendere più tenero e affettuoso il rapporto tra i due, ulteriormente fortificato in seguito al grave attacco di poliomielite che colpì Paola nel 1918. L'archivio pesciatino, inoltre, conserva la fitta corrispondenza³⁰ intrattenuta dalla giovane Ojetti con il suo scultore che amava scherzosamente chiamare «Andreotto», mentre un intero sottofascicolo del fondo "Ugo Ojetti" di Roma custodisce la documentazione relativa all'istituzione del premio "Libero Andreotti"³¹ fortemente voluto da Paola in onore del suo amico, in seguito alla sua morte, a sostegno dei giovani artisti frequentanti il liceo artistico fiorentino dove Andreotti era stato docente di arti plastiche.

Tornando al ritratto del 1917 e al relativo carteggio, la piccola modella posò per circa un mese lungo il quale Ojetti chiedeva informazioni allo scultore nelle sue lettere dal fronte: «Caro Andreotti, non ho più notizie sue. [...] come va il ritrattino di Paola?»³².

Le risposte di Andreotti sono corredate anche da divertenti aneddoti legati alle sue visite a Paola presso la villa de *Il Salviatino*. Lo scultore, infatti, scriveva che

«Il ritrattino di Paola mi à fatto ammattire... ma sempre con tanto piacere. Forse andrà... lunedì o martedì credo di finirlo. Passo colla piccina delle mattinate divertentissime... naturalmente il ritratto avanza lentamente. Ella mi racconta tutte le atrocità tedesche e mi dice che è molto più interessante di leggere il comunicato Cadorna che di posare per il mio ritratto... ?! le ho promesso di farlo poi in cioccolata e questo mi à

²⁸ Id.

²⁹ «Comincerò il ritrattino mercoledì». Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 15 luglio 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 26.

³⁰ ALAP, cart. 63, foll., 1-27, docc. 3439-3465. Tra le informazioni più importanti della corrispondenza, ad esempio, si segnalano le impressioni di Paola Ojetti relative al secondo ritratto che Andreotti realizzò di lei nel 1932 oggi in collezione privata fiorentina. Il gesso dell'opera è conservato, invece, alla gipsoteca di Pescia (Inv. A.F.C.P. 107, g. 80; I.C.C.D. 09/00156832; *Gipsoteca Libero Andreotti...* cit., pp. 258-259, cat. 13).

³¹ GNAM, U.A. 41, s.fasc. 6, "Premio Andreotti". La cartella contiene notizie sulla raccolta fondi, avviata già a pochi mesi dalla morte di Andreotti nel 1933, con i relativi elenchi dei sostenitori – redatti a mano dalla stessa Paola Ojetti – tra i quali si riconoscono molti artisti e altre personalità dell'epoca; altri documenti, invece, riguardano le questioni burocratiche legate all'istituzione del premio.

³² Lettera di Ugo Ojetti a Libero Andreotti, 10 agosto 1917, ALAP, cart. 63, fol. 37, doc. 3475.

valso due minuti di posa... Ma non vorrà troppo male, prima di farlo in gesso, desidero che lei lo veda»³³.

E ancora:

«Forse (?) il ritrattino di Paola è finito, vi ritornerò sabato ma credo che mi fermerò dove sono. Avrei desiderato fare di più e meglio ma la piccina è un tal demonietto e il sottoscritto una tal bestia... che è stato necessario... contentarsi... Se lei viene presto a Firenze mi dirà se è il caso di farlo fondere. Se per ora non viene a Firenze lo farò intanto formare e ci troverò una piccola base graziosa. Ieri sono stato lassù tutto il giorno. Paola mi ha trattenuto a colazione. Abbiamo parlato dell'attuale situazione politica [...]»³⁴.

Ojetti era lontano da Firenze anche quando, verso la fine dei lavori, acconsentiva alla formazione del modello in gesso utile alla successiva fusione dell'opera: «Faccia pure formare il bustino di Paola ché fino alla fine dell'azione non verrò a Firenze – sperando sempre da uscirne in modo da potervi venire...»³⁵.

A proposito della fusione, questa dovette essere ordinata già nell'autunno seguente subendo, tuttavia, dei ritardi che si protrassero almeno fino all'inizio di novembre:

«La testina di Paola e l'altra statuetta non sono fuse malgrado le mie pressioni. Saranno fuse in questi giorni»³⁶.

Andreotti sarebbe partito per il fronte di guerra pochi giorni dopo aver inviato questa informazione al suo amico Ojetti il quale, nel gennaio 1918, disponeva il montaggio del bustino su una base all'antica in alabastro³⁷, segno che l'opera era già conclusa a questa data.

Il carteggio permette di avanzare nuove ipotesi proprio in merito al bel frammento marmoreo su cui ancora oggi è montato il *Ritratto di Paola Ojetti bambina* e, a proposito della quale si è pensato che «più che Andreotti, fosse lo stesso Ojetti a prediligere simili raffinati assemblaggi»³⁸. Tuttavia, il fatto che lo stesso artista avesse avanzato la possibilità di scegliere egli stesso la base per il bustino, nella sua lettera a Ojetti del 15 agosto 1917, rimette in discussione tale affermazione mirata ancora una volta a sostenere l'ipotesi del controllo e dell'imposizione stilistica esercitati dal critico su Libero Andreotti.

A mio avviso, è lecito pensare piuttosto a una comunione di vedute, la stessa riguardante il

³³ Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 11 agosto 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 27.

³⁴ Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 15 agosto 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 28.

³⁵ Lettera di Ugo Ojetti a Libero Andreotti, 17 agosto 1917, ALAP, cart. 63, fol. 38.

³⁶ Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, 3 novembre 1917, GNAM, U.A. 41, s.fasc. 1, fol. 46.

³⁷ Lettera di Ugo Ojetti a Fernanda, 13 gennaio 1918, in G. DE LORENZI, in *Da Fattori a Casorati...cit.*, p. 178. L'epistolario tra Ugo e Fernanda Ojetti, come del resto i diari della signora, è per la quasi totalità inedito e non consultabile, pertanto, a proposito della lettera qui citata, ci si limita a riportare quanto affermato da Giovanna De Lorenzi nella pubblicazione indicata in questa stessa nota, avvertendo che chi scrive non ha avuto modo di visionare direttamente il documento.

³⁸ S. LUCCHESI, in *Libero Andreotti. Sculture e disegni...cit.*, p. 30.

gusto per la tradizione scultorea antica a cui si è fatto cenno in precedenza, e che comportava discussioni preliminari alla pari in merito alle soluzioni stilistiche più congeniali: il carteggio mette in luce questo punto, anche a proposito di altre opere. A sostegno di questa rilettura dei ruoli giocati da entrambi nella gestione del lavoro dello scultore, va tenuto conto del fatto che la scelta del materiale per la base del ritratto cadde alla fine sul marmo giallo antico e non più sull'alabastro citato nella lettera di Ojetti a sua moglie. Inoltre, trovandosi Andreotti impegnato sul fronte di guerra all'epoca della scelta, è ovvio che viste le circostanze Ojetti potesse disporre del montaggio senza prima doversi confrontare con l'artista.

In mancanza di prove reali e documentarie, queste ultime considerazioni rimangono sul terreno delle ipotesi pur apparendo piuttosto chiaro quanto il carteggio risulti importante al fine di rivedere le conoscenze relative all'opera di Libero Andreotti e, soprattutto, al suo rapporto con Ugo Ojetti. Gli esempi qui sintetizzati, relativi a due delle più importanti opere affidate dagli Ojetti al loro scultore di famiglia, intendono aprire un varco lungo la via della rivalutazione e della comprensione di una vicenda artistica e umana – mai del tutto risolta dalla critica – tra le più interessanti nell'arte italiana del ventesimo secolo.

Eva Francioli

Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti

L'attento studio di documenti finora trascurati dalla critica consente di gettare nuova luce sulle origini e sulla difficile affermazione in ambito italiano e internazionale della pittura astratta di Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi e Mario Nuti, i membri del gruppo Arte d'Oggi che alla fine degli anni Quaranta fondarono a Firenze il movimento Astrattismo Classico (Fig. 1). L'originale vicenda artistica del collettivo, usualmente ricondotta al ristretto ambito toscano, può essere infatti inquadrata in un più ampio contesto storico-artistico grazie a carteggi e appunti inediti che rivelano le molteplici connessioni instaurate con Parigi e con i principali centri culturali italiani.

Alle origini dell'attività collettiva

La storia della compagine si intrecciò inizialmente con le vicende della complessa ricostruzione postbellica del capoluogo toscano e con la progressiva ripresa delle attività editoriali ed espositive nel territorio cittadino. Il nucleo originario del collettivo si era formato all'interno della redazione di "Torrente", quindicinale di arte e cultura fondato nell'estate del 1945 da Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alberto Caverini e Aldo Manetti, ai quali si avvicinò presto anche Gualtiero Nativi. All'inizio del 1946, lo stesso anno in cui a Firenze furono organizzate, tra le altre, la collettiva di Amici di Rinascita¹ e l'esposizione *Pittura francese d'oggi*², Berti e Brunetti inaugurarono la loro prima mostra ufficiale alla Galleria La Porta, spazio espositivo aperto nell'aprile 1945 su iniziativa di Silvano



Fig. 1. 1950: i cinque dell'Astrattismo classico commentano a gesti un quadro di Monnini.

¹ Mostra curata da Antonello Trombadori, che proponeva opere di Afro, Consagra, De Felice, Franchina, Guttuso, Leoncillo, Mafai, Mirko, Omiccioli, Purificato, Turcato, Vangelli, Tot, Maugeri, Barbieri, De Santis. Cfr. M. POLI, *Percorso artistico e contesto storico*, in *Bruno Brunetti 1945-1965*, catalogo della mostra a cura di N. Nuti, M. Poli, Firenze 1989, pp. 9-10, n. 12.

² La mostra, a cura di René Huyghe, si componeva di opere di Picasso, Matisse, Rouault, Dufy, Valadon, Humblot, Jannot, Rohner, Venard, Lasne, Lapique, Fougeron, Robin, Gischia, Bores, Manessier, Le Moal, Tal Coat, Singier, Pignon. Cfr. A. PARRONCHI, *Solitudine di Utrillo*, "Il Nuovo Corriere", 8 dicembre 1946, p. 3; B. LARDERA, *Pittori francesi a Firenze. Nota per una mostra d'arte*, "La Nazione del Popolo", 10 dicembre 1946, p. 3.

Bozzolini, Mario Calderai, Arrigo Dreoni e Angelo Maria Landi³. Stando ai ricordi di Vinicio Berti, la doppia personale non venne accolta favorevolmente dalla critica e dal pubblico⁴, ma contribuì a consolidare i legami tra il gruppo di “Torrente” e i fondatori della galleria, che nei mesi successivi iniziarono a incontrarsi regolarmente. Ad unirli era soprattutto la passione civile e politica, sulle cui basi sarebbe nata, alla fine dello stesso anno, la compagine Arte d'Oggi. Da un appunto di Vinicio Berti riguardante la cosiddetta «riunione di pre-fondazione del gruppo Arte d'Oggi», fissata per il 21 novembre 1946 alla presenza dell'assessore alle Belle Arti Pariso Votto, si apprende infatti come l'elemento di coesione del gruppo consistesse proprio nell'appartenenza o nella vicinanza ai partiti di sinistra. La breve nota, affidata all'ultima pagina di un diario personale risalente alla fine del 1946⁵ e comprendente anche una lista di persone da invitare all'incontro⁶, si concludeva con l'affermazione «Forse per mostra ci finanziano perché hanno paura di noi»: un primo probabile riferimento alla *Prima Mostra Arte d'Oggi. Contenuto e Forma di una Nuova Realtà*, che sarebbe stata inaugurata il 3 maggio 1947 presso la Galleria Firenze con il contributo di “Toscana Nuova”, settimanale del P.C.I. locale⁷, e della “Difesa”, organo di stampa del P.S.I. toscano⁸.

Concretismo fiorentino

L'esigenza di rinnovamento alla base dell'impegno politico di Arte d'Oggi si rivela non solo in una fervida attività espositiva e di propaganda svolta tra il 1947 e il 1950⁹, ma anche in una ricerca radicale sul *medium* pittorico che si sarebbe presto tradotta, da parte di alcuni esponenti del gruppo, nell'elaborazione di un originale linguaggio aniconico. I primi confronti con le problematiche dell'astrazione risalgono probabilmente all'inizio degli anni quaranta, come si apprende dai diari di Vinicio Berti. Nel 1942 l'artista annotava infatti:

³ Cfr. A.M. Landi, «*si apre una porta*», in *Firenze/Ricerca. Arti visive e documenti dal dopoguerra ad oggi*, a cura di F. Gori, M. Bini, Firenze 1985, pp. 25-30.

⁴ V. BERTI, *s.t.*, [*Cultura e Arte a Firenze, 1940-1950*], *ivi*, pp. 253-280, *sp.* 265.

⁵ Diario mss. di Vinicio Berti, Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Vinicio Berti, busta 3, fasc. 9/2.

⁶ Oltre ad Alvaro Monnini, Bruno Brunetti e Mario Nuti, vi compaiono, tra gli altri, Renzo Grazzini, Enzo Faraoni, Berto Lardera, Silvano Bozzolini, Osvaldo Tordi, Fernando Farulli, Venturino Venturi, Marcello Guasti, Quinto Martini, Lucio Venna, Vincenzo Manca, Oscar Gallo.

⁷ È interessante ricordare come in quel periodo alcuni membri del gruppo collaborassero alla redazione di “Toscana Nuova”, spesso in veste di illustratori. Per Vinicio Berti, in particolare, si trattava di un'ideale prosecuzione dell'attività svolta negli anni del regime, durante i quali aveva realizzato la grafica di alcuni volantini antifascisti. Cfr. R. MAINI, *Vinicio Berti, astrattista classico e/o fumettista?*, in *Disegnatori e illustratori del fumetto italiano*, atti del convegno di studi di Rovereto (2008), a cura di M. Allegri, C. Gallo, Verona 2012, pp. 37-57, *sp.* 45.

⁸ Alla mostra partecipano, come riportato nel catalogo: Edoardo Bargheer, Vinicio Berti, Silvano Bozzolini, Bruno Brunetti, Giorgio Cipriani, Vitaliano De Angelis, Enzo Faraoni, Fernando Farulli, Franz Furrer, Renzo Grazzini, Slavko Kopač, Berto Lardera, Alvaro Monnini, Giuliano Picchi, Enzo Pregno, Enrico Steiner, Osvaldo Tordi, Venturino Venturi.

⁹ Oltre alla *Prima Mostra Arte d'Oggi* si ricordano, sinteticamente: *Arte d'Oggi. Rassegna di pittura e scultura italo-francese* (Firenze, 1948); *Collettiva di Berti, Bozzolini, Brunetti, Monnini, Nativi, Parnisari* (Milano, 1948); *4 pittori espongono* (Firenze, 1948); *Pitture concrete* (Milano, 1949); *3ª Mostra Internazionale Arte d'Oggi* (Firenze, 1949); *Fine dell'astrattismo* (Firenze, 1950); *I pittori dell'«Astrattismo classico»* (Venezia, 1950).

«Nuove tendenze astratte...irreali ma, e qui si entra nel vivo dell'astrattismo, comincia ora la nuova ricerca di superamenti di nuove formule [...] 'pittura metafisica' [...] i deformismi cubisti, gli astrattismi vari [...] dopo questi ultimi episodi una vera e propria scuola non si è più avuta, se si eccettua quella degli astrattisti francesi...che però non risulta una novità»¹⁰. È possibile, del resto, che già nel febbraio 1940 i futuri componenti di Arte d'Oggi avessero visitato la mostra sulla moderna arte italiana curata da Aniceto del Massa nella sede de "La Nazione", in occasione della quale erano stati esposti, oltre ai lavori di Giorgio De Chirico, Achille Funi, Mauro Reggiani, Gino Ghiringhelli, Lucio Fontana, Gino Severini, anche alcuni dipinti astratto-geometrici di Osvaldo Licini¹¹.

Solo nella tarda estate del 1947, tuttavia, Vinicio Berti abbandonerà la figurazione per rivolgersi alla creazione delle prime opere astratte (Fig. 2), aprendo la strada alle ricerche condotte l'autunno successivo da Gualtiero Nativi (Fig. 3) e, tra la primavera e l'estate del 1948, da Bruno Brunetti (Fig. 4) e Alvaro Monnini (Fig. 5). La svolta può essere forse ri-



Fig. 2. Vinicio Berti, *Simbolo*, olio su tela, 1947.

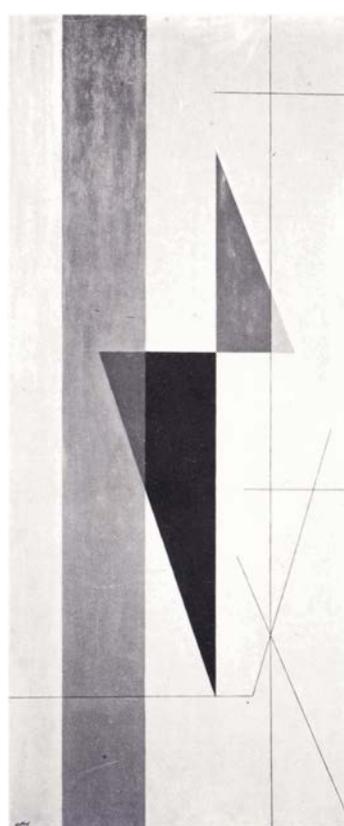


Fig. 3. Gualtiero Nativi, *Equilibrio*, olio su tavola, 1948.

¹⁰ Appunto non datato, riportato in diario mss. risalente al 1942, ora in *Vinicio Berti. Diari e lettere, 1942-1952*, catalogo della mostra a cura di L. Montecchi, Roma 2000, p. 52.

¹¹ Sebbene non siano emerse specifiche testimonianze documentarie a tale riguardo, è interessante osservare come proprio le opere astratte di quest'ultimo, in particolare *Bilico* (1934), presentino importanti analogie con alcune composizioni delle serie *Equilibrio* e *Costruzione* realizzate da Gualtiero Nativi nel 1948.

condotta alle impressioni ricevute nel corso di un breve viaggio a Parigi compiuto dall'artista tra l'agosto e il settembre di quello stesso anno. Grazie ad un concorso promosso dal Partito Comunista toscano in occasione del Festival Nazionale della Gioventù di Firenze, Berti ebbe infatti l'opportunità di visitare, insieme al compagno Alvaro Monnini, «alcune gallerie», il «museo degli impressionisti», e il «museo dei modernissimi», in cui erano esposte opere di Picasso e di Pignon¹².

Il mito della Parigi capitale internazionale dell'arte era alimentato anche dalle informa-



Fig. 4. Bruno Brunetti, *Bozzetto per Composizione Verticale*, tempera su carta, 1949 .



Fig. 5. Alvaro Monnini, *Forma I*, olio su tela, 1948.

zioni trasmesse da Berto Lardera, scultore vicino alla Galerie Denise René¹³, il cui influsso sugli astrattisti fiorentini è spesso stato ricordato dalla critica. In contatto epistolare con Berti, l'artista, autore di articoli sull'arte moderna francese pubblicati su "Il Nuovo Corriere"¹⁴, incoraggiava i giovani compagni ad abbandonare il post-cubismo per rivolgersi all'astrattismo,

¹² Cfr. V. BERTI, *Parigi. 6 disegni del 1947. Estate*, Firenze 1984.

¹³ Cfr. Berto Lardera, *Sculptures. Dessins*, catalogo della mostra a cura di L. Degand, Paris 1948, pp. 1-2; *Berto Lardera: tra due mondi*, catalogo della mostra a cura di B. Corà et al., Montecatini Terme 2002, p. 34.

¹⁴ B. LARDERA, *La vita artistica. Lettera da Parigi*, "Il Nuovo Corriere", 21 aprile 1948, p. 3; Id., *Nuove correnti espressive. Vita artistica di Parigi*, "Il Nuovo Corriere", 25 aprile 1948, p. 3.

alla ricerca di ciò che definiva il «simbolo formale»¹⁵. Lo scultore li esortava a non curarsi delle «difficoltà derivanti dall'ambiente mediocre, dalla durezza della vita e dalle notizie inesatte» che potevano giungere da Parigi. Nonostante fosse «una cosa dura, difficile, per la quale [occorreva] avere [...] una larga sensibilità, capace di accogliere nuovi e imprevisi rapporti formali e una volontà ferma», Lardera credeva che solo attraverso l'arte astratta si potesse «progredire e rappresentare le aspirazioni liriche di una nuova società»¹⁶.

Alle suggestioni provenienti da Lardera si univano le riflessioni di Silvano Bozzolini, che restituiva ai compagni una personale analisi della recente produzione artistica francese. Mentre lo scultore si concentrava sul valore costruttivo e simbolico dell'immagine, intesa come equivalente geometrico dell'oggetto reale, Bozzolini, trasferitosi a Parigi alla fine del 1947¹⁷, si mostrava maggiormente interessato alla valenza compositiva del disegno e del colore¹⁸ e proponeva un'articolata problematizzazione del rapporto tra pittura figurativa e non figurativa¹⁹.

Entrambi gli artisti sembrano pertanto rappresentare dei punti di riferimento per gli astrattisti di Arte d'Oggi, i cui lavori si fondavano sulla relazione tra attenti accostamenti cromatici e una meditata struttura compositiva, sostanziata di elementi geometrici spesso in rapporti modulari tra loro. L'ambizione al rinnovamento dei codici visivi si scontrava tuttavia con le chiusure di un orizzonte culturale tendenzialmente 'ostile'. Nonostante alcune aperture correlate alla naturale vivacità della ricostruzione post-bellica, la Firenze della fine degli anni quaranta appare infatti poco incline ad accogliere le sperimentazioni di tipo astratto. In un ambiente segnato dal rinsaldarsi della fortuna critica di Ottone Rosai e del rosaismo e dall'affermazione di compagini come Nuovo Umanesimo e Pittori Moderni della Realtà, l'attività di Arte d'Oggi rappresentava una sorta di eccezione, assimilabile solamente all'azione di Fiamma Vigo²⁰.

Il capoluogo toscano, profondamente legato al proprio passato medievale e rinascimentale, sembra comunque giocare un ruolo fondamentale nella formulazione di un originale linguaggio astratto da parte dei componenti di Arte d'Oggi, per i quali la tradizione artistica e architettonica fiorentina non costituiva *tout court* l'espressione di una cultura passatista da rinnegare, presentandosi, di contro, quale imprescindibile elemento di paragone nel processo

¹⁵ Testimonianza di Vinicio Berti sull'arte e la cultura a Firenze tra il 1940 e il 1950, in *Firenze/Ricerca...* cit., p. 272.

¹⁶ *Vinicio Berti...*cit., pp. 84-85.

¹⁷ Cfr. A. FREDIANI, *L'astrazione costruttiva di Bozzolini*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena, a.a. 2003-2004, pp. 64-68.

¹⁸ Cfr. G. NATIVI, *Intervista*, in *Correnti astratte in Toscana: 1947-1955. Fermenti artistici nella Toscana del dopoguerra*, catalogo della mostra a cura di M. Bertozzi et al., Ospedaletto, Pisa 1997, pp. 21-22.

¹⁹ Per un approfondimento sui contatti con Silvano Bozzolini, si vedano le lettere inviate dall'artista a Vinicio Berti da Parigi alla fine del 1947, riprodotte in parte in *Appendice*. Si tratta di documenti consultati nel 2009, in copia fotostatica, presso l'Archivio Privato Vinicio Berti, Firenze. A chi scrive risulta che tale materiale sia confluito nelle Collezioni del Comune di Firenze con il recente Lascito Pini-Berti e sia al momento in corso di inventariazione. Cfr. *infra*.

²⁰ Cfr. *Colloquio col visibile. Fermenti artistici nella Firenze del dopoguerra*, catalogo della mostra a cura di M. Bertozzi et al., Monsummano Terme 1996, pp. 19-26; *Fiamma Vigo e Numero. Una vita per l'arte*, catalogo della mostra a cura di R. Manno Tolu, M. G. Messina, Firenze 2003.

di rifondazione dei codici visivi su solide basi razionali. Nella stessa definizione di Astrattismo Classico è implicito il tentativo di conciliare la sperimentazione aniconica con il recupero di una chiarezza stilistica perduta. Mediante un processo costruttivo rigoroso, mai freddamente distaccato, i concretisti fiorentini elaborano superfici pittoriche in cui i segni elementari della linea e del colore puro si articolano ritmicamente, ricreando equilibri compositivi analoghi a quelli proposti dalle opere tardo-medievali e della classicità rinascimentale. Il rapporto con la tradizione, affrontato esplicitamente da Ermanno Migliorini nel *Manifesto dell'Astrattismo Classico*²¹, verrà ricordato in seguito anche da Gualtiero Nativi, che affermerà: «[...] al di là di tutto, giocava in noi fiorentini, rivoluzionari finché si vuole, la necessità della misura, del rigoroso razionalismo della linea. Questo per capire quanto fosse sempre presente in noi il senso della tradizione, da Giotto a Masaccio, da Beato Angelico a Piero della Francesca. E questa razionalità, in ogni sua connessione estetica, l'abbiamo sempre mantenuta»²².

Firenze e oltre

Comunisti e astrattisti, i membri di Arte d'Oggi furono osteggiati non solo da buona parte della critica e delle istituzioni culturali fiorentine, ma anche dai vertici del proprio partito. Forse anche per superare una condizione di sostanziale isolamento, tra il 1947 e il 1948 il gruppo cercò di intensificare i contatti con le formazioni più radicali attive a Torino, Venezia, Roma e Milano²³.

Rilevanti punti di contatto, riconducibili alla comune ricerca di un linguaggio astratto improntata ad un forte impegno sociale²⁴, emergono soprattutto con la compagine romana Forma, la cui attività era nota negli ambienti fiorentini anche grazie a Silvano Bozzolini, che aveva avuto l'opportunità di incontrare alcuni membri del gruppo nella primavera del 1947, in occasione di una sua esposizione alla Galleria San Bernardo di Roma, e aveva dedicato un intervento al Manifesto di "Forma 1" sulla rivista "Posizioni" (aprile-maggio 1947)²⁵.

Nel corso del 1948, pur rifuggendo dalla formulazione di dichiarazioni programmatiche, i membri di Arte d'Oggi cercarono pertanto di definire con maggiore precisione i propri obiettivi e la propria struttura interna e, nel tentativo di dare un respiro internazionale alla propria azione, decisero di dare una diversa impronta alla *Seconda Mostra di Arte d'Oggi*, dall'eloquente sottotitolo *Pittura e scultura italo-francese*. L'esposizione, inaugurata il 20 marzo alla Galleria Firenze, si contraddistinse per la presentazione dei primi dipinti non figurativi di Berti e

²¹ Per un sintetico approfondimento sul testo, cfr. *infra*.

²² G. NATIVI, *Intervista...*cit., p. 24. Sul tema, si vedano inoltre, tra gli altri: M. PRATESI, G. UZZANI, *La Toscana*, Venezia 1991, p. 260; M. CORGNATI, *Vinicio Berti. Pittura totale 1940/1991*, in *Vinicio Berti. Pittura totale 1940/1991*, catalogo della mostra a cura di M. Corgnati, Milano 2003, pp. 18-47, sp. 30-32.

²³ Per i contatti con le gallerie e gli artisti attivi nel capoluogo lombardo, con particolare riferimento all'organizzazione delle mostre presso la Galleria Bergamini e la Libreria Salto, si veda E. BIONDI, *Il gruppo Arte d'Oggi, 1948-1949: documenti, incontri, esposizioni*, "L'uomo nero", III, 2006, 4-5, pp. 379-382.

²⁴ Già nell'agosto 1944 Vinicio Berti affermava: «non si può essere profondamente antiaccademici in arte se non si è tratta la propria esperienza dalla vita stessa del popolo». *Vinicio Berti...*cit., p. 72.

²⁵ Cfr. S. BOZZOLINI, *Considerazioni sulla pittura*, "Posizioni", I, 1947, 4-5, pp.1-2.

di Nativi²⁶, insieme ai lavori di Accardi, Turcato, Vedova, Consagra e Corpora²⁷, e degli artisti francesi Burtin, Dayez, Orazi e Pignon. Due lettere inviate da Parigi tra il febbraio e il marzo 1948 rivelano come i contatti con questi ultimi fossero stati curati sempre da Bozzolini, che, oltre ai nomi presenti in mostra, avrebbe cercato di coinvolgere anche Gischia e Fougeron²⁸.

Nonostante le aperture al panorama artistico nazionale e internazionale e il sostegno di alcuni importanti esponenti della cultura cittadina (si ricordano, in particolare, Giovanni Michelucci e Giusta Nicco Fasola)²⁹, tra i membri del gruppo iniziò a serpeggiare un generale senso di sconforto. Ne resta chiara testimonianza anche nei cosiddetti 'verbali delle riunioni', appunti inediti redatti da Rodolfo Monnini (padre di Alvaro), che documentano l'attività collettiva del gruppo tra il 1948 e il 1950³⁰.

Le riflessioni di carattere estetico si alternano ad accurati resoconti delle riunioni e degli episodi più rilevanti della storia della compagine, tra cui emergono i numerosi tentativi di esporre presso alcune gallerie romane. Particolarmente interessante, in tal senso, risulta essere la cronaca dei contatti con Emilio Villa, che tra il 9 e il 17 gennaio 1949 si sarebbe recato a Firenze, su suggerimento di Corrado Cagli, per incontrare alcuni artisti del gruppo Arte d'Oggi. Il critico stava lavorando all'organizzazione di una mostra itinerante dedicata all'arte astratta per conto dello Studio d'Arte La Palma di Pier Maria Bardi e, per questo, avrebbe selezionato alcuni lavori di Bozzolini, Berti, Nativi, Brunetti e Monnini, prontamente inviati a Roma insieme alle relative riproduzioni fotografiche. Il progetto sarebbe tuttavia fallito, generando un diffuso malumore all'interno del gruppo³¹.

Fine dell'Astrattismo

Nonostante le avversità, gli artisti decisero di continuare la propria battaglia per un'arte sociale e antiaccademica. Sulla scia del *succès de scandale* ottenuto con la mostra *4 pittori espongono*³², in occasione della quale Berti, Brunetti, Monnini e Nativi avevano presentato dodici dipinti astratti senza titolo né firma, contrassegnati solo da un numero, alla fine del

²⁶ Cfr. A. PARRONCHI, *Avanguardie di ieri e di oggi*, "Il Mattino dell'Italia Centrale", 27 marzo 1948, p. 3; E. MIGLIORINI, *Arte d'Oggi. Discussioni*, "Toscana Nuova", 2 aprile 1948, p. 3.

²⁷ Tra i partecipanti figurano anche Bozzolini e Lardera, Cassinari, De Angelis, Farulli, Franchina, Grazzini, Guerrini, Guttuso, Iliu, Manca, Maugeri, Morlotti, Monnini, Parnisari, Tordi e Treccani.

²⁸ Silvano Bozzolini a Vinicio Berti, lettera ms., 6 febbraio 1948; Silvano Bozzolini a Vinicio Berti, lettera ms., con timbro postale datato 2 marzo 1948. Documenti consultati nel 2009, in copia fotostatica, presso l'Archivio Privato Vinicio Berti, Firenze. A chi scrive risulta che tale materiale sia confluito nelle Collezioni del Comune di Firenze con il recente Lascito Pini-Berti e sia al momento in corso di inventariazione.

²⁹ Cfr. G. NATIVI, *Appunti per una cronaca*, in *Astrattismo Classico. Firenze 1947-1950*, catalogo della mostra a cura di S. Mecatti, Firenze 1980, pp. 67-70, sp. 70.

³⁰ Come nel caso delle lettere di Silvano Bozzolini, si tratta di documenti consultati nel 2009, in copia fotostatica, presso l'Archivio Privato Vinicio Berti, Firenze. A chi scrive risulta che anche tale materiale sia confluito nelle Collezioni del Comune di Firenze con il recente Lascito Pini-Berti e sia al momento in corso di inventariazione.

³¹ Si veda, nei cosiddetti 'verbali delle riunioni', il resoconto riguardante i giorni tra il 9 e il 17 gennaio 1949.

³² Tra le poche eccezioni: G. NICCO FASOLA, *Quattro pittori*, "La Fiera Letteraria", 19 dicembre 1948, in *Bruno Brunetti...cit.*, p. 39.

1948 erano iniziati i preparativi per la *Terza Mostra Internazionale di Arte d'Oggi*, inaugurata alla Strozzeria nel giugno 1949 (Fig. 6). Sebbene possa essere ricordata come il più importante evento espositivo organizzato dal gruppo³³, la mostra si concluse nel sostanziale silenzio della critica e contribuì ad alimentare i



Fig. 6. Visita di Togliatti alla 3a Mostra d'«Arte d'Oggi» alla Strozzeria (4 luglio 1949).

la critica e contribuì ad alimentare i dissapori tra gli artisti di Arte d'Oggi³⁴. Nei mesi successivi il gruppo dovette affrontare, del resto, numerosi momenti di difficoltà, legati in parte all'esclusione dalla *XXV Biennale di Venezia* e dalla *IV Mostra Annuale dell'Art Club*³⁵, in parte ad altri tentativi non riusciti di esporre nella capitale. Si veda, a tale riguardo, il resoconto di Rodolfo Monnini relativo al soggiorno romano di Berti, Monnini, Brunetti, Nativi, Nuti e

Migliorini del 28 e 29 dicembre 1949, finalizzato all'organizzazione di una mostra sull'arte astratta che si sarebbe dovuta idealmente contrapporre alla Biennale di Venezia. Il progetto, come si apprende dai verbali, non sarebbe mai stato realizzato, esattamente come l'ipotesi di allestire una mostra presso la Galleria Origine, diretta da Ettore Colla³⁶. Negli appunti del 3 giugno 1950 si legge, a tale proposito: «È sfumata una delle più ambite esposizioni che il gruppo poteva organizzare. C'è un destino maligno che perseguita il gruppo. Avvilimento generale. Bisogna fare qualcosa!».

Durante l'estate del 1950, dopo accese discussioni, Berti e i compagni decisero comunque di programmare una 'seconda fase' della vita del movimento, improntata a un maggiore coinvolgimento dell'opinione pubblica nella propria attività. Tale stagione si aprì con un'esposizione allestita presso la Galleria Vigna Nuova, in occasione della quale gli artisti distribuirono il celebre *Manifesto. Una poetica dell'astrattismo*: un testo dal carattere provocatoriamente aprogrammatico e divulgativo, firmato da Ermanno Migliorini. Redatto *a posteriori*, il mani-

³³ Espongono tra gli altri, al fianco dei componenti di Arte d'Oggi, Carla Accardi, Ugo Attardi, Afro Basaldella, Renato Birolli, Piero Dorazio, Gillo Dorfles, Lucio Fontana, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Bruno Munari, Achille Perilli, Armando Pizzinato, Antonio Sanfilippo, Atanasio Soldati, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Luigi Veronesi, Jean Deyrolle, Jean Dewasne, Robert Jacobsen, Richard Mortensen, Serge Poliakoff, Marie Raymond, Victor Vasarely. Cfr. *3ª Mostra Internazionale "Arte d'Oggi"*, catalogo della mostra con introduzione a cura di G. Nicco Fasola, Firenze 1949.

³⁴ Il 6 dicembre 1949 Vinicio Berti scrive sul proprio diario: «Gli ultimi mesi sono quelli che sono... [...] ci cercammo a volte, ci riunimmo a volte cercando di trovare il mordente di un tempo...io per ora non so ancora trovarlo...[...] io per ora non ho l'unità d'azione di un tempo...». *Vinicio Berti...cit.*, pp. 89-90.

³⁵ Esposizione allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (22 aprile – 15 maggio 1950), per la quale Berti e i suoi compagni avevano già provveduto all'invio delle opere. Si veda, a tale riguardo, una lettera manoscritta di Gualtiero Nativi a Achille Perilli del 4 gennaio 1950, conservata presso l'Archivio Privato Achille Perilli, Orvieto.

³⁶ Si veda in particolare, nei cosiddetti 'verbali delle riunioni', il resoconto datato 16-17 maggio 1950.



Fig. 7. Nativi, Nuti, Brunetti e Berti alla mostra della Vigna Nuova nel 1950.

festò dimostra la coerenza delle tesi sostenute sin dai tempi di “Torrente”, quando il gruppo, proponendo un approccio alla pittura privo di dettami aprioristici, aveva rifiutato il carattere normativo, ritenuto restrittivo, dei manifesti, in nome di una stringente coincidenza tra arte e vita. Gli artisti di Astrattismo Classico vi enunciarono il proprio «programma morale e politico», illustrando il loro impegno «non più a interpretare e a descrivere ma a intervenire nella realtà»³⁷. Ispirati ad un profondo anti-idealismo, i dipinti venivano descritti come lavori e non come capolavori; le opere, espressione di una nuova «arte di classe» intesa come «arte della classe operaia»³⁸, venivano presentate come uno strumento utile alla formazione delle coscienze in una società da ricostruire.

Intitolata *Fine dell'Astrattismo*, in aperta polemica con le critiche mosse da Adriano Seroni³⁹, la mostra della Vigna Nuova (Fig. 7) sancì la provocatoria nascita dell'Astrattismo Classico e decretò, al contempo, la conclusione dell'attività collettiva del gruppo, cui si era nel frattempo unito Mario Nuti (Fig. 8)⁴⁰. Nel catalogo si legge: «pubblichiamo un manifesto per difendere sul piano pubblicitario [...] (in sé i nostri quadri non hanno bisogno di difesa alcuna, si difendono bene da soli) la pittura della scuola fiorentina, l'astrattismo classico [...]. Questa è la nostra protesta contro i responsabili della nostra assenza alla Biennale; intitoliamo questa mostra 'Fine dell'astrattismo' per rispondere con la qualità delle nostre opere a chi quella fine ci augurava»⁴¹.

Sebbene la mostra, nell'agosto 1950, venisse riproposta a Venezia presso la Galleria Bevilacqua la Masa⁴², la collegialità dell'azione avrebbe presto ceduto il passo a ricerche di carattere individuale. L'inasprirsi delle incomprensioni e dei problemi interni al gruppo, il contrastato

³⁷ E. MIGLIORINI, *Manifesto. Una poetica dell'astrattismo*, Firenze 1950, s.p.

³⁸ V. BERTI, *s.t.*...cit. p. 267.

³⁹ Critico letterario, già collaboratore di “Torrente” e di “Posizioni”, Seroni aveva intitolato *Fine dell'astrattismo* un articolo comparso il 10 giugno 1950 sul “Nuovo Corriere”, in parte riportato sulla copertina del catalogo della mostra.

⁴⁰ Ricongiuntosi al gruppo in occasione della *Terza Mostra Internazionale Arte d'Oggi*, Nuti aveva conosciuto i compagni nel 1945, nell'ambito di una collettiva allestita a Firenze presso il convento di San Marco.

⁴¹ *Fine dell'astrattismo*, catalogo della mostra a cura di E. Migliorini, Firenze 1950, pp. 1-2.

⁴² Cfr. *I pittori dell'«Astrattismo classico»*, catalogo della mostra a cura di G. Nicco Fasola, Venezia 1950.

rapporto con il sistema della critica e del mercato dell'arte e l'amarezza – nonostante l'impegno nella costruzione di un'articolata rete di relazioni – per il limitato riconoscimento a livello nazionale e internazionale, avrebbero infatti portato, nel giro di pochi mesi, allo scioglimento della compagine. Lo stesso Vinicio Berti annotava del resto, già alla fine di maggio del 1950: «Siamo giunti (o sono giunto) alla soluzione di un problema, e per fortuna mia, sono certo che ne appare, vigoroso, uno nuovo. Fine dell'astrattismo classico (così l'ho chiamato) fine dell'esperienza purista, diremo per intenderci»⁴³.



Fig. 8. Mario Nuti, *Composizione*, olio su tela, 1949.

Appendice: *Due lettere di Silvano Bozzolini a Vinicio Berti*

Parigi 30 Nov. 47

Carissimo Vinicio e Monnini, Domodossola, Nativi ecc.

i pittori locali, almeno quelli che conosco più: Pignon, Bourtin, Etienne, Fougeron, Gischia non hanno sospiri o crisi nervose, sono degli operai, lavorano sodo, e nei loro studi c'è una produzione immensa. Certamente questo non vuol dire che siano soddisfatti del loro lavoro, almeno lo sono solo quel necessario per acquisire nuove forze e nuove invenzioni. Anch'io sto entrando in quest'ordine di pensiero, ovvero ci avevo sempre aspirato. Lavorare fino a 12 ore per giorno, per ottenere qualche minimo progresso tecnico; e studiare molto sul disegno, sulla composizione, sul colore. Che volete! Figurativi e astratti: ma questi sono aggettivi polemici e dialettici sulla letteratura e riproduzioni che vi arrivano da qui, e vi fanno perdere un sacco di tempo prezioso; questi problemi – se problemi sono – si devono esaurire nel lavoro e nello studio. Qui si discute poco e tutto è ammesso e rispettato quando il risultato pittorico e l'intenzione rappresentativa sono condotte ad ottima riuscita. Lavorate! Lavorate! E non pensate ad altro che ad essere voi stessi nel vostro e in un tempo futuro.

⁴³ *Vinicio Berti...cit.*, p. 92.

Personalmente l'astrattismo mi affascina per l'infinità di invenzioni verso le quali può condurre, ma lo combatto perché mi sembra ancora estetismo da cavalletto, nobile estetismo se volete, però impotenza ad affermare coraggiosamente la reale e morale sintesi della nostra epoca: ch'è di forme solide e di rinascenza. Al più la delicatezza dei colori, le vibrazioni, i ritmi ariosi... Per la pittura figurativa, leggi oggetto, posso pensare sia ancora aderenza ad un naturalismo cubista o fauve, ma ci resta da scoprire la semplificazione narrativa dei primitivi, su questa strada, con maggiore ricchezza plastica di colore di tono. Infine (però non c'è fine) c'è da lavorare sui due piani con forme libere: abbandonare la fantasia (Animo) alla invenzione. E chiuderle in un disegno che le semplifichi e le plasmii (cervello). Tutte le intenzioni sono ad ogni modo valide dal momento ch'esse siano condotte al compimento di un quadro necessario: bello di colore, nutrito di poesia cioè invenzione, anticasuale – cioè sentito e costruttivamente controllate.

Devi dire a Manca che presto gli manderò qualche resoconto sulle mostre per "Toscana Nuova" – come rimanemmo d'accordo, (per il momento mi manca il tempo per farlo) altrettanto, fammi il piacere di dire, a A. Seroni.

Cosa succede a Firenze? Il vostro movimento a che punto è? Come va la pittura vostra?

Per ora le lettere non arrivano con frequenza a causa dei molteplici e necessari scioperi, fra i principali quelli dei treni e delle poste. Appena ricominceranno a funzionare questi servizi, ci scriveremo più spesso; salutate quelli che più vi interessano e che mi vogliono un poco di bene.

Saluti a Lardera e Steiner. Buon lavoro a tutti voi e cordiali abbracci

Bozzolini vi manderò giornali!!

Parigi 16 Dic. 47

Caro Berti

ho letto, per combinazione, sull'ultimo numero dell'"Araldo dell'Arte" (odioso giornale) un articolo di De Chirico sull'arte moderna. Premetto che non dovrei cominciare questa lettera parlandoti di questo simile invidioso, ch'è tutto una critica violenta, ed offensiva, nella maniera più colposa, alla pittura ed all'ambiente che a lui stesso dettero i "natali", siccome è una provocazione in attesa di risposta, appunto perché provocazione non merita risposta; ma prendo eccitazione da qui, per esprimerti le mie personali osservazioni sull'arte locale, ed in particolare sui due movimenti vitali che meritano attenzione.

Che sia tutto oro colato, quello che si fa a Parigi, non è vero, in quanto ai margini di solo alcuni autentici talenti, che posseggano genuine necessità d'espressione, è uno scimmiettare di più o meno impersonali talentini i quali, purtroppo, danno l'esca alla maligna critica dei tanti "coloro" che sono in malafede, per impotenze varie e congenite, ma questo è fatale. Comunque quello che resta di buono, e non è poco, è che Parigi è ancora per il momento almeno, senza sosta, il centro tradizionale della scuola della pittura moderna. E nota che questo aggettivo lo adopero in funzione determinante un

periodo storico, così come fu da noi fino a tutto il '500. Che fra i due gruppi la polemica sia viva, è certo; ma non ha quella negativa forma di lotta trita ed invidiosa, che spessissimo lede anche gli interessi personali, che si notano da noi, alla rincorsa di piazzamenti "maglia rosa" del tutto gratuiti e presuntuosi. Qui, quando è buona pittura essa è rispettata a qualsiasi tendenza appartenga – ora – che poi ci sia una distinzione di affinità e di necessità collegate fra loro da sentimenti di umanità, di cultura, di pensiero sociale, di dialettica e di espressione è altrettanto vero quanto reale è l'attività di pittori, di Picasso e Matisse, come l'opera di Cézanne, Van Gogh, Gauguin. Le crisi di ricerche, d'incostanza, di confusione che segnano la nostra epoca di transizione e decadenza, sono evidenti e pericolose sia per la cultura parigina in particolare, quanto per la europea, ma queste crisi non sono poi così profondamente insolubili come la cultura borghese e conservatrice vogliono farci sembrare; il punto di divisione e confusione è proprio da ricercare nel contrasto filosofico che ci divide: da una parte la difesa dei valori educativi ed estetici acquisiti progressivamente in secoli di varie culture cristiane che non possiamo negare per gli alti valori spirituali che ci hanno dato e ci hanno formato. Dall'altra un razionale principio di evoluzione materialistica che travolgendo, in breve volgere di anni, le funzioni pratiche e sentimentali dell'uomo, non è che sovvertino [*sic*] i "principi" – certi principi – ma proiettano il nostro spirito nell'aderenza giornaliera ad una vita pratica senza meraviglia, in quanto la realtà evolutiva del progresso scientifico che sovrappone scoperta su scoperta, ci fa intravedere una costituzione sociale del tutto nuova – ma non ancora affermata – che noi, (e le generazioni più fortunate che ci seguiranno avranno ancor più) portiamo nelle vene mescolata alla tradizionalità. Non possiamo trovare una nuova maniera originale di espressione senza tener conto di chi ci ha preceduti; pertanto la scoperta dell'"uomo" (del nostro) che a volte ci appare così complicata e difficile, non lo è più di quello che lo fosse nei periodi di transizione passati. Al tempo stesso sentiamo il bisogno di "un colpo di spugna" che ristabilisca i suggestivi ed autentici valori umani – ed il non credere odierno può darsi che sia proprio il nostro credere, la nostra fascia di verità, collegata alle verità passate, perché possiamo rappresentarci la "verità unica" un punto al centro di un cubo, ma possiamo rappresentarcela anche come un punto nello spazio – mentre fu, e per molti lo è ancora, un punto al centro di una sfera.

Vedi come si moltiplicano le possibilità di rendimento e di invenzione e come si arrivi ai nostri più recenti e passionanti [*sic*] movimenti di pittura: l'astratto ed il figurativo, che poi – superato il cubo – come pretendono, non sono ancora né affermazioni né umanità; comunque, per restare nei limiti di aderenza a questi due fatti, ti dirò che per me l'uno e l'altro si identificano ed inseriscono, in quanto mentre l'astratto ragiona con una spiritualità letteraria raffinata che gli fa rappresentare un mondo sognato e pure esistente, il quale parte da basi suggestive di un punto, una linea, una curva ritmicamente e coloristicamente proiettate in uno spazio immaginario, ma anche esistente dato il fatto che chi lo crea esiste; un figurativo parte dal concetto, reale o simbolico, che un oggetto è visibile, ma lo trasforma in funzione plastica di colori contrapposti su una o due dimensioni rendendolo astratto; mentre i primi, partendo da un astrattismo aprioristico inesistente, in quanto un punto una linea un ritmo di curva, sono anche di per sé oggetti, danno alla loro rappresentazione un'immagine figurativa. Credo, e mi convinco sempre più, che la più importante cosa sia quella di impadronirci d'una cultura di conoscenze tecniche passate e presenti sulla formazione chimica dei nostri colori sulla molteplicità [*sic*] delle combinazioni, degli accordi, dei contrasti e della sintassi di costruzione, senza dimenticare

il fattore poesia, (che poi uscirà sempre in chi lo possiede, e tanto meglio affermato quanto migliori saranno le varie conoscenze costruttive) e lavorare molto – proprio molto – e con volontà di carattere maschio e operaio perché le crisi di insufficienza ed insoddisfazione conseguenti, non diventino romantiche e rinascimentali, e perciò isteriche; quando il lavoro aumenta giornalmente – se fatto con coscienza ed amore, e senza frotte varie di gloria, di affermazione ecc. ecc. qualcosa di buono potrà sortire; imparare dagli altri sì – lavorare per noi stessi, per la nostra soddisfazione, in maniera che, quando si vive, si sa di vivere la vita normale di tutti senza una particolare posizione di aristocratica supremazia, saremo necessari agli altri, ci prepareremo ad esserlo.

Le mostre attuali di Parigi sono molte, di varie epoche e tendenze, e perciò molteplici, gli insegnamenti ed i difetti: mostra dei Musei di Vienna al Petit-Palais al Louvre: scuola italiana, spagnola, francese e scultura egiziana – al Jeu de Paume: gli impressionisti – all'Orangerie: è finita la mostra Bonnard – al museo d'arte moderna: è anche terminata quella di Chagall; alle diverse gallerie della riva destra a sinistra: Rue de la Boétie, rue de Seine e dintorni: alla Galerie de France: arazzi della scuola di Aubusson con Lurcat in testa – alla Denise René: Plaubert astratto; alla Drouin, Place Vendome, terminata la mostra Magnelli, astratto – alla Caputo: Gischia, Fougeron – alla Louse-Lerie: Picasso, Roux, Braque, ecc. ed un'infinità di altre mostre da quella Soutine a Utrillo e tante minori dubbie e di nullità.

Come vedi, dal momento che da noi nessuno è vergine perché tutti conosciamo riviste e riproduzioni, tanto meglio è vivere un periodo piuttosto lungo e di lavoro qui. Certo che bisogna fare molta attenzione alle suggestioni. Perciò io lavoro ed esco poco dallo studio, ogni tanto vado a vedere una mostra, od allo studio di un pittore a solo titolo ricreativo ed informativo; ho conosciuto Bourtin, Pignon, Fougeron; siamo stati insieme diverse volte. L'ultimo non mi interessa più gran che. Pignon fa cose assai belle. Tal Coat è fuori Parigi, così lo scultore astratto Adam il quale è nel sud a fare porcellane assieme a Picasso. Questi ultimi e Gischia spero incontrarli presto. Conosciuto anche Vasarely [*sic*] pittore astratto. Di passaggio ci sono stati diversi italiani: Birolli che è ripartito e non ho potuto vedere. Scialoja il quale partirà fra giorni. Arrivati, per stabilirsi, con borse di studio francesi ed italiane i due giovani romani: D'Orazio [*sic*] e Guerrini. Perché anche tu non cerchi di ottenere una borsa dal governo francese? Vai ad informarti al consolato in via Tornabuoni. Credo basti presentare delle fotografie di lavori ed una domanda.

Conosciuta quella ragazza americana Jane Robinson presso la quale sono stato invitato alla sua serata di addio: pittori di tutti i paesi. Fra gli italiani: Signori, Orazi, D'Orazio [*sic*], Guerrini. Fra i francesi c'erano Pignon, Dayez, Bourtin...

A mia moglie manderò il 20 p. dei giornali per un giovane che viene a Firenze, si chiama Drouaoulot – amico di Lardera – te li farai prestare e poi glieli restituirai (a proposito, grazie dei consigli tecnici, sulle illustrazioni, che le dai e dell'interessamento presso la Zincog. e Mazzocco – guarda di farle fare qualcosa ad ogni modo, perché la nostra situazione materiale è zero, ed io qui mi arrangio a cucinare patate lesse tutti i giorni con arringhe [*sic*], allo studio).

Ora aspetto tue e vostre notizie. Cosa combinate?

Io non manderò alla mostra sindacale perché non posso inviare lavori. Manderò alla mostra di febbraio e a quella di Milano qualora la combinate. Fatto il giornale? Siate in pochi all'inizio. Gli altri

verranno. Non buttatevi in avventure pittoriche. Dipingete secondo quelle necessità che avvertite e lasciatevi maturare.

Mandami la domanda d'iscrizione al partito che te la ritornerò subito...

Saluta Manca, per il quale non ho ancora preparato nulla di scritto, per Toscana Nuova lo farò.

Saluta Seroni (come per Manca) e Lardera.

Saluta tutti i compagni ed in particolare Nativi, Monnini, Domodossola.

Stai sano e buon lavoro!

Dayez ti ricorda e domanda cosa aspetti a venire qua...

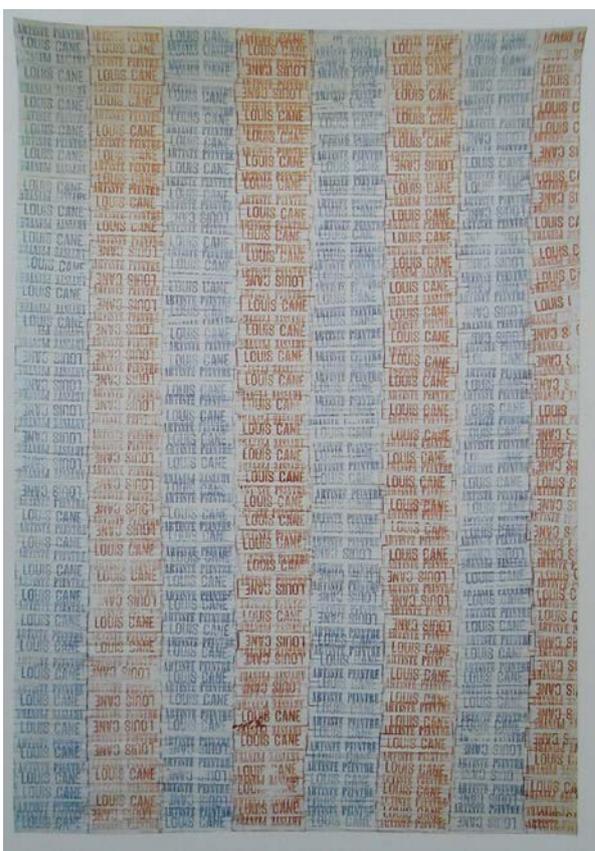
Arrivederci. Ti abbraccio.

Tuo Bozzolini

Punti e linee curve...bah!

Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di *Louis Cane artiste peintre*

Tra il 1967 e il 1968 Louis Cane realizzò una serie di opere quasi identiche intitolate *Louis Cane artiste peintre*. Oggetto della presente analisi è una delle prime opere della serie che è considerata tra le prime espressioni della pittura francese denominata *Supports/Surfaces*. Si tratta di un drappo di stoffa sul quale l'artista ha impresso ripetutamente il suo nome e la sua ragione sociale così da formare delle bande alternate blu e rosse (figg. 1-1a).



Figg. 1-1a (particolare).

Louis Cane, *Louis Cane artiste peintre*, 1967.
Timbri ad inchiostro su drappo di lino,
300x227 cm.
Parigi, Collection Fonds National d'Art
Contemporain.

Considerare *Louis Cane artiste peintre* come autoritratto pone due questioni tra loro legate: la prima, se sia possibile parlare di autoritratto laddove manchi del tutto la rappresentazione figurativa; la seconda, se si accetta questa ipotesi, in che modo il rapporto tra 'visibile' e 'leggibile', tra immagine e segno verbale, comprometta l'idea della rappresentazione come attività copiativa e, nel caso specifico, la definizione di 'ritratto' o 'autoritratto' secondo il criterio della somiglianza tra rappresentazione e rappresentato. Ora, dato che nulla più del ritratto sembra convalidare tale criterio, essendo il ritratto l'immagine per eccellenza, considerare come autoritratto l'opera di Louis Cane, in cui manca la rappresentazione fisionomica dell'artista sostituita dal segno verbale (il nome proprio), implica il problema del rapporto tra

il segno e il referente nell'ambito della rappresentazione pittorica che tematizza l'identità in termini di autorialità.

La resistenza più forte a definire un'opera 'ritratto' o 'autoritratto' in mancanza della rappresentazione fisica del rappresentato deriva dall'idea consolidata che il ritratto e l'autoritratto comportino necessariamente l'immagine somigliante al modello¹. Tuttavia, come ricorda Jean Wirth, il senso comune che destina il ritratto alla designazione di un'immagine somigliante a un individuo si afferma a partire dal XIV secolo. Per contro, tra la fine dell'antichità e l'inizio del Trecento si procedeva alla rappresentazione dell'individuo mediante l'apposizione del nome o dei suoi attributi². L'opera di Louis Cane può essere ricondotta proprio a tale modalità di rappresentazione, essendo il drappo ripetutamente tamponato dalle scritte 'LOUIS CANE/ARTISTE PEINTRE'³.

Ma la cosa ancor più interessante è che è proprio l'etimologia del termine 'ritratto' a mettere in dubbio la legittimità di fondare sulla somiglianza il rapporto tra l'immagine e l'individuo assente a cui l'immagine si riferisce. Come ha precisato Jean Clair, «il prefisso *por-* del termine *portrait*, [...] non indica la destinazione dello scambio, bensì la sua condizione [...]. *Por* in effetti significa 'in luogo di', 'al posto di'³. In lingua francese, 'fare un ritratto', '*tirer un portrait*', esprime bene tale condizione: «*trait pour trait*, un tratto per l'altro, al posto, in luogo dell'altro, in uno scivolamento ininterrotto e senza dubbio interminabile»⁴. Sulla base di tale constatazione, continua Clair, il prefisso *por-* ha il senso del latino *pro*: è «la garanzia, in qualche sorta monetaria» del valore sostitutivo del segno⁵. Tale condizione di sostituzione implica, secondo Clair, una «deviazione del ritratto che indica, paradossalmente, non la fedeltà mimetica al modello a cui pretende aspirare, bensì il suo carattere labile, il non dover designare il proprio oggetto»⁶.

Del resto, la condizione sostituiva del segno ha posto il problema del referente, ossia di chiarire nel caso della rappresentazione che cosa sia propriamente sostituito dal segno. «Nella formula apparentemente semplice del 'tener luogo di', osserva Paola Pugliatti, «sono già presenti tutte le aporie del concetto di rappresentazione»⁷. In virtù della funzione sostitutiva del segno, il primo interrogativo da risolvere è «che cosa è che si porta alla presenza: il rappresentante o il rappresentato? Cioè, quale grado di dipendenza ha, nel rapporto, il rappresentante

¹ Cfr. M. BAL, *Leggere l'arte?*, in *Teoria dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Milano 2009, pp. 209-240, sp. 218.

² J. WIRTH, *Introduction*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di A. Paravicini Bagliani, J.M. Spieser, et al., Firenze 2007, pp. 9-15, sp. 9.

³ J. CLAIR, *Occhio per occhio, dente per dente, tratto per tratto*, in *La metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 1-12, sp. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 3.

⁶ *Ibidem*.

⁷ P. PUGLIATTI, *Rappresentare, ri-presentare, "tener luogo di": letteratura, storia e altre funzioni*, in *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, atti dell'XI convegno nazionale dell'A.I.A di Bergamo (1988), a cura di C. De Stasio, M. Gatti, R. Bonadei, Milano 1990, pp. 17-37, sp. 21.

rispetto al modello? in alte parole» domanda la Pugliatti «come è possibile conciliare le due ipotesi: ciò che prevale sia l'evocazione dell'altro o che l'altro venga cancellato e in tutto sostituito da ciò che lo rappresenta?»⁸.

La deviazione dell'immagine dal modello, dovuta alla condizione di sostituzione del ritratto, ossia di presentare, sostituendolo, colui che è assente, comporta la necessità di certificare senza possibilità di equivoco l'identità del rappresentato mediante l'apposizione del nome accanto alla sua immagine fisica, come se l'immagine da sola non bastasse a stabilirne, appunto, l'identità. Pertanto, nota Jean Wirth, tra le modalità di identificazione del ritratto «la plus simple et la plus infaillible est l'apposition d'un nom sur l'image d'un être humain [...]. Le nom est en effet constitutif de l'identité, car l'identité est un phénomène social»⁹.

In effetti, nulla come il nome proprio sembra garantire in maniera altrettanto rigorosa l'identità. Anche il nome proprio è un segno sostituivo di un'assenza, come tutti i segni verbali e come il ritratto, ma a differenza delle descrizioni, compreso il ritratto inteso come descrizione dell'individuo, il nome proprio è, secondo la definizione di Saul Kripke, un «designatore rigido», cioè un'espressione, spiega Andrea Bonomi, che «denota sempre lo stesso referente rispetto alle diverse circostanze di valutazione», perciò mediante l'introduzione del nome proprio «svanisce ogni possibilità di errore»¹⁰.

Secondo la teoria largamente condivisa dai filosofi del linguaggio, il nome proprio, se ha un significato, ha un significato per così dire tautologico, ossia il significato di 'N' è 'chiamato N'; ma per essere comprensibile il nome proprio «presuppone implicitamente una catena di altre 'descrizioni di identificazione'»¹¹. Questa caratteristica esclusiva del nome proprio spiega la sua relazione con l'immagine nel ritratto o nell'autoritratto: «I nomi propri il cui 'dire' significa un volto» dice Lévinas¹². Analogamente, secondo Louis Marin, «le portrait» è «équivalent iconique du nom (propre)», e «le nom (propre)» è «équivalent nominal du portrait»¹³. Sulla scorta delle analisi di Benveniste, per cui il nome proprio dell'io (je) è il me (moi), Louis Marin osserva che «le nom propre est en quelque façon, le visage particulier du moi, son portrait dans la communauté sociale des noms»¹⁴. Inoltre, con specifico riferimento alle modalità

⁸ *Ibidem*.

⁹ WIRTH, *Introduction...* cit., p. 10.

¹⁰ A. BONOMI, *Le immagini dei nomi*, Milano 1987, p. 119. Cfr. A. PONZIO, P. CALEFATO, S. PETRILLI, *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Roma-Bari 1994, pp. 142-150. La definizione di nome proprio come «designatore rigido» è stata avanzata da S. KRIPKE, *Nome e necessità*, Torino 1999, pp. 50-70 (ed. or. *Naming and Necessity*, Oxford 1980).

¹¹ PONZIO, CALEFATO, PETRILLI, *Fondamenti...* cit., p. 148.

¹² E. LÉVINAS, *Nomi propri*, Casale Monferrato, 1984, p. 4 (ed. or. *Nomes Propres*, Montpellier 1976). Il nome proprio è radicalmente associato alla nostra identità come il nostro volto riflesso sullo specchio: «il viso è come il nome», dice Milan Kundera, per bocca del suo personaggio nel romanzo *L'immortalità*, cit. in S. FERRARI, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Roma-Bari 2002, ried. Roma-Bari 2007, p. 53.

¹³ L. MARIN, *La parole mangée et autre essais théologico-politiques*, Paris 1986, p. 201.

¹⁴ ID., *Topique et figures de l'énonciation. 'C'est moi que je peins.'*, "La Part de l'Œil" Dossier: Topologie de l'énonciation, 1989, 5, pp. 141-153, sp. 148. Cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris 1974, pp. 200-201.

di inserzione della firma nell'opera, nota Daniel Arasse: «Si, pour reprendre l'expression de Benveniste, le 'moi' fonctionne comme 'le nom propre du je', sujet de l'énonciation, la signature du tableau par le nom du peintre fonctionne comme un 'moi', nom propre d'un 'je' qui déclare, à la troisième personne, avoir peint le tableau»¹⁵.

Nell'opera di Louis Cane, il nome proprio impresso con un sigillo, la firma, sostituisce



Fig. 2. Andrea Mantegna, *Assunzione*, particolare dell'autoritratto, 1450. Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari

l'immagine dell'artista. La firma esemplifica perfettamente il valore sostitutivo del segno e del ritratto in riferimento all'individualità, in quanto ritratto e firma sono entrambe 'strutture di rinvio' all'identità¹⁶: la firma è il segno che presentifica l'assenza certificando l'identità dell'assente; al pari del ritratto, funziona in assenza del soggetto e, più del ritratto, garantisce il riferimento all'identità di un singolo in virtù del nome proprio.

Il rapporto tra firma e immagine è stato analizzato da Jean-Claude Lebensztejn a seconda del loro grado di integrazione nello spazio della rappresentazione. Lo studioso basa la sua analisi sulle tre tipologie di segno stabilite da Peirce – indice, simbolo, icona – e associa l'immagine all'icona e la firma al simbolo, essendo l'icona un segno che ha un rapporto di similarità con l'oggetto che denota, e il simbolo un segno che ha con l'oggetto che denota un rapporto meramente convenzionale¹⁷. Il caso estremo di

integrazione tra simbolo e icona, è individuato da Lebensztejn laddove il simbolo (la firma) sparisce nell'icona (nell'autoritratto dell'autore): è il caso dell'autoritratto come firma (fig. 2). L'opera di Louis Cane, invece, esemplifica il caso diametralmente opposto, ossia, seguendo l'analisi di Lebensztejn, la sparizione dell'icona (dell'autoritratto) nel simbolo (la firma): è il caso della firma come autoritratto. Un esempio è *Autoportrait signature* di Duchamp (fig. 3),

¹⁵ D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau. Essais d'inconographie analytique*, Paris 1997, ried. Paris 2006, p. 65. Cfr. BENVENISTE, *Problèmes...* cit., pp. 200-201.

¹⁶ Sulla firma come struttura di rinvio e «struttura iterativa», si rimanda a J. DERRIDA, *Margini della filosofia*, Torino 1997, pp. 395-424 (ed. or. *Marges de la philosophie*, Paris 1972). Cfr. J. CULLER, *Sulla decostruzione*, Milano 1988, ried. Milano 2002, pp. 114-115 (ed. or. *On deconstruction theory and criticism after structuralism*, Ithaca 1982).

¹⁷ Si veda J.C. LEBENSZTEJN, *Esquisse d'une typologie*, "Revue de l'art", 1974, 26, pp. 48-56. Cfr. O. CALABRESE, B. GIGANTE, *La signature du peintre*, "La Part de l'Œil" Dossier: Topologie de l'énonciation, 1989, 5, pp. 27-43.

in cui la firma, espressione dell'autorialità e dell'individualità, sostituisce l'immagine secondo un'operazione di tipo metonimico: la parte per il tutto, la firma per la rappresentazione¹⁸.

Tale scambio può funzionare, e di fatto funziona, non solo in virtù della proprietà sostitutiva del soggetto assente che appartiene tanto al ritratto quanto alla firma. Nello spazio della rappresentazione, il riferimento all'individuo mediante la sostituzione dei segni verbali all'immagine funziona perché il luogo del ritratto è il luogo del simbolo: «Il ritratto» osserva Jean Clair «indica imperiosamente il luogo del simbolo» poiché «la virtù del ritratto è di non poter mai essere preso alla lettera: non assume il suo senso se non in quanto prende posto



Fig. 4. Il "ritratto assente" di Marin Falier nella serie dei Dogi, 1366.
Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio

nel luogo dell'assenza, quando è là al posto di colui che non sarà più là per nessuno»¹⁹. Il 'ritratto assente' del doge Marin Falier nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Venezia (fig. 4) è un caso emblematico di sostituzione della parola all'immagine (del 'leggibile' al 'visibile') che dimostra il valore simbolico del luogo del ritratto in cui presenza il soggetto assente: il drappo nero «è stato sovrapposto a celare un volto che si deve presumere come 'esistente e tuttavia nascosto'»²⁰.

La firma-autoritratto di Duchamp e il ritratto assente del doge presentano una proprietà essenziale che caratterizza il luogo simbolico del ritratto e della firma e che è centrale nell'opera di Louis Cane: la deissi, l'unità linguistica che indica il referente in un contesto situazionale ('io', 'tu', 'questo', 'quello', 'qui', 'là')²¹.

Nell'opera di Louis Cane, la deissi si manifesta attraverso quella particolare modalità di

¹⁸ Sull'opera *Autoportrait signature* di Duchamp si veda P. BONAFoux, *Moi! Autoportraits du XX siècle*, catalogo della mostra di Paris, a cura di Id., Milano 2004, p. 56. La progressiva conquista dello spazio della rappresentazione da parte del segno verbale è iniziata secondo André Chastel con l'arte dadaista. Si veda A. CHASTEL, *Signature et signe*, "Revue de l'Art", 1974, 26, pp. 8-14, sp. 11. Circa le modalità di disposizione della firma nello spazio della rappresentazione e, in generale, sui problemi derivati dal rapporto tra parola e immagine si rimanda a M. SCHAPIRO, *Scritte in pittura: la semiotica del linguaggio visivo* (ed. or. *Script in pictures: semiotic of visual language*, New York 1996) in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo* a cura di G. Perini, Roma 2002, p. 192-236. Cfr. M. BUTOR, *Le mots dans la peinture*, Genève 1969, ried. Genève 1980 (trad. it. *Le parole nella pittura*, Venezia, 1987).

¹⁹ CLAIR, *Occhio...* cit., p. 3.

²⁰ G. ROMANELLI, *Il ritratto assente: Marin Falier a Palazzo Ducale*, in *La metamorfosi...* cit., pp. 51-62, sp. 58.

²¹ Sulla definizione di deittico quale «indicatore», si veda R. RUTELLI, *Semiotica (e)semplificata*, Alessandria 2000, pp. 62-65. Louis Marin ha considerato il ritratto di Luigi XIV di Hyacinthe Rigaud come deissi, nel senso di indicazione, «*monstration*», e ha individuato proprio nella deissi la relazione tra immagine dipinta e il nome proprio scritto (MARIN, *La parole...* cit., p. 199).

rappresentazione che Victor Stoichita ha definito l'«autoproiezione contestuale» dell'autore nell'opera. Si tratta «della rappresentazione dell'autore inserita in un'opera di cui egli si dichiara, in un modo o nell'altro l'artefice»²². L'autoproiezione di Louis Cane nell'opera si attua in virtù della doppia valenza del segno lasciato dal sigillo. Infatti, /LOUIS CANE/ e /ARTISTE PEINTRE/ sono al contempo significanti verbali (nome dell'artista e ragione sociale) e *patterns* dal punto di vista formale, paragonabili alle tessere di un mosaico, o, per usare il termine impiegato da Filiberto Menna, «figure»: «unità elementari prive di significato il cui valore è dato per differenze posizionali e oppozionali all'interno di un contesto sistematico»²³. La deissi nell'opera di Cane si attiva proprio dal riempimento delle bande verticali con la firma-sigillo: è come se l'artista dicesse 'io sono Louis Cane, pittore, e il risultato della mia opera, entro cui mi colloco (il 'qui' deittico), sono queste bande cromatiche alternate'. Quindi, *Louis Cane artiste peintre* è un autoritratto in quanto è «un'autopresentazione costituiva dell'identità [dell'artista], un'autoidentificazione» nel 'fare' pittura²⁴. Entro le bande verticali il nome proprio, la firma-sigillo, è comparabile al *me fecit* dei dipinti medievali²⁵. La funzione deittica della firma inclusa nell'opera legittima la sostituzione, per dirla con Arasse, del «corpo storico» (la firma, 'io sono qui') al «corpo fisico»²⁶, e consente di recepire *Louis Cane Artiste Peintre* come autoritratto.

Ora, l'attualizzazione della relazione tra 'visibile' e 'leggibile' nel luogo simbolico del ritratto mediante la deissi incrina l'idea di ritratto quale risultato della corrispondenza tra copia e modello sulla base della somiglianza²⁷. Infatti, se nell'opera di Louis Cane il riferimento all'io non è veicolato da un'immagine che si suppone la copia somigliante di un modello ma, al contrario, funziona tramite un significante verbale (il nome proprio stampato) che ha con l'oggetto a cui si riferisce (l'individuo) un rapporto convenzionale, cade il principio della somiglianza quale condizione sufficiente e necessaria per la rappresentazione e l'idea di ritratto o autoritratto come rappresentazione mimetica transitiva.

Nelson Goodman ha attaccato la teoria della rappresentazione come imitazione e, riferendosi proprio al ritratto, ha contestato l'idea che la rappresentazione dipenda dalla somiglianza. Spiega Goodman:

«la somiglianza, diversamente della rappresentazione, è riflessiva. Ancora, diversamente

²² V. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, Milano 1998, ried. Milano 2004, p. 203 (ed. or. *L'instauration du tableau*, Paris 1993).

²³ F. MENNA, *La linea aniconica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino 1975, ried. 2001, p. 14.

²⁴ Cfr. L. MARIN, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma 2001, p. 123 (ed. or. *De la représentation*, a cura di D. Arras, A. Catillion, G. Careri et al., Paris 1994). Per un'analisi approfondita della firma dal punto di vista semiotico e le tematiche ad essa collegate, quali l'indicalità, la deissi e la proiezione autoriale nell'opera si rimanda a B. FRAENKEL, *La signature. Genèse d'un signe*, Paris 1992.

²⁵ Cfr. LEBENSZTEJN, *Esquisse...cit.*, pp. 49, 53.

²⁶ ARASSE, *Le sujet...cit.*, pp. 67-68. Sulla firma come «corpo storico» cfr. FRAENKEL, *La signature...cit.*, p. 182.

²⁷ Cfr. MARIN, *La parole...cit.*, pp. 199-200.

dalla rappresentazione è simmetrica: B è simile ad A tanto quanto A è simile a B, ma mentre un quadro può rappresentare il duca di Wellington, il duca non rappresenta il quadro [...]. Con ogni evidenza, la somiglianza, quale ne sia il grado, non è condizione sufficiente per la rappresentazione [...].

La verità è che un quadro, per rappresentare un oggetto deve essere simbolo di esso, stare per esso, riferirsi ad esso; e che nessun grado di somiglianza è sufficiente per instaurare la relazione di riferimento richiesta. Né la somiglianza è 'necessaria' per il riferimento; pressoché ogni cosa può stare per pressoché ogni altra. Un quadro che rappresenta – come un passo che descrive – un oggetto si riferisce ad esso e, più precisamente, lo 'denota'. La denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza²⁸».

Resta un ultimo punto da chiarire. Nell'opera di Louis Cane il nome proprio è impresso in maiuscolo mediante un sigillo. A differenza dell'autoritratto-firma di Duchamp, nell'opera di Louis Cane manca il *ductus*, la caratteristica propria a ciascuno scrivente che rivela l'autorialità della scrittura, l'identità del firmatario, e che garantisce la paternità dell'opera. Date le circostanze, *Louis Cane artiste peintre* potrebbe essere stata eseguita da un altro artista che conoscendo lo stile di Cane ne abbia fatto un sorta di ritratto. In altre parole, appurato che il nome funziona come il ritratto in rapporto all'identità e la firma corrisponde all'autoritratto in termini di autorialità, guardando l'opera di Louis Cane che cosa garantisce che si tratti di un autoritratto? Nulla, proprio come nell'autoritratto tradizionale in cui compare l'immagine figurativa.

Michel Servière ha evidenziato l'ambiguità referenziale che caratterizza l'autoritratto: a differenza del ritratto, che resta tale a prescindere dalla presenza o meno della firma, «l'autoportrait fait toujours problème [...]. La catégorie 'auto' de l'autoportrait [...] reste foncièrement 'indécidable' [...]. L'instance de la première personne y est sans cesse ambiguïsée [...] et la démultiplication de soi y est interminable»²⁹. Come ha osservato Derrida

«in tutti i casi di autoritratto, solo un referente non visibile nel quadro, solo un indizio estrinseco potrà permettere un'identificazione. Quest'ultima resterà sempre indiretta. Si potrà sempre dissociare il 'firmatario' e il 'soggetto' dell'autoritratto. [...] L'identificazione resta 'probabile', ossia incerta, sottratta a ogni lettura interna, oggetto d'inferenza e non di percezione. Di cultura e non di intuizione immediata o naturale [...]. È per questo che lo statuto dell'autoritratto dell'autoritrattista conserverà sempre un carattere

²⁸ N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Milano 1976, ried. Milano 2008, pp. 12-13 (ed. or. *Languages of art*, Indianapolis, 1968). Per una sintesi delle posizioni critiche sul concetto di somiglianza quale criterio di definizione del segno iconico, si veda PUGLIATTI, *Rappresentare...cit.*, pp. 23-26.

²⁹ M. SERVIÈRE, *Le référent de portrait en question*, in J.-L. DEOTTE, É. VAN DE CASTEELE, M. SERVIÈRE, *Portrait, autoportrait*, Paris 1987, pp. 97-111, sp. 99. Il problema di individuare con certezza, senza possibilità di equivoco, il referente del ritratto, è stato posto anche da Paul Ricœur a proposito di un autoritratto di Rembrandt (P. RICŒUR, *Le musée Egoïste*, "Le Nouvel Observateur", 13-19 décembre 1985, cit. in M. SERVIÈRE, *Le référent...cit.*, p. 98).

di ipotesi. Esso dipende sempre dall'effetto giuridico del titolo, questo evento verbale che non appartiene all'interno dell'opera, ma soltanto alla sua bordatura parergonale. L'effetto giuridico chiama alla testimonianza del terzo, alla sua parola data, alla sua memoria più che alla sua percezione³⁰».

Riguardo all'opera di Cane, ciò che ci dice che si tratta di autoritratto lo si inferisce solo dal 'verbale parergonale', ossia dalla dichiarazione di identità dell'artista esterna all'opera, '*Louis Cane artiste peintre* di Louis Cane', che corrisponde, appunto, alla titolazione 'autoritratto'.

In conclusione, si può considerare *Louis Cane artiste peintre* un caso particolare di autoritratto: l'autorialità deriva dalla circolarità che va dall'opera al titolo dell'opera, dal 'visibile' al 'leggibile', dall'interno all'esterno, dall'*ergon* al *para* e viceversa. Secondo questo rimando circolare, l'autore è visivamente eluso per l'assenza della rappresentazione figurativa (mimetica) e la mancanza del *ductus* nella firma-sigillo, ma l'autorialità verbalmente dichiarata esibisce giuridicamente, attualizzandola in modo deittico, la presenza dell'autore nello spazio dell'opera. In virtù del nome proprio stampato nell'opera mediante il sigillo, l'autorialità passa per così dire dalla sfera privata alla sfera pubblica, e l'opera manifesta 'a pieno titolo', in modo diretto, ostensivo, il processo di autoreferenzialità e sdoppiamento dell'io alla base dell'auto-ritratto.

³⁰ J. DERRIDA, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano 2003, p. 86 (ed. or. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*, Paris 1990). Sul concetto di *parergon* si veda J. DERRIDA, *La verità in pittura*, Roma 1981, pp. 40-81 (ed. or. *La vérité en peinture*, Paris 1978).

Giacomo Biagi

1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

La prima mostra a focalizzarsi sugli aspetti più caratterizzanti le ricerche concettuali fu *Konzeption / conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a today's art tendency*, della fine del 1969, curata da Konrad Fischer e Rolf Wedewer. Come Wedewer afferma in catalogo, la radicalità degli artisti concettuali non risiedeva nel guardare all'arte da una prospettiva passivamente visiva, ma nel farne un mezzo per un'investigazione metodologica e strutturale del reale, un'attitudine attiva e interattiva destinata a svilupparsi verso orizzonti sempre più teoretici¹. La componente teorica del concettualismo non a caso scaturiva dalla necessità di giungere alla sperimentazione dell'essenza intrinseca dell'arte come funzione, atta alla demistificazione e riformulazione delle categorie culturali preesistenti, al di fuori di ogni convenzionalità. A ciò si accompagnava la convinzione che l'artisticità non risiedesse nella *facies* estetica, quanto nella componente valutativa. Partendo da tali presupposti, di chiara ascendenza duchampiana, gli artisti concettuali intendevano giungere, attraverso un atteggiamento riduzionista teso all'eliminazione di ogni ridondanza non necessaria, all'identificazione dell'arte, nella sua veritativa essenza, con la sua dimensione teoretica, ideale e progettuale; uno stadio tanto germinale quanto ricco di possibilità². Ciò nonostante, una tale affinità non precluse lo sviluppo in seno alla corrente di più linee d'indagine, di volta in volta differenti e in taluni casi agli antipodi.

Chiari sintomi dell'eterogeneità delle ricerche concettuali erano già rintracciabili in occasione di *Konzeption / conception*: nonostante la generalità dell'introduzione di Wedewer, in catalogo è difatti possibile reperire tipologie di operazioni caratterizzate da sottili quanto determinanti differenze. In particolare, è interessante prendere in considerazione due artisti presenti in mostra, rappresentativi di declinazioni del concettualismo opposte: Sol LeWitt e Joseph Kosuth. Nel catalogo della mostra le *Sentences on Conceptual Art* del primo delineavano una concezione dell'arte come progettualità, come sintassi sistematica e teorica, tuttavia scaturita da una soggettività irriducibile, irrazionale e dal carattere intuitivo: in tal senso, «Irrational thoughts should be followed absolutely and logically³» aveva affermato l'artista; in più, per quanto intrinsecamente artistica già a livello ideale, l'opera, per LeWitt, poteva giungere ad una traduzione materiale senza che il valore ne fosse compromesso⁴. Da parte

¹ R. WEDEWER, *Vorwort*, in *Konzeption / conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a today's art tendency*, catalogo della mostra di Leverkusen a cura di ID., K. Fischer, Köln-Opladen 1969, pp. s.n.

² Per approfondimenti si veda *Arte Concettuale*, a cura di P. Osborne, New York 2006.

³ Cit. S. LEWITT, *Einführung*, in *Konzeption / conception...cit.*, pp. s.n.

⁴ Un esempio ne è la serie *Wall Drawings* in cui, nel rispetto di una grammatica esecutiva prestabilita, l'afflato soggettivo emerge, sebbene in tutta la sua sistematica razionalità, sostanziandosi in una trama di linee e colori di volta in volta differente.

sua Joseph Kosuth pubblicò sul catalogo *The Fifth Investigation* (fig.1) che, al contrario, già rivelava l'alienazione pressoché totale di ogni componente estetica e soggettiva, a favore di un atteggiamento rigorosamente logico e analitico, funzionale ad un'indagine condotta esclusivamente sul piano del linguaggio. L'opera consiste di un semplice testo composto da una serie di indovinelli atti a innescare in chi legge un'attività intellettuale che, in un contesto artistico quale il catalogo, dovrebbe condurre alla sperimentazione dell'arte come pensiero nel farsi,

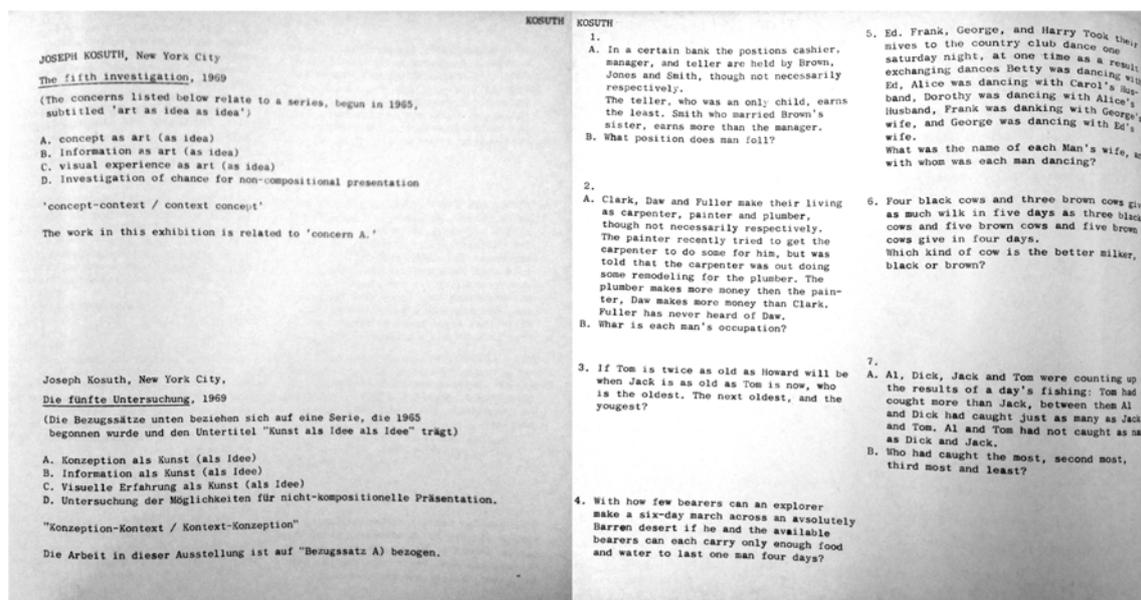


Fig. 1. Joseph Kosuth, *The Fifth Investigation* (*Art as Idea as Idea*), 1965-69.

as Idea as Idea, come sintassi formativa primaria, nella sua autoevidenza analitica sempre valida e assoluta. La rigida normatività delle proposizioni kosuthiane era però controbilanciata anche dalle più disinvolte operazioni di Lawrence Weiner, Douglas Huebler o Robert Barry che, seppure affermatasi da *January 5-31, 1969* assieme a Kosuth come nucleo germinativo dell'arte concettuale americana, presentavano declinazioni del concettualismo più aperte al confronto con la realtà empirica e la soggettività⁵. Testimonianza evidente della sostanziale irriducibilità del concettualismo è pure, sempre in catalogo, l'intervento di Daniel Buren. Principiando con una *Mise en Garde*, l'artista affronta qui la problematica divergenza fra linee di ricerca apparentemente affini, nonché come la parola 'concetto', allora, venisse impiegata arbitrariamente. Solo in mostra, in chiave latamente assertiva, ne individua tre differenti accezioni, alle quali però, secondo Buren, corrispondevano tutte ricerche non concettuali e, se concettuali, non specificatamente artistiche. Le ricerche di ascendenza progettuale quanto quelle operazioni dematerializzate venate da un atteggiamento romantico ed evasivo, erano caratterizzate da una ripetitività ed un sotteso manierismo, lontani dalla transitività funtiva della propria pratica visuale; ma come deriva più pericolosa indica l'identificazione del con-

⁵ XXX, *Einführung*, in *Konzeption / conception...*cit.

retto con un'idea e di conseguenza dell'idea, nella sua forma più pura e dematerializzata, con l'arte. Per quanto seducente, questa forma di concettualismo secondo l'artista si fossilizzava sul tentativo di eliminare la componente materiale, senza rendersi conto dell'impossibilità di un'operazione simile se non attraverso una compromissione del fare artistico stesso. La vera ricerca concettuale non doveva concentrarsi «sulla confusa risoluzione di enigmi di qualche sorta» – palese il riferimento all'investigazione di Kosuth – ma doveva identificarsi con un metodo operativo funzionale alla visualizzazione e alla comprensione delle problematiche inerenti il contesto. La digressione teorica di per sé non era sufficiente: era necessario farvi seguire un intervento sistematico, ma materiale, nel caso di Buren pittorico. Esempari in tal senso sarebbero state le proprie strisce, che solo una volta compiute potevano essere considerate lavoro d'arte: veri e propri *semàta* visivi⁶.

Secondo un'accezione del concettualismo aperta ed inclusiva, sul catalogo si alternavano dunque lavori, per quanto caratterizzati da una componente concettuale, profondamente eterogenei, eppure parallelamente ricondotti sotto l'egida poetica di LeWitt, le cui *Sentences*, fungono da *Einführung*, 'introduzione', al catalogo stesso:

Conceptual artists are mystic rather than rationalist, they leap to conclusion that logic cannot reach⁷.

La divergenza tra concettualismo e concettualismi in seno all'esposizione, suggeriva implicitamente i futuri sviluppi delle ricerche concettuali e della loro ricezione: in empatia con le rivendicazioni poetiche di ciascun operatore, la critica avrebbe difatti elaborato più prospettive rendendo vivace e articolato il dibattito. Indicativa è la pubblicazione, in concomitanza all'apertura di *Konzeption / conception*, di *Extrémisme et rupture. Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept*, di Michel Claura, in cui il critico francese, attraverso un'analisi di *July – August – September 1969*, pone le basi per una prima interpretazione delle ricerche concettuali, mettendone in evidenza anche le criticità. Sin dalla prima lettura che ne dà, è possibile difatti carpire un sordo scetticismo di fondo, rivolto nei confronti 'dell'estremismo' riduzionista del gruppo di artisti americani costituito da Barry, Huebler, Weiner e Kosuth⁸. L'alienazione del dato visuale, secondo Claura, rendeva queste ricerche piuttosto sterili e po-

⁶ *Ivi*.

⁷ Cit. LEWITT, *Einführung*, in *Konzeption / conception...cit.*, pp. s.n. Le celebri asserzioni di LeWitt ad apertura del catalogo sembrano volerlo indicare come padre metaforico di un movimento di matrice teorica, progettuale, sistematica, ma al contempo caratterizzato da una componente ineludibilmente soggettiva e irrazionale, appunto 'mistica'. L'adozione della poetica dell'artista come premessa a tutte le ricerche concettuali, se da una parte era giustificata dalla circolazione internazionale dei propri *Paragraphs on Conceptual art* già dal 1967, dall'altra era con ogni probabilità dovuta a dinamiche fondamentalmente commerciali. Uno dei curatori della mostra, Konrad Fischer, era difatti primo gallerista di LeWitt in Europa e, significativamente, avrebbe sempre mostrato una manifesta riluttanza nei confronti della poetica kosuthiana. Cfr. J. JAPPE, *Interview with Konrad Fischer*, "Studio International", CLXXXI, 1971, 930, p. 70; S. RICHARD, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London 2009, pp. 97-98.

⁸ M. CLAURA, *Extrémisme et rupture (I). Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept*, "Les lettres françaises", 26 settembre, 1969, pp. 26-27.

vere: se da una parte l'intensa decostruzione dell'arte gettava sempre più luce sulle contraddizioni denotanti l'arte in sé, dall'altra, la progressiva eliminazione di opacità e zone d'ombra – sia estetiche che di contenuto – conduceva al paradosso di doversi chiedere «comment l'art est encore possible»⁹. La verifica condotta dai *concepteurs* era tale da giungere alla distruzione dell'arte medesima. In secondo luogo per il critico, malgrado gli intenti, nelle opere dei concettualisti la componente estetica permaneva: materiali come *photostats*, fotocopie o mappe, le rendevano comunque una 'forma' d'arte che, oltretutto, «il ne faut pas être exigeant pour même croire qu'elle est nouvelle»:

«Tout le travail actuel consiste simplement à reprendre les idées dadaïstes, évidemment, et les enrobant d'une idéologie strictement régressive, qui sera soit naturaliste, soit pompieriste, soit cosmogonique, soit littéraire, pour les rendre plus présentables»¹⁰

In sintesi queste attitudini, scaturite dalla rielaborazione di ricerche di inizio secolo – si pensi a Duchamp – si risolvevano in una rappresentazione del superamento di una rappresentazione o, talvolta, dato il carattere linguistico, in mera 'letteratura'¹¹. Rispetto a certi estremismi, secondo Claura, era necessaria una 'rottura' che riconducesse queste ricerche a «une véritable réaction, consistant à les remaquiller, à les dissimuler à nouveau sous le manteau humaniste, afin que l'art se survive»¹². Non a caso è in Daniel Buren, da qualche anno suo *protégé*¹³, e, sebbene parzialmente, in LeWitt e in Carl Andre, che il critico individua la *rupture*, una modalità di andare oltre l'arte, però nella permanenza della *facies* estetica¹⁴.

Quest'articolo venne tradotto in una celebre esposizione, *18 Paris IV.70*: co-curata da Claura, Seth Siegelau e René Denizot e memore di antecedenti come *January 5-31, 1969*, vi parteciparono tra gli altri Jan Dibbets, Marcel Broodthaers, Ed Ruscha, Buren, Weiner, Huebler, Gilbert & George e David Lamelas, tutti operatori rappresentativi dei due fuochi individuati da Claura. Oltre alle importanti presenze è da notare però una disturbante assenza, quella di Kosuth, una mancanza non immotivata¹⁵.

L'arco di tempo intercorso tra l'articolo di Claura e l'allestimento di *18 Paris IV.70* si caratterizza difatti per essere un semestre 'caldo' per l'arte concettuale. Dopo la pubblicazione di

⁹ ID., *Extrémisme et rupture (II). Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept*, "Les lettres françaises", 1 ottobre, 1969, pp. 26-27, sp. 27.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, pp. 26-27.

¹² *Ibid.*

¹³ Il critico sosteneva l'artista già dal *Salon de la Jeune Peinture*, presso il Museo d'Arte Moderna di Parigi, del 1967: ID., *Buren, Mosset, Toroni*, "Les lettres françaises", 6 dicembre, 1967, p. 33.

¹⁴ C. GINTZ, «*L'art conceptuel, une perspective*»: notes sur un projet d'exposition, in *L'art conceptuel, une perspective*, catalogo della mostra a cura di C. Gintz, S. Pagé, Paris 1989, pp. 13-18, sp. 17-18; CLAURA, *Extrémisme et rupture (II)*...cit., p. 27.

¹⁵ ID., *Présentation*, in *18 Paris IV.70*, catalogo della mostra di Parigi a cura di ID., S. Siegelau, R. Denizot, West Germany 1970, p. 1; GINTZ, «*L'art conceptuel, une perspective*»... cit., pp. 16-18.

Extrémisme et rupture, su “Studio International” era uscito *Art after Philosophy*:

«The ‘purest’ definition of conceptual art would be that it is inquiry into the foundation of the concept ‘art’, as it has come to mean. Like most terms with fairly specific meanings generally applied, ‘Conceptual Art’ is often considered a *tendency*. [...] But the reasoning behind the notion of such a tendency, I am afraid, is still connected to the fallacy of morphological characteristics as a connective between what are really disparate activities. In this case it is an attempt to detect stylehood. In assuming a primary cause-effect relationship to ‘final outcomes’, such criticism by-passes a particular artist’s intents (concepts) to deal exclusively with his ‘final outcome’¹⁶».

Attraverso questo testo, a dispetto di tante letture che avevano genericamente identificato «l’esito finale» del concettualismo in una semplicistica riduzione e dematerializzazione dell’arte, Kosuth rivendicò la componente intrinseca della propria ricerca: per l’artista un’indagine poteva essere definita concettuale non perché dematerializzata, né perché da esperire in una dimensione metalinguistica, ma perché riflessione tautologica e proposizionale sull’arte a carattere analitico, dunque liberata da ogni forma di irrazionalità e psicologismo. In questo senso principali riferimenti di Kosuth sarebbero stati lo strutturalismo analitico e il neopositivismo logico di personalità come James Opie Urmson e Alfred Jules Ayer – citati in *Art after philosophy* – per cui una proposizione poteva dirsi analitica solo nel caso in cui la sua validità potesse essere verificata attraverso un’analisi degli elementi interni a se stessa¹⁷. L’essenza veritativa dell’arte dunque non poteva essere riscoperta in una dimensione metaforica, ma tramite una decostruzione analitica ed una messa in evidenza della sintassi proposizionale dell’arte in sé: la verità tautologica delle operazioni kosuthiane che, in quanto autoevidente, non necessitava di essere verificata a livello empirico; i materiali fisici e contingenti utilizzati, nell’ottica dell’artista, erano solo espedienti necessari all’innesco dell’esperienza della verità in arte¹⁸.

Le critiche però non tardarono: nel gennaio del 1970, nella sezione *Correspondence* di “Studio International”, apparve *Conceptual misconceptions*, indicativamente firmato Claura: nell’articolo il critico attaccando lo scritto di Kosuth, dapprima additava come nelle prime dieci righe venissero citati tutti i luminari del pensiero filosofico moderno senza nessuna esauriente chiarificazione sulla loro implicazione; in seguito accusava la ridondanza della riflessione kosuthiana di fungere solo da maschera ad una desolante povertà di idee. Infine, dopo averlo rimproverato d’ingenuità per aver comprovato la morte della filosofia dopo Witt-

¹⁶ J. KOSUTH, *Art after philosophy: part 2. ‘Conceptual Art’ and Recent Art*, “Studio International”, CLXXVIII, 1969, 916, pp. 160-161, *sp.* 160.

¹⁷ ID., *Art after philosophy*, “Studio International”, CLXXVIII, 1969, 915, 1969, pp. 134-137, *sp.* 134 e 136; A. J. AYER, *Linguaggio verità e logica*, ed. it. a cura di G. De Toni, Milano 1961, pp. 74-100, *sp.* 86.

¹⁸ KOSUTH, *Art after philosophy...cit.*, pp. 134-137; ID., *Art after philosophy: part 2...cit.*, pp. 160-161; ID., *Art after philosophy: part 3*, “Studio International”, CLXXVIII, 1969, 917, pp. 212-213; ID., *Introductory note by the american editor*, “Art-Language”, I, 1970, 2, pp. 1-5.

genstein basandosi solo sulla citazione di Urmson e Ayer¹⁹, attaccava la presunta supponenza di Kosuth nel ritenersi il primo, vero e unico artista concettuale; pur di emergere come tale, nell'ottica di Clauro, aveva archiviato come non concettuali persino le pratiche dei colleghi Barry, Weiner e Huebler. Ed a chiusura della propria arringa sentenziava: «For the benefit of those who have not already understood as much, Kosuth is the leader of Conceptual Art. Moreover, from henceforth, when we wish to say Conceptual Art, we must say 'Art Kosuth'»²⁰.

Ad un attacco tanto tagliente, l'artista fece seguire un'altrettanto tagliente risposta: a distanza di un mese, nella medesima sezione della rivista, accusava il critico di aver perpetrato un attentato gratuito alla propria ricerca, rimproverandolo di aver riportato la chiarificazione delle differenze tra la sua poetica e quelle di Huebler, Weiner e Barry, come un attacco ad essi rivolto. Parallelamente respinge l'accusa di *'authorship'* rivolgendola contro il critico francese, affermando come fosse stato lui medesimo il principale sostenitore dell'egemonia dell'*'École de New York'*, ovvero della 'Art Kosuth': eccessivamente preso dal veemente attacco nei suoi confronti, aveva difatti completamente eclissato l'importante contributo delle ricerche analitiche inglesi, *in primis* di *Art & Language*. Infine, a chiusura, sentenziava:

«Mr Clauro's myriad references to culture underscore perhaps one of his obsessions, but it certainly isn't one of mine. As I was born in Ohio the son of a baseball player, I suggest that if anyone has a cultural millstone around his neck it is the gentleman from Paris. Mr Clauro's adolescent and hysteric *conclusion* is a suitable ending at the whole mess. But it's good that Mr Clauro has told us his fears²¹».

Per quanto polemici, da entrambi gli interventi emergono tuttavia interessanti verità: se Clauro esagerò nell'accusare Kosuth di aver archiviato le pratiche dei colleghi come altro rispetto all'arte concettuale, vero è anche che, a partire dalla pubblicazione di *Art after philosophy*, la precedente solidarietà del gruppo americano subì un arresto. Pur specificando come si trattasse solo di una delineazione della propria ricerca, Kosuth nel suo celebre scritto traccia un'innegabile linea rossa fra sé e i concettuali americani: riguardo a Huebler asserisce che la sua età, la partecipazione a *Primary Structures* e l'indicazione delle sue ricerche ancora come 'sculture', provavano come il collega «has not as much in common with the aims in the *purser* versions of 'Conceptual Art' as it would superficially seem»²². Similmente, di Weiner e Barry sostiene come fossero divenuti artisti concettuali solo per caso. Quest'ultimo, per esempio, avrebbe sempre fatto riferimento a entità, per quanto impalpabili, fisiche e reali, certamente empiriche, quando la prassi kosuthiana si basava solo sull'analisi linguistica: «Barry's post-Newman/Reinhardt paintings 'reduced' (in physical material, not 'meaning') along a path

¹⁹ M. CLAURA, *Conceptual misconceptions*, "Studio International", CLXXIX, 1970, 918, pp. 5-6, *sp.* 5.

²⁰ *Ibid.*

²¹ J. KOSUTH, *Kosuth replies to Clauro*, "Studio International", CLXXIX, 1970, 919, p. 44.

²² *Id.*, *Art after philosophy: part 2...cit.*, p. 160.

from two-inch square paintings, to single lines of wire between architectural points, to radio-wave beams, to inert gases, and finally to 'brain energy'»²³. Contrariamente, una ricerca simile alla propria era da riscontrare nelle indagini della compagine di Coventry, appunto *Art & Language*, da Claura effettivamente eclissata, mentre dall'artista indicata come altro importante fuoco del concettualismo analitico. Ciò non toglie come Kosuth, sottolineando la maggiore autenticità delle proprie ricerche, scevre da qualsiasi riferimento empirico, fosse giunto ad indicare la propria indagine come 'più pura'²⁴. La tendenza alla categorizzazione che emerge dai suoi scritti avrebbe difatti suscitato reazioni anche in ambito americano: ne è esempio la polemica che coinvolse nuovamente Kosuth, attaccato in quest'occasione da Dore Ashton, che in *Joseph Kosuth: the facts*, da una parte mette in evidenza come anche l'indagine analitica dell'artista fosse scaturita, similmente alle pratiche dematerializzate di Huebler o Barry, da ricerche caratterizzate da pittorialismo e materialità²⁵; dall'altra come Kosuth, per le proprie ricerche fosse debitore nei confronti di Mel Bochner, maestro dell'artista presso la School of Visual Arts di New York. Infine, dopo averlo rimproverato di avere pressoché eclissato questa personalità in *Art after Philosophy*, sarcasticamente, in relazione all'importanza all'opposto riservata ad *Art & Language*, conclude:

«I am only concerned with adjusting the historical lapse of memory which seems to afflict Kosuth. It seems that England is more distant than the jet airlines suggest.
Yours sincerely
Dore Ashton²⁶».

Art after philosophy, con la delineazione della poetica analitica dell'artista, concorse dunque all'avvio di una stagione concettuale significativamente mutata e, a livello della critica, profondamente conflittuale. La frizione che ne scaturì condusse ad una ridefinizione dei confini e della fisionomia stessa del concettualismo, con l'allontanamento di Kosuth dal gruppo americano e lo spostamento del baricentro dell'interpretazione analitica in Europa. Indicativa in questo senso è la pubblicazione di *Introductory note by the american editor* su "Art-Language" – rivista inglese e riconducibile all'omonimo gruppo – a febbraio 1970, attraverso cui Kosuth giunse alla netta differenziazione dell'arte concettuale più pura dalla *minimal art*, dall'arte povera e dalla *land art*, sino ad allora sovrapposte al concettualismo in più occasioni²⁷.

In una fase immediatamente successiva Donald Karshan, con l'allestimento di *Conceptual Art and Conceptual Aspects* presso il New York Cultural Center, gettava le basi per una com-

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, pp. 160-161.

²⁵ D. ASHTON, *Joseph Kosuth: the facts*, "Studio International", CLXXIX, 1970, 919, p. 44.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ KOSUTH., *Introductory note...* cit., p. 2.

plessiva riconsiderazione del fenomeno secondo i rigidi postulati kosuthiani. La selezione degli artisti è indicativa: alla mostra parteciparono solo operatori dalle indagini prevalentemente analitiche e linguistiche e tutti quelli che minimamente differivano da questa prospettiva erano stati esclusi²⁸. Come il curatore spiega in *The Seventies: Post-Object Art*, l'esposizione cercava di chiarire il significato effettivo di termini quali 'idea art' o 'conceptual art', nel passato usati per indicare un'eterogenea congerie di ricerche che, per quanto caratterizzate da 'aspetti concettuali', erano da distinguere da quella che il critico definisce *Post-Object Art*. Questa tipologia non solo respingeva ogni implicazione estetica dell'arte, ma era da distinguere anche da quelle ricerche di ascendenza concettuale caratterizzate da «dada, gestural, or mystical, and poetic activity or justification»²⁹. Su questa linea interpretativa, affermava che sia le ricerche di Donald Judd sia di Sol LeWitt, per quanto afferibili ad un universo di indagini caratterizzate da *conceptual aspects*, non potevano essere riferite alla *conceptual art*. L'arte di entrambi, sebbene propedeutica alla nascita del concettualismo analitico, «it should not be confused as being the same»³⁰. Da un modo di procedere ancora a carattere ermeneutico e intuitivo, l'arte si era evoluta verso un orizzonte più marcatamente logico e tautologico, senza riferimenti esterni a se stessa. Da ciò, «the idea of art has expanded beyond the object or visual experience to an area of serious art 'Investigations'», le ricerche concettuali analitiche³¹. All'opposizione osservata tra Kosuth e LeWitt, è interessante vedere come corrisponda un'opposta strutturazione dei cataloghi relativi a *Conceptual Art and Conceptual Aspects* e *Konzeption / conception*. Seppure in chiave concettuale, il catalogo di Leverkusen è caratterizzato dall'eterogeneità di operazioni diversamente declinate, presentate con l'ausilio sia di testi che di immagini. Contrariamente, dopo la distinzione operata da Kosuth, il catalogo della mostra di Karshan, diviso in tre sezioni icasticamente chiamate *Information I*, *Information II* e *Information III*, è denotato da una fredda neutralità, data dalla totale assenza di immagini e dalla sola presenza di testi di matrice complessivamente analitica; ma quel che risulta suggestivo è come ad introduzione della prima sezione vi sia, a mo' di manifesto, una ripubblicazione di *Art after philosophy*: un *incipit* che sembra simbolicamente contrapporsi a quello del catalogo di *Konzeption / conception*. Se nell'ultimo caso le *Sentences* di LeWitt si erano fatte manifesto di una ricerca concettuale aperta a contaminazioni estetiche e ad un'ottica inclusiva, con il testo di Kosuth la rassegna americana giungeva ad una definizione del concettualismo in linea con la visione programmatica dell'artista:

«Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is he is saying that that

²⁸ *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra a cura di D. Karshan, New York 1970.

²⁹ D. KARSHAN, *The Seventies: Post-Object Art*, "Flash art", 1970, 18, 1970, p. 3.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

particular work of art *is* art, which means, is a *definiton* of art. Thus, that art it is art is true *a priori*[...]»³².

A suggellare in maniera netta una tale accezione del concettualismo fu *Idea Structures*, un'esposizione tenutasi nell'estate del 1970 in Inghilterra, non a caso terra del gruppo *Art & Language*. Oltre a evocare una suggestiva contrapposizione con *Primary Structures*, questa vide la partecipazione di tutti artisti afferenti ad una linea di indagine rigorosamente analitica. Alla presenza di Kosuth, Victor Burgin, Michael Baldwin e tutto il resto della compagine inglese, faceva eco l'assenza di Huebler, LeWitt, Barry e Weiner. Il catalogo della mostra, similmente a quello di *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, presenta una copertina completamente bianca con riportato solo il titolo dell'evento (figg. 2-3). Al suo interno non vi



Fig. 2. *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra.



Fig. 3. *Idea Structures*, catalogo della mostra.

è alcuna nota introduttiva da parte dei curatori, ma solo i testi degli artisti medesimi, unico *medium* attraverso cui giungere all'esperienza artistica: tutte opere che hanno a che fare con il tentativo di 'visualizzare', a livello mentale, la struttura delle idee come funzione interattiva, nella sua sintassi proposizionale, sempre valida e assoluta³³.

Se prima declinazione espositiva del concettualismo analitico fu la rassegna inglese, la prima consolidata lettura deterministica della corrente apparve sul numero autunnale di "VH

³² LEWITT, *Einführung...*cit., pp. s.n.; J. KOSUTH, *Art after philosophy*, in *Conceptual Art and Conceptual Aspects...*cit., pp. 1-8, sp. 5.

³³ *Idea Structures*, catalogo della mostra a cura di P. Carey, C. Harrison, London 1970, pp. s. n. p.

101”, in Francia. Con *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, la critica d'arte militante, di scuola analitica e strutturalista, Catherine Millet, ne operava per la prima volta una capillare riconsiderazione attraverso la stessa metodologia alla base della corrente³⁴. Ad un'attenta lettura emerge però come l'intervento si caratterizzi per essere un'implicita risposta alle altre interpretazioni di ambito francese, ossia quelle di Buren e Claura. In tal senso Millet insisteva su come quest'attitudine non dovesse essere intesa come una semplicistica riduzione «de l'oeuvre à une idée, à un concept, mais 'idée' de l'art, 'concept' de l'art»³⁵. Di più, riferendosi all'accusa rivolta da Claura all'arte concettuale di aver rinunciato, attraverso il rifiuto della dimensione estetica, all'arte stessa, la critica d'arte rispondeva ribaltandone la prospettiva: l'arte concettuale, a dispetto dell'«anti-arte» e di ciò che era venuto prima, era la tipologia di indagine più genuinamente artistica, in virtù del fatto di avere come campo d'investigazione se stessa. Fuori dalle demagogie e dalle evasioni utopiche di tanta arte, le ricerche linguistiche si sarebbero distinte proprio per il loro specifico campo di indagine, l'arte come idea dell'arte. E con una citazione da Kosuth chiude la replica indiretta a Claura: «fondamentale à cette idée de l'art est la compréhension de la nature linguistique de toute proposition artistique, [...], et ceci sans tenir compte des éléments employés pour leur construction»³⁶.

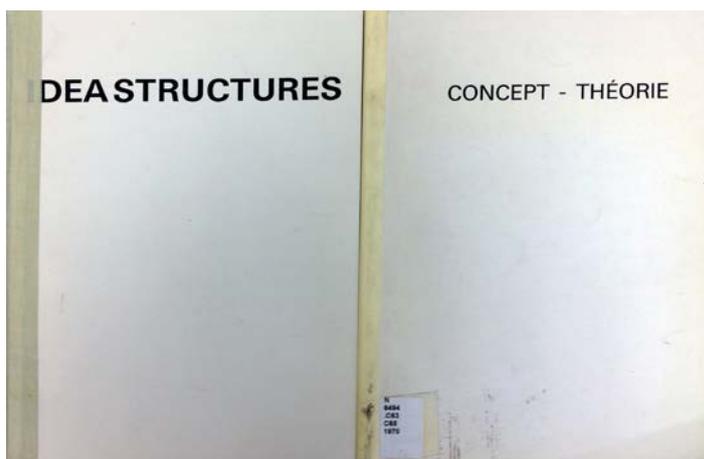


Fig. 4. *Idea Structures*, catalogo della mostra; *Concept-Théorie*, catalogo della mostra.

Sebbene le critiche sollevate da Claura fossero pienamente fondate, in un primo momento le riflessioni di Millet ebbero più vasta risonanza, tanto che, forte dell'appoggio della galleria Daniel Templon, la prospettiva della storica dell'arte si tradusse in un calendario espositivo di matrice marcatamente analitica. Presso la galleria si tennero tra le altre due importanti esposizioni: *Concept-Théorie*, a novembre, e, a fine anno, una personale di Kosuth³⁷.

Alla prima, una collettiva, vennero invitati solo artisti afferenti alla controparte analitica e la struttura del catalogo è pressoché identica a quello di *Idea Structures* (fig. 4): la copertina è bianca con il titolo riportato in lettere capitali in nero³⁸. I tratti caratterizzanti i testi in catalogo – si pensi a *Le Grammmarien*, di Ian Burn e Mel Ramsden – sono quelli ribaditi da Millet

³⁴ C. MILLET, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, “VH 101”, 1970, 3, pp. 3-21.

³⁵ *Ivi*, p. 7.

³⁶ *Ivi*, p. 15 (il testo è tratto da *Art after Philosophy* di Kosuth, 1969).

³⁷ Per avere una esauriente panoramica della stagione concettuale della galleria Templon, si veda *Galerie Daniel Templon, 40 ans*, a cura di D. Templon, A. Hindry, B. Blistène, Paris 2006, pp. 75-91.

³⁸ *Concept – Théorie*, catalogo della mostra a cura di C. Millet, Paris 1970.

nell'introduzione, poeticamente costruita, in riferimento alle operazioni qui riunite, quale proposizione analitica questa stessa: le indagini del concettualismo puro,

«[...]ne décrivent pas des phénomènes naturels ou intellectuels, mystérieux, poétiques, incontrôlables, irrationnels ou irréalisables et que l'on a aussi pris l'habitude de désigner du fait d'une approche superficielle par l'expression d' 'art conceptuel'. [...] L'activité qui s'amorce ici ne tend qu'à une connaissance d'elle-même. C'est-à-dire qu'elle n'est ni l'illustration d'une réflexion qu'elle n'embrasserait que partiellement, ni un simple théorisation, analyse a-posteriori. Les propositions ici rassemblées ne répondent qu'au critère de pertinence à leur propre questionnement³⁹».

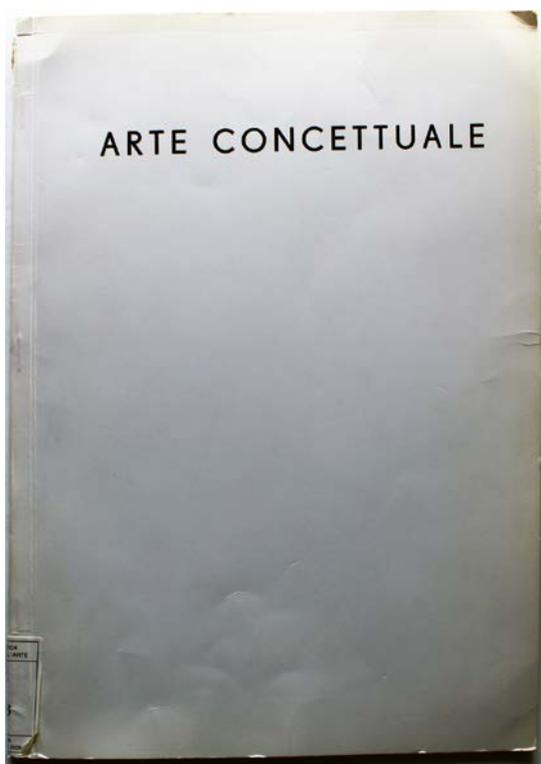


Fig. 5. *Arte Concettuale*, catalogo della mostra.

Ulteriore testimonianza del ruolo giocato dalla Millet e dalla galleria Templon nell'affermazione del concettualismo analitico nell'Europa continentale è poi l'inaugurazione di una succursale milanese della galleria con l'esposizione *ARTE CONCETTUALE*, nell'ottobre del 1971 (fig. 5)⁴⁰. Come per *Concept – Théorie*, il catalogo si presenta con un formato neutrale e informativo e alla mostra parteciparono solo artisti della controparte analitica, i quali riproposero in quest'occasione alcune delle loro principali ricerche: dalla ripubblicazione di alcuni estratti, in italiano, delle riflessioni kosuthiane, sino ad alcuni lavori di *Art & Language* e Victor Burgin⁴¹. Sempre come per la mostra francese, in apertura del catalogo, con argomentazioni analoghe, vi è un'introduzione firmata Millet che ribadisce come l'unica arte da considerarsi effettivamente concettuale fosse quella analitica, scevra da interferenze fenomenologiche a carattere romantico o evasivo⁴².

Attraverso i canali di riviste ed esposizioni Millet si fece dunque anche in Italia una delle più ostinate sostenitrici della visione kosuthiana, giungendo ad una netta distinzione tra la

Attraverso i canali di riviste ed esposizioni Millet si fece dunque anche in Italia una delle più ostinate sostenitrici della visione kosuthiana, giungendo ad una netta distinzione tra la

³⁹ C. MILLET, *s.t.*, *ivi*, pp. s. n. p.

⁴⁰ Cfr. A. HINDRY, *Avant-propos*, in *Galerie Daniel Templon, 40 ans...cit.*, pp. 18-19.

⁴¹ Gli artisti che vi presero parte sono Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Joseph Kosuth, Mel Ramsden e Bernar Venet. Barry, Weiner e Huebler non furono invitati. Cfr. *ARTE CONCETTUALE*, catalogo della mostra a cura di C. Millet, Milano 1971.

⁴² C. MILLET, *ARTE CONCETTUALE*, *ivi*, pp. s. n. p.

pratica di quest'ultimo e le declinazioni mistiche o materiali di altre. Indicativo è l'articolo apparso in apertura di "Flash art" di febbraio-marzo 1971, in cui ad un testo della critica che reitera le proprie posizioni si affianca un confronto suggestivo fra due immagini: da una parte *Hollow Square* di Carl Andre, inserito in un contesto spaziale evidente e caratterizzato da una dimensione estetica precisa; dall'altra *Number* di Kosuth, un *photostat* che, nella sua piatta bidimensionalità, dirotta totalmente l'attenzione sul piano linguistico dell'indagine (fig. 6)⁴³. Tale chiasmo semantico fra sintassi visiva e sintassi testuale, sulle pagine di "Flash art", si presta così a suggerire l'idea dell'evoluzione del concettualismo nel tempo e da un punto di vista artistico⁴⁴ e, soprattutto, da un punto di vista possibilmente anche critico. In tal senso la poetica *minimal* di Andre, all'altezza del 1965 ritenuta da Lucy Lippard caratterizzata da un marcato 'estremismo concettuale', viene qui indirettamente contrapposta alla sua evoluzione più diretta e antitetica, ossia il nuovo 'estremismo concettuale' individuato da Claura: l'opera di Kosuth, secondo Millet l'artista concettuale per eccellenza.

Con questa insistente campagna la storica dell'arte era giunta però a quella pericolosa sovrapposizione tra concettualismo e pratica analitica che aveva sostanzialmente ridotto l'arte concettuale alla 'Art Kosuth' pronosticata da Claura⁴⁵. Da contenitore aperto ad accogliere le più disparate attitudini, il concettualismo diveniva rigida camicia di forza di un'indagine estremamente riduzionista, scavra da qualsiasi implicazione



Fig. 6. Copertina di "Flash Art", 1971, 22, febbraio-marzo, con 1) Carl Andre, *Aluminium-Magnesium - Hollow Square*, 1970; 2) Joseph Kosuth, *Number (Art as Idea as Idea)*, 1968.

⁴³ EAD., *Joseph Kosuth*, "Flash art", 1971, 22, pp. 1-2.

⁴⁴ Nel 1968 a fianco di Kosuth nella realizzazione dello *Xerox Book*, anche Andre, dopo la pubblicazione di *Art after Philosophy*, ne avrebbe preso le distanze. Del 1970 è l'intervista di Phyllis Tuchman per "Artforum" in occasione della quale dichiarò: «I am certainly no kind of Conceptual artist because of the physical existence of my work cannot be separated from the idea of art. To speak of ideas as conceptions in a philosophical sense and then to speak of ideas for art, well, that is to speak about two utterly different things [...]» C. ANDRE, *Conceptualism*, in *Cuts: texts 1959-2004*, Carl Andre, a cura di J. Meyer, Cambridge 2005, p. 85; Cfr. anche MILLET, *Joseph Kosuth*...cit., p. 1; CLaura, *Extrémisme et rupture (II)*...cit., p. 26; L.R. LIPPARD, *New York Critic: Carl Andre*, "Art International", IX, 1965, 6, pp. 58-59.

⁴⁵ Cfr. nota 19.

estetica e soggettiva. E in un periodo immediatamente successivo, gli eventi e i pareri declinati secondo questa prospettiva sarebbero stati molti. Allineata alle teorie della Millet, oltre ad un'altra esposizione allestita da Daniel Templon a Parigi⁴⁶, fu l'interpretazione operata in contesto italiano da Italo Tomassoni, secondo cui il concettualismo era da riferire a una pratica esclusivamente analitica che

«elabora proposizioni a priori che sono certe e significative perché tautologiche; non letteraturizza la comunicazione ma cerca di darne il significato; essa “presenta” se stessa all'interno di una dimensione analitica fondata sulla metodologia dell'autoanalisi che non è né un sistema né un dogma ma un metodo»⁴⁷.

Alla trasversalità dell'affermazione della linea analitica non corrispose tuttavia un panorama artistico senza dissensi: la lettura della Millet continuò, seppure in un pianissimo generale, ad essere affiancata da scetticismi che si sarebbero tradotti in una complessiva riconsiderazione del fenomeno. In più la promozione delle *Sentences on Conceptual Art* e *Wall Drawings* di LeWitt (fig. 7), come delle strisce di Buren o di *Marbre* di Salvo (fig. 8), nello stesso numero

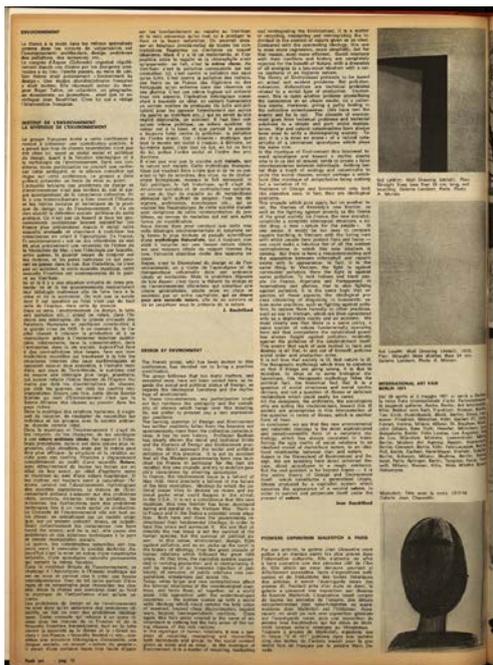


Fig. 7. Pagina di “Flash Art”, 1971, 22, febbraio-marzo, con particolare di *Wall Drawings* di Sol LeWitt, allestito presso la Galleria Lambert di Parigi (in alto a destra).



Fig. 8. Pagina di “Flash Art”, 1971, 22, febbraio-marzo, 1) Daniel Buren, *Tissu prélevé de bandes verticales blanche et vert*, 1970; 2) Salvo, *Marbre*, 1970; 3) Pavlos, *Manteaux*, 1971; 4) Reynaud, *Mur PVC 1700*, 1969.

⁴⁶ S.a., s.t., “Flash art”, n. 22, febbraio-marzo, 1971, p. 17.

⁴⁷ I. TOMASSONI, *Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia. Considerazioni Provvisorie*, “Flash art”, n. 28-29, dicembre, 1971, p. 15.

di "Flash art" dell'interpretazione deterministica suddetta, testimoniava l'ineludibile eterogeneità della corrente⁴⁸. In questo frangente si tenne presso la galleria Lambert di Milano *Eight Proposals*, a cui parteciparono Barry, Buren, Huebler e Weiner, mentre nessuno degli analitici era presente⁴⁹; infine, indirettamente a sostegno di una poetica meno normativa e contro l'egemonia kosuthiana, vi fu l'intervista di Ricky Comi a Mel Bochner, che in quest'occasione affermò: «A work of art is not an illustration of an idea. [...] No thought exists without a sustaining support»⁵⁰.

Contemporaneamente la circolarità delle ricerche più intransigenti, impossibilitate, per la loro stessa normatività, ad uno sviluppo diversamente declinato del proprio operare, stava riemergendo anche a livello della critica. Jack Burnham nel 1971 in *Problems of criticism IX: Art and Technology* aveva osservato:

«Given the circumstances, the stifling sensation among avant-garde artists of being able to go neither backwards nor forwards is to be expected. By challenging the illusion of perpetual change in modern art, we strike at the heart of the myth. Being linguistic, art cannot evolve or progress; it can only define the parameters of linguistic expression allotted to it»⁵¹.

La battuta d'arresto definitiva dell'interpretazione analitica coincise con la *Septième Biennale de Paris* del 1971, che, seppur realizzata con l'intento di giungere ad una sua istituzionalizzazione, ne fece un esposto bersaglio⁵². Durissimo fu l'intervento di Giancarlo Politi: «La Biennale di Parigi 1971, ovvero del caos, del diletterismo, dell'approssimazione»⁵³. Il direttore di "Flash art" attaccò in particolare la sezione protagonista, *Concept*, curata da un giovane Alfred Pacquement, Nathalie Aubergè e Millet, accusando quest'ultima di aver operato una selezione di artisti affatto confusa. Le pesanti assenze di Lawrence Weiner, On Kawara e Douglas Huebler, sebbene non rispondenti all'età massima stabilita (35 anni per statuto), erano ingiustificabili. Incomprensibili, a fronte delle assenze, erano altre presenze, come inspiegabile la mancata suddivisione della sezione in due parti, una analitica (come teorizzata da lei stessa) e una idealistica⁵⁴. In secondo luogo la scelta di Millet di inserire la *concept art* accanto a sezioni in cui la dimensione estetica tornava al centro del discorso (si pensi alla sezione iperrealista, alla sua prima prova internazionale), in una grande occasione comparativa come la Biennale, non avrebbe che rivelato i punti critici del movimento. An-

⁴⁸ "Flash art", 1971, 22, pp. 1-2, 5, 10, 16.

⁴⁹ S.a., *Eight Proposals*, *ivi*, p. 8.

⁵⁰ R. COMI, *Intervista a Mel Bochner*, "Gala: attualità e costume", 1971, 46, pp. 40-42, *sp.* 42.

⁵¹ J. BURNHAM, *Problems of Criticism IX: Art and Technology*, "Artforum", IX, 1971, 5, pp. 40-45, *sp.* 43.

⁵² Per approfondimenti: *Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra a cura di G. Boudaille, Paris 1971.

⁵³ G. POLITI, *A Parigi: la Biennale dei bambini (idioti)*, "Flash art", 1971, 27, p. 1.

⁵⁴ *Ibid.*; *Septième Biennale de Paris...cit.*, pp. 73-130.

che su "Studio International", Virginia Whiles-Serreau recensì l'evento negativamente, quale passeggiata *bohémienne* di un uomo claudicante. Nella sezione *Concept*, secondo la critica d'arte la disposizione seriale delle ricerche analitiche ne faceva emergere la ripetitività, «which inevitably brings boredom and confusion. [...] so that confrontation with rows of printed texts involves a wearying endurance test for the spectator»⁵⁵. Per contrasto, le altre sezioni, di cui le principali erano appunto *Hyperrealisme* e *Interventions*, risultavano assolutamente più vivide. Quella che, secondo Georges Boudaille, sarebbe dovuta essere la prima rassegna a identificare la missione dell'arte concettuale, si era rivelata una *debacle* curatoriale a discapito del concettualismo stesso⁵⁶.

In più, gli stessi testi di Millet e Pacquement in catalogo dimostrano come la dialettica fra la lettura di Claura e la reinterpretazione analitica di Millet, fosse tutt'altro che superata. I saggi licenziati per l'occasione dalla critica d'arte francese, insistono ossessivamente su due particolari: da una parte l'urgenza di ribadire come in relazione all'arte concettuale non si dovesse parlare di *rupture*, stessa parola adottata da Claura in occasione della sua celebre disamina⁵⁷; in secondo luogo, su come l'arte concettuale non potesse essere comparata a pratica letteraria, anche questa un'accusa rivolta dal critico⁵⁸. Similmente il testo di Pacquement insiste con enfasi sulla non artisticità dei materiali utilizzati dai concettualisti, rivelandosi un ennesimo tentativo di respingere quell'accusa di povertà formale sollevata sempre da Claura⁵⁹. La continua trattazione delle argomentazioni rivolte da quest'ultimo contro l'arte concettuale, dava paradossalmente prova della loro relativa ragionevolezza: invece di procedere ad una distesa riflessione sulle peculiarità del movimento, spesso, la produzione saggistica inerente il concettualismo analitico finiva solo per esorcizzarne le criticità⁶⁰.

Questo spaccato sulla Biennale fu dunque un importante antecedente alla riconsiderazione in Europa delle ricerche concettuali e dei propri esiti. Dalla detonazione, il concettualismo, quello analitico in particolare, dopo una breve fortunata parabola, sarebbe giunto così ad una revisione e successiva demistificazione, pervenendo ad una prima problematizzata storicizzazione a livello epistemologico e filosofico, proprio in Italia.

⁵⁵ V. WHILES-SERREAU, *Paris Biennale*, "Studio International", CLXXXII, 1971, 939, p. 28.

⁵⁶ G. BOUDAILLE, *Preface*, in *Septième Biennale de Paris...* cit., p. 13.

⁵⁷ C. MILLET, *L'utilisation du langage dans l'art conceptuel*, *ivi*, pp. 37-43, sp. 37.

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

⁵⁹ A. PACQUEMENT, *Art conceptuel: pratique et théorie*, *ivi*, pp. 32-36, sp. 36.

⁶⁰ Per approfondimenti: *Septième Biennale de Paris...* cit., pp. 32-43. CLaura, *Extrémisme et rupture (I)*...cit., pp. 26-27; *Id.*, *Extrémisme et rupture (II)*...cit., pp. 26-27.

Recensioni

Recensioni

Cristina Spada, Laura Zabeo

***Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries* di Joanna Cannon**

Yale University Press, New Haven, 2013.

Già da una prima visione del volume si intuisce subito di reggere tra le mani il risultato di un imponente lavoro di studi, comprensibile solo quale esito di una lunga ed affezionata dedizione per l'arte promossa dall'Ordine dei Frati Predicatori. Nessuno, ad oggi, aveva osato un'analisi così estensiva dei molteplici aspetti della committenza artistica domenicana nell'Italia centrale dei secoli XIII e XIV.

Suscita di fatto ammirazione l'imponente ricchezza di informazioni rielaborate, dal momento che architettura mendicante, dipinti su tavola, affreschi, corali miniati, sculture, vetrate, sepolture e opere d'oreficeria, sono i soggetti discussi con criteri d'enciclopedica completezza, nella debita contestualizzazione storico-culturale.

L'antonimia proposta dal titolo stesso evidenzia l'apparente conflittualità tra le *visual riches* che corredano in misura crescente le dotazioni artistiche delle chiese domenicane, e l'impegno di povertà sotteso al voto dei frati. La contrarietà è in realtà presto chiarita grazie agli scritti di Jacopo da Varagine o di Tommaso d'Aquino, che facendo proprie le note parole di papa Gregorio Magno, giustificava il valore dell'arte sacra come mezzo di istruzione non solo per la devozione laicale ma anche dei religiosi stessi. Moderazione e umiltà dei domenicani, che vivono in austerità condividendo i beni in comune, non devono corrispondere ad abnegazione e umiliazione, soprattutto se si tratta di conferire il degno decoro all'arredo dello spazio sacro, onorando, pertanto, la presenza divina.

Il materiale indagato, potenzialmente illimitato, può essere contenuto grazie al *focus* su di una singola provincia domenicana, quella Romana, oggi corrispondente alle regioni Toscana, Umbria e Lazio, circoscritta intorno alla metà del XIV secolo a 28 chiese. Con tale ambiziosa prospettiva d'analisi Joanna Cannon s'impegna a ricostruire storicamente la caratterizzazione visiva dei contesti religiosi, corredando lo studio di un vasto e sedimentato apparato di letteratura critica di riferimento. E' mediante un capillare riscontro delle fonti scritte che l'autrice si mostra in grado di controllare un argomento in apparenza troppo composito per essere affrontato con criteri d'organicità. L'esame dell'intera provincia romana è infatti possibile grazie alla ricca documentazione giunta in nostro possesso: i registri conventuali e i lasciti testamentari, gli atti dei capitoli generali e provinciali, l'esistenza delle cronache di cinque conventi, insieme poi ad opere ricche di informazioni, quali le *Vitae fratrum* di fra Geraldo di Franchet, o gli scritti di Umberto di Romans che supervisionò la revisione della liturgia.

Tema centrale al cuore del libro sono i rapporti d'interazione tra frati, laici e artisti nel quadro della committenza, produzione e uso dell'arte nata per le chiese domenicane, senza tuttavia tralasciare la peculiarità della storia dell'ordine in tutte le sue implicazioni: istituzio-

nali, dottrinali, liturgiche, ma soprattutto l'inserimento nella realtà urbana, considerata la primaria missione verso la predicazione ed istruzione dei fedeli. La volontà di attrarre i laici entro le chiese delle città, ma al contempo la necessità di riservatezza nell'osservanza quotidiana della recita dell'Ufficio e della celebrazione della messa all'altar maggiore, introduce, come è noto, l'adozione dei tramezzi, concretizzazione fisica di una dissociazione liturgica tra *ecclesia laicorum*, o *exterior* ad occidente, ed *ecclesia fratrum* o *interior* ad oriente. Rispecchiando tale partizione della chiesa mendicante, le sezioni del volume si strutturano in base ai contenuti artistici che vengono a qualificare la differente destinazione e fruizione delle due aree. Operando un preciso distinguo cronologico tra *ante* e *post* 1300, l'autrice si propone inoltre di evidenziare come la concezione stessa di questa divisione, non sia fissa, bensì mutevole nel tempo. Diversamente da quanto è stato altrimenti ricostruito, emerge con forza la doppia valenza di cui viene investito il diaframma architettonico dello *screen*, *jubé* o pontile. Previsto dalla legislazione dei capitoli generali fin dal 1249, l'*intermedium* si configura quale spazio antitetico ma al contempo condiviso, che separa usi e funzioni, ma che parimenti permette il contatto tra frati e laici. Lo testimonia l'incontro e la partecipazione dei fedeli a particolari liturgie introdotte dall'ordine, come la processione del Salve Regina, esemplarmente ricostruita dall'autrice proprio a partire dagli scritti di Umberto di Romans. Le istruzioni per la corretta conduzione della cerimonia prevedevano che ogni giorno dopo Compieta il canto portasse i frati nell'*ecclesia exterior* attraverso la scenografia del tramezzo, prescrivendo l'inchino in fronte all'*«imago Crucifixi»* e all'*«imago Virginis exterius collocatam»*. Non significa solo valutare il peso del contributo domenicano nel ripercorrere la storia delle due tipologie medievali di tavole dipinte di grande scala, quanto riflettere anche sulle peculiari esigenze devozionali associate a questo luogo di confine, investito dell'attività religiosa ed artistica, tenendo per altro in considerazione la discontinua posizione domenicana verso le immagini e il lusso. Si tratta dunque di affrontare i differenti ordini di committenza che il rapporto tra frati, confraternite laiche e singoli donatori implica nella scelta delle arti figurative, in relazione alla specificità degli spazi ed usi liturgici dell'intero complesso chiesastico.

E' in particolare nel XIV secolo che tale interazione tra frati e laici conosce un'evoluzione rapida e si assiste ad una crescente presenza dei fedeli nell'*ecclesia interior* che modifica la concezione stessa dello spazio, formalmente condiviso ma per contro sempre più frammentato in piccole zone riservate di tombe, altari e cappelle private. Si registra infatti un incremento del coinvolgimento laicale nella committenza delle opere d'arte che si manifesta in una progressiva occupazione dell'area sacra, sebbene i Domenicani mantengano sempre un ruolo primario di regolamentazione.

Tra i vari momenti di questo processo identificati dalla studiosa nelle diverse tipologie di opere promosse dai fedeli, particolare attenzione è dedicata alla diffusione delle sepolture laiche, fenomeno che si manifesta già dalla metà del XIII secolo, divenendo prassi comune nel successivo. Un caso ampiamente documentato è quello di Santa Caterina a Pisa dove si conservano molte tombe nelle collocazioni originali, oltre a significative testimonianze documentarie quali i numerosi testamenti, la cronaca trecentesca del convento e gli *Annales* redatti

tra 1550 e 1556. Quest'occasione permette a Joanna Cannon di ricostruire una situazione di valore generale caratterizzata da un costante aumento della presenza di sepolture e dall'esistenza di regole gerarchiche sulla loro collocazione, che riservavano la zona presbiteriale, più prestigiosa rispetto alla navata, alle personalità eminenti. Acute sono poi le osservazioni sulle trasformazioni che fecero seguito alla diffusione degli altari minori. La moltiplicazione dei *loci sacri* destinati alla celebrazione eucaristica, interferì con l'usuale concezione liturgica dello spazio ecclesiastico, mentre l'individuazione della loro ubicazione e la regia dei relativi programmi iconografici richiese la stipula di nuovi specifici accordi tra committenti, frati ed artisti. Data la vastità del tema, l'autrice non può che occuparsi del ruolo degli artisti soltanto in riferimento a singoli interventi significativi come quello del polittico realizzato da Francesco Traini per l'altare della cappella di San Domenico in Santa Caterina a Pisa (1342-1345), presentato sì come caso esemplare di un'influenza domenicana capace di determinare tipologia ed iconografia dell'opera sacra, ma in cui il pittore dovette avere una parte importante scegliendo il linguaggio più adatto all'espressione del contenuto stabilito.

Il carattere frammentario e diversificato delle testimonianze pervenuteci relative alle decorazioni affrescate della navata, delle cappelle presbiteriali e della stessa cappella maggiore, costringe ad una trattazione più agile di queste specifiche espressioni della committenza laica.

La studiosa evidenzia, infine, come il fatto che, verso il 1330, l'intero apparato decorativo della cappella maggiore potesse essere finanziato da una singola famiglia, sia segno dell'avvenuto cambiamento nella concezione dello spazio ecclesiastico, riprendendo così quel filo conduttore che dà organicità ad una materia al contempo vasta e complessa.

Ne risulta un prolifico compendio sull'arte domenicana centroitaliana che, capace di coniugare un taglio d'ampio spettro all'esemplificazione dettagliata di monumenti e produzioni anche meno celebri, promuove la riflessione sulle maggiori aree del dibattito storiografico odierno. Se la prevedibile necessità di contenere la ricerca favorisce la predilezione per le metodologie d'indagine più congeniali, il pregio di evidenziare nei differenti campi di studio le problematiche che necessitano di ulteriori considerazioni, stimola semmai l'approfondimento delle questioni lasciate scoperte.

.....

Chiara Carpentieri

Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri

Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei; classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie Serie IX, vol. XXXV, fasc. 1, Scienze e Lettere, Roma 2014.

Il volume di Costanza Barbieri propone una ricognizione analitica della ricchissima collezione di antichità di Agostino Chigi e costituisce un prezioso contributo al nucleo degli studi editi sul mecenatismo chigiano, finora perlopiù circoscritti all'aspetto architettonico-

decorativo del palazzo. Ricordato come il Magnifico, ad imitazione di Lorenzo de' Medici e del suo *entourage* culturale, il ricco banchiere senese aveva radunato i pezzi più prestigiosi della sua collezione all'interno del Palazzo del Giardino a Trastevere, quello che, al passaggio di proprietà alla famiglia Farnese nel 1576, prenderà il nome di *Farnesina*. Agostino Chigi si ispirò al modello delle più belle ville ellenistiche, chiamando Raffaello, Sebastiano del Piombo e Baldassarre Peruzzi ad affrescare le sale e trasformando il palazzo stesso in un «laboratorio artistico» (p. 43) votato al *revival* dell'antico.

La completezza della ricerca è evidenziata dalla scansione sistematica dei capitoli che ridefiniscono la figura di Agostino, la sua preminenza nei traffici economici e mercantili – amministrava infatti le miniere di allume di Tolfa di proprietà pontificia – e, infine, la *magnificentia* con cui si contraddistingue il suo mecenatismo. In questa sede per la prima volta, l'autrice tratteggia le scelte artistiche di Agostino non solo in relazione alla politica culturale di Giulio II e della famiglia Medici ma soprattutto alla luce delle teorie di virtù sociale enunciate dall'umanista Giovanni Pontano. Barbieri conduce inoltre una precisa indagine sull'eredità del patrimonio e, attraverso profili biografici, spiega le diverse responsabilità dei singoli personaggi che giustificano la rapida e precoce disgregazione della collezione del Chigi. Quest'ultima viene analizzata a partire dalla sua esclusività, per dignità morale e varietà, e preziosità, dai marmi greco-romani alle numerosissime suppellettili e pietre preziose di cui era composta. Seguono successivamente approfondimenti sulle statue antiche di cui si dichiara con certezza l'appartenenza al patrimonio chigiano, come il *Pan e Dafni* di Palazzo Altemps o la *Psiche alata* dei Musei Capitolini.

Le tesi proposte nella ricostruzione storica della collezione sono il frutto di precedenti riflessioni di Barbieri confluite nel volume, in particolare le attività di Raffaello e di Sebastiano del Piombo nella decorazione del palazzo fondata sullo studio dell'antico e la loro ispirazione ai modelli iconografici presenti nelle collezioni Chigi di statuaria e glittica.

Inoltre, la trascrizione, e in parte pubblicazione inedita, dei principali documenti notarili e inventariali dimostra e ribadisce la peculiarità analitica del testo. La restituzione in ordine cronologico del materiale documentario getta le basi per una iniziale e sistematica storia della collezione chigiana, ancora difficile da tracciare a causa della lacunosità delle fonti e della loro scarsa organicità.

I precedenti bibliografici di supporto alla ricerca sono, in primo luogo, la biografia di Agostino Chigi, edita nel 1878 dall'archivista Giuseppe Cugnoni, e gli studi di Alessandro Cremona sulla collezione del giardino, di cui è ricostruito l'allestimento dalla sua ideazione sotto Agostino ai successivi cambiamenti, fino alla fondazione dell'Accademia dei Lincei. Infine, le ricerche di Roberto Bartolini, cui va il merito della pubblicazione dell'inventario del 1520, redatto a seguito della morte di Agostino e della moglie Francesca Ordeaschi, costituiscono la base documentaria fondamentale.

L'autrice ha perseguito la ricerca mantenendosi su un doppio binario: da una parte la storia materiale degli oggetti attraverso la testimonianza dei dati inventariali, dall'altra le vicende documentarie che hanno evidenziato il progressivo smembramento della collezione nei

passaggi ereditari. Nonostante Agostino avesse imposto il fedecommesso, che avrebbe legato i possedimenti alla famiglia Chigi nelle successive generazioni, l'amministrazione poco oculata dei principali eredi – il fratello Sigismondo, il protonotario apostolico Sergardi, entrambi esecutori testamentari, e per ultimo il secondogenito Lorenzo Leone – ha portato all'ingente perdita dei beni mobili ed immobili.

La guida metodologica per indagare la composizione della collezione consiste nella verifica di corrispondenze e analogie tra i modelli iconografici del repertorio figurativo degli artisti impiegati alla *Farnesina* e determinati manufatti artistici che verosimilmente facevano parte della collezione.

Questo approccio ha permesso una bilateralità della ricerca: da una parte la dimostrazione che la collezione di antichità era una fonte iconografica e stilistica imprescindibile per la cultura del tempo, *in primis* per gli artisti attivi nell'entourage agostiniano; dall'altra, l'ipotesi che tali statue e oggetti preziosi dovessero direttamente far parte della collezione ed essere quotidianamente strumento di studio all'interno dell'*officina chigiana*.

Il particolare figurativo di *Apollo e il Sagittario*, nell'affresco della Galatea, ha suggerito l'appartenenza del celebre *Sigillum Neronis* di Lorenzo il Magnifico ai depositi dei pegni di Agostino. Medesimo approccio vale per alcune statue della collezione, come l'*Ercole Chiaramonti* della Collezione Farnese, oggi al Museo di Capodimonte di Napoli, soggetto per due disegni di Sebastiano del Piombo – uno all'Ambrosiana di Milano e l'altro al British Museum di Londra – e la *Venus* del Getty Museum di Malibu, rinvenuta nel 1509 e integrata nella parte del braccio destro e del delfino. Quest'ultimo particolare sup-



Venere, Malibu, Getty Museum.

porterebbe l'ipotesi dell'autrice, in quanto Raffaello vi si ispirò dichiaratamente per l'affresco della Galatea, nella figura del delfino che morde il polpo. Inoltre, secondo le teorie di Barbieri alimentate da fonti documentarie e dalle testimonianze letterarie coeve, la *Venere* sarebbe stata il modello per una fontana del giardino, a dimostrazione dell'influenza dell'antico come paradigma figurativo.

Lo studio sistematico dei documenti, fulcro dell'originalità della ricerca, ha permesso l'identificazione del cammeo con aquila, *Adlerkameo*, del Kunsthistorisches Museum di Vienna e il vaso a forma di drago del Museo degli Argenti di Firenze, finora entrambi di provenienza ignota.

Delle opere di cui già era stata precisata l'attribuzione e la provenienza chigiana, Barbieri specifica gli ambienti di destinazione e il ruolo assunto all'interno della collezione, come per l'*Arrotino*, passato poi proprietà della famiglia Medici dal 1578 e oggi nella Tribuna degli Uffizi. Nel volume si precisa che era conosciuto come l'augure Atto Navio, celebrato negli *Annales* di Tito Livio, e, dunque, si sottolinea la sua funzione di *exemplum* a cui andava ricondotta la figura del padrone di casa. Il valore morale della statua imponeva una posizione centrale all'interno del palazzo, individuata da Barbieri nella sala delle Prospettive su un piedistallo che ne permetteva la completa fruizione a trecentosessanta gradi.

Dell'intero allestimento del palazzo vengono delineate sistematicità, consapevolezza e «convenienza espositiva» (p. 51), al fine di celebrare le virtù di Agostino: ad esempio, la presenza dei busti della famiglia imperiale dei Severi, simboli universali di magnanimità, riconosciuti oggi negli esemplari dei Musei Capitolini e provenienti dalla Collezione Cesi. Da tali considerazioni, Barbieri delinea il gusto di Agostino e determina come l'apparato figurativo della villa appartenga a quel «sincretismo classico-cristiano prediletto dall'umanesimo romano» (p. 63). Inoltre, il programma iconografico si divideva in una tematica illustre e didattica, ispirata allo stile augusteo che inneggiava alla *liberalitas* e all'altezza morale, all'interno della villa e in un'atmosfera più propriamente boschereccia relegata agli *Horti* chigiani che, nel percorso canonico, si aprivano con la statua di *Europa sul Toro*, oggi ai Musei Vaticani.

Attraverso la ricostruzione della storia collezionistica, Barbieri evidenzia la figura di Agostino sotto un nuovo aspetto di sapiente amministratore del proprio patrimonio, di cui incrementa la funzione aulica e culturale, nonché di capace banchiere, capace di valorizzare l'aspetto più propriamente economico e materiale della collezione utilizzata come strumento per ingraziarsi amicizie aristocratiche e incrementata da oggetti esclusivi come garanzie di credito. Questi aspetti hanno determinato l'esclusività della collezione agostiniana, in cui l'antico era il «modello irrinunciabile dell'invenzione artistica» (p. 245), letto come uno dei maggiori risultati del fenomeno della *renovatio Romae* e come paradigma del repertorio figurativo della Roma rinascimentale.

.....

Benedetta Chiesi

***D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320.* A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015**

Catalogo: *D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne 1250-1320*, a cura di M.L. Marguerite e X. Dectot, Snoeck, Gent 2015.

Lo scorso settembre si è chiusa al Louvre Lens, museo nato nel 2012 a circa duecento chilometri da Parigi, la mostra *D'or et d'ivoire*. L'esposizione ha preso in esame i decenni dal 1250



al 1320, che corrispondono a un periodo di crescita demografica, commerciale e artistica per Parigi, città capace di attrarre maestranze nei numerosi cantieri cittadini e al tempo stesso di generare una consistente circolazione di opere oltre i confini. L'obiettivo del progetto era analizzare -e rendere visibili nel percorso espositivo- i rapporti con l'arte toscana negli stessi anni, partendo dall'assunto che vi siano state delle evidenti influenze, prossimità di stile e scambi di competenze tecniche. L'apparato comunicativo all'ingresso della mostra sintetizzava gli scambi in due direzioni, ovvero che gli artisti italiani siano stati "manifestement très marqués par l'art parisien tout en le transformant au grè de leur créativité" e al contempo che l'arte parigina sia stata specialmente recettiva di alcune novità introdotte dagli orafi toscani, in particolar modo l'invenzione senese dello smalto traslucido su *basse-taille*.

Il percorso era organizzato in quattro sezioni. Nella prima erano illustrati i cantieri parigini della metà del XIII secolo tra cui la Sainte-Chapelle e le sculture dei portali del transetto



di Notre-Dame. Il visitatore poteva ammirare la *Madonna* di Jean de Chelles dal *trumeau* del portale nord di Notre-Dame (un calco in gesso, l'originale è ancora *in situ*) così come preziose sculture eburnee che attestano la qualità raggiunta anche nel piccolo formato, in oggetti destinati più di altri a viaggiare e a favorire la circolazione di stili e tecniche. In particolare la *Vergine* di Notre-Dame e la *Madonna* in avorio del Musée de Cluny, entrambe della metà del XIII secolo, costituivano un'evidente testimonianza del rapporto invariato di pose e panneggi in opere di scala diversa, e dispiace che non fossero più vicine nello spazio espositivo (mentre sono discusse insieme nella scheda di catalogo, che indica nella *Vergine* di Notre-Dame il modello ideale per la statuette eburnea, cat. 8).

Questi capolavori del gotico *rayonnant* erano confrontati con coevi esempi di scultura e pittura toscana, come il pilastro scolpito dell'ambito di Giroldo da Como, oggi

al Museo del Bargello, o l'affresco attribuito a Enrico di Tedice con la *Madonna col Bambino* del Museo di San Matteo a Pisa (cat. 13, 14). L'intenzione dei curatori era di mostrare come, alla metà del XIII secolo, i due linguaggi -parigino e toscano- fossero sostanzialmente differenti. La reazione che suscitavano queste opere a dialogo era effettivamente quella di trovarsi di fronte a due realtà artistiche distanti, non solo geograficamente: raffinata, elegante e naturalistica l'una; possente, teatrale e arcaizzante l'altra, con figure longilinee e ieratiche. La mostra ha permesso di vedere riunita la *Deposizione* lignea composta dai *dolenti* del Musée de Cluny e il *Crocifisso* della cattedrale di Prato (cat. 10-12). Si è trattata di una preziosa occasione per gli studiosi, dato che lo stile del gruppo non è stato sin'ora accolto unanimemente dalla critica come coerente e uniforme¹.

La seconda sezione recava il titolo emblematico e intenzionale: "La formation d'un gout" e intendeva illustrare il cambiamento che si registra nell'arte toscana dal 1260 circa, grazie a Nicola Pisano e ai cantieri federiciani, in un contesto storico che vede l'intensificarsi degli scambi tra le due aree in esame. Le protagoniste della sala erano certamente le teste e il gruppo di *Deesis* provenienti dal decoro esterno del Battistero di Pisa (cat. 17-18, 21-23). L'apparato

¹ Si veda L. Mor, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, in *La Deposizione lignea in Europa*, a cura di G. Saponi, B. Toscano, Milano 2004, pp. 637-676, in part. 648-651.

didattico della mostra sottolineava il confronto tra i panneggi gotici delle sculture pisane e i loro volti ampi e di gusto classico. Erano così introdotti i due poli della statuaria di Nicola: il recupero del linguaggio all'antica da un lato e l'aggiornamento sugli stilemi del gotico francese dall'altro. In questo caso tuttavia la scelta delle opere è stata poco funzionale a mostrare il rapporto con la coeva arte parigina e risultava fuorviante vedere da vicino questi giganti del Battistero, dalla superficie scabra e originariamente destinati a un'osservazione dal basso. Il gruppo in avorio con la *Discesa dalla croce* del Louvre (cat. 31) o il reliquiario dei santi Luciano, Massimiano e Giuliano del Musée de Cluny (cat. 28), esposti non distanti, nelle loro misurate dimensioni e nella politezza dei materiali non sembravano infatti dialogare con le sculture pisane.



Interessante era la *Madonna* lignea del Museo di San Matteo a Pisa, attribuita a un maestro oltramontano, che attesterebbe concretamente la presenza di opere gotiche francesi in Toscana (cat. 24). La scultura è suggestiva anche se la sua provenienza pisana *ab antiquo* non è certa ed è documentata solo dal XIX secolo, quando venne rimossa dalla facciata di un palazzo cittadino. Il confronto con le Vergini dell'Île-de-France della fine del XIII secolo tuttavia è palese e la scultura trova un bel raffronto con la *Vergine* del polittico eburneo del Victoria and Albert Museum, datato al 1300 circa, presente in mostra seppur in un'altra sezione del percorso (cat. 91). Il paragone rende immediatamente intellegibile il comune modello scultoreo e come simili opere potessero essere responsabili della diffusione dell'"opus francigenum" al di là delle Alpi. Del resto questo era l'intento della mostra, sin dal titolo: *D'or et d'ivoire*, che vuole sottolineare il lusso dell'arte parigina alla fine del Duecento e al tempo stesso mettere l'accento su quelle opere (oreficerie e avori) artefici delle contaminazioni tra Francia e Italia.

Gli *Angeli della Passione* di Soudemont (cat. 37) introducevano alla sezione successiva,

dedicata agli scambi tra le arti minori e alla concorrenza tra gli smalti “de plique” e lo smalto traslucido senese. Era qui esposto anche il *Cristo* eburneo del Victoria and Albert Museum attribuito a Giovanni Pisano, uno dei rari scultori italiani documentati a lavorare l'avorio, tecnica in cui gli atelier parigini detenevano quasi un monopolio. Notevolmente riuscito era proprio il dialogo tra questo *Cristo* e coevi esempi di pittura italiana, tra cui la *Crocifissione* del Maestro di Città di Castello (cat. 46, 47). La *Crocifissione* dipinta era visibile in trasparenza attraverso la vetrina del *Cristo* eburneo, offrendo un confronto di grande effetto scenico. Sollevati gli occhi dalle vetrine meritava concedersi una sosta ulteriore in questa sala per poter



osservare da vicino capolavori quali l'altera *Jeanne de Navarre* del Bode Museum di Berlino (cat. 64), o gli *Angeli* di Poissy, dal sorriso enigmatico (cat. 44-45).

La quarta sezione segnava il limite cronologico del periodo preso in esame con il trasferimento della sede del papato dal 1309 e lo spostamento dei grandi cantieri ad Avignone, con il conseguente crearsi di poli artistici paralleli e alternativi rispetto a quello parigino. I rapporti degli artisti toscani con quelli del regno di Francia si aprono a nuovi contatti ed era in particolare illustrata la produzione senese, tra cui il *Sant'Ansano* di Agostino di Giovanni a lungo ritenuto un'opera francese (cat. 100).

D'or et d'ivoire ha affrontato un tema ambizioso, mai prima al centro di un progetto di mostra, seppur molto discusso dalla critica². Si tratta quindi di un'iniziativa coraggiosa, anche a fronte dei prestiti ottenuti: oltre 125 capolavori tra scultura, oreficeria, vetrate e manoscritti.

La visita è stata proficua e ha sollevato numerosi spunti di riflessione. La personale sensazione tuttavia è che l'intenzione sottesa alla mostra sia stata comunicata solo per metà, senza apportare sostanziali novità al dibattito critico. A fine del percorso, anzi, sembrava emergere con maggior evidenza l'individualità delle due produzioni, al netto di innegabili rapporti nel disegno del panneggio o nella posa delle figure, giustificabili con la circolazione di opere di piccolo formato, come già ampiamente argomentato da Max Seidel. Il catalogo (p. 87) e la mostra, ad esempio, evocano un confronto formale tra la *Madonna* di Giovanni Pisano da Santa Maria della Spina e opere francesi quali la *Madonna* della distrutta cassa di Nivelles o la scultura di *Jeanne de Navarre* di Berlino per le

² Si rimanda ai fondamentali studi di M. Seidel raccolti in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. II. Architettura e scultura*, Venezia 2003, e in *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012; si veda anche E. Antoine, P.Y. Le Pogam, *Opus Francigenum? Sic et non. L'influenza dell'arte francese in Toscana e nell'Italia centrale in epoca gotica*, in *Primavera del Rinascimento*, Firenze 2013, pp. 45-53.

profonde pieghe “a becco” che animano i panneggi delle figure. Se nella tecnica il rapporto è riconoscibile (e il confronto dei panneggi è una delle chiavi di lettura principali della mostra), le due interpretazioni tuttavia non potrebbero essere più diverse. La regina francese è di una bellezza conturbante, mossa in un *hanchement* delicato e con le morbide forme anatomiche che scivolano in sottili passaggi di piano tra le guance, le palpebre, le sopracciglia arcuate. La *Madonna* di Giovanni invece esprime fisicità e il panneggio posa pesante sulle spalle rotonde, mentre il Cristo grava sul braccio della madre. Se il confronto tra le opere funziona, è proprio nel dimostrare come, pur nella circolazione di modelli, gli artisti fossero capaci di selezionare singoli elementi tecnici (in questo caso il panneggio e le pose) mantenendo intatta e veritiera la propria intensità di linguaggio, che si arricchisce di termini derivati da altre lingue, senza venirne contaminato. Come indicato nel catalogo queste differenze confermano la conoscenza non diretta da parte di Giovanni dei modelli francesi, ma mediata tramite piccoli oggetti che potevano circolare (pp. 86-87). Se possibile tuttavia, la vista della mostra invece che confermare con evidenza di confronti le trasferte artistiche tra le due aree geografiche, ha sollevato il dubbio se questo scambio non vada in parte ricondotto alle naturali interazioni tra due poli interessati da intensi rapporti economici, politici e culturali in quello stesso lasso di anni.

Rimane quindi un po' il rammarico, a fronte del coraggio dell'iniziativa, di venir abbagliati da una selezione di capolavori che tuttavia non funzionano nel loro insieme come tasselli di un discorso coerente. In parte, a non giocare a favore della chiarezza comunicativa ha contribuito l'allestimento. Se le sculture avevano una buona leggibilità, spesso sistemate in modo da poterci camminare attorno e quasi sempre senza vetrina, queste però sembravano perdersi sui loro grandi piedistalli e sugli smisurati pannelli. Nelle sale regnava il silenzio tra le opere, che isolate e illuminate sembravano sotto processo, senza fornire le attese risposte. Dispiace soprattutto che fossero lontane opere che avrebbero beneficiato di un confronto diretto e si è avvertita la mancanza di confronti immediati e “parlanti” tra opere di formato e scala differenti, pur essendo il tema ben presente nel catalogo e nel concetto della mostra.

A livello metodologico, tuttavia, l'esposizione ha sollevato un problema attuale: quanto un progetto audace e pertinente strettamente al dibattito critico e storico-artistico può essere tradotto in una mostra che si vuole offrire anche al grande pubblico? Quanto della complessità del ragionamento sugli scambi artistici può essere colto in un percorso espositivo dal visitatore medio, che non è necessariamente preparato sull'argomento? La questione si pone nel momento in cui, a tutti i livelli, il messaggio proposto da una mostra deve rimanere corretto e chiaro, e non rischiare di venire frainteso e banalizzato, come dimostrano queste recensioni apparse in testate giornalistiche locali (due tra le varie) in cui il gotico francese diviene decisamente il motore ispiratore dell'arte toscana gotica, del Rinascimento e perché no, anche del Cinquecento:

“L'art gothique parisien inspireur des artistes toscans: l'exposition «D'or et d'ivoire»

*au Louvre-Lens, met en lumière cet aspect méconnu des origines de la Renaissance*³

*“Dans le sourire esquissé de la Vierge à l’enfant, de Pierre de Montreuil, réalisée entre 1245 et 1255, on croit voir le mystère lumineux qui éclairera, deux siècles et demi plus tard, le visage de La Joconde de Léonard de Vinci”*⁴

In un momento in cui, giustamente, si richiede alla storia dell’arte di aprirsi ad un vasto uditorio ma di mantenere intatta la sua esattezza scientifica, i problemi di comprensione della mostra di Lens offrono utili elementi su cui rilanciare un dibattito che ci coinvolge direttamente, sulla scelta dei temi, le metodologie e le strategie per affrontare la comunicazione museale e storico artistica.

.....

Gianna Iandelli

Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l’editoria?

a cura di Marco Fabio Apolloni e Monica Cardarelli
(Firenze, Galleria Pio Fedi, 24 settembre - 11 ottobre 2015)

Perché avreste dovuto visitare la mostra *Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l’editoria*? Per entrare *in medias res* – improvvisandoci banditori – risponderemo «Per molte buone ragioni». Tra le prime annoveriamo la bellezza leggera e accattivante dei pezzi che si ‘offrono’ immediatamente anche al fruitore più impreparato; per i molteplici livelli di lettura (estetico, storico-artistico, sociale) a cui si presta, secondo gli interessi e le competenze del visitatore; per il piacere del ricordo – di proustiana memoria – alla riscoperta dell’Italia che fu, dove le opere in esposizione diventano metaforiche *madeleines*; infine, ma non ultimo, per la possibilità reale di diventare proprietari di un’opera esposta. Le opere infatti, dopo essere state acquistate nel corso del tempo ed aver goduto dello *status* temporaneo di collezione, si apprestano ad essere vendute, riportando alla mente, *mutatis mutandis*, *La casa di un artista* di Edmond Goncourt: «Voglio che ai miei disegni, alle mie incisioni, ai miei oggetti, ai miei libri, insomma a ognuna delle opere che hanno reso felice la mia vita, sia risparmiata la gelida tomba di un museo e lo sguardo vacuo di un passante indifferente, voglio invece che vengano sparpagliate dal martello di un banditore».

Nell’ex-chiesa francescana di Santa Chiara – poi ottocentesco studio di Pio

³<http://www.leparisien.fr/informations/d-or-et-d-ivoire-au-louvre-lens-gothique-parisien-et-rennaissance-27-05-2015-4806663.php>. Si deve tuttavia aggiungere che i curatori fanno riferimento nel catalogo al termine “Proto-Renaissance” per l’arte toscana della seconda metà del Duecento, recuperando una definizione di Panofsky.

⁴http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/09/09/paris-au-xiiiie-siecle-capitale-de-la-creation_4749892_1655012.html#vpkjHmP5oHkYXqZp.99.

Fedi –, la Galleria romana del Laocoonte ha segnato il proprio debutto a Firenze con una mostra dedicata all'arte della promozione curata da Marco Fabio Apolloni e Monica Cardarelli. *Cartelloni e Copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità ed editoria* dopo l'esordio fiorentino, si è trasferita a Verona (16-19 ottobre) a *Veronafiere* e, infine, nella sede romana della Galleria del Laocoonte in via Monterone, nei pressi del Pantheon.

La rassegna investe un arco temporale di un passato quasi prossimo tanto da essere ancora parte della memoria collettiva di molti: protagoniste, infatti, sono quaranta opere grafiche, che vanno dagli anni dieci ai cinquanta del secolo scorso, di noti artisti prestati o diventati illustratori di svariati 'prodotti', dall'industria all'editoria, dalla moda alla politica. I nomi dei sedici artisti-illustratori sono di assoluto prestigio: Duilio Cambellotti, Fortunato Depero, Mino Maccari, Mario Sironi, Bruno Munari; altri – come scrive Marco Fabio Apolloni nell'introduzione del catalogo – «che meriterebbero d'esser conosciuti di più» quali Umberto Brunelleschi, Marcello Dudovich, Vittorio Grassi ed Enrico Sacchetti. La rassegna mostra – ad esclusione delle opere di Vittorio Grassi – bozzetti preparatori per opere pubblicitarie o copertine: ciò che vediamo dunque, nella «leggerezza della loro libertà espressiva» – citando la bella introduzione al catalogo di Paola Pallottino – sono quindi idee artistiche *in fieri*, fissate su carta, in attesa di arrivare all'organizzazione finale dello stadio definitivo.

Se i settori rappresentati dagli artisti sono vari, la motivazione invece, comune e universale: rendere una passione fruttifera cantando e promuovendo prodotti, che hanno fatto la storia d'Italia, dai vari Campari, Cinzano e Aperol all'Ovomaltina, dal Formitrol ai moderni Magazzini dei fratelli Mele, dal lancio della Fiat 508 – la Ballila di Mussolini – alle copertine di Maccari per una delle riviste Vallecchi, *Le carte Parlanti*. Abituati all'aggressività della grafica pubblicitaria contemporanea, visitando questa esposizione siamo incantati dal garbo di altri tempi, una 'pubblicità' agli albori che aveva il valore aggiunto di trasformare i codici aulici dell'arte grande' in lingua vulgata – arte diluita in immagini di «felice leggerezza» – inseguendo l'istanza estetica di affascinare le masse, poi, quella 'civile' di educarle. Dunque una meravigliosa teoria di prodotti d'autore da vendere che si sono tramutati, per la loro bellezza, in oggetto in vendita. Se l'etimologia di *affiches, poster o plakat* allude alla modalità d'esposizione, la parola italiana manifesto centra l'attenzione sull'atto del manifestare come comunicare, esprimere, raccontare: tante Italie infatti, sono raccontate attraverso il trascorrere di queste seducenti immagini. Abbiamo un'Italia *liberty* il cui *target* alto borghese si riconosce nel grafismo elegante di Brunelleschi e la leggerezza eterea di Dudovich, l'Italia rassicurante della media borghesia di Aleardo Terzi, l'Italia sinceramente fascista di Sironi, l'Italia giocosamente moderna di Depero e quella intellettuale di Maccari.

All'inizio dell'esposizione troviamo, con un numero cospicuo di bozzetti, l'artista toscano Umberto Brunelleschi che, arrivato a Parigi nel 1900 alla ricerca di fortuna, diverrà uno dei protagonisti dell'illustrazione internazionale per la moda, il teatro e la satira, trasformando il suo studio in salotto alla moda frequentato da artisti e intellettuali. Nonostante l'illustrazione fosse inizialmente un ripiego necessario per 'alimentare' la 'maniera grande', *essa* si rivelerà,

nel corso della carriera, il veicolo espressivo d'eccellenza per un'arte sempre attratta dalla linea flessuosa e decorativa, dalle cromie violente introdotte a Parigi dai Fauves e dai Balletti Russi, dal neosettecentismo e dall'orientalismo che permeavano il gusto alla moda. I bozzetti di Brunelleschi in mostra sottolineano il passaggio tra il linearismo decorativo degli anni venti e una resa più tridimensionale dei trenta che si inverte nel Manifesto per la Fiat 508.

Il nome di Aleardo Terzi è indissolubilmente legato alle Officine Ricordi, casa editrice milanese fucina di talenti per l'illustrazione italiana a cavallo di due secoli, e alla ditta farmaceutica svizzera Wander: per la prima Terzi realizza molti manifesti pubblicitari, tra cui – presente in mostra – quello per le Confezioni per i piccoli dei Magazzini Mele. I fratelli napoletani Mele, imprenditori colti e attenti, inaugurarono la felice formula commerciale della grande distribuzione all'insegna di «alta novità, eleganza, massimo buon mercato»: formula, che seppero pubblicizzare attraverso molteplici *format* dalle cartoline ai calendari, dal 'noleggio' di nobili spiantati come comparse all'interno dei magazzini ai *doormen* di colore. Per la seconda azienda, di cui assunse la direzione artistica nel 1930, Terzi ideò i famosi manifesti del Formitrol contro i sintomi da raffreddamento e dell'Ovomaltina – miscela a base di malto d'orso e cacao – antesignana dei moderni integratori.

Tra gli artisti maggiormente rappresentati, Mario Sironi che, con la sua cifra cupa, intensa e stentorea, 'offre' otto opere al servizio dell'ideologia di regime, tra cui ricordiamo il manifesto per la Rivoluzione fascista del 1932, la locandina del film Scipione l'Africano di Carmine Gallone del 1937 e il bozzetto della Medea di Euripide rappresentato ad Ostia nel 1949. Il linguaggio di Sironi – forte, sintetico e immediato – si pone come difesa dei valori legati alla tradizione elaborati in un'estetica di regime: l'unica salvezza alla tragicità del contemporaneo sta nel recupero di una dimensione più lirica e antica, vicina agli ideali promossi dal Fascismo.

Agli anni cinquanta invece, risalgono i quattro schizzi di Mino Maccari per il notiziario mensile, *Le Carte Parlanti*: edito dalla raffinata casa editrice Vallecchi. Il titolo trovava origine nell'omonima opera di Pietro Aretino, in cui un mazzo di carte 'parlanti' rivendicava la propria dignità con funzioni perfino morali e, per traslato, il dialogo assurge a metafora della libertà creativa dell'artista: libertà creativa che si respira *in toto* nell'illustrazione moderna, iconica e irriverente di Maccari.

Il percorso espositivo si articola sui due piani dello studio Fedi, attualmente proprietà dell'editore del catalogo della mostra stessa, Mauro Pagliai: al piano terreno i quaranta bozzetti per manifesti pubblicitari o copertine presentati per autore o tematiche; al piano superiore – sotto la benedizione di un affresco del Ferretti – abbiamo avuto il privilegio di 'incontrare' gli autori delle opere in autoritratti (Brunelleschi, Bucci, Cambellotti, Maccari) o ritrattati da colleghi (Enrico Sacchetti per Primo Sinopico, Giacomo Balla per Cambellotti, Lorenzo Viani per Bucci), e una preziosa selezione di opere parte delle *Facce del Novecento*, collezione privata non in vendita, dei curatori. La bellezza della sede espositiva, la pulizia paratattica dell'allestimento, l'efficacia del sistema di illuminazione, le strategie visuali proprie del messaggio pubblicitario e, infine, la qualità delle opere presentate rendono la visita un'esperienza oltremodo piacevole e interessante.

.....

Emanuele Greco

Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)

Dal 22 agosto al 1 novembre del 2015, alla Pinacoteca comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera a Città di Castello (Pg), si è tenuta la mostra *Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, curata da Lorenzo Fiorucci ed elaborata da un apposito comitato scientifico, composto, oltre che dal giovane e preparato curatore, da Enrico Crispolti, Flaminio Gualdoni, Antonella Pesola e Stefania Petrillo.

La mostra, corredata da un agile e prezioso catalogo, è la prima edizione di un progetto più ampio (denominato appunto *Terrae*), il quale si propone, come afferma chiaramente il curatore nel saggio d'apertura del catalogo, di «approfondire la conoscenza del mezzo ceramico nella sua accezione più ampia e nelle sue diverse declinazioni artistiche» [p. 10]. Per questa prima edizione gli organizzatori hanno deciso di concentrarsi sulla ceramica nella stagione dell'Informale in Italia e, parallelamente, indagare una parte – in verità molto ristretta – della ricerca contemporanea nazionale, allargando ad alcune personalità europee.

Le motivazioni alla base della scelta del tema sono essenzialmente due: la prima risiede nello stesso territorio umbro, da sempre legato alla produzione ceramica sia tradizionale che moderna; la seconda motivazione invece riguarda la ricorrenza che accomuna due tra i maggiori artisti umbri del Novecento, nonché protagonisti di primo piano della stagione informale, ovvero Alberto Burri e Leoncillo Leonardi, dei quali infatti quest'anno si celebra il centenario della nascita. La mostra, concepita in questa duplice veste di indagine storica e allo stesso tempo sondaggio sulla contemporaneità, è suddivisa in due sezioni specifiche, separate anche dal punto di vista espositivo.

Nella prima sezione, allestita nell'ala contemporanea della Pinacoteca comunale, sono prese in esame le produzioni ceramiche di diciannove artisti tra i più rappresentativi della stagione informale italiana, comprese in un arco cronologico che va dalla fine degli anni quaranta alla fine degli anni sessanta. Il percorso si conclude idealmente con il 1968, anno della morte di Leoncillo Leonardi e Lucio Fontana, due protagonisti indiscussi di questo periodo, non-



Leoncillo Leonardi, *Taglio Nero*, 1960.

ché anno simbolico della contestazione studentesca, che di fatto segna l'inizio di una nuova stagione artistica. Attraverso le circa quaranta opere esposte in questa sezione, selezionate con cura dagli ideatori della mostra, si può seguire l'evolversi nel mezzo ceramico delle varie tendenze dell'Informale. Vi si trovano, infatti, le opere dei grandi protagonisti di quella stagione, tra cui in primo luogo Lucio Fontana, con due caratteristici *Concetti spaziali*, rispettivamente del 1957 e del 1960-61; Leoncillo Leonardi, con gli intesi *San Sebastiano* del 1962 e *Taglio rosso* del 1960; Fausto Melotti, con due raffinati piatti del 1958; Agenore Fabbri, con due espressive e drammatiche sculture, *Figura femminile* del 1945-50 e *Gatto* del 1952; ed Emilio



Simone Negri, *Indimenticabile fuoco*, 2010.

Scanavino, con una *Composizione* e un vaso, entrambi del 1963, contaminati da segni e scritte immaginarie. Da segnalare sono anche le espressive opere di Sandro Cherchi, le ricomposizioni di Franco Garelli, e due rare produzioni ceramiche di Enrico Baj, risalenti al 1958. Accanto a queste opere sono presentate in mostra anche le produzioni ceramiche di artisti di generazioni successive. Si tratta di opere nelle quali si possono già leggere quei caratteri specifici che porteranno da lì a poco al definitivo superamento dell'Informale e allo sviluppo di ulteriori orizzonti di ricerca. Tra queste sculture ceramiche, quasi tutte realizzate negli anni sessanta, si possono segnalare in particolare: *Senza titolo* e *Meridiana ferita* di Amilcare Rambelli; due suggestivi *Fogli* di Nedda Guidi; *Testa* e *Cerchio* di Giuseppe Spagnulo; *Speranza del*

cielo e Fiore di Pino Castagna; *Senza titolo e Yen/yang* di Nino Caruso; *Eucalipto e Cornovaso* di Alessio Tasca; *Rilievo e Ruota strappata* di Carlo Zauli.

Al fine di rendere più comprensibile la mostra, dichiaratamente pensata dal curatore – ed è sicuramente un aspetto positivo – con un intento educativo, le opere sono state raggruppate in tre tendenze principali, ovvero secondo le categorie di ‘figura/oggetto’, ‘materia’ e ‘segno’, puntualmente segnalate nei cartelli didascalici da uno specifico cerchio colorato. Ciò che viene fuori da questa sezione della mostra, dove le opere sono presentate attraverso un dialogo serrato, reso possibile grazie al criterio sincronico con le quali esse sono esposte, è un panorama ampio e variegato di vent’anni di ricerche informali nell’ambito ceramico, dove accanto agli artisti più noti, si ha anche la possibilità di scoprire personalità spesso ingiustamente dimenticate.

La seconda sezione della mostra, allestita in un’unica sala delle Ex Scuderie di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, è dedicata invece alla ricerca ceramica contemporanea. Diciamo subito che questa sezione ci ha convinto meno rispetto a quella storica, non tanto per la scelta degli artisti, tutti accomunati da un’interessante, seppur diversa, propensione alla ricerca, portata avanti attraverso l’utilizzo di tecniche innovative, ma per la loro esiguità dal punto di vista numerico. In questa sezione, infatti, sono presentate le opere di solo dieci artisti (sette italiani e tre europei), selezionati dai membri del comitato scientifico e del comitato promotore della mostra. Si tratta, a nostro avviso, di una selezione troppo ristretta, che forse non riesce a rendere una panoramica, seppure sintetica, dell’odierno contesto di ricerca italiano, né tantomeno europeo. Gli artisti presenti in mostra sono: Sara Dario, che combina la fotografia alla ceramica; Annalisa Guerri, che presenta raffinate e sottili composizioni fatte di argilla e fibra di cellulosa; Simona Baldelli, che si dedica alla ricerca sul colore e sulle superfici; Claudi Casanovas, artista catalano impegnato in indagini materiche; Terry Davies, artista di origine inglese, che si dedica a originali produzioni vascolari dalla caratteristica superficie materica; Marta Palmieri, impegnata in indagini materiche ampliate però alle volumetrie architettoniche; Simone Negri, dedito a una esperienza archetipica in diretta relazione con l’elemento del fuoco; Rafael Pérez, la cui opera appare incentrata sulla modularità compositiva; Attilio Quintili, artista che utilizza l’esplosione come strumento per una nuova genesi creatrice; ed infine Arcangelo, che presenta opere nelle quali fa risaltare la propria visionarietà simbolica.

Se da una parte è da apprezzare lo sforzo compiuto dagli organizzatori di indagare la ricerca artistica odierna, sempre insidiosa per le difficoltà oggettive che essa presenta, dall’altra parte è innegabile che, così come presentata, questa sezione finisce per essere posta decisamente in secondo piano – e immeritadamente – rispetto alla sezione storica, vero punto focale della mostra. Questa diversità di trattamento si manifesta anche in catalogo, dove i cinque interessanti saggi presenti sono tutti dedicati alla sezione storica (solo il primo saggio, firmato dal curatore, accenna sul finale alla sezione contemporanea), mentre agli artisti contemporanei sono dedicate soltanto delle schede biografico-critiche, che però non forniscono un quadro d’insieme del panorama artistico odierno.

Per questo motivo ci auguriamo che nelle prossime mostre del progetto *Terrae*, su cui

esprimiamo un giudizio decisamente positivo, ci sia uno spazio maggiore per la ricerca ceramica contemporanea. Forse sarebbe addirittura auspicabile che gli organizzatori prendessero in considerazione la possibilità di dedicare una delle prossime mostre esclusivamente alla ricerca odierna: essa sarebbe sicuramente un'interessante occasione di verifica e confronto.

.....

Silvia Berti

Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)

Non è questa la sede in cui discutere delle relazioni che da secoli vedono strettamente legate la realtà artistica italiana e quella a noi più lontana dei Paesi Bassi. Ciò che mi prefiggo è semplicemente rendere noto lo spaccato della realtà museale olandese odierna proposto dal Luigi Micheletti Award 2015. Il Luigi Micheletti Award è il premio europeo per i musei d'innovazione nel mondo della storia contemporanea, dell'industria e della scienza. Istituito nel 1995 dalla Fondazione Luigi Micheletti di Brescia, in onore del suo fondatore⁵, e da Kenneth Hudson⁶, il concorso ha celebrato quest'anno in suo ventesimo anniversario e in virtù di questa ricorrenza le giornate ad esso dedicate si sono tenute nel Museo di Santa Giulia a Brescia, sua città natale. Il premio è amministrato dall' European Museum Academy (EMA)⁷ e le candidature possono essere avanzate da musei di ogni età. I criteri di scelta si basano e si concentrano su quegli aspetti di un museo che, più che la qualità delle mostre e dell'edificio, contribuiscono in modo diretto ad attrarre e soddisfare i visitatori sopra le loro aspettative: tra i punti cardine che il vincitore deve sapere dimostrare e offrire spiccano: un edificio accogliente per i visitatori, delle esposizioni temporanee con una forte storyline, una grafica funzionale e leggibile, facilitazioni (ad esempio parcheggio, ristorante, bookshop,

5 Luigi Micheletti (1927-1994) fu imprenditore e organizzatore culturale. Fu partigiano nella seconda guerra mondiale e la sua lotta contro il nazifascismo fu il punto di partenza della raccolta di documentazione sulla storia contemporanea che costituisce il principale nucleo della fondazione da lui creata nel 1981. Quest'ultima è infatti un centro di ricerca dotato di un vasto archivio con materiale inerente alla storia politica, industriale e dell'ambiente.

6 Kenneth Hudson (1916-1999) è stato una delle più eminenti personalità inglesi nel campo della museologia europea. Considerato all'unanimità il padre dell'archeologia industriale, di cui fu uno degli elaboratori del concetto negli anni sessanta del secolo scorso, ne scrisse uno dei primi libri al riguardo: K. Hudson, *Industrial Archaeology. An Introduction*, London 1963.

7 L'*European Museum Academy* è una fondazione *non-profit* registrata nei Paesi Bassi, sotto l'auspicio del Consiglio d'Europa e sotto il patronato di Sua Maestà la Regina Fabiola del Belgio, da un gruppo di professionisti attivi nel campo della museologia e nel settore culturale in occasione del decimo anniversario della scomparsa di Kenneth Hudson.

accesso per i disabili, pubblicazioni, ecc.), uno staff competente, dei programmi educativi e dei workshops, un sito internet accattivante e facilmente accessibile. Nel 2015 hanno vinto i National Archives of The Netherlands de L'Aia⁸.

Basandosi sul principio che le collezioni degli archivi non debbano essere intese solo come documentazione per i ricercatori che frequentano le sale studio ma anche un'eredità culturale pari alle opere d'arte conservate nei musei, il National Archives persevera con successo nell'obiettivo di rompere le barriere esistenti tra il pubblico in generale e un archivio. Esattamente come in un museo, le collezioni archivistiche possono essere infatti usate per esposizioni temporanee e per scopi educativi promossi dalla volontà dell'istituzione di raccontare una storia. Per questa ragione il National Archives ha deciso di seguire una nuova strategia nel suo tentativo di trattare la memoria della nazione, con lo scopo di renderla maggiormente accessibile a un pubblico più ampio. Ecco che nell'ottobre del 2013 è stato inaugurato un nuovo Visitor's Centre con una grande mostra intitolata The Memory Palace che aveva come scopo quello di presentare, facendo uso dei più recenti dispositivi multimediali e digitali, la vasta collezione archivistica in un modo innovativo e di effetto con undici storie di varia lunghezza che trasportassero il visitatore in un viaggio attraverso i Paesi Bassi dal Medioevo agli anni settanta del Novecento. Lo stesso principio è stato adottato per la mostra Eye Catchers (febbraio-luglio 2015), in cui sono state esposte parte delle fotografie che costituiscono un nucleo dell'immenso patrimonio dell'archivio. Questo tipo di approccio guarda al futuro e tiene conto di quanto gli ausili dal mondo della tecnologia, diventati ormai indispensabili, possano fungere come un ottimo ponte che leghi la tradizione del passato e la sua storia alla realtà che ci circonda. Ancora una volta il pensiero torna all'Olanda e al vincitore della seconda edizione dell'Heritage in Motion Award, annunciato durante le giornate dedicate al premio Micheletti. L'Heritage in Motion Award è una competizione, patrocinata da Europea, per creatori e utenti di film, videogiochi, apps e siti internet su temi legati all'eredità culturale e naturale, tangibile e intangibile dell'Europa. La competizione nasce da un'idea di Europa Nostra e dell'European Museum Academy volta a salvaguardare e promuovere l'eredità dell'Europa attraverso le innovazioni tecnologiche e multimediali, rivolgendosi soprattutto alle generazioni più giovani. La giuria è stata unanime nel dichiarare vincitore DOMunder e il suo produttore Tinker Imagineers. DOMunder è un nuovo centro di esperienza archeologica nel cuore storico della città di Utrecht situato attorno agli scavi dei resti archeologici di ben duemila anni fa. Attraverso un'esperienza immersiva, che si avvale dell'uso di sets storici e di oggetti originali, si cerca di raccontare la storia del sito archeologico, con lo scopo di coinvolgere e stimolare in prima persona un pubblico sempre più vasto,

8 I candidati erano: *M/S Museet for Søfart* (Helsingør, Danimarca), *Ålands Sjöfartmuseum* (Mariehamn, Finlandia), *Titanic Belfast* (Belfast, Irlanda del Nord-Regno Unito), *Ozaneum* (Stralsund, Germania), Le Batterie (Santa Margherita Ligure, Italia), *MAGMA Museo delle Arti in Ghisa nella Maremma* (Follonica, Italia), *Porzellanikum-Staatliches Museum für Porzellan* (Selb, Germania), *Museum of Carpet* (Kidderminster, Regno Unito), *Moravské zemské muzeum* (Brno, Repubblica Ceca), *Archaeological Museum of Macedonia* (Skopje, Repubblica di Macedonia), *Nationaal Archief* (Den Haag, Paesi Bassi), *Museum of the city of Samsun Metropolitan Municipality* (Samsun, Turchia), *Dreiländermuseum* (Lörrach, Germania), *Slovenski Etnografski Muzej* (Ljubljana, Slovenia), *Verzetsmuseum* (Amsterdam, Paesi Bassi).

soprattutto in termini di fascia d'età.

Sempre nell'ambito dell'Heritage in Motion Award è stato annunciato il vincitore del premio per *The best apps for mobile devices*. Non ci stupiamo oramai del fatto che il premio sia andato ad un museo olandese. Questa volta, però, non si tratta di un museo qualunque, bensì del Rijksmuseum di Amsterdam. Nel 2013 il Rijks ha lanciato infatti una app contenente una guida multimediale per i visitatori del museo che è stata aggiornata nel 2014 con un gioco il cui fine ultimo è quello di far conoscere divertendosi le collezioni del museo. Non vogliamo certo appoggiare coloro che vorrebbero fare del museo e delle istituzioni culturali delle specie di grandi luna park. Piuttosto rileviamo come proprio da un museo di forte tradizione e dalle radici culturali ben salde nella storia, quale è il Rijksmuseum, venga fuori un progetto di così vasta apertura verso tutto una quotidianità intrisa di tecnologia. Una lezione anche per l'orizzonte italiano. Come coinvolgere, altrimenti, quel pubblico di cosiddetti 'nativi digitali' e anche di persone al di fuori della nostra nicchia di professionisti se non con delle proposte innovative ma estremamente efficaci? I musei italiani, per storia e contesto, sono ospitati da edifici difficilmente adeguabili alle richieste e alle esigenze del pubblico di oggi. Tuttavia, provare ad imitare, nel senso winckelmanniano del termine, non in questo caso gli antichi ma i nostri contemporanei più all'avanguardia, può talvolta produrre frutti non così bacati, ma anzi portare una ventata d'aria fresca che faccia entrare in funzione, non uno dei tanti mulini a vento olandesi, bensì qualcosa di più complesso come i nostri musei.

.....

Francesco Speranza

Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda

Dismessa il 18 marzo 2012 dai due piani superiori del Collegio dei Nobili, la Galleria Sabauda ha ripreso la sua attività espositiva il 4 dicembre 2014 nella sede nella Manica Nuova del Palazzo Reale. La riapertura ha segnato il punto d'arrivo di un progetto che aveva preso le mosse nel 1999 nello scenario di una Torino aspirante ad una riconversione turistica, complici gli eventi di richiamo internazionale previsti nell'immediato futuro, e la cui lunga genesi era stata presentata nel convegno tenutosi nell'appena rinnovata Villa della Regina tra il 5 e il 6 maggio 2011, *Musei Torino 2011. Da crisi a opportunità*, i cui atti sono stati pubblicati in concomitanza con l'inaugurazione della nuova Sabauda. I nodi fondamentali della scelta erano stati individuati non soltanto nell'ampliamento delle superfici (12100 mq rispetto ai 4683 della precedente sede che sarebbero andati a rimpolpare le possibilità espositive del Museo Egizio, riaperto il primo aprile 2015) e nell'aggiornamento museografico che avrebbe consentito un maggior respiro alle opere penalizzate da un allestimento serrato, ma anche la funzionalità della nuova collocazione, l'estensione della reggia sabauda ultimata nelle sue strutture da Emilio Stramucci nel 1903 per ospitare gli uffici di corte, destinata a diventare parte del costituendo Polo Reale.

Celebrato il funeral party della sede di via Accademia delle Scienze, la Sabauda non si è

mai realmente sottratta alla visibilità, optando per una temporanea tripartizione tra il deposito collocato nella Cavallerizza del Castello di Moncalieri, accessibile al pubblico con illustrazione didattica, e la mostra I quadri del re, insediata tra l'appartamento della Principessa Ludovica alla Venaria – una appendice della quale è rimasta esposta negli stessi ambienti sino al 7 febbraio 2016 – e gli spazi destinati a nuova sede dell'istituzione. Questa ultima tranche era costituita da una selezione di un centinaio di quadri il cui ordinamento avrebbe costituito la preview della nuova Sabauda, andando a prevalere sulla suddivisione per scuole e nuclei collezionistici definita a cavallo tra gli anni ottanta e novanta presso il Collegio e proposta anche nel convegno del 2011 come soluzione possibile per la Manica. Il progetto museologico registrato negli atti apparsi nel dicembre 2014 riprendeva infatti le sezioni delle Scuole dei secoli XIV-XVI con la consueta scansione Piemonte-Italia-Fiandra, sviluppando i tre settori dinastici tramite una riorganizzazione in Tardo manierismo e primo Seicento (espandendo all'epoca di Vittorio Amedeo I l'ex prima collezione dinastica, incentrata sui ducati di Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I), Seicento italiano (una sezione di nuova concezione, che riunisce opere bolognesi e romane attorno alla collezione del cardinal Maurizio), Tardo Seicento e Settecento (dalla stagione di rinnovamenti promossa da Carlo Emanuele II all'avvento napoleonico), e Fiamminghi e olandesi del XVI e XVII secolo e le collezioni del Principe Eugenio, reminiscenza delle sale dalle pareti rosate in coda all'enfilade italiana del piano inferiore. Come *new entry* sarebbero state individuate le sezioni di ritrattistica sabauda, inserita ad introduzione delle sale dinastiche, e della pittura di Otto e Novecento, ad integrazione del precedente programma espositivo che interrompeva il terzo settore dinastico alla morte di Carlo Felice. L'odierna Galleria si presenta invece come un flusso ininterrotto di arte da Bernardo Daddi ad Abraham Constantin, in cui la declinazione per scuole viene superata per convogliare il patrimonio museale in una prospettiva europea a pieno raggio, seguendo un criterio strettamente cronologico: sospesa al piano terreno ai primi decenni del Cinquecento, la 'storia pittorica' continua al blocco superiore fino alla fine del Seicento, quindi al secondo piano con il Sette e l'Ottocento. Cinque secoli di continuità che trovano come unica cesura un momento di riflessione sull'istituzione, inserito tra la Sala Ricevimento del primo piano, in cui sullo sfondo del decoro stramucciano campeggiano quali personaggi chiave Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I nelle due tele di Giacomo Vighi, il Principe Eugenio immortalato da van Schuppen ed il Carlo Alberto di Horace Vernet, che sia presso il Collegio sia nella sede torinese della mostra del 2012 assumeva il compito di anfitrione al principio del percorso espositivo, e l'ambiente confinante, in cui un video illustra i trascorsi della Galleria fino alle direzioni di Guglielmo Pacchioni e di Noemi Gabrielli (fruibile anche in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=IILAyyopUtI>).

Una sistemazione provocatoria che offre ad un unico sguardo prodotti di culture pittoriche tra loro eterogenee – Veronese accanto a Bernardino Lanino, Aurelio Lomi con Jan Kraech e Tintoretto, Bronzino tra Cambiaso e Ottaviano Cane – e scorpora la continuità operativa di artisti cui in Galleria è assicurata un'ampia rappresentatività. Un esempio per tutti, Gaudenzio Ferrari, la cui opera di trentatreenne, i pannelli del politico vercellese, viene posta a

dialogo col corpus di Macrino d'Alba, mentre le tavole di quarantenne, i due scomparti del San Giovanni Battista e dell'apostolo Pietro patrocinante il devoto, formano un improbabile trittico ai lati della Deposizione del Costa e restano separate al piano superiore le più tarde Crocifissione e Deposizione (evidenziate in questi mesi nel percorso didattico ideato in occasione dell'ostensione sindonica). Ai piani superiori talora vengono a formarsi sale tematiche, dovute ad una stretta consequenzialità cronologica (il caravaggismo tra il Piemonte di Nicolò Musso e l'Europa di Claude Vignon, Jusepe de Ribera, Valentin de Boulogne e Hendrick Terbrugghen) ed alla conservazione di programmi iconografici unitari: gli Elementi dell'Albani dominati dal busto del loro committente il cardinal Maurizio, le battaglie del Principe Eugenio di Jan van Huchtenburg e le quattro scene bibliche del Solimena, queste ultime accompagnate dalla loro prima recensione, un brano delle Vite di Bernardo De Dominici. Brani di letteratura sono infatti evocati dagli stendardi che intervallano le pareti delle tre gallerie: in dialogo con l'opera conservata in Galleria, Karel van Mander cita il Giudizio di Spranger e sir Denis Mahon la Madonna della Benedizione del Guercino; i caratteri stilistici dell'opera di Cerano e Gentileschi sono mediati dai giudizi critici di Anna Maria Brizio e di Ruskin, mentre le inaspettate suggestioni di Eugène Delacroix si legano agli en plein air di Veronese e il commento su Rubens è affidato a Il cacciatore di teste di Jo Nesbø. A lato delle opere, le didascalie bilingui offrono testi tratti dal catalogo disponibile in formato e-book (<http://www.galleriasabauda.beniculturali.it/catalogo/#page/1>), ricalcando la soluzione già ideata per I quadri del re (<http://www.sabaudaeducational.com/>).

Al terzo piano, condiviso con il laboratorio di restauro, appare la collezione di Riccardo Gualino: rispettata la volontà testamentaria dell'industriale che intese il proprio apporto alla pinacoteca come una sezione separata, l'allestimento rende asettica la precedente ambientazione dal sentore domestico disponendo alla periferia i mobili rimasti in esposizione e concedendo particolare rilievo ai dieci dipinti a centro sala, organizzati in una fuga di sostegni verticali affrontati che termina sulle sculture di origine archeologica ed orientale. Sul rovescio dei pannelli, a dialogo con l'oreficeria greca, etrusca e franca disposta nelle vetrine, è aggregata la rappresentanza di pittura novecentesca.

È inevitabile che la trasformazione radicale di un criterio legittimato da decenni stimoli interrogativi, aggiungendo un elemento ad un dibattito di cui si sente sempre maggior esigenza nel panorama di una Torino che sta attraversando un veloce quanto diffuso rivolgimento nelle sue istituzioni espositive permanenti (tanto che la Sabauda è ormai uno dei Musei Reali, nuova istituzione statale dotata di autonomia dalla riforma voluta dal ministro Dario Franceschini), e che presenta tutte le potenzialità per diventare nell'immediato uno dei luoghi caldi del discorso museologico ad un livello ormai inevitabilmente sovraregionale.

.....

Valentina Filice

Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico

Come già accaduto a seguito dei molti eventi sismici che si sono succeduti nel nostro Paese in età contemporanea dal 1908 di Reggio Calabria e Messina al 2009 dell'Aquila, anche il terremoto che nel 2012 ha colpito l'Emilia ha costituito un importante banco di prova per la rielaborazione di strategie di tutela e conservazione dei beni culturali, con particolare attenzione alle misure preventive e di gestione nelle aree di crisi. Nonostante i ritardi che hanno fatto slittare la riapertura della Galleria Estense di Modena fino al 29 maggio del 2015, l'intera operazione di ripristino dell'antico Arsenale Ducale può essere considerata un esempio di buone pratiche di governo. Per il risanamento dell'edificio, già compromesso a seguito della sopraelevazione del piano con partizioni a cassa vuota avvenuta nel 1890, sono occorsi circa tre anni, durante i quali si è resa necessaria la demolizione e la ricostruzione delle pareti dei grandi saloni e dei solai con il conseguente trasferimento delle opere in sale attigue e in depositi provvisori. Un lavoro che ha interessato anche i locali sottostanti occupati dalla Biblioteca, resi inagibili dalle sovrastrutture pericolanti, e che è risultato imprescindibile nel rispetto della normativa vigente, secondo cui il restauro di «beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico» deve essere comprensivo dell'«intervento di miglioramento strutturale», come ribadito dalla più recente Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri del 9 febbraio 2011.

Se intendiamo il restauro come un processo critico, questo rappresenta sempre una nuova opportunità di lettura e interpretazione di una o più opere, riproposte al pubblico secondo un punto di vista inedito e necessariamente influenzato dalle mutate condizioni storiche e sociali.

Nell'ultimo allestimento della Galleria, storia antica e recente si mescolano con la riconferma delle scelte operate da Roberto Salvini, Amalia Mezzetti e Leone Pancaldi, caratterizzate da un approccio museologico sintetico ed essenziale, alle quali si sovrappongono i provvedimenti del soprintendente Stefano Casciu e del direttore Davide Gasparotto (entrambi passati nel frattempo a nuovi incarichi in altre sedi), mirati al reintegro di una parte delle opere dimenticate nei depositi e delle vecchie cornici sottratte in passato e purtroppo in parte disperse. Tra le opere riportati alla luce ricordiamo un dipinto di Giulio Campi, quattro ritratti della famiglia d'Este di Bernardino Cervi, una pala d'altare di Giovanni Battista Pesari, un *San Francesco di Paola* dello Stern e svariati busti tra cui quello di Gerolamo Campagna, introdotti per incentivare il confronto tra diversi generi.

Oggi la Galleria Estense vanta un'esposizione ampliata di ben 50 opere tra dipinti, sculture, strumenti musicali e oggetti d'arte che vanno ad aggiungersi alle 559 già in mostra, con il conseguente aggiornamento degli apparati informativi, didattici e didascalici, oltre che della nuova guida cartacea. Rispetto al precedente museo, non si riscontrano cambiamenti sostanziali nell'organizzazione museografica, negli arredi e nel percorso espositivo, già

organizzato cronologicamente da Adolfo Venturi e Giulio Cantalamessa, come ricordato dalla piccola mostra curata da Tomas Fiorini presso la Caffetteria dei Musei in occasione dell'evento inaugurativo. Le principali modifiche hanno riguardato l'allestimento delle sculture di Antonio Begarelli e l'interscambio tra la sala dedicata agli affreschi del Palazzo Ducale di Scandiano e quella dei ritratti. Quest'ultima è stata posta in corrispondenza di uno dei principali assi visivi del percorso che, con l'ausilio del lungo tappeto rosso marmoreo, indirizzano il pubblico alla scoperta del ritratto di Francesco I di Velázquez e del busto del Bernini all'estremo opposto, veri e propri simboli della Galleria. I due capolavori sono stati collocati al centro di due nicchie e incorniciati da riquadri color tortora, con un effetto scenografico che ne mette in risalto le qualità materiche e ne amplifica il valore storico e artistico. Altre opere sono state poi spostate o dislocate in base all'esigenza di privilegiare il dialogo stilistico, il confronto tipologico o una scansione temporale più coerente.

Abbandonati il bianco e i colori pastello, infine, le pareti sono state tinteggiate nei toni dell'avorio e del grigio alternati per settore, che assieme all'illuminazione soffusa dei lucernari contribuiscono ad avvolgere gli oggetti in un chiarore omogeneo, scelto per attenuare i violenti contrasti cromatici, senza per questo rinunciare alla leggibilità dei manufatti artistici, valorizzati dalla luce diretta dei led.

Poche innovazioni che, se da una parte si pongono in linea con una discussione metamuseale, dall'altra rivelano uno sforzo concentrato principalmente sul recupero della funzione dell'edificio al minor costo e in tempi brevi, in vista dell'insediamento del nuovo direttore e dell'attuazione del piano di riforma ministeriale che sancisce l'autonomia del complesso museale. Una decisione questa che non avrebbe lasciato molto spazio al dibattito critico e a un reale concorso di idee inerente al rinnovo dei locali, alla ricollocazione delle opere e alla riformulazione degli apparati didattici; e che, probabilmente, avrebbe richiesto tempistiche differenti e risorse maggiori.

La spesa complessiva di 760 mila euro sostenuta dal Mibact, infatti, non è riuscita a coprire né i costi dei faretti (finanziati dalla società Chef Express SpA-Gruppo Cremonini e dall'Associazione Amici della Galleria Estense), né quelli dei restauri di opere già da tempo in condizioni di degrado (eseguiti con il contributo di Banca Intesa San Paolo e della Venaria Reale di Torino per la mostra *Splendori delle corti italiane: gli Este*), né infine quelli per il sistema di isolamento sismico del busto di Francesco I (realizzato dal Centro Studi Rischio Antisismico dello IUAV di Venezia, insieme con l'Università americana di San Diego e la FIP Industriale di Padova) acquistato grazie a una raccolta fondi di 60 mila euro tra aziende e privati. L'iniziativa, che rappresenta il primo esempio eclatante di *crowdfunding* rivolto alla tutela del patrimonio storico-artistico nazionale, è stata promossa dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia in collaborazione con Arpanet, Art Council, il FAI e Friends of FAI durante l'Anno della cultura Italia-USA del 2013, con il supporto dei portali Indiegogo e forItaly. Una somma considerevole che tuttavia poteva essere preventivata in un'ottica di conversione generale delle realtà museali, oltre che in spazi espositivi, in luoghi deputati alla conservazione e alla protezione del patrimonio

storico-artistico. Inoltre, vicende come quella dei Bronzi di Riace ci dimostrano come l'adeguamento antisismico per i basamenti delle opere scultoree sia ormai una prassi in via di consolidamento, se pensiamo anche alla più recente sistemazione della Pietà Rondanini o alle proposte di messa in sicurezza del David. Accanto all'*iter* di valutazione e riduzione del rischio sismico, secondo le direttive disposte dall'Ordinanza del P.C.M. 3431/2005 fino all'ultima circolare ministeriale del 30 aprile 2015, l'investimento nell'innovazione tecnologica per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico, come dimostrato dall'edilizia civile, rappresenta il futuro di una gestione efficace e sostenibile del nostro patrimonio.

Con la riapertura della Galleria Estense, l'immagine ieratica del Duca a guardia dei suoi tesori, così come si presenta all'entrata nel suo assetto attuale, non ci racconta più soltanto la storia di una collezione, ma di una popolazione partecipe della ricostruzione del proprio territorio e investita di un ruolo attivo nella conservazione della propria identità e nella trasmissione del patrimonio culturale comune.

.....

Elisa Bonaiuti

Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Il 23 aprile 2015, dopo sette anni di trepidante attesa, ha finalmente riaperto al pubblico la Pinacoteca dell'Accademia Carrara. Durante questa chiusura 'forzata', il patrimonio artistico è stato valorizzato dalla COBE Direzionale S.p.A. (società partecipata del comune e della Provincia di Bergamo) mediante diversi progetti (l'esposizione a rotazione di opere nel Palazzo della Ragione e numerose mostre internazionali) che hanno promosso sia la revisione delle raccolte sia un'ingente campagna di restauri; grazie ai cospicui finanziamenti del Comune di Bergamo e della Fondazione Creberg, sono stati compiuti il restauro e l'adeguamento tecnologico dell'edificio neoclassico progettato da Simone Elia (1806-1810), ad opera di Aimaro Isola e Luca Moretto, l'aggiornamento dei servizi per il pubblico e il riordinamento e riallestimento delle collezioni.

La Pinacoteca Carrara si configura quale 'museo dei collezionisti' per eccellenza: la raccolta, che copre un arco cronologico dal XV al XIX secolo, è il risultato di oltre 200 donazioni e lasciti di privati e ad oggi vanta 2000 dipinti, 2700 disegni, 10000 stampe, 130 sculture, 200 mobili e 300 oggetti d'arti minori. Il nucleo originario è costituito dalla collezione di dipinti, disegni ed incisioni di arte lombardo-veneta del conte Giacomo Carrara (1714-1796), facoltoso mecenate bergamasco che, dopo aver aperto al pubblico la sua Quadreria e fondato l'annessa Scuola di Pittura, nel 1796 fece testamento a favore dell'Accademia. Incrementarono notevolmente la raccolta le successive donazioni del conte Guglielmo Lochis (1866, 240 dipinti), di Giovanni Morelli (1891, 117 dipinti e 3 sculture) e di Federico Zeri (1998, 46 sculture).

Il museo si presenta a noi oggi in veste completamente rinnovata grazie ad un allestimento che si distingue nettamente sia da quelli d'ambientazione di Corrado Ricci (1912; 1930)

sia da quello minimalista di Gian Alberto Dell'Acqua e Fernanda Wittgens (1955), in cui erano state eliminate persino le cornici. Ed è proprio il recupero delle cornici storiche, tanto più significative nel contesto della Carrara in quanto legate al gusto collezionistico, una delle più importanti novità di questo allestimento, progettato da Attilio Gobbi e curato da una commissione museografica composta da Massimo Ferretti, Enrica Pagella, Gianni Romano, Sandrina Bandera, Caterina Bon Valsassina, Giuseppe Napoleone, Maria Cristina Rodeschini, Giovanni Valagussa e Giorgio Pandini. Negli ambienti ariosi alternati ad altri più raccolti, i dipinti sono esposti su grigie pareti senza gli abituali cartellini per le didascalie, applicate qui sui muri mediante serigrafia computerizzata; soluzione raffinata, ma che non si sposa con le opere esposte: situate nello zoccolo della parete, le didascalie risultano di difficile lettura e nelle sale allestite 'in stile quadreria' non è chiara la corrispondenza opere-testi di riferimento (curati da Paolo Plebani). Problematico è anche il sistema d'illuminazione, che non permette una completa fruizione dei dipinti protetti dal vetro o esposti nei registri più alti.

Il percorso si snoda lungo 28 sale, 13 al primo piano e 15 al secondo, e presenta 589 opere: 489 dipinti (per lo più di piccolo e medio formato e in ottimo stato di conservazione, risultato di un collezionismo privato attento alla qualità dei manufatti), 66 sculture, 9 mobili e 26 Tarocchi. Ogni sala presenta un tema storico-artistico autonomo e le opere sono esposte secondo un ordine cronologico per scuole regionali nella prima parte (curata da Valagussa e Romano, sale 1-15), per generi nella seconda (Ferretti e Rodeschini, 16-28). Fanno eccezione la sala 3 dedicata ai donatori della Carrara, la 24 alla collezione Zeri e la 5 dove, per ragioni conservative e di spazi, sono state accostate opere appartenenti a contesti e periodi differenti (i *Tarocchi* Colleoni-Baglioni (1455-60), opere toscane a fondo oro d'inizio Quattrocento e dipinti fiamminghi d'inizio Cinquecento).

La collezione, massimamente rappresentativa dell'arte lombardo-veneta dal XV al XIX secolo, non manca di 'brevi' excursus sulle altre scuole della penisola (Italia centrale (sala 4); Piemonte (12); Emilia-Romagna (13)) e sulla pittura d'oltralpe (Fiandre (5); 'Europa' (14); Olanda (20)). La carenza di opere secentesche, dovuta all'asta del 1835 che portò la quadreria Carrara da 2000 a 400 dipinti, si nota soprattutto nella sala 19 (una congerie di dipinti sei/settecenteschi di diversi ambiti: accanto a Stomer si trovano infatti Carpioni, Balestra, Guercino, Cades, Solimena e Sassoferrato). Filo conduttore della collezione sembra essere la ritrattistica: il *Lionello d'Este* di Pisanello dà il benvenuto al visitatore e la 'Santina Negri' di Pellizza da Volpedo lo congeda; al secondo piano è accolto dal *Ritratto di Giovane* del Lotto (1500 ca.) ed è accompagnato nelle sale seguenti dai ritratti di Moroni, Fra' Galgario, Piccio e Tallone. Manifestazione del gusto collezionistico dei donatori, pare quasi un omaggio alla grande tradizione ritrattistica della pittura lombarda.

Il percorso storico-artistico prende così avvio con due sale dedicate al Rinascimento nell'Italia settentrionale di metà Quattrocento. Nella prima, con Padova centro propulsore del rinnovamento, il *Lionello d'Este* di Pisanello (1441 ca.) accostato alla *Madonna col Bambino* di Mantegna (1475) illustra il passaggio dal Tardogotico al Rinascimento (fig. 1). Nella seconda il discorso si sposta su Venezia con protagonista Giovanni Bellini: la parete a lui dedicata, al



centro della quale è situata la splendida *Madonna di Alzano* (1485-1487 ca.), si configura tra le più riuscite dell'allestimento. Con le sale 6-9 si passa al secondo Quattrocento veneto: dopo un ambiente dedicato alla 'scuola del Giambellino', che pone un interessante confronto tra il maestro e Basaiti, si focalizza l'attenzione sulla diffusione della sua arte nei domini della Serenissima. In queste tre sale tematiche, *La Sacra Conversazione* (modello belliniano con i santi a mezzo busto), *I Santi nella pittura cristiana* (attributi iconografici) e *Sugli altari di Bergamo* (politici), alcune opere esulano tuttavia dal tema di riferimento. Le sale 10-14 sono invece riservate alle scuole dell'Italia settentrionale tra Quattro e Cinquecento: i soggiorni milanesi di Leonardo (1482-1499; 1506-1513) costituiscono, nelle prime due sale, lo spartiacque tra un rinascimento lombardo ancora influenzato da elementi tardogotici (Bergognone, Butinone e Zenale) e la svolta leonardesca degli allievi e degli artisti che rielaborarono le sue innovazioni pittoriche (d'Oggiono, Boltraffio, Bernardino Luini, Giampietrino e Solario).

Al piano superiore, nelle sale 15-18 dedicate al Cinquecento veneto (Tiziano con due esemplari opere giovanili, *la Madonna con Bambino in un paesaggio* (1507 ca.) e *Orfeo ed Euridice* (1510 ca.); Moretto; Romanino; Veronese; Palma il Giovane; i Bassano; Bordon) protagonista è la pittura dell'area orobica: Lotto, che durante il lungo soggiorno in città (1513-25) segnò una svolta nella pittura bergamasca con numerosi capolavori tutt'ora in loco, è presente con sette dipinti, tra cui *Le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria con il committente Niccolò Bonghi* (1523) e il *Ritratto di Lucina Brembati* (1521-1523 ca.); Cariani, formatosi a Venezia, che importò le novità di Giorgione e Tiziano; Previtali, allievo del Giambellino e successivamente influenzato dal Lotto; Moroni e la sua ritrattistica, di cui si segnalano i due

ritratti a figura intera dei 'coniugi Spini' (1573-75) e il *Ritratto di vecchio seduto* (1575-1579); Ceresa e Salmeggia. Il passaggio tra Sei e Settecento è affidato a Fra' Galgario (sala 21), il cui *Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo col servitore* (1720-1725) spicca per acutezza; la volontà di evidenziare la qualità pittorica dell'artista, come per Moroni, sarebbe stata forse maggiormente esaltata mediante un ordinamento cronologico in grado di sottolinearne l'evoluzione artistica. Oltre un ambiente raccolto, che apre il discorso sul Settecento veneziano e i suoi generi pittorici con il *Ridotto* del Longhi (1757-60) e il bozzetto del *Martirio di San Giovanni Vescovo di Bergamo* di Giambattista Tiepolo (1743 ca.) per l'ancona del Duomo (1743-1745), nella sala 23 prendono posto, di fronte alle nature morte di strumenti musicali di Baschenis, i capricci e le vedute di Guardi, Canaletto e Bellotto, accostamento che permette di cogliere i caratteri propri di ciascun artista. L'imponente *Alcova di Ganimede* di Grazioso Fantoni il Giovane (1774-1775 ca.), situata tra le 'sculture Zeri', inquadra l'*Andromeda* di Pietro Bernini (1610-1615), scenograficamente posta in un cubo di vetro sospeso sul giardino dell'Accademia, e funge da *trait-d'union* con la sala dedicata alla famiglia di scultori e intagliatori bergamaschi. Infine per le tre sale dell'Ottocento lombardo dedicate alla ritrattistica di artisti legati all'Accademia (Tallone e Piccio con il meraviglioso *Ritratto di Giovanni Maroni da Ponte* (1826)), alla pittura di storia (tra cui spiccano *Paolo e Francesca* di Previati, 1887 ca. e la 'Caterina Cornaro' di Hayez, 1842) e al paesaggio, si auspica un riallestimento: il *Ricordo di un dolore* (Ritratto di Santina Negri) di Pellizza da Volpedo (1889) risulta infatti fuori contesto nella sala dei paesaggi. Nondimeno, 'Santina Negri' con sguardo malinconico e pensieroso distolto dal libro aperto posto in grembo, tra le cui pagine è adagiata una delicata viola del pensiero, congeda degnamente il visitatore.