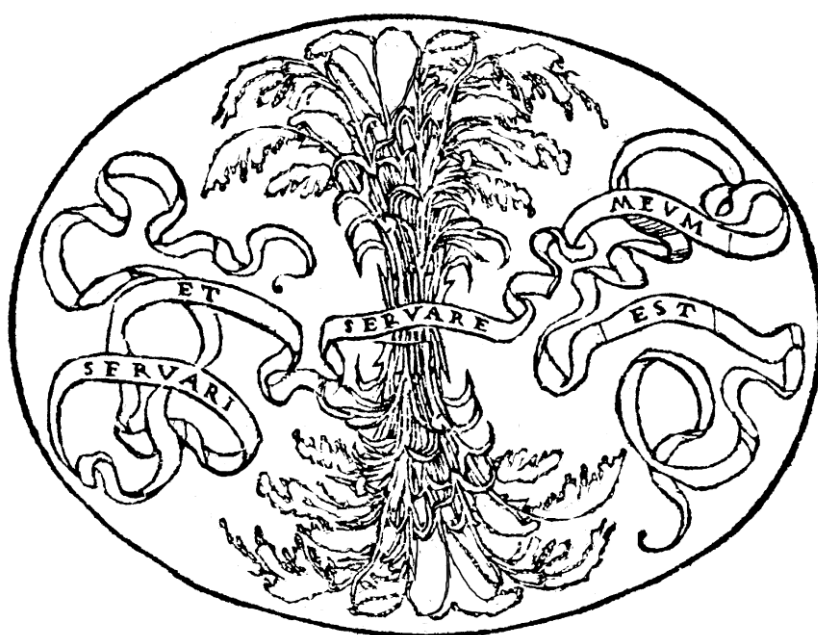


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 18/2017



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

G. COCO, <i>Un inglese con la passione per i primitivi. Thomas Patch a Firenze</i>	p. 1
F. GONZÁLES MORENO, <i>El Proyecto «Iconografía Textual del Quijote» y las Ediciones Italianas del Don Quijote en la Colección Urbina-Cushing Library</i>	p. 31
A. JAQUERO ESPARCIA, <i>Liberalidad y nobleza de la pintura: reminiscencias de la teoría artística italiana en la tratadística española del siglo XVIII</i>	p. 49
D. LA MONICA, <i>Torre Del Marzocco. Un contrasto tra Ministeri nel tardo Ottocento</i>	p. 68
M. CARTOLARI, <i>1939: i restauri alla mostra di Veronese nel panorama della tutela nazionale e locale</i>	p. 81
D. BRASCA, <i>The nazi plunder in the Alpe Adria (1943-1945): a political contention for the control of the cultural property jewish-owned</i>	p. 99

A latere dei numeri 17, 2016 e Numero speciale, 2017

M. GOLDONI, <i>Appunti e integrazioni circa provenienze ferraresi e bolognesi entro le raccolte silografiche della Galleria Estense: Vittorio Baldini e Giacomo Monti</i>	p. 108
R. CARNEVALI, <i>Alcune precisazioni sulle matrici xilografiche del tipografo Vittorio Baldini nella collezione della Galleria Estense di Modena</i>	p. 137

ARTE & LINGUA

M. BIFFI, <i>Prime annotazioni sul lessico architettonico militare di Giacomo Lanteri</i>	p. 145
G. VALENTI, <i>Le lettere di Michelangelo. Auto-promozione e auto-percezione nel contesto del dibattito linguistico contemporaneo</i>	p. 182

L. SALIBRA, *Lessico della metafisica in de Pisis*: La città dalle cento meraviglie p. 211

M. BERTELLI, *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi* p. 230

UN INGLESE CON LA PASSIONE PER I PRIMITIVI. THOMAS PATCH A FIRENZE

«He had great merit in my eyes in bringing
to light the admirable paintings of Masaccio»

Horace Walpole, Berkeley Square, 18 maggio 1782

Nel 1770 Thomas Patch, pittore inglese e commerciante d'arte noto a Firenze per le sue vedute e caricature pungenti, rivitalizzò l'ambiente artistico cittadino pubblicando *The life of Masaccio*, volume di incisioni tratte dagli affreschi della cappella Brancacci¹.

Fu forse il contatto col collezionista di primitivi Ignazio Hugford, conosciuto e frequentato grazie alla mediazione dell'amico e mecenate Horace Mann, inglese residente a Firenze, a stimolare l'interesse di Patch per i grandi dell'arte rinascimentale e l'idea di dar vita a volumi dedicati ai progenitori di Raffaello. Lo stesso Patch sosteneva: «finora io credo di essere stato il primo a mostrarne un saggio al pubblico [...] siccome io per primo immaginai fin dal 1769 di pubblicare i saggi di tutti i celebri artisti, esortato dal celebre Monsignor Bottari»². Il progetto, in effetti, rispondeva all'appello lanciato dal canonico nel *Proemio* al secondo volume delle *Vite* vasariane, da lui riedite tra il 1759 e il 1760, allo scopo di integrare le biografie degli artisti con immagini delle loro opere più significative, ritenute fondamentale quanto irrinunciabile strumento di studio, nonché importanti testimonianze di manufatti destinati a deteriorarsi nel tempo. Scriveva infatti Bottari: «farebbe un'opera utilissima e immortale chi facesse intagliare di ogni pittore una figura o un'istoria [...] non dico di tutti, ma di quelli che andavano migliorando l'arte fino a Raffaello [...] mi giova di ripeterlo qui più distesamente per vedere se qualche signore dilettante e agente provvedesse a fare questa gloriosa impresa»³.

Nella sua opera Patch, studioso di fisiognomica e caricaturista, si concentrò sulla riproduzione di teste, studiate di profilo o di tre quarti, così da ottenere più facilmente l'effetto naturalistico tanto ammirato in Masaccio, interessato com'era alla capacità del toscano di esprimere «la varietà de' caratteri col ritrarle sempre dal vero»⁴. L'inglese si impegnò, dunque, a restituire i diversi atteggiamenti ed espressioni, nonché l'unicità dei caratteri; si focalizzò, inoltre, sull'osservazione lenticolare e sulla resa fedele dei tratti del volto stando attento, come egli stesso scrive, a «conservare nella rustica semplicità del mio intaglio l'indole della pittura a fresco, che non ammette le minute ultime eleganze del bulino»⁵.

I risultati furono quelli sperati e il successo di *The life of Masaccio* incoraggiante (Fig. 1). Forse animato dalla popolarità dell'opera, Ignazio Hugford approfittò di quel trionfo per un lauto guadagno, proponendo alla Real Galleria di acquistare, per la cifra di 35 zecchini, «il ritratto di Tommaso Guidi detto Masaccio, dipinto di propria mano dal medesimo da giovane in un tegolo à fresco sulla calcina». Il ritratto era di proprietà dello stesso Hugford, che lo definiva «inapprezzabile; non solo per il sommo merito dell'Autore; ma ancora molto più per essere

¹ Su Thomas Patch, giunto a Firenze nel Natale del 1755, cfr. WATSON 1939-1940, pp. 15-50; BELSEY 1997, pp. 745-746; *UN INGLESE IN OLTRARNO* 2007; COCO 2008-2009 (2010), pp. 125-144; BELSEY 2011.

² PATCH 1772b, *Tommaso Patch al lettore*. Le tavole da Masaccio sono riprodotte in CASAZZA-CASSINELLI LAZZERI 1989, pp. 39-65.

³ VASARI/BOTTARI 1762, *Proemio*. Già nella nota alla *Vita* di Simone Martini e Lippo Memmi Bottari raccomandava di «intagliate in rame diligentemente queste, ed altre pitture secolo per secolo [...] perché si vedesse il progresso, che fece la pittura» (VASARI/BOTTARI 1767-1772, I, p. 407, 2). Cfr. VENTURI 1926; PREVITALI 1964; BOREA 1993, pp. 50-74. Sul tema cfr. anche LA FORTUNA DEI PRIMITIVI 2014.

⁴ PATCH 1770, *Tommaso Patch al lettore*, p. III.

⁵ *Ivi*, p. IV.

sicuramente il suo ritratto fatto da se medesimo, come si riscontra dalla di Lui Opera del Carmine, ove è la sua Effigie esistente nell'Istoria di S. Pietro avanti à Nerone»⁶.

Il canonico Giuseppe Querci, che ne caldeggiava l'acquisto e definiva Masaccio «maestro de' maestri nell'arte», ne favorì l'ingresso in Galleria, che avvenne nella primavera del 1771⁷. La pittura, ancora oggi nelle collezioni degli Uffizi, raffigura in realtà Filippino Lippi, vero esecutore dei brani che Patch scelse di riprodurre, e secondo alcuni studiosi sarebbe opera dello stesso Ignazio, autore di un falso ispirato alla testa all'estrema destra della scena con *La disputa di San Pietro con Simon Mago* alla Brancacci, autoritratto certo di Filippino⁸.

Horace Walpole, che nel gennaio del 1771 aveva ricevuto una copia delle incisioni da Mann, definì le teste «nature itself, and evidently the precursors of Raphael». Lo scrittore apprezzò la grandezza dello stile, lo straordinario realismo e naturalismo, la varietà delle espressioni e l'atteggiamento delle bocche, capaci di superare quelli di qualsiasi altro maestro. Definiva l'esecuzione mirabile e lodava la vitalità non comune di quelle teste, tanto da ordinare altri due volumi e annunciare che avrebbe mostrato l'opera all'amico Joshua Reynolds⁹.

La scelta di iniziare proprio con Masaccio, che Vasari indicava come il precursore diretto di Michelangelo e l'iniziatore della maniera moderna, non fu casuale; nell'introduzione al volume, infatti, Patch decanta l'artista come colui che insieme a Donatello e Filippo Brunelleschi, «ingegni sublimi», resuscitò la pittura attraverso lo studio e l'esecuzione del buon disegno, l'utilizzo della prospettiva e l'imitazione diretta della natura: «Masaccio si vide qual passo gigantesco fece fare in un tratto alla Pittura, che per tanti anni, e avanzava così lenta, che pareva piuttosto ferma, e dopo lui non impiegò più d'ottanta anni a salire alla sua maggiore altezza in Italia»¹⁰.

Come Mann sottolineava, Patch, da sempre ammiratore degli affreschi del Carmine, lavorò alle teste e alle storie senza alcun aiuto, lucidando e incidendo gli originali, che poi stampò in controparte, preservandone l'immagine, compromessa dall'incendio che colpì la chiesa nel gennaio del 1771, proprio pochi mesi dopo la pubblicazione del volume. Colmo di ammirazione, il 22 marzo Walpole gli scriveva: «What felicity, that Patch had saved Masaccio's designs before the fire», dichiarandosi pronto a sottoscrivere e promuovere Oltremania qualsiasi opera l'artista avesse prodotto con l'aiuto del fratello James Patch, chirurgo in Norfolk Street a Londra, che contribuì a vendere e distribuire le copie in Inghilterra¹¹.

Convinto che Patch avrebbe potuto trarre notorietà da questa impresa e avido di nuove incisioni tratte da opere ammirate a Firenze, Walpole convinse Mann a fare pressioni sull'artista affinché incidesse altre teste e pubblicasse un volume dedicato a Fra Bartolomeo, «another parent of Raphael», le cui idee, se possibile, lo scrittore trovava superiori a quelle dell'Urbinate.

Incitato dall'entusiasmo dell'influente letterato, nell'aprile del 1771 Patch era di nuovo a lavoro, questa volta su copie a olio dei dipinti di Fra Bartolomeo, per trarre nuove incisioni da

⁶ ASFi, *Miscellanea di Finanze A*, 324, *Lettere diverse concernenti l'acquisto di alcuni Ritratti di Pittori insigni* [...], lettera di Ignazio Hugford segnata A. Informato dal Querci che «S.A.R. è nella determinazione di prendere il Ritratto di Masaccio al prezzo di zecchini 30», Hugford si contentò di quella somma, ASGU, f. III, 1771A, ins. 19. Cfr. FILETTI MAZZA-TOMASELLO 1999, p. 56.

⁷ GLI UFFIZI 1980, p. 918, A 538; ASGU, f. III, 1771A, ins. 19: «Il primo ritratto è quello di Gio. Masaccio (era scritto così) celebre Pittore fiorentino che può servire d'aumento alla Sua R. Galleria; è dipinto sopra un Tegolo, con mirabile semplicità, che è d'un'ottima conservazione. Il Possessore è il Sig. Ignazio Hugford, desiderando che questa singolare rarità s'aggiunga e si conservi nella R. Galleria si contenterebbe di rilasciarlo per il discreto prezzo di 35 zecchini».

⁸ COLE-MIDDELDORF 1971, pp. 500-507.

⁹ WALPOLE/LEWIS 1967, pp. 266-267; WALPOLE/LEWIS 1971, p. 45; COCO 2014, pp. 164-171. L'unica incisione che Walpole non apprezzò è la tavola XXII, una testa di bambino da *San Pietro che resuscita il figlio di Teofilo*.

¹⁰ PATCH 1770, p. II.

¹¹ WALPOLE/LEWIS 1967, p. 287. Mann enfatizzò l'operato di Patch, amico e protetto, per favorire il sostegno di Walpole nei suoi confronti: «your encouraging and recommending it would be very advantageous to him», scriveva il diplomatico. *Ivi*, p. 276.

dedicare «all'onorabile Horace Walpole, intelligente promotore delle Belle Arti». Come nel volume precedente, e poi in *The life of Giotto*, il pittore aprì la sua impresa editoriale col ritratto di Fra Bartolomeo, rifacendosi all'edizione Giuntina delle *Vite* vasariane (1568), nella quale ogni biografia è corredata dall'effigie dell'artista menzionato, in una comunione di intenti col Bottari, che invitava a studiare i testi di Vasari unitamente alle opere degli artisti (Fig. 2). Anche la scelta del titolo riservato alle prime tre pubblicazioni, *The life of*, attesta questa unità di pensiero.

Ancora una volta Patch si concentrò soprattutto sulle teste del frate, ricordando che «Raffaello non sdegnò di apprendere da lui», ma scelse di alternare all'acquaforte l'acquatinta, tecnica che gli permise di ottenere una maggiore delicatezza e immagini di grande naturalismo e vivacità espressiva, caratterizzate da un tratto veloce e immediato, che ricorda un appunto preso da un abile copista. L'attenzione è sempre rivolta all'eloquenza delle figure, colte in atteggiamenti che variano dalla sorpresa all'ammirazione estatica, manifestati attraverso bocche socchiuse e occhi spalancati e colmi di devozione.

L'opera, che Patch voleva pubblicare in cinque numeri, ciascuno composto da 24 tavole, fu apprezzata da Francesco Marucelli, che acquistò la *Madonna col Bambino in trono e i Santi Caterina da Siena e Domenico*, acquatinta tratta dalla tavola d'altare del Giovinato, nella cappella contigua alla cella del Savonarola a San Marco. Non piacque, invece, a Walpole che ebbe in anteprima le stampe alla fine del dicembre 1771¹². Deluso, lo scrittore non vi ritrovava le grandi idee che credeva di aver visto a Firenze nei dipinti del frate, pur riconoscendo che erano ben eseguite, seppur prive di quello spirito vitale che invece era ben presente nell'opera dedicata a Masaccio. Il giudizio negativo, condiviso a Roma dal Bottari, fu accettato da Patch, il quale si giustificava precisando che le incisioni non erano tratte dagli originali e che la «poca forza» lamentata da Walpole era un difetto che egli aveva dovuto riprodurre per non tradire il suo intento: pubblicare ciò che del frate era possibile trovare in Toscana con la speranza di produrre qualcosa di utile agli studi¹³.

Il successo del volume, anch'esso promosso in Inghilterra e a Firenze, fu comunque garantito, tanto che poco dopo fu la volta di *The life of Giotto*, dedicato a Bernardo Manetti, il cui palazzo di famiglia in Santo Spirito era la residenza di Mann. Manetti, soprattutto, era discendente di quel Vanni fondatore della cappella di San Giovanni alla chiesa del Carmine, nella quale erano affrescate le *Storie del Battista*, all'epoca credute di Giotto, soggetto della nuova impresa editoriale di Patch. I volumi, stampati in pochi esemplari – le placche originali furono presto distrutte – vennero distribuiti tra parenti e amici, fra i quali naturalmente Horace Walpole, che ebbe la sua copia da Mann, poi venduta all'asta di Strawberry Hill a John Smith di Bond Street¹⁴.

Nell'introduzione alla sua opera Patch scrive che «Queste pitture di Giotto nella Chiesa del Carmine non si vedranno mai più fuor che in queste mie stampe, poiché sono state distrutte dall'incendio del 28 Gennaio dell'anno passato [...] Io solamente ne ho salvati pochi pezzi concessimi dai padroni che ho potuto staccare dal muro»¹⁵.

¹² La stampa si trova all'interno di un volume appartenuto a Francesco di Ruberto Marucelli, e da lui stesso rilegato, che ben riflette gli interessi artistici del fiorentino per il Cinquecento toscano e lombardo. L'album contiene stampe dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, dalle Sibille e dai Profeti della Sistina, dalla cappella Paolina e particolari della tomba di Giulio II. Ci sono anche stampe da Ammannati, Cesare da Sesto, Bernardo Luini e Leonardo da Vinci, in particolare le caricature che Patch, vicino a Marucelli, potrebbe aver visto. Marucelli e il marchese Gabbriello Riccardi, che dall'inglese acquistò il manoscritto di Stefanino della Bella sui *Preceiti della pittura* di Leonardo da Vinci (Biblioteca Riccardiana, ms. 2275), comprarono anche le incisioni di Patch e Ferdinando Gregori da Lorenzo Ghiberti. La stampa da Fra Bartolomeo, che nel volume completo è la n. 19, nell'esemplare sciolto posseduto da Marucelli è indicata come la numero XXI e datata 1771. Cfr. PATCH 1772a.

¹³ WALPOLE/LEWIS 1967, pp. 362 e 468-469. Cfr. PATCH 1772a, *Tommaso Patch al lettore*, p. I.

¹⁴ Secondo quanto scrive Pridham, lontano parente di Patch, le uniche copie esistenti erano state incise da Thomas in soli quaranta esemplari. PRIDHAM 1869, pp. 183-184.

¹⁵ PATCH 1772b, *Tommaso Patch al lettore*.

Gli affreschi in realtà furono distrutti e in parte staccati e salvati in seguito ai lavori di ristrutturazione che la chiesa subì dopo il gennaio del 1771, durante i quali la cappella fu demolita per far posto a uno dei pilastri che sorreggono la cupola. Dei restauri, e in particolare della necessità di un intervento immediato alla cappella Brancacci, si preoccupò Anton Raphael Mengs che, nel febbraio di quell'anno, in procinto di lasciare Firenze, esortò caldamente Giuseppe Querci «a rinnovare le premure da Lui già fatte a Sua Altezza Reale» a proposito di quelle pitture, aggiungendo che «aveva già lasciate a' Pittori [Gesualdo] Ferri e [Santi] Pacini le istruzioni opportune per le operazioni, che andavano fatte in tal Lavoro, subitoché S.A.R. si fosse degnata ordinarne l'esecuzione, come egli era parsa disposta ad ordinarla»¹⁶.

Degli interventi sugli affreschi più antichi, invece, dà un resoconto la «Gazzetta Toscana» del 7 dicembre, la quale informa che «sono state staccate dalle pareti della incendiata Chiesa del Carmine alcune pitture, e ridotte in forma di quadri: a quelle della Cappella Manetti di mano di Giotto assisté diligentemente il sig. Pace [Patch] Valente Pittore Inglese abitante in questa Città da molto tempo»¹⁷.

L'equivoco sull'attribuzione delle storie a Giotto fu portato avanti dai fratelli Milanesi nella loro edizione delle *Vite* vasariane e da gran parte della critica successiva. Furono Ranieri Grassi in *Pisa e le sue adiacenze* (1851) e Crowe e Cavalcaselle a mettere per primi in dubbio la paternità dei frammenti¹⁸. Il primo, riferendosi alle parti giunte alla cappella Ammannati al Camposanto di Pisa, li definì «scuola di Giotto», l'altro, grazie anche a confronti stilistici sui frammenti incisi da Patch prima dell'incendio, comprese che la mano era quella di un maestro della seconda fase dell'epoca giottesca. Si trattava, in particolare, di Spinello Aretino, al quale in seguito si è giunti raffrontando quei frammenti con i suoi affreschi all'oratorio di Santa Caterina all'Antella¹⁹.

Il risultato del lavoro di Patch fu una selezione di teste all'acquaforte e di scene della vita del Battista copiate allo scopo di mantenere una traccia visiva di quel maestro, riabilitarne e renderne popolare la pittura, riproducendo gli affreschi come erano nel 1772, conservandone memoria e fornendo al contempo uno strumento di studio a chi volesse riflettere sul gusto delle diverse età e sui differenti stadi della pittura. Ciò implicava anche il dar conto del loro stato conservativo, all'epoca già compromesso da cadute di colore che mostravano le sinopie sottostanti e da interventi di restauro avvenuti tra il 1763 e il 1764, che con grande modernità Patch evidenziò nelle sue stampe (Fig. 3). Egli, inoltre, fu tra i primi a comprendere e valorizzare l'importanza della sinopia e il suo valore di disegno preparatorio²⁰.

¹⁶ ASFi, *Miscellanea di Finanze A*, 285, *Pitture di Masaccio esistenti nella Chiesa del Carmine danneggiate dall'incendio di detta Chiesa* [...], lettera di Giuseppe Querci, 23 febbraio 1771; ASGU, f. III 1771A, ins. 6 e 11; CASAZZA-CASSINELLI LAZZERI 1989, p. 12.

¹⁷ «Gazzetta Toscana» 1771a, p. 163. Saverio Picchianti, «giovane dello studio del sig. Francesco Harwood Scultore Inglese», staccò e riunì i dipinti di Bernardino Poccetti e Giovanni Battista Naldini nella navata «e non scarsa lode si è meritato per la difficoltà di staccarle pulitamente da un intonaco molto sottile e screpolato dalla violenza del fuoco sofferto». *Ibidem*.

¹⁸ GRASSI 1851, p. 196; CROWE-CAVALCASELLE 1883, p. 438.

¹⁹ PROCACCI 1932, pp. 141-232, in particolare pp. 215-218. La «Gazzetta Toscana» 1771b, pp. 17-18, offre anche un resoconto dei danni subiti dalla chiesa dopo l'incendio. A proposito della cappella Brancacci si legge: «Le pitture che sono nella cappella della Madonna del Carmine dipinte da Masolino da Panicale, da Masaccio, e da Filippino Lippi, che servirono di studio a Raffaello, a Andrea ecc. sono in parte danneggiate, ma non totalmente perite [...] Le pitture che sono nelle pareti del Coro di mano d'Angiolo Gaddi, benché affumicate, esse per altro si ravvisano, come lo sono quelle di Giotto nella Cappella de' Signori Manetti nella Crociata». Già Patch in *The life of Masaccio* aveva sottolineato, a proposito degli affreschi alla Brancacci, che «Michelagnolo and Raphael studied after them and that the latter even condescended to introduce some of those figures into his own compositions having besides learnt from Masaccio the surest method of varying his Characters by taking them from nature». *Ivi*, p. III. Cfr. VON ECKSTÄDT VITZTHUM 1906, pp. 199-203; LONGHI 1965, pp. 52-55; DAVIES 1951-1953, pp. 387-388.

²⁰ PATCH 1772b, *Tommaso Patch al lettore*. Nel riprodurre a stampa le storie del Battista, Patch separò le parti antiche da quelle restaurate e ridipinte con un tratteggio sottile e verticale, qualificando queste ultime come «Moderne» e rappresentò le sinopie come annunciato nella premessa al volume: «Rappresento i luoghi ove le figure eran rimaste

Nel settembre del 1772 la «Gazzetta Toscana» annunciava l'uscita delle prime stampe pubblicate da Patch e Ferdinando Gregori dedicate alle formelle della porta est del battistero di Firenze:

Merita non poco di esser commendata l'Opera intrapresa dai sigg. Ferdinando Gregori, e Tommaso Patch, di cui è stato dato alla luce il primo numero della incisione in rame delle celebri Porte di S. Giovanni Battista di questa nostra Città eccellentemente lavorate dal famoso Ghiberti tirata dagli originali in carta imperiale intera²¹.

Le incisioni, vendute in serie direttamente dagli autori, da Giuseppe Molini e da Leopoldo Gobel, presso le botteghe degli Archibusieri e della Porta Vecchia, erano state dedicate a Pietro Leopoldo, al quale furono presentate nell'aprile del 1773²².

Patch e Gregori vi lavorarono dal 1772 al 1774, dopo che il granduca accordò loro, in seguito alla richiesta dell'8 novembre 1772, «il privilegio esclusivo per Anni cinque di potere essi solamente fare incidere in Rame e tirare i disegni dalla Porta di Bronzo dell'insigne Oratorio di S. Giovanni Battista», spiegando che l'impresa che intendevano assumere

sarà in vero di qualche considerazione per il costo dei disegni occorrenti in questa prima Stampa, onde sull'esempio di ciò che Suol praticarsi anco nei Paesi esteri allora quando si tratti di favorire qualche nuova opera di Spesa considerabile e facile ad imitarsi da altri come appunto seguirebbe in questa di cui si tratta crederebbero che la Somma Clemenza di Vostra Altezza Reale potesse benignamente concedere La grazia richiesta, specialmente trattandosi di un'opera che avrà molto esito fuori di Stato²³.

È probabile che a stimolare i due incisori sia stato l'interesse per le formelle della porta del Paradiso già manifestato in quel periodo da Mengs che, nel marzo 1771, firmava una supplica per la concessione della licenza per «formare per suo uso, e studio le famose Porte del Ghiberti esistenti nella Chiesa di S. Giovanni», insieme ad altre sculture, tra le quali il *Ratto della Sabina* del Giambologna e il gruppo dell'Alessandro Magno al Ponte Vecchio²⁴. La richiesta fu accolta in aprile, a condizione che il formatore scelto – Vincenzo Ciampi – fosse diretto da Innocenzo Spinazzi e che le operazioni venissero eseguite «in quei tempi, ed ore, che non si disturbino le Funzioni Sacre, secondo quello che potrebbe determinarsi dal Proposto di detta Chiesa»²⁵.

Alla supplica del Mengs nel maggio del 1772 fece seguito la ben nota disputa sulla pulitura delle stesse formelle tra il pittore tedesco e Raimondo Cocchi. La controversia si concluse a

col solo contorno di terra rossa sul muro sotto all'intonaco dipinto che era caduto. Così si vede anche a Pisa nel Campo Santo. E daccenno anche con linee punteggiate i pezzi che erano stati posteriormente ridipinti sul disegno antico» (*Ibidem*). Da Morrona farà cenno alle sinopie nel suo *Pisa illustrata* del 1787 in relazione agli affreschi del Camposanto (PROCACCI 1961, p. 40).

²¹ «Gazzetta Toscana» 1772, p. 150, dove si specifica anche che «Questo numero ha Quattro fogli, tutta l'Opera sarà di 10 numeri, che ascenderanno a carte 34 ed ogni numero per gli Associati monterà al costo di Paoli 12. Per quelli poi che non saranno associati passati che sian mesi sei da principiarsi dal dì dodici Settembre i sopradetti Gregori e Patch cresceranno il prezzo a lor piacimento». PATCH–GREGORI 1772-1774.

²² BORRONI SALVADORI 1985, p. 40 n. 236; «Gazzetta Toscana» 1773, p. 73: «Il dì 29 del mese scorso i sigg. Ferdinando Gregori, e Tommaso Patch avendo avuto l'onore di far vedere a S.A.R. parte dei rami incisi dalle Porte del Tempio di S. Giovanni da essi dati al Pubblico fino al numero quarto la S.A.R. ha permesso loro di umiliarle la Dedicata che sarà fregiata del suo Real Ritratto e sarà data gratis alli sigg. Associati al numero quinto che presentemente stanno terminando».

²³ ASFi, *Miscellanea di Finanze A*, 323, supplica al granduca del 7 dicembre 1771.

²⁴ ASFi, *Miscellanea di Finanze A*, 323, lettera di Anton Raphael Mengs, 6 marzo 1771; FILETTI MAZZA–TOMASELLO 1999, p. 88. Alessandro Magno ferito è ricordato da BALDINUCCI 1812, p. 434, «sopra la Fonte del ponte Vecchio» tra le opere antiche restaurate da Pietro Tacca e da MANNI 1763, p. 17.

²⁵ ASFi, *Miscellanea di Finanze A*, 323, Dalla Camera del Commercio, Arti e Manifatture, 16 marzo 1771.

favore dell'antiquario della Real Galleria che, nella perizia dell'8 maggio indirizzata a Francesco Antonio Bonfini, si mostrava deciso a chiudere la questione ponendo fine alle richieste di copia di quei rilievi:

mai più concederemo licenza di formare la detta Porta, tanto più che innumerabili altre sculture vi sono, che mi sembrano migliori: e questa ben considerata, par più riguardevole come monumento dell'istoria delle Arti e che lusinga i Fiorentini, che per un modello perfetto e senza eccezione. Né io credo che se si volesse far rinascere la scultura, che manca in Firenze, si sceglierebbe di fare studiare le statue del Ghiberti²⁶.

Sembrerebbe, dunque, che Patch e Gregori abbiano goduto del privilegio a dispetto del perentorio avviso del Cocchi, il cui pessimo giudizio sulle formelle non rifletteva esattamente quello dei professori dell'Accademia del Disegno.

Pochi anni dopo la disputa, il 14 giugno 1775, infatti, il luogotenente dell'Accademia, Giovanni Federighi, scriveva a Giuseppe Pelli Bencivenni, succeduto al defunto Cocchi nella direzione della Real Galleria, a proposito di una richiesta del «gessaio» Vincenzo Ciampi. Questi il 10 maggio pregava il granduca di acquistare, a titolo di elemosina, i suoi getti tratti dai dieci bassorilievi della porta principale del battistero di San Giovanni per una somma stabilita tra i 40 e i 50 zecchini. Sentito il parere degli eminenti Ignazio Hugford e Sigismondo Betti, secondo i quali l'Accademia avrebbe dovuto acquisire quei getti perché «sarebbero di utilità ai Giovani che li volessero studiare», lo stesso Federighi suggeriva che «converrebbe avere nella Casa dell'Accademia un Luogo riservato da poterli collocare con sicurezza, ed in situazione ancora che avessero un Lume favorevole, onde potesse bene risaltare i chiari, e scuri»²⁷. L'opera, dunque, «stimata utile per lo studio dei giovani», meritava di entrare in Accademia la quale, tuttavia, non aveva «né assegnamenti per pagarla, né Luogo ove riporla», tanto che lo stesso Federighi ne trovava improbabile l'acquisto; Pelli, invece, proponeva di rimandarla a quando i professori avessero trovato un luogo idoneo ove collocarli²⁸. Altrimenti, suggeriva il Pelli, intenerito dalla supplica del Ciampi, si sarebbero potuti sistemare «nelle stanze della vecchia Scuola [di Disegno] del Piattoli in Pinti, ove sono altri Gessi, perché almeno questo Maestro potrebbe farlo subito studiare ai suoi ragazzi», persuaso com'era che

una Raccolta di modelli delle più belle cose di Scultura, e di rilievo fosse più utile dove s'insegnano gli elementi del Disegno, che dove è la Scuola del Nudo, e che qual'ora bisognasse spendere per collocare questa Raccolta, convenisse spendere piuttosto per riunire in un luogo lo Studio del Nudo, ed il Maestro del Disegno per i Principianti, e per conservare ivi i Modelli predetti, che in più, e con tenere simili scuole separate e distinte, e lasciare sparsi i Getti che si hanno, o che si volessero acquistare²⁹.

²⁶ MILANESI 1885, doc. V, pp. 219-221.

²⁷ ASFi, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, 1134, lettera di Federighi a Pelli Bencivenni, 14 giugno 1775. Il luogo non era ritenuto adatto dal senatore Federighi, che nella stessa lettera scriveva: «Questo Luogo adattato non è certamente in detta Casa, la quale anzi è mancante di un decente stanzone per lo studio del Nudo, e l'Entrate dell'Accademia sono così limitate, che senza un soccorso, che penso d'implorare da S.A.R. per ridurre la Stanza del Nudo in forma conveniente, con migliorarli il difficile, e scomodo accesso che ha presentemente, non sarebbe possibile eseguire questa Fabbrica». *Ibidem*.

²⁸ ASFi, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, 1134, lettera di Pelli Bencivenni a Bonfini, 17 giugno 1775. Pelli aggiungeva che: «Attualmente nell'Accademia del Disegno, il Getto di cui si tratta, sarebbe sottoposto ad andar male, sicché quando S.A.R. volesse avere la clemenza di comprarglielo, sarebbe necessario il tenerlo in deposito in altro luogo fino a che la residenza della medesima Accademia, fosse provvista dei comodi che gli mancano. Stimerei perciò miglior consiglio l'attendere che questi comodi fossero fatti, e poi prendere per la detta Accademia il Getto che il Ciampi offerisce».

²⁹ ASFi, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, 1134, lettera di Pelli Bencivenni a Bonfini, 17 giugno 1775.

Intanto Ciampi aveva preso accordi con Thomas Patch che, in cambio di altri lavori, gli avrebbe ceduto il proprio getto, migliore perché non ripulito, «fatto sotto i suoi occhi, e dal quale fu intagliata in Rame l'opera che mandò alla Luce, e dedicò a Sua Altezza Reale nel 1773»³⁰. Il getto inizialmente offerto dal Ciampi, infatti, era «ripulito a dovere» e per conservarlo, o per simulare l'effetto del bronzo e renderlo più appetibile sul mercato, era stato oliato; operazione, questa, che dà solidità ai gessi ma che col tempo li annerisce e ne aumenta il prezzo, perché «accresce la fatica dei Gettatori», spiegava Pelli, il quale sottolineava come i maestri di disegno preferiscano utilizzare per gli studenti i getti «come escono dalle Forme, e con le Bave». Il maestro di scultura Pompilio Ticiatti e Tommaso Gherardini, insegnante alla Scuola del Nudo che Patch aveva ritratto sotto forma di caricatura con Carlo Gerini, furono incaricati di esaminare i bassorilievi e il 18 luglio, dallo Studio della Sapienza, stimarono «di più utilità per i giovani Studenti [...] quel Bianco del detto Pittore», dunque il getto non oliato che Patch aveva convenuto di cedere al Ciampi³¹.

L'offerta finale di Ciampi, confermata oralmente al Pelli da Patch, era di 50 zecchini – lo stesso prezzo a cui aveva venduto fuori dal Granducato getti non puliti – puntualmente versati dalla Regia Depositeria con Rescritto del 17 luglio al formatore, che il 5 agosto consegnava a Giuseppe Piattoli:

49 pezzi, che costituiscono l'intero Getto della Porta di Mezzo del Battistero di S. Giovanni, i quali pezzi sono in buon grado, e sono quelli istessi che il Signor Patch pittore, ha ceduto al Med[esi]mo Ciampi per ritenere, e custodire fino a nuov'ordine nelle stanze contigue alla Scuola di Disegno, la vecchia Scuola del Piattoli in Pinti, ove sono altri Gessi

La collocazione era stata suggerita dal Pelli come provvisoria, affinché Gaetano Piattoli potesse farli subito studiare ai suoi ragazzi³².

A quel tempo Patch era molto bene inserito nel mondo artistico e culturale anglo-fiorentino: membro dell'Accademia del Disegno dal gennaio del 1759, era interpellato dalla stessa Accademia per offrire giudizi e pareri artistici. Ciò avvenne, ad esempio, nell'estate del 1770 quando fu chiamato, con altri, a stimare il migliore tra sei bozzetti presentati per la decorazione del «terzo sfondo della nuova soffitta» della chiesa del Carmine a Firenze³³.

³⁰ ASFi, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, 1134, lettera di Pelli Bencivenni a Bonfini, 4 luglio 1775 e ASGU, f. VIII, 1775, ins. 34 (biglietto di Vincenzo Ciampi datato 30 giugno). Dagli anni Ottanta del secolo Ciampi sarà a capo di una attivissima bottega, nonché presenza costante in Galleria, a caccia di forestieri ai quali vendere bronzetti, alabastri, calchi, gessi da lui prodotti e opere da restaurare, anche e soprattutto per l'Accademia del Disegno. Lavorò come agente del pittore inglese James Smith per il quale, nel settembre del 1793, chiese e ottenne di esportare getti della *Venere* Medici, del *Fanno*, dell'*Apollo*, dell'*Arrotino* e dei *Lottatori*. BORRONI SALVADORI 1986, p. 40; ASGU, f. XXVI, 1794, ins. 49. Cfr. anche SPALLETTI-VIALE 2014, p. 66.

³¹ ASFi, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, 1134, lettera di Pelli Bencivenni a Bonfini, 4 luglio 1775 e relazione di Ticiatti e Gherardini, 18 luglio 1775. La vicenda è rintracciabile anche in ASGU, f. VIII, 1775, ins. 34.

³² ASGU, f. VIII, 1775, ins. 34 e ASFi, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, 1134, lettera di Pelli Bencivenni a Bonfini, 17 giugno 1775. Nel 1770 lo Studio del Disegno e quello dell'Intaglio, guidati rispettivamente da Gaetano Piattoli e Ferdinando Gregori, furono trasferiti in Borgo Pinti «nelle stanze che servivano anticamente di studio al celebre Scultore Giovan Bologna», avvicinandosi così a Innocenzo Spinazzi che, nel «quartiere contiguo nel convento della SS. Annunziata» in via della Crocetta, sovrintendeva la Scuola di Scultura. Al loro posto, «dentro al piano superiore delle Decime Granducali», fu trasferito l'Ufficio delle Riformagioni. «Gazzetta Toscana» 1770, p. 153.

³³ AABAFi, f. A (1611-1783), ins. 113. L'Accademia aveva ricevuto l'incarico da padre Bartolomeo del Riccio, priore del Carmine. Gli artisti interpellati erano Ignazio Hugford, Francesco Gambaccini, Agostino Rosi, Tommaso Gherardini, Sigismondo Betti, Joseph McPherson, Anton Raphael Mengs. Nella richiesta indirizzata all'Accademia il 30 luglio del Riccio chiedeva di privilegiare quei bozzetti che nel rappresentare la Trinità e la Vergine in gloria tra i santi rispettassero la cronologia dei personaggi: «la figura di S. Andrea Corsini che morì nel 1373 sia la più vicina alla Gloria, di poi quella del Beato Angelo Mazzinghi, che volò al Cielo nel 1434 e finalmente quella di S. Maria Maddalena de' Pazzi, che andò alla gloria l'anno 1607». Il prezzo stabilito dai frati era di «trecento di z. 7 per scudo a tutte spese dei colori del Pittore a cui sarà conferito». I religiosi concessero alla commissione scelta dall'Accademia

Negli anni Settanta Patch fornì perizie anche per la Regia Galleria, dove l'artista è definito «molto pratico del valore de' marmi», mentre, a proposito di un acquisto di antichità egizie da effettuarsi, Raimondo Cocchi scriveva che la sua «cognizione in simil genere di mercatura è grande»³⁴. Patch, inoltre, era una vecchia conoscenza di Pelli che lo ricorda nelle sue *Efemeridi* nel 1780 come «pittore inglese stabilito qua da molto tempo» e che «ha intagliate varie caricature, varie teste di Masaccio salvate dall'incendio della chiesa del Carmine, la porta principale del Battistero di San Giovanni ecc. ed ha dipinte molte tele per il cavalier Mann inviato d'Inghilterra da cui è protetto, e per vari signori inglesi, ma il suo forte sono i paesi»³⁵.

È infine forse da identificare col nostro pittore il «Monsù Path» che donò all'Accademia del Disegno i busti-ritratto di Raffaello e Michelangelo, due busti in gesso di Andrea del Sarto e Annibale Carracci e un bassorilievo «rappresentante un antico Mecenate», conservati nel 1778 negli ambienti di via della Crocetta³⁶.

Cinquant'anni dopo i fatti che coinvolsero Patch e Ciampi, tra il febbraio e il marzo 1825, il copione sembrava ripetersi giacché Gaetano, figlio di Vincenzo, anch'egli formatore, residente al n. 4618 di via dell'Alloro, nel popolo di Santa Maria Maggiore, implorava, come forma di elemosina per il mantenimento della famiglia, l'acquisto dell'ultimo getto della porta del Ghiberti; «ultimo, poiché di tal Opera insigne non esistano più neppure le forme», già realizzate dal padre Vincenzo, su richiesta di Mengs, e ormai deperite. Il postulante, che chiedeva 60 zecchini, a dispetto dei 70 investiti nell'acquisto di quei getti dagli eredi di Tommaso Gherardini, fu accontentato in parte per pietà, in parte come riconoscimento alla sua attività presso la Real Galleria e la stessa Accademia. Accademia che già possedeva, come illustrato dal presidente Giovanni Degli Alessandri al granduca, due esemplari di questi getti, uno dei quali si direbbe essere proprio quello venduto da Vincenzo Ciampi mezzo secolo prima in circostanze pressoché identiche³⁷.

L'inventario delle Statue, Bassirilievi, ed altri oggetti di Scultura esistenti nei diversi Locali dell'Imperiale e Reale Accademia, redatto il 3 maggio 1818 da Vincenzo Brocchi, registra 55 bassirilievi «esprimenti gli ornati delle Porte dell'Oratorio di San Giovanni Battista». Tra questi «Una Porta incrostata di Bassirilievi, e contorni di Gesso»³⁸, forse identificabile col getto formato sotto gli occhi di Patch e venduto da Ciampi e con la settecentesca porta oggi conservata nei locali dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (Fig. 4).

Sarebbe esagerato affermare che proprio la diffusione dell'opera di Patch e Gregori abbia sviluppato un interesse precoce e sempre crescente verso l'arte dei primitivi; certamente, però,

due mesi di tempo a partire dal 30 luglio 1770 per decretare il bozzetto migliore. Gli artisti si espressero tutti nel mese di agosto. Giuseppe Romei ottenne la commissione e affrescò il soffitto della navata con l'*Ascensione di Cristo* e la cupola con la *Trinità e la Vergine in gloria fra i santi dell'Antico e del Nuovo Testamento*. Cfr. «Gazzetta Toscana» 1774, p. 117: «Si vedono quasi terminati dal pennello del Sig. Giuseppe Romei i tre sfondati della Crociera della nuova Chiesa del Carmine. Rappresentano il primo nella volta del Coro il Ratto del Profeta Elia nel Carro di fuoco, il secondo figura la Gloria del B.F. Angiolo Mazzinghi, e l'altro S. Maria Maddalena dei Pazzi festeggiata dagli Angelici Cori».

³⁴ Cfr. appendice documentaria nn. 3A e 2B.

³⁵ Venerdì 19 maggio 1780: «Sono stato da Tommaso Patch pittore inglese stabilito qua da molto tempo per osservare una statua, ed un quadro che vuol vendere, ed ho veduti due suoi paesi assai grandi, uno dei quali mi è piaciuto moltissimo. Rappresenta una campagna presso un fiume con un lume di luna pieno di verità, che combatte con la luce che sorte dal fuoco di una fornace. [...] Costui ha commerciato molti marmi, e molti quadri di casa Vecchietti, di casa Arnaldi ecc.». PELLI BENCIVENNI 1780, s. II, vol. VIII, p. 1382v.

³⁶ AABAFi, filza A (1611-1783), ins. 123, *Inventario stilato da Gesualdo Ferri dei Mobili esistenti in via della Crocetta*, redatto il 4 aprile 1778.

³⁷ AABAFi, f. 14, 1825, ins. 23.

³⁸ ASFi, *Corte dei Conti*, 80, *Inventari degli oggetti d'arte conservati nella R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*. Cfr. BELLESI 2016, p. 34, nota 93.

i rapporti tra la Toscana e l'Inghilterra in quei decenni furono determinanti e *The Gates of the Baptistery of St. John in Florence* rappresentò una prima occasione di approfondimento e stimolo per la circolazione, anche in ambito accademico, di queste opere.

Lo provano i getti non ripuliti esportati da Ciampi oltre il Granducato prima del luglio 1775 e la presenza, alla neonata Royal Academy di Londra, di calchi tratti dal Ghiberti, giunti il 22 ottobre 1773 tramite un anonimo gentiluomo appena arrivato dall'Italia. Questi furono posti in fondo alla *lecture room* nella prima sede di Pall Mall, a fianco di copie classiche come il *Mercurio* degli Uffizi e il gruppo vaticano di *Meleagro col cane*³⁹.

La documentazione archivistica dell'estate 1775 sembra inoltre smentire l'*Avviso* della «Gazzetta Toscana» del 1° marzo 1783, secondo il quale «Presso gli Eredi del Sig. Tommaso Patch ne' Fondacci di S. Spirito si trova vendibile il primo getto della famosa Porta del Ghiberti del Tempio di S. Giovanni di questa Città, con altri rari busti, e statue di Gesso, e di marmo, pitture, stampe, bronzi, ecc.»⁴⁰. Trattandosi probabilmente di una vendita privata e diretta, le cartelle d'incanti di quell'anno non conservano notizie sulla alienazione ma probabilmente Patch ricavò altri gessi dalla Porta, rimasti in bottega alla morte avvenuta il 30 aprile 1782.

Intanto a Londra Horace Walpole, che aveva ricevuto i primi quattro fogli delle incisioni dal residente, era pronto a precisare quanto Johann Zoffany ne fosse affascinato ma non apprezzò le stampe, sebbene trovasse belle le formelle originali. Ne favorì comunque la circolazione in Inghilterra.

Concepito per essere venduto soprattutto ai *grand tourists* di passaggio a Firenze, il volume fu accolto con entusiasmo dal Bottari che, nella lettera a Giovan Pietro Zannotti del marzo 1764, aveva denunciato la trascuratezza dei fiorentini verso i bassorilievi del battistero «che superano quelli di marmo che abbiamo dei Greci». La serie, inoltre, risvegliò l'attenzione dei contemporanei per Lorenzo Ghiberti, facendo precedere alla riproduzione delle celebri formelle la trascrizione di documenti sulla sua attività fino ad allora inediti⁴¹.

Oltre che da un formato accattivante, l'ultima pubblicazione della serie è caratterizzata da un uso particolarmente sapiente dell'acquaforte e da un'ottima qualità grafica delle incisioni per le quali fu determinante il contributo di Gregori, maestro della scuola di intaglio in rame dell'Imperiale Galleria per dieci scudi al mese⁴². La ricerca di effetti pittorici e i particolari naturalistici dei rilievi decorativi permisero ai due artisti di ottenere morbidi e graduati effetti

³⁹ Una copia del volume fu acquisita dalla Royal Academy per la biblioteca, su suggerimento di John Flaxman, nell'agosto 1810. L'istituzione già dal 1802 possedeva *The life of Fra Bartolommeo della Porta*: Londra, Royal Academy Archive, *Council minutes*, IV, 236, 1810, August, 13. L'amicizia che legò Patch al presidente della Royal Academy, Joshua Reynolds, favorì con ogni probabilità, come sottolineato da James Fenton, la precoce presenza dei calchi e dei volumi a Londra (FENTON 2006, pp. 97-98). Non convince, tuttavia, l'ipotesi dello studioso secondo il quale i gessi inglesi potrebbero essere gli originali sui quali Patch e Gregori lavorarono, inviati dall'artista in forma anonima nel 1773 come omaggio al più celebre amico. Due anni dopo, infatti, essi erano a Firenze, dove Patch li cedette a Ciampi. Più verosimile è l'ipotesi che i gessi londinesi siano quelli «non puliti» inviati da Ciampi «fuori dal Granducato» per 50 zecchini qualche tempo prima. Le formelle della Royal Academy si presentano, in effetti, scure. Cfr. *supra*.

⁴⁰ «Gazzetta Toscana» 1783, p. 36.

⁴¹ WALPOLE/LEWIS 1967, pp. 429-430, 435. A Giovan Pietro Zannotti, Bottari scriveva che «Le Porte del Battistero di S. Giovanni di Firenze [...] fanno vergogna a' Fiorentini che in 300 anni e più non l'hanno mai formate per loro studio». BOTTARI/TICOZZI 1822-1825, IV (1822), p. 240 (lettera CXLVII). I documenti inediti pubblicati da Patch, e poco dopo scomparsi, furono ritrovati da Eugène Müntz e riediti nel 1890. Si tratta della lettera di Lionardo d'Arezzo che descrive la commissione della decorazione della porta agli «spettabili compagni deputati» dell'Arte dei Fabbricanti e di una sorta di diario nel quale è documentata, anno per anno, l'attività di Ghiberti. MÜNTZ 1890, pp. 15-22.

⁴² Ferdinando Gregori, ritratto da Patch in caricatura nel 1769 e specializzato nell'incisione in rame, fu definito da Bernardino Riccardi, «Giovane di molta capacità» che «si esercita con lode universale» nell'arte dell'intaglio, imparata dal padre Carlo e perfezionata presso il conte di Staremberg a Parigi, dove andò nell'ottobre del 1760 con Vincenzo Vangelisti, anche lui incisore. ASFi, *Miscellanea di Finanze A*, 285, *Galleria*, lettera di Bernardino Riccardi al granduca, 7 marzo 1760.

chiaroscurali, simili a quelli della plastica del Ghiberti, fatta di dolci contrasti tra zone di luce e zone d'ombra, talvolta tradotti con un purismo e una levigata dolcezza non sempre presenti nell'opera originale, come sottolineava Seroux d'Agincourt, entusiasta recensore del volume e autore lui stesso di tavole tratte dalla celebre porta⁴³.

Ancora una volta il successo dell'opera varcò i confini del Granducato toccando anche l'Irlanda, dove l'abate Lorenzo Mehus acquistò le stampe tra l'aprile del 1773 e il giugno del 1776, mentre la biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Firenze ne acquisirà una copia nel 1818, catalogata come opera del solo Ferdinando Gregori⁴⁴.

Nel febbraio del 1771 Horace Mann scriveva a Walpole che «a year or two ago, Patch took to engraving of himself without the least assistance, and by a sort of a careless manner is allowed by everybody here to enter into the character of the author», sottolineando la grande capacità dell'artista di imitare lo stile dei maestri che copiava⁴⁵. Una capacità che Patch esercitò anche nella produzione di singole incisioni, come l'acquaforte con il ritratto equestre del connazionale John Hawkwood (Giovanni Acuto), copia dell'affresco del 'primitivo' Paolo Uccello nel duomo di Firenze, incisa in quello stesso anno (Fig. 5). Nell'agosto del 1772 una stampa fu spedita a Walpole, contribuendo alla diffusione in Inghilterra del repertorio della pittura toscana del Quattrocento anche attraverso la distribuzione di singole incisioni, secondo una pratica ben consolidata anche Oltremania⁴⁶.

Thomas Patch favorì la conoscenza, l'apprezzamento e la circolazione dei primitivi anche attraverso la vendita e l'esportazione all'estero di opere che gli inglesi di passaggio a Firenze ammiravano presso il suo studio e verso le quali il pittore-mercante dirottava l'attenzione dei connazionali. È del 14 ottobre 1775 la sua richiesta al segretario di Stato Angelo Tavanti di poter «estrarre dallo Stato alcuni quadri antichi e un Bassorilievo in marmo» da lui acquistati:

Un Quadro tondo della Scuola di Ghirlandaio rappresentante la Madonna con Gesù Bambino e San Giovanni di diametro Braccia I e Soldi 8. Un altro simile di diametro Braccia I e Soldi 8. Un Quadro rappresentante S. Tommaso d'Aquino pure dalla Scuola di Ghirlandaio alto Soldi 17. Un quadro rappresentante la Madonna e Gesù Bambino con due Santi in forma di Nicchia alto Braccia 1 e Soldi 2. Un quadro a fresco sull'intonaco dipinto per Mano di Giotto rappresentante due Apostoli alto Soldi 18 e Largo Soldi 18. Un Bassorilievo di Marmo antico rappresentante un Filosofo alto Braccia I Soldi 6 e Largo Braccia 1 e Soldi 2. Fragmento.

La licenza fu concessa una settimana dopo, il 21 ottobre quando, dopo la perizia di Giuseppe Magni del giorno 18, si ritenne «la grazia concessibile per trattarsi di roba di mediocre pregio». Le opere, dunque, lasciarono presto la Toscana, dirette con ogni probabilità in Inghilterra⁴⁷.

⁴³ CASAZZA-CASSINELLI LAZZERI 1989, pp. 81-83.

⁴⁴ ACIDINI LUCHINAT 1980, p. 534; BRFi, *Lettere di vari uomini illustri all'Abate Mehus*, ms. 3390-3391. La corrispondenza di Mehus che riguarda gli acquisti delle stampe da Ghiberti è quella che tenne con Luke Gardiner, anche lui acquirente delle incisioni. Per la copia del volume in possesso dell'Accademia, ASFi, *Corte dei Conti*, 80, *Catalogo dei Libri esistenti nella Libreria della Accademia delle Belle Arti*, 1817, Appendice, Lettera G, n. 14204 Gregori, *Ferdinando, La terza Porta di S. Giovanni disegnata ed incisa in fol. obl.*

⁴⁵ WALPOLE/LEWIS 1967, pp. 275-276.

⁴⁶ L'11 agosto 1772 Mann scriveva a Walpole: «I send you enclosed an engraving of Patch of a portrait of John Hawkwood, a famous knight-errant employed by the republic of Florence, who was buried in the Duomo here. He is portrayed on the wall, and called *acutus*». WALPOLE/LEWIS 1967, p. 428. Sul ruolo svolto dall'incisione e dalla stampa di traduzione per la conoscenza e la diffusione di opere d'arte cfr. SPALLETTI 1979, pp. 417-484, in particolare pp. 417-441.

⁴⁷ ASGU, f. VIII, 1775, ins. 57 e COCO 2008-2009 (2010), p. 139. Per le esportazioni in epoca lorenese cfr. BORRONI SALVADORI 1984, pp. 8-11; FILETI MAZZA 2005, pp. 219-263.

Sarebbe suggestivo pensare che l'affresco «di Giotto» menzionato nella licenza sia uno dei frammenti che Patch, per sua stessa ammissione, aveva «salvato col permesso dei proprietari della cappella» Manetti staccandoli dal muro. Certamente non si tratta del frammento oggi alla National Gallery di Londra, che raffigura due teste di apostoli nel *Seppellimento di San Giovanni*. Questo, infatti, era stato acquistato da Patch – come quello elencato nella richiesta di esportazione – ma da lui rivenduto in Inghilterra a Charles Townley ben tre anni prima, il 7 febbraio 1772, quando lo stesso Townley annotava di aver pagato all'artista 48 scudi per quattro frammenti degli affreschi di Giotto staccati dalla chiesa del Carmine. Dalla collezione Townley le pitture passarono a Samuel Rogers, che le acquistò nel marzo 1810 con attribuzione a Masaccio, poi all'asta Graville, quindi, nel maggio 1856, al museo londinese, di nuovo come opera di Giotto⁴⁸.

Quello di Thomas Patch per i primitivi fu un interesse principalmente storico-documentario più che estetico, legato alla cultura del suo tempo, ma anche filologico e teso a dare un resoconto dello stato conservativo delle opere. Oltre a questo, però, il pittore del Devon cercò anche di riportare in auge artisti che la storia sembrava aver trascurato, promuovendone la 'pittura naturalistica', manifestazione di quel risveglio dell'arte fiorentina avvenuto a partire dal XV secolo, superando il mero riconoscimento storico in funzione del loro ruolo di precursori di un'arte migliore. Patch, infatti, fece qualcosa di più iniziando a dar loro dignità e considerazione con studi monografici. La diffusione delle serie in Toscana e in Inghilterra contribuì, inoltre, a divulgare la conoscenza della pittura trecentesca e del primo Rinascimento tra gli intellettuali del suo tempo come Francesco Marucelli, i Riccardi e i Gerini. Ciò rappresentò, seppur ancora *in nuce*, un significativo passo verso quella rivalutazione dell'arte precedente a Raffaello che nell'Ottocento avrà la sua piena consacrazione.

Nel Novecento von Schlosser tributò a Patch il grande merito di essere stato il primo a parlare di Ghiberti, mentre quasi duecento anni prima a Firenze Raimondo Cocchi, stimolato dalle stampe che l'amico stava pubblicando, nel 1773 proponeva di costituire agli Uffizi una raccolta delle pitture più antiche e rappresentative della scuola toscana che, «seppur non sorprendenti ciascheduna da sé, tutte insieme formano una buona serie, che i periti stimeranno assai curiosa e interessante»⁴⁹. Nessuna raccolta di pitture antiche fu creata in quegli anni ma quella proposta costituisce la premessa del Gabinetto di Pitture Antiche che Luigi Lanzi e Pelli Bencivenni allestiranno nel 1782, in occasione del riassetto razionalistico della Galleria⁵⁰. Lo stesso Lanzi, qualche anno dopo, nella *Storia Pittorica d'Italia* estese le proprie riflessioni anche all'arte del Trecento, in particolare quella di Giotto, a cui Patch credeva di aver dedicato un volume di incisioni, cogliendone le peculiarità stilistiche ed esaltandone la capacità di esprimere i sentimenti umani, superiore a quella di Cimabue e alla trascendente ieraticità bizantina. Negli stessi anni i più lungimiranti collezionisti iniziavano ad acquistare opere di pittori come Masaccio, Perugino e Mantegna, anticipati da Horace Walpole, che già durante il suo *grand tour* italiano, alla fine degli anni Trenta, comprò opere di Bartolomeo Montagna, e da Joshua

⁴⁸ NATIONAL GALLERY CATALOGUE 1925, p. 317, nota 276; DAVIES 1988, p. 96. Secondo Francis Russel l'annotazione di Townley confermerebbe che egli era in possesso anche dei due frammenti oggi a Liverpool (*Salomè* dalla scena di Erode e un gruppo di donne con San Giovanni bambino nella scena del *Battesimo del Battista*) e a Rotterdam (il frammento di una serva alle spalle di Santa Elisabetta nella scena della *Natività del Battista*). *Ibidem*.

⁴⁹ VON SCHLOSSER 1941, p. 71; FILETI MAZZA 2007, pp. 167-178.

⁵⁰ Per il riordino delle collezioni prima sotto Raimondo Cocchi e Giuseppe Querci, poi con Pelli Bencivenni e Lanzi cfr. FILETI MAZZA-TOMASELLO 2008, pp. 20-71; SPALLETTI 2010, in particolare capp. I-II, e SPALLETTI 2012, pp. 173-181.

Reynolds, il quale nel suo taccuino, alla metà del secolo, schizzava gli affreschi di Mantegna agli Ovetari.

L'attenzione per l'arte del Medioevo e del primo Rinascimento non rappresentava una novità assoluta nella seconda metà del XVIII secolo, in Italia come in Europa. Nel 1722 Jonathan Richardson, a proposito dei rilievi della porta del Paradiso, scriveva: «[they] are of a much better taste that one would expect to find in a work 100 years before Rafaele. There is a little Gothicism in the Draperies, but the Naked has a Beauty and Excellency like the Antique, not much inferior to Mich. Angelo in anything». A Firenze, invece, già dal 1730 Giovanni Gaetano Bottari polemizzava contro le distruzioni e le pesanti ridipinture cui erano sottoposte le opere antiche, testimoni della storia e del progresso delle arti, ponendo attenzione alla pittura dei primitivi, diligente, vera e semplice, dimenticata dagli ornamenti artificiosi dell'arte moderna⁵¹. In Inghilterra nel 1757 Horace Walpole ristrutturava *Strawberry Hill*, maniero sulle rive del Tamigi, in pieno stile gotico, mentre in Toscana Giovanni Lami scriveva la *Dissertazione relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300* e, pochi anni dopo, intellettuali quali Angelo Maria Bandini, Domenico Maria Manni e Stefano Borgia a Roma studiavano e collezionavano opere dei primitivi non disdegnando affatto l'etruscheria, seppur con un atteggiamento di pura erudizione e un interesse eminentemente storico⁵².

Encomiabile, dunque, fu l'opera di Thomas Patch che dette vita a pubblicazioni dal valore storiografico e di forte impatto, aprendo un vero e proprio filone di studi. Anni dopo il suo primo lavoro – nel 1798 secondo William Young Ottley – Tommaso Piroli eseguì all'acquatinta sei incisioni tratte dalle storie alla cappella Brancacci⁵³, mentre nel gennaio del 1782 Cosimo Fioravanti, amico degli inglesi e di Patch, che lo aveva ritratto in caricatura, copiò la *Presentazione di Gesù al tempio* di Fra Bartolomeo; già nel 1773, a un anno dalla pubblicazione dedicata al frate, Angelo Campanella incideva a Roma quello stesso soggetto per la *Schola italica picturae*, monumentale opera patrocinata da Gavin Hamilton, amico di Hugford e aggiornatissimo sulle ultime novità editoriali⁵⁴.

Guidato dagli stessi intenti di Patch, al quale forse si ispirò, Carlo Lasinio lavorava ad acqueforti dagli affreschi del Camposanto dal 1806, scongiurando la perdita della loro memoria⁵⁵. In Inghilterra, invece, Thomas Hollis, committente di Canaletto e di Richard Wilson, collezionava incisioni, tra le quali figuravano le stampe di Thomas Patch.

Numerosi, dunque, furono collezionisti e artisti che dalla fine del secolo raccolsero stampe da dipinti e sculture degli antichi maestri toscani; tra loro John Flaxman, che durante il suo *grand tour* negli anni Novanta fece disegni e schizzi delle formelle del Ghiberti e da altri 'primitivi', e William Young Ottley, che allo stesso Flaxman, nel 1826, dedicherà la *Serie da dipinti e sculture dei maestri della scuola fiorentina per illustrare la storia del restauro delle arti e del disegno in Italia*. Le 54 incisioni, tra le quali due dalla cappella Brancacci, sono stampate con uno spirito diverso da

⁵¹ RICHARDSON 1722, p. 44; BOTTARI 1730. Cfr. anche MASER 1973, pp. 192-199.

⁵² Cfr. *UN ERUDITO DEL SETTECENTO* 2002, in particolare il contributo di SCUDIERI, pp. 179-189; SPALLETTI 2000, pp. 115-129; BRUNORI 2014, pp. 273-275, e, più in generale per il collezionismo a Firenze e in Toscana, *LA FORTUNA DEI PRIMITIVI* 2014, pp. 225-325.

⁵³ Tradizionalmente collocate nel 1775, le incisioni furono con ogni probabilità realizzate dal Piroli diversi anni più tardi. A quella data, infatti, la cappella era chiusa per essere protetta «dall'intemperie dell'aria [...] rimedio estrinseco necessario perché, siccome il fuoco ha fatto in più parti delle pareti staccare l'intonaco, i venti, ora umidi e ora secchi, che a loro piacimento vengono in tutta la desolata chiesa del Carmine, possono facilmente accelerarne la rovina». CASAZZA-CASSINELLI LAZZERI 1989, pp. 12-13, 66-75 (Tommaso Piroli).

⁵⁴ Fioravanti lavorò su una copia dell'originale appena dipinta da Sante Pacini per 80 zecchini e oggi conservata all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. BORRONI SALVADORI 1986, p. 45. La caricatura di Fioravanti, ritratto a figura intera, di profilo e con il tricorno in mano nell'atto di inchinarsi, fa parte della *Serie di 25 Caricature*, pubblicata da Patch nel 1768-1769.

⁵⁵ Lasinio era conservatore del Camposanto di Pisa per il restauro dei dipinti dal 1807.

quello di Patch⁵⁶. Entrambi, infatti, di Masaccio ammiravano il naturalismo e la capacità di ritrarre dal vero «so different from the disagreeable stiffness in the horrid spectres of the School of Giotto and of the modern Grecian mosaiks», sottolineando il debito di Raffaello e Michelangelo nei suoi confronti⁵⁷. Tuttavia, oltre cinquant'anni dopo, Ottley criticava le figure di Masaccio (oggi attribuite a Filippino Lippi) per l'incapacità di esprimere azione, gestualità e sentimenti, pur mostrando un apprezzamento estetico per quell'arte potente⁵⁸.

Le parole di Horace Walpole, che alla notizia della morte di Thomas Patch, nell'aprile del 1782, rimpiangeva la scomparsa di colui che aveva grandi meriti per aver ridato vita ai dimenticati affreschi di Masaccio, ben esemplificano l'influenza che l'opera dell'inglese ebbe nel manifestarsi di un nuovo gusto. Un gusto che si affermerà lentamente e in forme ben diverse solo in pieno Ottocento, ma che trova in qualche modo le sue fondamenta anche nelle pubblicazioni di questo eclettico, stravagante, talvolta difficile artista, sul cui destino oggi conosciamo anche un dettaglio relativo alle spoglie mortali. Esse, infatti, riposano al Cimitero Acattolico di Livorno in una tomba prima dimenticata, poi distrutta: «Arrived from Florence, the 2d May 1782 the body of Mr. Patch was buried in the English burial ground the same evening p[er] me. John Udny Jun[ior] Vice Consul», annotava il cappellano della comunità inglese in quella città⁵⁹.

⁵⁶ Le scene riprodotte sono *La disputa di San Pietro Simon Mago* (disegno di William Ottley) e *San Paolo visita San Pietro in carcere* (disegno di Tommaso Piroli).

⁵⁷ Nella prefazione al volume Ottley scriveva: «The best amongs these artists had been the drawing-masters of Raphael and Michelangelo». Per le incisioni di Flaxman e Ottley cfr. BRIGSTOCKE–MARCHAND–WRIGHT 2010, pp. 1- 624. Sul collezionismo dei primitivi in Italia e Toscana tra Sette e Ottocento cfr. TORMEN 2014, pp. 17-37; DE BENEDICTIS 2014, pp. 67-77 con bibliografia. Cfr. anche CASAZZA-CASSINELLI LAZZERI 1989, pp. 79-81.

⁵⁸ Sulla fortuna grafica degli affreschi alla cappella Brancacci cfr., oltre ai citati scritti di Borea, CASAZZA-CASSINELLI LAZZERI 1989. In ambito francese è da segnalare la collezione parigina di primitivi che Alexis-Francois Artaud de Montor reperì agli inizi dell'Ottocento tra Roma e Firenze, ispirandosi alla raccolta fiorentina di Ignazio Hugford. Cfr. LUI 1994, p. 67.

⁵⁹ Kew National Archives, *Chapel Register of the Protestant Society of Leghorn 1707-1783*, vol. 1, RG33/116. La tomba di Patch fu distrutta, con altre, nei primi anni del Novecento probabilmente per far posto a nuove sepolture.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. ASFi, Miscellanea di Finanze A, 326

1A. Raimondo Cocchi ad Angelo Tavanti, 27 novembre 1772

Eccellenza,

il Puntoni che comprò questi quadri dalli Scorzi per dugento Zecchini e mi ha voluto mostrar la ricevuta, si protesta che gli basta che S.A.R. lo sappia, e lo tratti poi come vuole comprandoli. I quadri sono a Pisa, io non gli ho visti; tempo fa gli sentii lodare solamente ai procuratori delli Scorzi. Uno di questi è il pittor [Gesualdo] Ferri che si protesta amico, e che in questa occasione non risparmia passi, ne scrisse al S. Canonico Querci che piuttosto lo sconsigliava dall'offerirli e che gli ha visti a Pisa e che non gli stima molto. Il detto Ferri avendomi sentito citare il pittor Patch dopo avermi arringato contro di Lui iermattina, corse subito da Lui, a far quanto Egli confidenzialmente mi scrive nell'annesso segreto biglietto a cui accludo anche la traduzione dall'Inglese, benché superflua per Vostra Eccellenza. La prego a leggerlo e mi fiderei del Suo Sentimento.

Tralascero i soliti appoggi che si citano dal professore i quali consistendo in asserzioni sue di offerte rifiutate, e di poco desiderio di venderli o in sedi già preparate da lui, dei pittori come Hugford e Tempesti, già non fanno altro che allarmarci. Infatti gli hanno stimati millecinquecento Scudi. Avvertirò solamente come questo Tempesti, già prevenuto, è il solo in Pisa perito capace e di credito. Giacché dunque la grazia che si dimanda unicamente nel Memoriale, è la libertà di mandarli fuori, e giacché il Signor Puntoni mi si è apertamente spiegato come se facesse questa offerta per Suo dovere, al Sovrano, e come un Sacrificio, o per farsi merito e d'altronde si aspetterebbe venderli vantaggiosamente fuori. Se S.A.R. non gli volesse, graziando il Puntoni, dovrebbe credo essere esente dal dubbio che Egli mai si potesse lamentare, come non esaudito. Accluso rimando anche a V.E. il Memoriale e pieno di rispetto mi soscrivo immutabilmente di Vostra Eccellenza Umilissimo Obb.mo Servitore Raimondo Cocchi

[pubblicato in FILETI MAZZA-TOMASELLO 1999, doc. XXVI, p. 149]

1B. Thomas Patch a Raimondo Cocchi, 26 novembre 1772

Dear Sir,

this morning G.[esualdo] Ferri the Painter came to desire me to under write a paper that I had examined the two pictures which you mention and had found them originals. I told him that it's about twelve years since I saw them and remember that the price than asked was so exorbitant that I did not examine them with a proper attention and if I had Landscape painting was my profession and not History for which reason I told him my opinion would be of little weight. My real opinion is that I remember to have fixed on at the time I saw them was that the Rubens was an attempt to imitate him but coldly. The Guido rather a copia and indifferent. I told Ferri that the best way would be to get them sent us to Florence than he would find enough to sign his papers ----- those pictures have been seen by many very Intellegent professors this likewise makes me doubt much ---- the present professor paid 200. Sequins for both.

Your obliged and obedient Servant T. Patch

2. ASFi, Miscellanea di Finanze A, 326

2A. 6 maggio 1772

L'abbé Rancurel ose proposer a son altesse Royale de faire l'acquisition d'une statue et de quelques fragmens d'antiquité qu'il a reporté d'Egypte; il espere, selon [l'avis?] des connoisseurs, que des precieux rests de la plus haute antiquité, ne seront point déplorés parmi les belles choses qui ornent la galerie de son altesse Royale.

L'Antiquario di Sua Altezza Reale informi e dica il suo sentimento, li 6 maggio 1772.

2B. Raimondo Cocchi al granduca Pietro Leopoldo, 12 maggio 1772

Altezza Reale

Queste antichità sono una metà d'una Iside di un marmo Basalte scuro e duro, senza geroglifici, ma di bellezza particolare nel suo genere. Un'altra Iside a sedere sulle proprie calcagna, con geroglifici davanti e sul tabernacolo in cui è la figura in piedi a bassorilievo del sole colla frusta: è quasi intera e pare di un tufo, minor del naturale non molto offesa. Ed una Lapida del medesimo tufo con geroglifici cioè Scrittura Egizia a colonne, e figura, pare d'una Iside, con animali e altro, Larga un poco più d'un braccio e alta meno. La descrizione di queste tre Sculture non basterebbe a darne una vera idea. Sono sicuramente Egizie e il possessore, uomo dotto ed onesto, le ha acquistate al Gran Cairo. Il Console Agostini le ha viste e conosce assai anche Lui avendo credo, fatto seco in parte o tutto il viaggio dall'Egitto in Toscana. Credo che sarebbe bene acquistarle per la Galleria perché molto scarseggia di Egizio. E benché questa sia la più stolidi parte del fanatismo antiquario, e sia disperata impresa lo spiegare queste antiche superstizioni, e benché sculture sempre brutte, per il disegno, pure destano l'universale curiosità, ed è vero che questi tre pezzi per varii riflessi son curiosi e pregevoli. Diffidando io della propria perizia pratica, gli ho fatti vedere meco al Pittor Inglese Tommaso Patch domiciliato qua, e la cui cognizione in simil genere di mercatura è grande, tanto più che Egli non conosce il professore come lo conosco Io, che lo ho trattato confidenzialmente da molto tempo, onde la Sua Stima può credersi lontana da qualunque prevenzione d'amicizia, e questa è fra quaranta e cinquanta Zecchini. Oltre i quali non passerei neanche io. Non ho ricercato il possessore di quanto ei pretenderebbe non avendo tal commissione. So che ei non è un Mercante, ma uno che viaggia per piacere, ben nato e senza bisogno di denaro. E che il Sig. Sauboin ha parlato seco anche su questo proposito. A me disse che, stracco dell'incomodo trasporto, desiderava lasciar queste antichità, che per dire vero egli mostra di amare assai, piuttosto a V.A.R. e alla Sua Galleria, ove sarebbero esposte al pubblico con Suo onore, che a qualunque altro. Il Pittor Patch ed Io concordemente soggiungiamo che molto meno si pagherebbero se a noi toccasse a comprarle per rivenderle, e la nostra stima è quel che noi crediamo adattato alla grandezza del Compratore.

E con più sincero umilissimo rispetto baciando la real veste mi soscrivo di Vostra Altezza Reale Umilissimo Servitore Suddito obbligatissimo Raimondo Cocchi

[pubblicato in FILETTI MAZZA–TOMASELLO 1999, doc. XXII, p. 145; cfr. *Ini*, p. 57]

3. ASFi, Miscellanea di Finanze A, 326

3A. Giuseppe Querci dalla Real Galleria, 11 novembre 1771

Innocenzio Spinazzi Romano, Scultore di V.A.R., prega umilmente L'Altezza Vostra a volersi degnare di fare acquisto per La Sua Real Galleria di vari pezzi di Scultura antica, che ha seco portati di Roma, sperando dalla Reale beneficenza di ottenere qualche sollievo per la Sua numerosa Famiglia.

I marmi, de' quali il Supplicante propone a V.A.R. l'acquisto, sono veramente antichi, e per la maggior parte di buona maniera, tali essendo stati trovati nella visita ed esame, che Io ne ho fatto da per me stesso, e che ne ho fatto fare anche da due Periti d'antichità, il cui giudizio parmi essere senza eccezione.

Nell'annessa nota segnata I il Supplicante ha specificato il numero, la qualità, e il prezzo di detti Marmi, de' quali chiede Scudi 634. La perizia segnata II di Pietro d'Hancarville, che secondo la sua intelligenza si è diffuso a ragionare sul merito di ciaschedun pezzo, fissa il prezzo dei detti Marmi a Scudi 400 incirca, aggiungendo, che i dilettanti e curiosi gli pagherebbero di più.

L'altra perizia segnata III di Tommaso Pacht [Patch], Inglese molto pratico del valore de' marmi antichi, fa salire il prezzo di quelli esibiti dallo Spinazzi a Zecchini 347.

In questa disparità di Stime, delle quali l'una è forse troppo bassa, e l'altra troppo alta, io lascio volentieri ad altri l'arbitrio d'un definitivo giudizio: crederei peraltro, che 500 Scudi potessero essere un prezzo di mezzo fra le due Stime molto conveniente.

Quando intanto a V.A.R. piacesse di fare sperimentare al Supplicante gli effetti di quella Vostra Clemenza ch'egli umilmente implora, stimo, che l'Altezza Vostra farebbe un acquisto degno della Reale Galleria, e darebbe un opportuno sollievo alla di Lui numerosa Famiglia. Né devo omettere, che V.A.R. verrebbe a beneficiare un Soggetto, che La serve con attenzione e con amore, e che non lascia occasione di meritarsi qualche straordinaria beneficenza, come parmi poter dedurre dalla premura, che ha mostrato e mostra, per tutto ciò, che occorre alla giornata nella Reale Galleria. [...] aggiungo solamente che quando il Supplicante resti consolato in ciò, che domanda, il buon servizio di V.A.R. richiede, ch'egli venga obbligato a consegnare i suoi Marmi ben ripuliti, e perfettamente restaurati.

E con profondissima venerazione bacio la Reale veste di Vostra Altezza Reale
Umilissimo Servo e Suddito Giuseppe Querci

I. Nota delle Statue, e Busti Antichi che vi si trovano appresso di me appiè sottoscritto

Una figura rappresentante un Onfale con Clava in mano alta palmi sei Romani
scudi 150

Una Testa più grande del naturale rappresentante Cesare Augusto con suo Busto di Alabastro
scudi 130

Due Figure, una rappresentante Giove Feretrio, l'altra Esculapio, alte due palmi e mezzo
scudi 80

Due Termini alti palmi tre
scudi 16

Due detti di Alabastro con le Teste, e piedi di nero antico alti palmi due
scudi 30

Una Figura rappresentante Seneca alta palmi quattro
scudi 60

Due Figure, una rappresentante un Cesare, l'altra una Donna Augusta in figura di Cerere con le sue rispettive Basi a forma di Are, alte palmi due
scudi 40

Una Figura in marmo greco rappresentante Venere con Cupido al lato, alta palmi due
scudi 35

Una Testa rappresentante Sabina di Adriano Imperatore con suo Busto grande al naturale
scudi 40

Altra testa particolare rappresentante Lidia Clara di Giuliano Imperatore con suo Busto come la detta
scudi 45

Un Bassorilievo di un Esculapio alto un palmo in circa con sua cornice
scudi 08

In tutto Scudi 634

Io Innocenzo Spinazzi

III. Nota di Statue, e Busti Antichi che si ritrovano appresso il Signor Innocenzio Spinazzi

Una figura rappresentante un Onfale con Clava in mano alta palmi sei Romani
zecchini 80

Una Testa più grande del naturale rappresentante un Cesare Augusto con suo Busto di Alabastro
zecchini 80

Due Figure, una rappresentante Giove Feretrio, l'altra Esculapio, alte due palmi e mezzo
zecchini 30

Due Termini alti palmi tre
zecchini 16

Due detti di Alabastro con le Teste, e piedi di nero antico alti palmi due
zecchini 20

Una figura rappresentante Seneca alta palmi 4
zecchini 18

Due Figure, una rappresentante un Cesare, l'altra una Donna Augusta in figura di Cerere con le sue rispettive basi a forma di Ara, alte palmi due
zecchini 25

Una Figura in marmo greco rappresentante Venere con Cupido al lato, alta due palmi
zecchini 12

Una Testa rappresentante Sabina di Adriano Imperatore con suo Busto
zecchini 30

Altra testa particolare rappresentante Lidia Clara di Giuliano Imperatore con suo Busto
zecchini 35

Bassorilievo di un Esculapio alto un palmo in circa, con sua cornice
zecchini 1

347 zecchini in tutto

Io appiè sottoscritto, richiesto di osservare, li sopra descritti Marmi Antichi e considerare il Loro valore, dichiaro secondo la mia perizia essere all'incirca il prezzo scritto nel margine, a forma delle Stime che sono acostumato di fare presso li miei Nazionali Inglese.

Tommaso Patch Pittore

16 ottobre 1771

4. Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine

Filza IV, 1771B, ins. 27, *Fogli del 1771 fuori d'ordine. C, Sculture Antiche (senza effetto) 1771 circa*

Altezza Reale

Innocenzio Spinazzi Romano Scultore di V.A.R. prega umilmente l'A.V. a volersi degnare di fare acquisto per la Sua R. Galleria di vari pezzi di Scultura antica, che ha seco portati da Roma, sperando dalla R. beneficenza di ricavarne qualche sollievo per sua numerosa famiglia. I marmi dei quali il Supplicante propone a V. et R. l'acquisto sono certamente antichi, di buona maniera, e degni d'essere collocati nella R. Galleria: tali avendoli io trovati nella visita ed esame, che ne ho fatto in compagnia dell'Inglese Tommaso Patch, che è molto intendente d'Antichità. Nell'annessa nota il Supplicante ha specificato il n., qualità e prezzo di detti Marmi. Fra gli undici pezzi in detta nota descritti ve ne sono sette di più bella maniera, e più interessanti pel soggetto e questi sono l'Onfale, il busto d'Augusto, il Giove faretrio, l'Esculapio, i Termini. Circa il prezzo io ho segnato nel primo Margine, partita per partita a quanto credei potersi, o doversi ridurre. Quando intanto a V.A.R. piacesse di fare sperimentare al Supplicante gli effetti di quella R. Clemenza, che egli umilmente implora, stimo che farebbe un acquisto ben degno della R. Galleria, e darebbe un opportuno sollievo alla di Lui numerosa famiglia. Ne devo omettere che l'Altezza V. verrebbe a beneficiare un Soggetto, che La serve con attenzione, ed amore, e che non lascia occasione di meritarsi qualche straordinaria beneficenza come parmi poter dedurre dalla premura che ha mostrata per tutto ciò che alla giornata occorre nella R. Galleria.

Il Supplicante chiede Scudi 634

La Perizia segnata num. II di Pietro d'Hancarville che secondo la sua intelligenza si è diffuso a ragione sul merito di ciaschedun pezzo, fissa il prezzo dei Marmi intorno a Scudi 400; aggiungendo che i dilettanti e i curiosi gli pagherebbero di più.

L'altra Perizia segnata III di Tommaso Patch Inglese molto pratico del valore dei Marmi antichi, fa salire il prezzo di quelli esibiti dallo Spinazzi a Zecchini 347.

In questa disparità di stime, l'una è forse troppo bassa, e l'altra troppo alta, io lascerei volentieri ad altri l'arbitrio d'un giudizio definitivo, crederei per altro che cinquecento Scudi potessero essere un prezzo di mezzo fra le due stime molto conveniente.

Io Raimondo Cocchi fui comandato dal Cons. Tavanti d'interrogarne Patch che mi disse non esser cose rare né importanti.



Fig. 1: *Il Ritratto di Masaccio* [Filippino Lippi], in T. Patch, *The life of Masaccio*, Firenze 1770, tav. I. Collezione privata



Fig. 2: *Deposito di Giotto*, in T. Patch, *The life of Giotto*, Firenze 1772, frontespizio. Collezione privata



Fig. 3: T. Patch da Spinello Aretino, *La nascita di San Giovanni e Zaccaria che impone il nome al Battista*, in T. Patch, *The life of Giotto*, Firenze 1772, tav. III. Collezione privata



Fig. 4: *Porta del Paradiso* da Lorenzo Ghiberti, calco in gesso, seconda metà del XVIII secolo. Firenze, Accademia di Belle Arti



Fig. 5: T. Patch da Paolo Uccello, *Giovanni Acuto*, 1771 con iscrizione «IOANNES · ACVTVS EQVES · BRITANNICVS · DVX · AETATIS · SVE · CAVTISSIMVS · ET · REI · MILITARIS · PERITISSIMVS · HABITVS · EST · PAVLI · VCCELLI · OPVS - 1436 - Patch 1771». Firenze, Biblioteca Moreniana

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

ASFi= ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

Corte dei Conti, 80, *Catalogo dei Libri esistenti nella Libreria della R. Accademia delle Belle Arti*, 1817
Corte dei Conti, 80, *Inventari degli oggetti d'arte conservati nella R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*
Miscellanea di Finanze A, 285, *Pitture di Masaccio esistenti nella Chiesa del Carmine danneggiate dall'incendio di detta Chiesa. Ordini dati "conservarli"*
Miscellanea di Finanze A, 285, *Galleria*
Miscellanea di Finanze A, 323
Miscellanea di Finanze A, 324, *Lettere diverse concernenti l'acquisto di alcuni Ritratti di Pittori insigni che si sono dipinti da se stessi per accrescere la serie di quelli che esistono in Galleria*
Miscellanea di Finanze A, 326
Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788, 1134

ASGU= ARCHIVIO STORICO DELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Filza III, 1771A, ins. 6; ins. 11; ins. 19
Filza VIII, 1775, ins. 34 e ins. 57
Filza XXVI, 1794, ins. 49

AABAFi= ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE

Filza A (1611-1783), ins. 113 e ins. 123 (*Inventario stilato da Gesualdo Ferri dei Mobili esistenti in via della Crocetta*, redatto il 4 aprile 1778).
Filza 14, 1825, ins. 23

BNCFi= BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

PELLI BENCIVENNI 1780
G. PELLI BENCIVENNI, *Efemeridi*, s. II, vol. VIII, ms. 1780
BNCF, <http://pelli.bncf.firenze.sbn.it/it/progetto.html>

BRFi =BIBLIOTECA RICCARDIANA DI FIRENZE

Lettere di vari uomini illustri all'Abate Mebus, ms. 3390-3391

KEW NATIONAL ARCHIVES

Chapel Register of the Protestant Society of Leghorn 1707-1783, vol. 1, RG33/116

BIBLIOGRAFIA

ACIDINI LUCHINAT 1980

C. ACIDINI LUCHINAT, *Momenti della fortuna critica di Lorenzo Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 18-21 ottobre 1978), II, Firenze 1980, pp. 523-540.

BALDINUCCI 1812

F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1681-1728), in *Opere di Filippo Baldinucci*, X, Milano 1812.

BELLESÌ 2016

S. BELLESÌ, *Scultura e scultori all'Accademia di Belle Arti di Firenze in età lorenese: normative, insegnamenti, collezioni d'arte, concorsi, commissioni, restauri e altro*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, Pisa 2016, pp. 21-85.

BELSEY 1997

H.G. BELSEY, *Patch Thomas*, voce in *A dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800, compiled by John Ingamells*, New Haven-Londra 1997, pp. 745-746.

BELSEY 2011

H. BELSEY, *Thomas Patch*, Milano 2011.

BOREA 1993

E. BOREA, *Le stampe dai Primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata II*, «Prospettiva», LXX, 1993, pp. 50-74.

BORRONI SALVADORI 1984

F. BORRONI SALVADORI, *L'esportazione di opere d'arte nella Firenze della seconda metà del Settecento*, «Amici dei Musei», 31, 1984, pp. 8-11.

BORRONI SALVADORI 1985

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento I*, «Labyrinthos», 7/8, 1985, pp. 3-72.

BORRONI SALVADORI 1986

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento II*, «Labyrinthos», 10, 1986, pp. 38-92.

BOTTARI 1730

G.G. BOTTARI, *Prefazione*, in R. Borghini, *Il Riposo di Raffaello Borghini*, a cura di A.M. Biscioni, G.G. Bottari, Firenze 1730, pp. VII-XVI.

BOTTARI/TICOZZI 1822-1825

G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di S. TICOZZI, I-VIII, Milano 1822.

BRIGSTOCKE–MARCHAND–WRIGHT 2010

H. BRIGSTOCKE, E. MARCHAND, A.E. WRIGHT, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, «The Walpole Society», LXXII, 2010, pp. 1-624.

BRUNORI 2014

L. BRUNORI, *Angelo Maria Bandini*, in *LA FORTUNA DEI PRIMITIVI* 2014, pp. 273-275.

CASAZZA–CASSINELLI LAZZERI 1989

O. CASAZZA, P. CASSINELLI LAZZERI, *La Cappella Brancacci. Conservazione e restauro nei documenti della grafica*, Modena 1989.

COCO 2008-2009 (2010)

G. COCO, *I ritratti dei grand tourists nei disegni e nelle incisioni di Thomas Patch*, «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», IX-X, 2008-2009 (2010), pp. 125-144.

COCO 2014

G. COCO, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014.

COLE–MIDDELDORF 1971

B. COLE, U. MIDDELDORF, *Masaccio, Lippi or Hugford?*, «The Burlington Magazine», 113, 1971, pp. 500-507.

CROWE–CAVALCASELLE 1883

A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, II, Firenze 1883.

DA MORRONA 1787

A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno da Alessandro Da Morrona, Patrizio Pisano*, Pisa 1787.

DAVIES 1951-1953

M. DAVIES, *The National Gallery Catalogue – The Earlier Italian Schools*, Londra 1951-1953.

DAVIES 1988

M. DAVIES, *The Italian Schools before 1400*, Londra 1988.

DE BENEDICTIS 2014

C. DE BENEDICTIS, «*Etruria Pittrice*»: *all'origine del collezionismo di Primitivi in Toscana*, in *LA FORTUNA DEI PRIMITIVI* 2014, pp. 67-77.

FENTON 2006

J. FENTON, *School of genius. A history of the Royal Academy of Arts*, Londra 2006.

FILETI MAZZA 2005

M. FILETI MAZZA, «*Fuori di questi felicissimi Stati...*»: *esportazione dell'opera d'arte nella Toscana lorenese*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 2005, pp. 219-263.

FILETI MAZZA 2007

M. FILETI MAZZA, *Pitture antiche nella Galleria fiorentina: alcune testimonianze*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 91-92, 2007, pp. 167-178.

FILETI MAZZA–TOMASELLO 1999

M. FILETI MAZZA, B.M. TOMASELLO, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999.

FILETI MAZZA–TOMASELLO 2008

M. FILETI MAZZA, B.M. TOMASELLO, *Da Antonio Cocchi a Giuseppe Pelli Bencivenni: pensiero e prassi in Galleria*, in *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, a cura di M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B.M. Tomasello, Firenze 2008, pp. 20-71.

«Gazzetta Toscana» 1770

«Gazzetta Toscana», 39, 29 settembre 1770.

«Gazzetta Toscana» 1771a

«Gazzetta Toscana», 49, 7 dicembre 1771.

«Gazzetta Toscana» 1771b

«Gazzetta Toscana», 5, 1 febbraio 1771.

«Gazzetta Toscana» 1772

«Gazzetta Toscana», 38, 19 settembre 1772.

«Gazzetta Toscana» 1773

«Gazzetta Toscana», 19, 8 maggio 1773.

«Gazzetta Toscana» 1774

«Gazzetta Toscana», 30, 23 luglio 1774.

«Gazzetta Toscana» 1783

«Gazzetta Toscana», 9, 1 marzo 1783.

GLI UFFIZI 1980

Gli Uffizi. Catalogo generale, a cura di U. Baldini, L. Berti *et alii*, Firenze 1980.

GRASSI 1851

R. GRASSI, *Pisa e le sue adiacenze nuovamente descritte da Ranieri Grassi con quattro tavole in rame premessovi un compendio della storia pisana fino a tutto il 1850*, Pisa 1851.

LA FORTUNA DEI PRIMITIVI 2014

La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, Catalogo della mostra, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014.

LONGHI 1965

R. LONGHI, *Ancora su Spinello Aretino*, «Paragone», 16, 1965, CLXXXVII, pp. 52-55.

LUI 1994

F. LUI, *Un "oltremontano" a Firenze. Ignazio Enrico Hugford, pittore, storiografo, collezionista; l'attività multiforme di un "sagacissimo conoscitore delle mani de' pittori", "re dei galantuomini", nonché copista e pittore lui stesso di "buon stile"*, «Gazzetta Antiquaria», 22/23, 1994, pp. 62-67.

MANNI 1763

D.M. MANNI, *Della vecchiezza sovraggrande del Ponte Vecchio di Firenze e de' cangiamenti di esso*, Firenze 1763.

MASER 1973

E.A. MASER, *Giotto, Masaccio, Ghiberti and Thomas Patch*, in *Festschrift Klaus Lankeheit zum 20 Mai 1973*, a cura di W. Hartmann, Colonia 1973, pp. 192-199.

MILANESI 1885

G. MILANESI, *A proposito della tintura delle porte di S. Giovanni*, «Arte e Storia», 4, 12 luglio 1885, 28, pp. 217-218.

MÜNTZ 1890

E. MÜNTZ, *Les Archives des arts: recueil de documents inédits, ou peu connus*, Parigi 1890.

NATIONAL GALLERY CATALOGUE 1925

National Gallery Catalogue, Londra 1925.

PATCH 1770

T. PATCH, *The life of Masaccio*, Firenze 1770.

PATCH 1772a

T. PATCH, *The life of Fra Bartolommeo della Porta, a Tuscan Painter with his Works engraved from the original Pictures*, Firenze 1772.

PATCH 1772b

T. PATCH, *The life of Giotto*, Firenze 1772.

PATCH-GREGORI 1772-1774

T. PATCH, F. GREGORI, *The Gates of the Baptistery of St. John in Florence engraved by F. Gregori and T. Patch*, Firenze 1772-1774.

PREVITALI 1964

G. PREVITALI, *La fortuna dei Primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

PRIDHAM 1869

T.L. PRIDHAM, *Devonshire celebrities*, Londra 1869.

PROCACCI 1932

U. PROCACCI, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771 (la sagra di Masaccio; gli affreschi della Cappella di San Giovanni)*, «Rivista d'Arte», XIV, 1932, pp. 141-232.

PROCACCI 1961

U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano 1961.

RICHARDSON 1722

J. RICHARDSON, *An account of some Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, Londra 1722.

UN ERUDITO DEL SETTECENTO 2002

Un erudito del Settecento. Angelo Maria Bandini, Atti della giornata di studi su Angelo Maria Bandini (Firenze 22 ottobre 1990), a cura di R. Pintaudi, Messina 2002.

UN INGLESE IN OLTRARNO 2007

Un inglese in Oltrarno: omaggio a Thomas Patch (1725-1782), Catalogo della mostra, a cura di F. Navarro, Livorno 2007.

SCUDIERI 2002

M. SCUDIERI, *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi*, in UN ERUDITO DEL SETTECENTO 2002, pp. 179-189.

SPALLETTI 1979

E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, I.2. *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 417-484.

SPALLETTI 2000

E. SPALLETTI, *Erudizione, collezionismo e mercato artistico tra Roma e Firenze nelle lettere di Stefano Borgia ad Angelo Maria Bandini*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, Milano 2000, pp. 115-129.

SPALLETTI 2010

E. SPALLETTI, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze 2010.

SPALLETTI 2012

E. SPALLETTI, *Qualche riflessione sugli impegni storico-artistici di Lanzi per la Galleria*, in *Scritti di Museologia e di Storia del Collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 173-181.

SPALLETTI-VIALE 2014

E. SPALLETTI, R. VIALE, *Tommaso Puccini (1749-1811). Conoscitore delle Arti e Direttore degli Uffizi*, Firenze 2014.

TORMEN 2014

G. TORMEN, *Dipinti "sull'asse in campo d'oro": i Primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario*, in LA FORTUNA DEI PRIMITIVI 2014, pp. 17-37.

VASARI/BOTTARI 1762

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti corrette da molti errori e illustrate con note pubblicate da G.G. Bottari*, a cura di G.G. BOTTARI, II, Roma 1762.

VASARI/BOTTARI 1767-1772

G. VASARI, *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti corrette da molti errori e illustrate con note pubblicate da G.G. Bottari*, a cura di G.G. BOTTARI, I, t. I, Livorno 1767.

VENTURI 1926

L. VENTURI, *Il gusto dei Primitivi*, Bologna 1926.

VON ECKSTÄDT VITZTHUM 1906

G. VON ECKSTÄDT VITZTHUM, *Un ciclo di affreschi di Spinello Aretino perduto*, «L'Arte», IX, 1906, pp. 199-203.

VON SCHLOSSER 1941

J. VON SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Monaco 1941.

WALPOLE/LEWIS 1967

H. WALPOLE, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. Correspondence with Sir Horace Mann*, a cura di W.S. LEWIS, 23, New Haven-Londra 1967 (disponibile on-line <http://walpole.library.yale.edu/collections/digital-collections/horace-walpole-correspondence>).

WALPOLE/LEWIS 1971

H. WALPOLE, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. Correspondence with Sir Horace Mann*, a cura di W.S. LEWIS, 26, New Haven-Londra 1971 (disponibile on-line <http://walpole.library.yale.edu/collections/digital-collections/horace-walpole-correspondence>).

WATSON 1939-1940

F.J.B. WATSON, *Thomas Patch (1725-1782): notes of his life together with a Catalogue of his known Works*, «The Walpole Society», XVIII, 1939-1940, pp. 15-50.

ABSTRACT

Tra il 1770 e il 1774 il pittore inglese Thomas Patch pubblicò a Firenze volumi di incisioni tratte da Masaccio, Fra Bartolomeo, Giotto (in realtà Spinello Aretino) e Lorenzo Ghiberti. Queste edizioni ebbero un enorme successo a Firenze ma anche in Inghilterra, dove furono promosse da Horace Walpole. Contribuirono, inoltre, a preservare il ricordo di un'arte ancora poco nota e apprezzata, catalizzando verso di essa l'attenzione di conoscitori e amatori d'arte.

Patch si interessò anche al commercio di opere di maestri del passato e fu attivo consulente per l'Accademia del Disegno e per la Galleria degli Uffizi relativamente all'acquisto di pezzi d'arte antica, del Tre e Quattrocento.

Between 1770 and 1774 the British painter Thomas Patch published in Florence several series of engravings taken from works by Masaccio, Fra Bartolomeo, Giotto (now considered by Spinello Aretino) and Lorenzo Ghiberti. These series enjoyed a huge success not only in Florence but also in England, where they were promoted by Horace Walpole. They caught the interest of *connoisseurs* and art lovers and strongly contributed to the appreciation of artworks which at the time were not yet widely known.

Patch was also interested in the trade of Old Masters and acted as consultant both for the Accademia del Disegno and for the Galleria degli Uffizi in their purchases of paintings belonging to the fourteenth and fifteenth century.

EL PROYECTO «ICONOGRAFÍA TEXTUAL DEL QUIJOTE» Y LAS EDICIONES ITALIANAS DEL *DON QUIJOTE* EN LA COLECCIÓN URBINA-CUSHING LIBRARY

1. Origen y principales hitos de la «Iconografía Textual del Quijote»

El proyecto «Iconografía Textual del *Quijote*» comenzó a desarrollarse en el año 2000 bajo la dirección del profesor Eduardo Urbina (Texas A&M University) como parte del «Cervantes Project» (1995), cuyo mayor reto ha sido la creación de una edición electrónica *variorum* de las dos partes del *Don Quijote*. El principal objetivo del equipo de trabajo de la «Iconografía Textual del *Quijote*» era la elaboración de un catálogo *raisonné* digital en línea del total de las ediciones ilustradas del *Don Quijote*, una labor impensable mediante los sistemas tradicionales de impresión por la ingente cantidad de material gráfico que la novela cervantina ha generado a lo largo de los siglos. El proyecto, en el que participa la Universidad de Castilla-La Mancha, ha propiciado además la conformación de una notable colección propia de ediciones ilustradas de la novela de Cervantes, depositada en la Cushing Memorial Library and Archives, a partir de la cual poder elaborar dicho catálogo *raisonné*¹.

En la actualidad, la colección cuenta con 1.515 ediciones del *Don Quijote* y obras relacionadas (otros textos cervantinos, adaptaciones, biografías, fuentes literarias, ecc.); la mayoría de ellas inglesas, francesas, españolas, alemanas e italianas – que serán desarrolladas en la segunda parte de este trabajo – de los siglos XVII al XX. La Cushing Memorial Library posee ejemplares de la mayoría de las ediciones ilustradas consideradas clásicas o canónicas, como la edición con la primera portada ilustrada en la que ya se sistematiza la iconografía de los protagonistas cervantinos (Londres, Blounte, 1620); diversas ediciones que recogen la tradición flamenca de Savery y Bouttats (Bruselas, Juan Momarte, 1662; y Amberes, Geronymo y Juan Bautista Verdussen, 1672-1673, entre otras); la primera edición ilustrada inglesa (Londres, Hodgkin, 1687); la editada por Jacob y Richard Tonson con ilustraciones de John Vanderbank (Londres, 1738); las publicadas por la Real Academia de la Lengua (primera edición Madrid, Ibarra, 1780) y los Sancha (Madrid, Gabriel de Sancha, 1797-1798; y 1798-1799)²; ediciones y álbumes con las ilustraciones de Charles-Antoine Coypel, con quien *Don Quijote* se convirtió en una fábula alegórica y teatral (París, Chez Louis Surugue, 1723 y posteriores; Londres, Robert Knaplock *et alii*, 1725; Londres, Gerard van der Gucht, 1725 y posteriores; Londres, Walthoe, 1731)³, de Tony Johannot (París, Dubochet, 1836-1837), Gustave Doré (París, Librairie de Louis Hachette et Cie, 1863) o el surrealista Dalí (Nueva York, Random House, 1946); la primera edición ilustrada americana (Nueva York, Huntington, 1815); la imponente y monumental edición conmemorativa del III Centenario en la que el pintor José Jiménez Aranda se dejó la vida (Madrid, Cabrera, 1905); la de Londres, William Miller, 1801, calificada por Río y Rico como «la mejor de las publicadas hasta entonces por los traductores ingleses del Quijote»⁴; ediciones de lujo o de edición limitada (Edimburgo, William Paterson, 1879-1884; Barcelona, Espasa, 1880; Nueva York, Scribner's

¹ Todas las ediciones comentadas y sus ilustraciones pueden consultarse en <http://dqi.tamu.edu>.

² Fueron los Sancha, Antonio y su hijo Gabriel, los primeros grandes editores de Cervantes sin duda alguna, pues no sólo imprimieron el *Don Quijote* en varias ocasiones (1777; 1797-1798; y 1798-1799), sino también *Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (1781), *Novelas Exemplares de Miguel de Cervantes Saavedra* (1783), *Los seis libros de Galatea* (1784) y *Viage al Parnaso, La Numancia y El trato de Argel* (1784). De todos ellos guarda copia Cushing Library.

³ Puede verse un estudio detallado de la presencia de Coypel en la Colección Urbina-Cushing en GONZÁLEZ 2008, pp. 1-50.

⁴ RÍO Y RICO 1930, p. 200.

Son, 1906; Madrid, Espasa, 1966; entre otras), ecc. La creación de esta colección ha permitido elaborar un archivo digital en red en el que, en la actualidad (abril 2017), las ilustraciones de 1.128 ediciones del total que conforma la colección ya están disponibles *on-line*; el conjunto supera las 54.400 imágenes.

La elaboración de este catálogo de imágenes en red ha supuesto el primer paso en la creación de una base de datos que nos permita superar las limitaciones de los sistemas tradicionales de impresión y obtener un catálogo completo de las ilustraciones del *Don Quijote*. No obstante, desde el «Proyecto Cervantes» creemos que la elaboración de una base de datos de este tipo no debe limitarse a un mero buscador o archivo de imágenes, sino que debe ser la oportunidad de afrontar un vasto trabajo crítico de revisión de estudios ya clásicos como los de Ashbee, Río y Rico o Givanel, y de llevar a cabo la investigación que nos permita alcanzar un conocimiento más completo y profundo de estas imágenes y de quienes las realizaron.

El estudio que se está llevando a cabo en la actualidad como parte de la «Iconografía Textual del *Quijote*» implica tres niveles de metadatos e información. El primero de ellos, en el que se integra la información objetiva de la ilustración, se genera a través de una ficha informática mediante la cual todos los datos quedan clasificados y ordenados en la base de datos. Dicha ficha contiene información acerca de:

- Editor, lugar y año de la edición a la que corresponde la estampa.
- Ilustrador, incluyendo información biográfica hipertextual.
- Grabador/litógrafo, incluyendo información biográfica hipertextual.
- Título (tomado de la propia estampa en la lengua original cuando existe; en caso contrario, el título se establece según una taxonomía elaborada expresamente para el proyecto).
- Capítulo y parte del *Don Quijote* a los que la estampa hace referencia.
- Tamaño de la página y tamaño de la estampa.
- Localización (indicando página y volumen).
- Tipo de ilustración (según se trate de ilustración a página completa, viñeta intercalada, inicial, encabezamiento, frontispicio, mapa, retrato o colofón).
- Técnica y color.

Debemos señalar que uno de los aspectos en los que mayor atención se ha puesto para la elaboración de nuestro programa y metadatos es el correspondiente a la técnica, ya que buena parte del desinterés que ha existido hasta el momento por el estudio de la ilustración como manifestación artística ha estado estrechamente vinculado al desconocimiento de las técnicas que permitieron su elaboración. De igual manera, con más de setecientos artistas reseñados, se está realizando un importante trabajo de documentación de los ilustradores, grabadores y litógrafos que elaboraron los miles de ilustraciones que forman parte de la iconografía textual del *Don Quijote*. La Historia del Arte ha infravalorado en gran medida a los ilustradores y artesanos dedicados a la ilustración de libros, atendiendo sólo al estudio de ciertos artistas bien conocidos que, puntualmente como Dalí, ilustraron alguna edición. Sólo el análisis de las ilustraciones del *Don Quijote* nos permite elaborar una extraordinaria relación de pintores y grabadores que, desafortunadamente, nos resultan desconocidos en la mayoría de los casos, pero cuyo estudio vendrá a completar un importante campo de conocimiento en la Historia del Arte. La aportación de datos biográficos acerca de los creadores de estas imágenes es, por tanto, otro de los componentes esenciales de nuestro archivo digital.

Un segundo nivel de información se centra en el comentario estilístico de la estampa, describiéndose la composición de la escena, la disposición de los principales personajes y el modo de representación en relación con la época, estilo o dibujante. Dicho comentario se centra en el estudio de la ilustración como elemento indisolublemente vinculado a un texto,

dada la relación de mutuo condicionamiento que entre ambos se establece, pero también como obra de creación artística en sí misma y con valor independiente. Establecemos por tanto la fidelidad de la estampa con respecto al texto cervantino, el sometimiento del ilustrador al texto – caso de Antonio Carnicero o José del Castillo (Madrid, Ibarra, 1780) – o la libertad creadora del artista – como sucede con las ilustraciones de Dalí (Nueva York, Random House, 1946) –; en suma, la correspondencia existente entre aquello que Cervantes nos narra y lo que el ilustrador nos muestra, como dos formas de expresión que se pueden complementar, enriquecer, concretar o, incluso, contradecir mutuamente.

Por último, un tercer nivel de información, notas a la estampa, está constituido por el estudio comparado de la edición con los datos aportados desde otros catálogos, poniéndose de manifiesto las peculiaridades, variantes y rarezas de nuestra colección. Este trabajo resulta fundamental cuando los ejemplares de la Cushing Library se encuentran incompletos o extra-ilustrados, pues debemos precisar cuántas y cuáles son las estampas con las que no contamos o cuáles han sido añadidas. Esta última situación se produce, por ejemplo, con nuestro ejemplar de la edición de Londres/Salisbury, Benjamin White, 1781. La conocida edición del reverendo John Bowle apareció sin más ilustraciones que los marcos ornamentales de sus páginas titulares. Sin embargo, la copia conservada en la Cushing Library tiene un frontispicio y catorce ilustraciones de diferente procedencia. El frontispicio, por diseño de Henry Thomas Alken y grabado de John Christian Zeitter, procede de un set editado en 1831; dos láminas con diseños de Charles-Antoine Coypel pertenecen al álbum publicado por Van der Gucht en Londres desde 1725 ca.; otras seis, también con diseños de Coypel, están extraídas del set original de París, Louis Surugue, 1723 ca. y años posteriores; tres láminas, que reproducen dibujos del mismo pintor francés, proceden de un set de mediados del siglo XVIII grabado por Jean Daullé; una lámina, con diseño de Pierre Charles Trémolières y grabado de Jacob van der Schley, pertenece a la edición de La Haie, Pierre de Hondt, 1746; y, por último, dos estampas dibujadas por Ricar y grabadas por Antoine Radigues (París, chez Jacque Radigues, s.f.)⁵.

En la actualidad, 24.500 ilustraciones ya ofrecen de manera completa esta información catalográfica.

2. Don Chischiotte en la Colección Urbina-Cushing: Quijotes ilustrados italianos

La más antigua edición italiana, o hecha en el actual territorio italiano, del *Don Quijote* presente en la colección Urbina-Cushing corresponde a 1610. Si bien la colección se creó con el ánimo de generar una biblioteca de ediciones ilustradas, no faltan ediciones que, aunque no incluyen ilustraciones, suponen auténticos hitos en la historia de la novela cervantina. Así sucede con ésta de Milán, Heredero de Pedromartin Locarni y Juan Bautista Bidello, 1610, que es la novena edición de la primera parte del *Don Quijote* aparecida en todo el mundo desde que lo hiciera la *princeps* de 1605. El texto, que sigue como modelo el de la edición de Valencia de 1605, está dedicado al Conde Vitaliano, al que los editores explican que han preferido no traducir el original y presentarlo en lengua castellana para que no se pierda su gracia y se dé a conocer este idioma por toda Italia.

⁵ URBINA-SMITH 2003, pp. 85-118.



Fig. 1: Página titular de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Milán, Heredero de Pedromartin Locarni y Juan Bautista Bidello, 1610)

El *Don Quijote* no se ilustró en Italia hasta 1677, cuando aparece la tercera edición del texto con la traducción al italiano de Lorenzo Franciosini di Castelfiorentino; la primera edición de esta traducción, sólo de la parte I, había aparecido en 1622 en Venecia, y la segunda, incluyendo ya las dos partes, en 1625 también en Venecia. Las ilustraciones, un total de dos frontispicios y de dieciséis estampas a página completa, son grabados calcográficos realizados por grabador anónimo a partir de las estampas publicadas en Bruselas, Juan Mommarte, 1662, que a su vez eran copias también anónimas de las ilustraciones de Jacob Savery para Dordrecht, Savery, 1657⁶. Los grabados italianos son de calidad desigual tal y como ya indicara Ashbee: «The frontispieces are very badly reproduced [...] The execution of the engravings is better»⁷. Italia se sumó así a la difusión de la lectura iconográfica iniciada en los Países Bajos por Savery – ampliada por Frederik Bouttats desde 1672-1673 – en la que se ha querido ver un predominio de los episodios más burlescos, aquellos en los que se provoca la risa del lector mediante las continuas derrotas paródicas del caballero cervantino. No obstante, un breve repaso por las ilustraciones nos permite atisbar que esta lectura iconográfica es más compleja y reconoce la variedad del texto cervantino más allá que como

⁶ La edición de 1657 incluía un total de dos frontispicios y veinticuatro ilustraciones de las cuales sólo se copiaron dieciséis en 1662, siendo esta selección el modelo a seguir por posteriores ediciones como la italiana de 1677. Cushing Library cuenta con un ejemplar completo de la de 1662 (dos volúmenes), mientras que de la italiana de 1677 sólo tiene el volumen I y carente del frontispicio y de la ilustración *Cardenio atacando a Don Quijote*.

⁷ ASHBEE 1895, p. 6.

un mero libro de burla. Así, los momentos en los que Don Quijote aparece derrotado son apenas cuatro (por el arriero y Maritornes, por Cardenio, por el bojjiganga y por el Caballero de la Blanca Luna), mientras que mayoritariamente se le representa en el momento de emprender las acciones (molinos de viento, cueva de Montesinos...), algunas de las cuales incluso terminan en victoria (el Vizcaíno y los leones). No faltan tampoco escenas en las que Don Quijote es un mero espectador de las aventuras intercaladas, como el parlamento de la pastora Marcela o la resolución de los amores entre don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda. Y vemos también ya el protagonismo que se reconoce a Sancho Panza, quien aparece como personaje principal en la aventura del manteo y en la de la invasión de la Ínsula Barataria. Esta variedad queda expuesta por los editores italianos en la página titular del libro, donde se indica: «Opera gustosissima, e di grandissimo trattenimento à chi è vago d'impiegare l'ozio in legger battaglie, disfide, incontri, amorosi biglietti, & inaudite prodezze di Cavalieri errante»; no obstante, cabe preguntarse si realmente reconocen que el *Don Quijote* no es un auténtico libro de caballerías, sino su parodia.

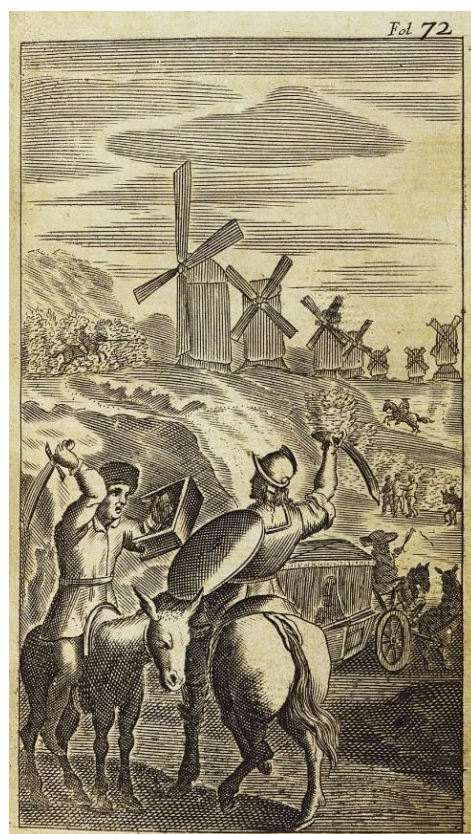


Fig. 2: *Don Quijote y el Vizcaíno*, Anónimo, grabado calcográfico (Roma, Giuseppe Coruo y Bartolomeo Lupardi, 1677)

Posterior re-edición, también presente en Cushing Library, sí nos demuestra que Italia aprendió a leer el *Don Quijote* identificando la sátira que se esconde entre sus líneas. A lo largo del siglo XVIII la novela de Cervantes se transformó en una fábula moral que, sirviéndose de la parodia, de la máscara de la comedia, critica los vicios sociales y literarios; una crítica que trasciende al propio tiempo de Cervantes y que cada nuevo lector era capaz de asimilar como propia y de aplicar a su sociedad. Así, en la página titular de la cuarta edición italiana (Venecia, Per Girolamo Savioni Stampatore, 1738) se nos indica:

Opera dove accoppiato l'utile, & il diletto, con dolcezza di stile, e con leggiadrissima invenzione si dimostra, quanto infruttuosa, e vana sia la lettura de' libri di Cavalleria, e con intrecciatura di favole, e d'altri gentilissimi accidenti, si spiegano discorsi nobili, successi maravigliosi, sentenzie gravi, & oltre cose belle, e degne di qual si voglia giudizioso lettore.

Esta forma profunda de leer el *Don Quijote* vino alentada por el conocimiento de la reconocida edición inglesa, pero con texto en español, de Lord Carteret (Londres, Tonson, 1738). Esta edición es reconocida como la primera en canonizar el texto de Cervantes como una obra magistral de la literatura universal en la que Cervantes se sirve de la sátira para criticar deleitando⁸. La quinta edición italiana (1755) demuestra la influencia del texto de Lord Carteret, pues apareció corregida tomando de la de Londres una serie de notas y una versión abreviada de la *Vida de Cervantes* de Gregorio Mayans y Siscar. No incluía ilustraciones, pero sí un bello emblema del impresor con el mote «La Felicità delle Lettere» y la imagen alegórica de la Sabiduría/Atenea, que aparece desnuda, parcialmente cubierta por un manto, con yelmo, escudo, y sosteniendo un libro. Su cabeza, de la que emanan rayos de luz, recuerda la de un Apolo. Pocas novedades ofrece la sexta edición (1795), que repite el texto de la anterior incluyendo la vida abreviada de Cervantes.

No encontramos una nueva edición ilustrada italiana hasta 1818, cuando la Tipografia di Alvisopoli publicó en Venecia una con los treinta y tres aguafuertes de Francesco Novelli⁹; según Río y Rico: «Las láminas, dibujadas y grabadas al aguafuerte por F. Novelli, algunas desprovistas de carácter, están bastante bien hechas»¹⁰. Este conjunto de aguafuertes resulta interesante por la cantidad de préstamos de los que Novelli hace uso. Así, el frontispicio que lleva por título *La Pazza mostra a Don Chisciotte la sua Dulcinea con ammirazione di Sancio Panza* es una reelaboración del publicado en Madrid, Ibarra, 1780 con diseño de Antonio Carnicero y grabado de Fernando Selma; incluye el retrato de Cervantes y una alegoría de la Locura con traje de bufón y sosteniendo un molinillo de juguete. De la misma edición se 'copian' *Alzó la mano, e gli diede un gran scappellotto; y Vossignoria è moglie di un governatore... pigli questa lettera e questo regalo*. De la edición de París, Huart, 1733 se retoman *Posto Sancio in mezzo al copertojo cominciarono a sbalzarlo in alto; Signore Guardie, nulla han commesso queste povere genti contro di voi; Con un pugno se lo gittò á piedi, e montatovi sopra gli ammacò le costole; Calati con prestezza i calzoni, restò ignudo... fece due capriole colle gambe per aria; Dorotea andò ad inginocchiarsi dinanzi a Don Chisciotte; Come stai, ben mio, asino degli occhi miei, compagno mio?; Come, traditore, è egli possibile che tu giunga a tanto contro al tuo padrone; y Fece dare a don Chisciotte ed al suo Ronzinante uno stramazzone sonoro*. De la de París, Didot, 1799, *Non avea ancora gli occhi aperti, e stava sognando di combattere con gigante; E inginocchiatosi Sancio prese la mano al suo padrone, che gliela porse; Egli é vero dunque che corre per lo mondo la mia istoria?; y Se ti piacesse, crudele Chitteria, darmi in quest'estremo la mano di sposa*. En cuanto a *E passando il bacino in mano del suo padrone, questi se lo pose sul fatto in testa; Stava ritto su Ronzinante col braccio dentro il buco; Io sono Sancio Panza suo scudiere ed egli é l'afflitto Cavaliere don Chisciotte; Bella Signora, quel cavaliere che si vede di là, chiamato il Cavalier dai Leoni, è il mio padrone; e Il folo Sancio allo scorgere il disperato animale si arrampicò sopra alta quercia*, son copias parciales de las estampas originariamente diseñadas por Charles-Antoine Coypel (París, Louis Surugue, desde 1724). E *Il solo don Chisciotte guatavalo bramando che ormai saltasse giù dal carro* repite la composición creada por Savery para Dordrecht, Savery, 1657. Propias de Novelli sí son las escenas referidas a la primera salida de Don Quijote, la aventura de los molinos, el reencuentro con Andrés, Don

⁸ Cf. la obra de SCHMIDT 1999.

⁹ Francesco Novelli «el viejo» (Venecia, 1767-1836): grabador, pintor y dibujante. Fue hijo y discípulo de Pietro Antonio III Novelli. Francesco Novelli trabajó en la Academia de Venecia y en la de Roma. Copió con gran talento los aguafuertes de Rembrandt, hasta el punto de que sus copias llegan a confundirse con los originales. Su hijo, Francesco Novelli, también fue grabador. BÉNÉZIT 1976, VII, p. 761.

¹⁰ RÍO Y RICO 1930, p. 423.

Quijote liberado del carro, el ataque a los disciplinantes, el encuentro con el Caballero de los Espejos, Montesinos, el teatro de Maese Pedro, Clavileño, Pedro Recio, los azotes de Sancho y la muerte de Don Quijote. La atmosfera recreada en los referidos azotes de Sancho evidencia, según Givanel, la llegada del Romanticismo a la lectura del *Don Quijote* en Italia¹¹:

En Italia, a pesar de su tradicional clasicismo, también hacía de las suyas la nueva epidemia [Romanticismo], y hasta tuvo allí la virtud de desperdez a los ilustradores, que hasta entonces dejaban a un lado el Quijote o lo ilustraban mal [...] Don Quijote, vencido ya, de regreso a su aldea y presintiendo tal vez el próximo fin de sus días, acucia insistentemente a Sancho para que desencante de una vez a Dulcinea, azotándose copiosamente. El escenario, bajo la luna llena, no deja lugar a dudas. Esta noche italiana, contemporánea de Leopardi, está impregnada de suave melancolía [...] Y ese Don Quijote tan joven, alto, escuálido y pensativo, con sus cuentas devotas en la mano (que ahí sirven para contar los azotes del criado), más que el Caballero de la Triste Figura, en sus postrimerías, parece un jesuita novicio, henchido de fervor, que en compañía de un fámulo, ha debido huir, tal vez, de los esbirros que infestan Italia y acorralan a los patriotas, bajo la dominación austríaca; y ahora, disfrazado de Don Quijote, después de mil peligros y aventuras, aprovecha un alto en la noche para rezar con unción el rosario y serenar un poco su melancolía.



Fig. 3: *Io conterò con questa corona le frustate che ti darai*, Francesco Novelli, aguafuerte (Venecia, Tipografia di Alvisopoli, 1818)

¹¹ GIVANEL 1946, pp. 188-189.

Los diseños de Novelli gozaron de éxito, publicándose de manera independiente como álbum de aguafuertes: *Le luminose Geste di Don Chisciotte disegnate ed incise da Francesco Novelli in XXXIII tavole con spiegazioni* (Venecia, Tipografia di Alvisopoli, 1819); y reapareciendo en otras ediciones como la de Nápoles, Del Torchi del Tramater, 1824, donde fueron regrabadas por grabador anónimo, o la de Venecia, Tondelli, 1848, que incluye once de los diseños de Novelli nuevamente dibujados por P. Bedini y A. Berselli y litografiados por Kirchmayr.

Si los aguafuertes de Novelli ya introducen elementos propios del Romanticismo, el triunfo de este espíritu llega de la mano de Bartolomeo Pinelli (Roma, 1781-1835)¹². A él se debe una monumental serie de sesenta y cinco aguafuertes de gran formato con versos explicativos grabados entre 1833 y 1834 y publicados en Roma por Romualdo Gentilucci¹³. La monumentalidad de sus figuras tiene todavía mucho del valor escultórico del Neoclasicismo, pero la lectura que nos ofrece del *Don Quijote*, más allá de repasar las escenas más conocidas y populares, desprende melancolía y un fuerte sentimiento de soledad. A Pinelli le correspondió vivir años convulsos en la historia de Roma, lo que le hizo desarrollar en los últimos años de su carrera – y debemos recordar que esta serie de aguafuertes fue finalizada apenas un año antes de su muerte – un carácter pesimista y solitario que encuentra en la novela de Cervantes y en el hidalgo caballero un reflejo de su propia personalidad. Buenos ejemplos de este sentimiento de soledad y derrota son las estampas dedicadas a Don Quijote regresando a casa con Pedro Alonso¹⁴, la vigilia tras la aventura de los molinos¹⁵, la marcha hacia la venta tras la aventura de los Yangüeses¹⁶, el retiro de Cardenio¹⁷, la penitencia en Sierra Morena¹⁸, o el sueño de Don Quijote en la Cueva de Montesinos¹⁹. No obstante, destaca por encima de todos el último aguafuerte, en el que Pinelli, casi con un sentido premonitorio, acompaña a Sancho junto al sepulcro del manchego caballero²⁰. En palabras de Amerigo Terenzi a propósito de esta serie:

[...] l'opera è stanca e risente l'influenza del declino fisico e del pesimismo che con gli anni resero sempre più disordinato l'impegno del pittore. Nell'insieme però ne risulta una illustrazione organica e vivace delle avventure dell'Eroe di Cervante. [...] Don Chisciotte è visto

¹² Pintor, escultor, dibujante y grabador. Bartolomeo Pinelli fue uno de los más populares dibujantes del *Ottocento* italiano. Vivió y trabajó principalmente en Roma; estudió en la Accademia di San Luca en Roma y en la Accademia di Belle Arti de Bolonia, donde contó con el respaldo económico del sobrino del papa Benedicto XIV. Su primera colección de grabados, *Raccolta di costumi pittoreschi*, se publicó en 1809, convirtiéndose en un set muy popular entre los turistas. También tuvieron muy buena acogida sus series *Istoria degli Imperatori* (1825) e *I sette colli di Roma e vedute di Roma* (1827). Entre los temas favoritos de Pinelli estaban las vestimentas clásicas, estudiadas en los monumentos antiguos, y los tipos populares de la vida diaria romana. También dibujó y grabó ilustraciones para obras como *Eneidi* (1811), *Istoria Romana* (1816), *Meo Patacca* (1823), *La Divina Commedia* (1825-1826), *La Gerusalemme Liberata* (1827), *L'Orlando Furioso* (1829), *Don Chisciotte* (1833-1834) y otras. BÉNÉZIT 1976, VIII, p. 344.

¹³ Cushing Library posee dos ejemplares, uno completo y otro con treinta y tres estampas sólo. También posee una copia de la edición de Roma, L'Unità, 1966 en la que se reprodujeron todos los diseños de Pinelli.

¹⁴ «Di Don Chisciotte fracassate ha l'ossa / Un Villano, un bastone, una percossa; / Maledice piangendo in modo strano / La percossa, il bastone, ed il Villano».

¹⁵ «Dopo la pugna capricciosa e fiera / Ove ottenne l'Eroe vittoria intera / Sancio Panza riposa e il pro Campione / Veglia, e a pugne il Cuor dispone».

¹⁶ «Dell'Asino a traverso ecco si avanza / Don Chisciotte e si affida a Sancio Panza. / Grande non è chi frà le pugne è audace, / Ma chi sopporta le percosse, e tace».

¹⁷ «L'angue Cardenio d'amoroso ardore, / E cresce nella fame il suo dolore. / S'asside all'ombra delle verdi foglie, / E d'una pianta il cavo sen l'accoglie».

¹⁸ «Amor, che spesso alla virtude è sprone, / Il ciglio, e il volto dell'Eroe compone. / All'estasi di gioja apre il suo cuore, / E alla preghiera lo costringe amore».

¹⁹ «Nel fondo della squallida caverna / In preda a quel pensier che lo governa. / Mentre l'Ispano Cavalier si addormenta / Vede i sogni apparire in mille forme».

²⁰ «Vidi le mie follie, n'ebbi tormento / E alla tomba mi spinse il pentimento. / Tu pensa mentre volgi a me lo sguardo / Che il danno è certo, ed il rimedio è tardo».

come un personaggio baldanzoso e sicuro di sé, non è mai ridicolizzato, ma vi è come una istintiva solidarietà del pittore verso il personaggio che interpreta²¹.



Fig. 4: *Penitencia de Don Quijote en Sierra Morena*, Bartolomeo Pinelli, aguafuerte (Roma, Romualdo Gentilucci, 1833-1834)

En el resto de Europa, y en concreto en Francia, el Romanticismo llegó al *Don Quijote* de la mano de ilustradores como Tony Johannot (París, Jacques-Julien Dubochet, 1836-1837)²², Albert d'Arnoux 'Bertall' y Eugène-Hippolyte Forest (París, Librairie de Louis Hachette et Cie, 1853 y 1859), o el más que conocido Gustave Doré (París, Librairie de Louis Hachette et Cie, 1863)²³. Las ilustraciones de estos artistas, en especial las de Doré, alcanzaron una pronta y rápida difusión por diferentes países europeos, haciéndolas tremendamente populares, hasta en la actualidad incluso. Italia tampoco fue ajena a ellas, y las podemos encontrar en ediciones como la de Roma, Casa Editrice G. Scotti, que incluye los diseños de Doré; la de Milán, Fratelli Treves, 1924, edición abreviada para jóvenes lectores con las sesenta y cuatro ilustraciones de 'Bertall' y Forest; o la de Turín, Società Editrice Internazionale, 1929, otra edición adaptada para jóvenes en la que el ilustrador Antonio Zetto reprodujo ocho escenas de Tony Johannot. Otro ejemplo de cómo Italia adoptó ilustraciones y modelos editoriales de

²¹ TERENCE 1966, pp. VII-XVI.

²² Puede verse un estudio detallado del impacto de esta edición ilustrada en GONZÁLEZ 2009, pp. 343-368. La primera edición italiana que recogió las xilografías con los diseños de Tony Johannot fue la de Milán, Andrea Ubicini, 1840 y, más tarde, la de Milán, Enrico Politti, 1870 (ASHBEE 1895, pp. 154-155), si bien la Colección Urbina-Cushing no cuenta con copias.

²³ Una de las primeras ediciones italianas en adoptar las ilustraciones de Doré fue la de Milán, Tipografia Editrice Lombarda di F. Menozzi e comp., 1880-1881 (ASHBEE 1895, p. 156), que no está presente en la Colección Urbina-Cushing.

otros países europeos es la edición de Milán, Ulrico Hoepli, 1922. En ella se reproducen las seis ilustraciones a color y las treinta y cinco viñetas en blanco y negro que Adolf Wald diseñara para la edición alemana de Stuttgart, Karl Thienemanns Verlag, 1896 ca. Este tipo de ediciones alemanas ayudaron a conformar un modelo de libro infantil con ilustraciones de alta calidad que alcanzó un gran éxito, adoptándose en otros países como es el caso de Italia. De manera semejante, la edición de Turín, Ditta Giovan Battista Paravia & C., 1912 también adopta como modelo otra alemana, la de Stuttgart, Gustav Weise's Verlag, 1910 ca. con cuatro ilustraciones a color y cuarenta y nueve en blanco y negro de Willy Planck (Stuttgart, 1870-Herenberg, 1956). Las escenas, resueltas con realismo pintoresquista, otorgan ritmo, humor y garbo al texto, «ridotto per la gioventù». Este modelo editorial de libro infantil con pocas pero muy cuidadas ilustraciones a color y a página completa seguiría vigente hasta bien entrado el siglo XX, como atestigua la edición de Milán, Fratelli Fabbri Editori, 1955. Cuenta ésta con cuatro ilustraciones a color de Sandro Nardini²⁴ en las que se reproducen con escasa novedad los momentos más icónicos de la novela.



Fig. 5: *L'Ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancia*, Enrico Sacchetti (Milán, Istituto Editoriale Italiano, 1910 ca.)

²⁴ Nardini ilustró libros infantiles para The MacMillan Company como *The Golden Bird, and Other Fairy Tales* de los Hermanos Grimm (1962), *The King of the Golden River* de John Ruskin (1962), *The Lion and the Carpenter: and Other Tales From the Arabian Nights* (1962), o *The Young King and Other Fairy Tales* de Óscar Wilde (1962).

Alcanzado el siglo XX advertimos un inusitado interés de los ilustradores italianos por *Don Quijote*, realizando propuestas de gran originalidad especialmente al publicarse ediciones infantiles y para jóvenes. Así tenemos a Enrico Sacchetti (Roma, 1877-Florenia, 1967)²⁵, cuyas diez ilustraciones, retratos de los principales personajes de la novela (Don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea real e imaginada, el Barbero Nicolás, el Cura, Rocinante, Juan Haldudo, Don Quijote con el yelmo de Mambrino y Don Quijote muerto), aparecieron en el número 3 de *Biblioteca dei ragazzi* (Milán, Istituto Editoriale Italiano, 1910 ca.). Son magníficas caricaturas dentro de la tradición que inaugurara Honoré Daumier; imágenes en las que la apariencia se deforma bajo la perspectiva de lo grotesco para ofrecernos su auténtica realidad. Estos mismos retratos volvieron a aparecer en Milán, Casa Editrice Bietti, 1925 ca., añadiéndose a la edición dos ilustraciones a color de Corrado Sarri; éstas últimas están resueltas con un aire cómico que no alcanza el tono de caricatura de Sacchetti. Menos arriesgado se muestra también Filiberto Scarpelli (Nápoles, 1870-Roma, 1933)²⁶ en las tres ilustraciones y el diseño de cubierta que realiza para la edición, adaptación para niños de la segunda parte sólo, de Florenia, Roberto Bemporad & Figlio, 1913. Son ilustraciones bien resueltas y bien dibujadas, pero sin mayor novedad que el especial protagonismo que se concede a Sancho Panza.

Mucho más original en su estilo resulta Piero Bernardini (Florenia, 1891-1974)²⁷. La edición de Turín, Unione tipografico-editrice torinese, 1935 incluye cuatro ilustraciones a color y cincuenta y dos en blanco y negro que así lo reflejan. En estas últimas, Bernardini recurre a un tipo de dibujo muy esquemático y lineal que contrasta con marcadas manchas de negro que le sirven para realzar ciertos detalles y para crear notables efectos. Su *Don Quijote* es desgarrado a la vez que solemne; su Sancho orondo y rudo; y sus venteros, arrieros y mozas socarrones y populares. En cuanto a las de a color, dedicadas a Dulcinea, la aventura del manto, la de los molinos y a Don Quijote y Sancho cabalgando juntos, reflejan igualmente una comicidad contenida que denota el cariño del ilustrador por los personajes cervantinos. Carlo Nicco (Turín, 1883-1973)²⁸, cuyo trabajo se encuentra en la edición de Turín, Ditta Giovan Battista Paravia & C., 1928²⁹, hace un empleo del dibujo semejante en sus treinta viñetas. Busca el contraste entre la línea y la mancha negra, si bien su estilo no es tan caricaturesco y cómico como el de Bernardini, sino más realista y pintoresquista. Esta tendencia es mucho más evidente en las doce ilustraciones a página completa que también incluye la edición. Destaca en éstas la capacidad de Nicco para ambientar las escenas con muy

²⁵ Ilustrador, diseñador de moda, caricaturista y artista comercial. Sacchetti inició su formación en el Istituto Tecnico de Roma y en el estudio del pintor Gelati en Florenia, sin embargo, fue ante todo un artista autodidacta. Comenzó a trabajar como ilustrador y caricaturista en los periódicos milaneses «Teatro Illustrato» y «Verde Azzuro». En 1905 realizó las ilustraciones para *Le Roi Bombance* de Filippo Tommaso Marinetti y entre 1908 y 1911 vivió en Buenos Aires, donde trabajó como ilustrador para el periódico «El Diario». Posteriormente se trasladó a Francia, donde residió tres años, trabajando sobre todo como diseñador de moda. Con el estallido de la guerra regresó a Italia, donde trabajó como artista de propaganda y diseñando tarjetas postales, así como en el periódico «La Tradotta».

²⁶ Scarpelli fue el fundador junto con Romeo Marchetti, Carlo Montani, Arnaldo Tolomei y Yambo (Enrico Novelli) de «Il Travaso delle idee», uno de los periódicos humorísticos italianos más populares de su tiempo.

²⁷ Piero Bernardini se formó inicialmente como técnico de ferrocarriles, pero pronto se decantó por la carrera artística. Desde 1908 trabajó para «Il Passerotto», suplemento de «Il Giornalino della Domenica». Durante la I Guerra Mundial comenzó a colaborar con «La Trincea» y, ya terminada la Guerra, continuó sus colaboraciones convirtiéndose en un versátil ilustrador. También dibujó para «Il Corriere dei Piccoli», «Il Giornale dei Balilla» y «Gazzetta del Popolo». En la década de 1920, creó varios cómics para «Il Corrierino», como *Don Chisciotte Coragiosi*, *Sussi e Biribissi*, *Cimabue* y *Mago Melino*.

²⁸ Dibujante, pintor, grabador e ilustrador. Carlo Nicco comenzó a trabajar como grabador en madera. Posteriormente, formado en litografía, se dedicó al diseño de carteles para cine y teatro. Dirigió la revista juvenil «Cuor d'oro» (1921-1924) y colaboró con «Numero», «La Lettura», «Il Corriere dei Piccoli» y «La Festa». Sus ilustraciones pueden encontrarse en cerca de 150 libros, la mayoría por editores del Piamonte.

²⁹ Cushing Library cuenta con un ejemplar de 1938.

cuidadas arquitecturas populares (patios, ventas, casonas...), así como para reproducir las vestimentas y los tipos españoles. En este sentido, cabe pensar que Nicco se sirviera de alguna edición española para conseguir esta fidelidad en las ambientaciones y este correcto tipismo, como la de Madrid, Ricardo López Cabrera, 1905-1908 con ilustraciones principalmente de José Jiménez Aranda, entre otros. Esta preferencia por el realismo en las ambientaciones y por conseguir un cuidado tipismo español en las arquitecturas, trajes y personajes también se observa en Albino Tovagliari³⁰. Sus ilustraciones, dieciséis a color y diez en blanco y negro, aparecieron en la edición para *giovannetti* de Turín, Ditta Giovan Battista Paravia & C., 1954. En algunos casos, además, evidencia un gusto retardatario por los diseños románticos de Doré, como se ve en las escenas dedicadas a Don Quijote leyendo en su biblioteca – mientras al fondo se aparecen los imaginarios caballeros andantes –, al ataque a los molinos de viento, o al encantamiento del caballero en la venta por fantasmas enmascarados.

Netamente infantil es el carácter de las ilustraciones de Fernando Baldi para la edición de Florencia, Renato Franceschini & Figlio, 1951, que incluye veintidós dibujos monocromáticos y seis ilustraciones a página completa y a color. Baldi tiene en cuenta el público infantil al que va dirigida su obra y se mantiene en una comicidad contenida. No obstante, también presenta algunos detalles en los que esta comicidad raya lo genial. Así, la divertidísima viñeta en la que don Quijote se arrodilla ante el cura en un suelo inundado de vino, o la ilustración con un retrato del caballero con el yelmo de Mambrino, una imagen patética capaz de movernos tanto hacia la risa como hacia la tristeza o la compasión. Por su parte, y aun siendo de igual manera una edición para niños, el ilustrador Guy se nos presenta con un estilo mucho más maduro y serio. Sus doce ilustraciones, realizadas en tonos ocres, sepia y toques de blanco para la edición de Turín, Editrice SAIE, 1969³¹, deben situarse entre las mejores realizadas en toda la historia gráfica del *Don Quijote*. Destacan, sin duda, por su expresividad, la personalidad de sus personajes y su cuidada técnica.

No podemos cerrar el recorrido por las ediciones infantiles y juveniles sin comentar la presencia de adaptaciones italianas del *Don Quijote* al cómic. La Colección Urbina-Cushing cuenta con dos. La primera, en la reedición francesa de París, Futuropolis 1983, recoge las historietas creadas por el dibujante Benito Jacovitti (Termoli, 1923-Roma, 1997) para el suplemento de la revista «Il Vittorioso» (1950-1953) y más tarde para «Il Mago» (1973); la obra también ha sido reeditada en 2006. La segunda corresponde a Toni Pagot, encargado del guión, y a Gino Gavioli, autor de los dibujos (Milán, Feltrinelli, 1994). Ambas son ejemplos bien diferentes de este tipo de adaptaciones; mientras que la primera se sirve del personaje cervantino libremente para crear sus propias aventuras, aunque también con una finalidad crítica y paródica, la segunda es un buen intento por sintetizar en viñetas la novela de Cervantes para el público juvenil.

Concluimos este repaso por las ediciones italianas en la Colección Urbina-Cushing Library haciendo mención a la de Milán, Aldo Palazzi, 1964-1965³². Ésta, que se publicó por fascículos semanales – un total de veintisiete – en el magazine italiano «Tempo» desde septiembre de 1964 hasta abril de 1965, incluye uno de los juegos de ilustraciones más reconocidos del siglo XX: el del pintor surrealista Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989). En total se reproducen 143 diseños a color y en blanco y negro a partir de ediciones previas, como la de Nueva York, Random House, 1946 – en la que Dalí sólo ilustró la primera parte –

³⁰ Albino Tovagliari ilustró numerosos libros infantiles para Ditta Giovan Battista Paravia & C., como *Sotto il manto rosso* (1957), *Le avventure di Pinocchio* (1959), *L'uomo invisibile* (1961) o *Sette piccoli australiani* (1962). También trabajó para la Società Editrice Internazionale: *Storie quasi vere* (1956), *Til, il buffone* (1957), ecc.; y para Ed. Ramella: *Viaggi di Gulliver* (1953).

³¹ Para la misma casa editorial Guy también ilustró *Quo Vadis?* (1969) y *Ben-Hur* (1972).

³² Al mismo tiempo apareció también en Barcelona, Mateu, 1965; edición igualmente en la Colección Urbina-Cushing Library.

o la de París, Joseph Foret, 1957, entre otras. Dalí encontró en la locura de Don Quijote una casi inagotable fuente de inspiración, adaptando la novela cervantina a su propio universo surrealista. De la misma manera, algunos de los más notables artistas italianos del siglo XX sintieron una poderosa atracción por el texto de Cervantes; así el pintor metafísico Giorgio de Chirico (Volos, Grecia, 1888-1978), el dibujante y escenógrafo Emanuele Luzzati (Génova, 1921-2007), el pintor y escultor experimental Ugo Nespolo (Mosso, 1941), el pintor, escultor y ceramista Aligi Sassu (Milán, 1912-Pollensa, España, 2000), el pintor y escultor neo-expresionista y neo-barroco Beppe Vesco (Palermo, 1949), el pintor y grabador Francesco Vaccarone (La Spezia, 1940), el pintor Remo Brindisi (Roma, 1918-Lido di Spina, 1996) o el artista y arquitecto Giuseppe de' Spagnolis (Sora, 1943), entre otros. No se trata en este caso de artistas que hayan ilustrado alguna edición del *Don Quijote*, pero su obra sí formó parte de una exposición en el Castello Aragonese de Ischia (1992) cuyo catálogo también forma parte de nuestra colección (Roma, Instituto Poligrafico d'Arte Classica e Contemporanea, 1992).

Todo este recorrido evidencia la excelente aceptación que el *Don Quijote* tuvo en Italia y la perfecta asimilación que los lectores italianos supieron hacer de la novela cervantina. Quizás la mejor prueba de esta asimilación hasta el punto de hacer propio al protagonista es el poema heroico-cómico de Giovanni Meli (Palermo, 1740-1815), *Don Chisciotto e Sancier Panza*, cuya primera edición apareció en 1787 mientras que la primera con ilustraciones no lo hizo hasta 1814; los dibujos de éstas corrieron a cargo de Giuseppe Patania (Palermo, 1780-1852). Meli retomó los dos protagonistas de la novela cervantina en tanto que éstos ya eran considerados como arquetipos de la dualidad de la naturaleza humana bien contruidos y fácilmente reconocibles por el público, pero se sirvió de ellos para crear una obra nueva con la que, como ya hiciera Cervantes en su propia época, poder juzgar su sociedad y proponer las reformas oportunas. Cushing Library posee la re-edición de 2004 (Palermo, Nuova Ipsa Editore) no solo con los doce encabezamientos de Giuseppe Patania, sino también con otras doce ilustraciones de Sveva Santamaura³³.

³³ GONZÁLEZ 2007, pp. 343-368.

APÉNDICE

Ediciones Italianas de *Don Quijote* en la Colección Urbina-Cushing

AÑO	TÍTULO, LUGAR, EDITOR	VOLUMEN	TRADUCTOR	ILUSTRADOR
1610	<i>El ingenioso hidalgo don Qvixote de la Mancha</i> , Milán, Heredero de Pedromartin Locarni y Juan Bautista Bidello	1		
1677	<i>L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia</i> , Roma, Giuseppe Coruo e Bartolomeo Lupardi	2	Lorenzo Franciosini Fiorentino	anónimo
1738	<i>Dell'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia</i> , Venecia, Per Girolamo Savioni Stampatore	2	Lorenzo Franciosini Fiorentino	
1755	<i>Vita e azioni dell'Ingegnoso Cittadino D. Chisciotte della Mancia</i> , Venecia, Guglielmo Zerletti	4	Lorenzo Franciosini Fiorentino	
1795	<i>Vita, ed azioni dell'Ingegnoso Cittadino D. Chisciotte della Mancia</i> , Venecia, Sebastiano Valle	3	Lorenzo Franciosini Fiorentino	
1818	<i>L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia</i> , Venecia, Tipografia di Alvisopoli,	8	Bartolomeo Gamba	Francesco Novelli
1819	<i>Le luminose Geste di Don Chisciotte disegnate ed incise da Francesco Novelli in XXXIII tavole con spiegazioni</i> , Venecia, Tipografia di Alvisopoli	1		Francesco Novelli
1824	<i>L'Ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia</i> , Nápoles, Del Torchi del Tramater	8	Bartolomeo Gamba	Francesco Novelli
1848	<i>L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia opera di Michele di Cervantes Saavedra</i> , Venecia, Sebastiano Tondelli	1	Bartolomeo Gamba	Francesco Novelli
1833-1834	<i>Le azioni piu celebrate del famoso cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia inventate ed incise da Bartilomeo Pinelli Romano</i> , Roma, Romualdo Gentilucci	1		Bartolomeo Pinelli
1908	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Roma, Casa Editrice G. Scotti	1		Gustave Doré
1910 ca.	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Milán, Istituto Editoriale Italiano	1	Bartolomeo Gamba	Enrico Sacchetti
1912	<i>Vita e Gesta dell'ingegnoso Cavaliere Don Chisciotte della Mancia</i> , Turín/Roma/Milán/Florenia/Nápoles, Ditta Giovan Battista Paravia & C.	1	Luigi di San Giusto	Willy Planck

1913	<i>Don Chisciotte (ultime aventure)</i> , Florencia, Roberto Bemporad & Figlio	1	Giuseppe Fanciulli	Filiberto Scarpelli
1922	<i>Don Chisciotte della Mancia: racconto per la gioventù italiana</i> , Milán, Ulrico Hoepli	1	Giovanni Mari	Adolf Wald
1923	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Florencia, Giulio Cesare Sansoni Editore	1	Alfredo Giannini	
1924	<i>Storia dell'ammirabile don Chisciotte della Mancia</i> , Milán, Fratelli Treves	1		Albert d'Arnoux 'Bertall' y Eugène-Hippolyte Forest
1925 ca.	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Milán, Casa Editrice Bietti	1		Sarri
1929	<i>Don Chisciotte del Cervantes</i> , Turín, Società Editrice Internazionale	1	Gigi Michelotti	Antonio Zetto a partir de Tony Johannot
1935	<i>La storia del cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia</i> , Turín, Unione tipografico-editrice torinese	1	Guido Edoardo Mottini	Piero Bernardini
1938	<i>Don Chisciotte</i> , Turín, Ditta Giovan Battista Paravia & C.	1	Luigi di San Giusto (1ª ed. 1928)	Carlo Nicco
1951	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Florencia, Renato Franceschini & Figlio	1		Fernando Baldi
1954	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Turín, Ditta Giovan Battista Paravia & C.	1	Luigi di San Giusto	Albino Tovagliari
1955	<i>Don Chisciotte</i> , Milán, Fratelli Fabbri Editori	1		Sandro Nardini
1965	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Milán, Aldo Palazzi	1	Vittorio Bodini	Salvador Dalí
1966	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Roma, L'Unità	1	Ferdinando Carlesi, Amerigo Terenzi	Bartolomeo Pinelli
1969	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , Turín, Editrice SAIE	1	Marcella Paganin Laurenzi	Guy
1994	<i>Don Chisciotte a Fumetti</i> , Milán, Feltrinelli	1	Toni Pagot, Vamba (Fernando Tempesti)	Gino Gavioli

BIBLIOGRAFÍA

ASHBEE 1895

H.S. ASHBEE, *An Iconography of Don Quixote*, 1605-1895, Londres 1895.

BÉNÉZIT 1976

E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, I-X, París 1976.

GIVANEL MAS 1946

J. GIVANEL MAS, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid 1946.

GONZÁLEZ MORENO 2005

F. GONZÁLEZ MORENO, *La colección de Quijotes ilustrados del Proyecto Cervantes: catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes*, «Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America», XXV, 1, 2005, pp. 79-104.

GONZÁLEZ MORENO 2007

F. GONZÁLEZ MORENO, *Imágenes apócrifas de Don Quijote: Don Quijote por Giovanni Meli y Giuseppe Patania*, «Anuario de Estudios Cervantinos», 3, 2007, pp. 185-200.

GONZÁLEZ MORENO 2009

F. GONZÁLEZ MORENO, *Don Quijote en los albores del Romanticismo o el prodigio ilustrado de Tony Jobannot*, en *Don Quijote, cosmopolita: nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, a cargo de H.C. Hagedorn, Cuenca 2009, pp. 343-368.

GONZÁLEZ MORENO—URBINA 2008

F. GONZÁLEZ MORENO, E. URBINA, *Don Quichotte Conduit Par La Folie: la herencia de Charles-Antoine Coypel en las ediciones ilustradas del Quijote*, «Anuario de Estudios Cervantinos», 4, 2008, pp. 1-50.

LENAGHAN—BLAS—MATILLA 2003

P. LENAGHAN, J. BLAS, J.M. MATILLA, *Imágenes del Quijote: Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid 2003.

RÍO Y RICO 1930

G.-M. DEL RÍO Y RICO, *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1930.

SCHMIDT 1999

R. SCHMIDT, *Critical Images: the Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteen Century*, Montreal 1999.

TERENZI 1966

A. TERENZI, *Nota editorial*, en *Don Chisciotte della Mancia incisi di Bartolomeo Pinelli*, Roma 1966, pp. VII-XVI.

URBINA—GONZÁLEZ MORENO 2010

E. URBINA, F. GONZÁLEZ RÍO MORENO, *The Eduardo Urbina Cervantes Collection in the Cushing Memorial Library and Archives*, Vigo 2010.

URBINA—MAESTRO 2005

E. URBINA, J.G. MAESTRO, *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings/Iconografía del Quijote*, Pontevedra 2005.

URBINA—SMITH 2003

E. URBINA, S.E. SMITH, *The Grangerized Copy of John Bowle's Critical Edition of Don Quijote (London and Salisbury, 1781) at the Cushing Memorial Library of Texas A&M University*, «Cervantes; Bulletin of the Cervantes Society of America», 32, 2, 2003, pp. 85-118.

ABSTRACT

El Proyecto «Iconografía Textual del *Quijote*», desarrollado bajo la dirección del profesor Eduardo Urbina (Texas A&M University) y co-editado por Fernando González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha), ha supuesto la creación a lo largo de los últimos años del mayor y más completo catálogo en línea de ediciones ilustradas del *Don Quijote* [<http://dqi.tamu.edu/>]. El desarrollo de este catálogo digital ha ido acompañado de la creación de una colección propia de ediciones ilustradas en la Cushing Memorial Library & Archives (College Station, Texas, EE.UU.). Con más de 1.500 volúmenes, se trata sin duda alguna de una de las más relevantes colecciones de *Don Quijotes* ilustrados a nivel mundial, permitiéndonos abordar el estudio de la recepción visual de la novela cervantina desde diferentes ópticas (técnicas, estilos, países, periodos...). En este caso, proponemos un recorrido por las ediciones ilustradas italianas presentes en la colección, que abarcan desde 1610 hasta el siglo XX y en las que destacan nombres como Bartolomeo Pinelli (1833-1834), Enrico Sacchetti (1910 ca.) o Piero Bernardini (1935).

Il progetto «Iconografia Textual del *Quijote*», sviluppato sotto la direzione del professor Eduardo Urbina (Texas A&M University) e co-curato da Fernando González Moreno (Universidad de Castilla-La Mancha), ha permesso la creazione negli ultimi anni del più grande e completo catalogo delle edizioni illustrate di *Don Chisciotte* [<http://dqi.tamu.edu/>]. Lo sviluppo di questo lavoro digitale è stato accompagnato dalla creazione di una collezione propria di edizioni illustrate a Cushing Memorial Library & Archives (College Station, Texas, Stati Uniti). Con più di 1.500 volumi, è senza dubbio una delle più importanti collezioni di *Don Chisciotte* illustrati a livello globale, che ci permette di affrontare lo studio della ricezione visiva del romanzo di Cervantes da prospettive diverse (tecniche, stili, paesi, periodi...). In questo caso, proponiamo una recensione delle edizioni illustrate italiane della collezione, che vanno dal 1610 al XX secolo e tra le quali troviamo nomi come Bartolomeo Pinelli (1833-1834), Enrico Sacchetti (1910 ca.) o Piero Bernardini (1935).

LIBERALIDAD Y NOBLEZA DE LA PINTURA: REMINISCENCIAS DE LA TEORIA ARTISTICA ITALIANA EN LA TRATADISTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Entre las diversas acciones emprendidas para llevar a cabo la legitimación de la pintura dentro del sistema de las artes liberales fueron de vital importancia los testimonios y argumentos recogidos desde la literatura, tanto por tratadistas surgidos del ámbito de las artes como por intelectuales amantes de las mismas, pero ajenos al campo de la producción artística. La literatura artística generada en España tuvo un desarrollo peculiar, quedando estrechamente influenciada y ligada al ideario artístico italiano¹. Dicha asimilación se produjo con cierto retraso por parte del contexto cultural dominante y el receptor, puesto que algunos de los debates intelectuales propuestos por la tratadística italiana llegaron al territorio español con cierta demora. A mediados del siglo XVI, cuando los teóricos de la península Itálica dan por asentados conceptos, por ejemplo, referentes al dibujo o al colorido o sobre el *paragone* de la escultura y pintura, en España no se ha profundizado todavía en ello. Algo similar ocurre en la consideración socioeconómica de las artes, concretamente en la búsqueda de la liberalidad de la pintura. Tendremos que esperar hasta inicios del Seiscientos para ver desde diferentes esferas del mundo cultural hispánico el comienzo por la defensa de los privilegios y exenciones a las artes². En este estudio pretendemos exponer la importancia de estos tópicos más allá del momento en el que fueron confeccionados y, ya no, como elementos de demanda social, sino trascendiendo en forma de tópicos propios de la literatura artística en cierto modo descontextualizados, ya avanzado el siglo XVIII. Expondremos una revisión de los textos referentes al campo de la pintura con el fin de ver cómo han influido en la literatura artística sobre el tema del Siglo de las Luces, pese a que muchos de los argumentos esgrimidos fueron superados en esos años.

Leon Battista Alberti justificaba el carácter científico de la pintura por medio del *De Pictura* (1436) y con ello introduce las primeras reivindicaciones modernas hacia la liberalidad del arte pictórico³. Comienza justificando la carga científica de la materia en exposición, siendo el primer libro que compone el tratado toda una serie de reflexiones matemáticas sobre el arte de la pintura; igualmente, recupera antiguos vínculos fraternales tales como la pintura y poesía, actividad plenamente reconocida en el grupo de las liberales, intentando justificar una equiparación beneficiosa para con el arte pictórico⁴. Uno de los muchos elementos usados por Alberti y reutilizado por los teóricos españoles fue la justificación histórica de la liberalidad del arte pictórico mediante la exhibición de ejemplos de la Antigüedad: Zeuxis regalando sus creaciones, puesto que no tenían precio terrenal; las deferencias de Alejandro Magno con Apeles; la salvación de Rodas de la aniquilación del rey Demetrio gracias a que allí se albergaba una pintura de Protógenes, ecc. A todo ello añade un número de filósofos, reyes y personalidades pertenecientes a la aristocracia, los cuales desempeñaban la práctica de la pintura como un ejercicio intelectual⁵. En resumen, la principal búsqueda de Alberti a través de esta serie de reflexiones era constatar la separación del artesano, vinculado a los procesos medievales, con el artista, nueva concepción renacentista de aquellas personas empeñadas en labores artísticas⁶. Alberti, por lo tanto, inaugura el discurso humanístico sobre el arte e

¹ Una circunstancia malinterpretada por una parte de la propia historiografía española, que llegó a tildar de meros copistas a los tratadistas españoles. CALVO SERRALLER 1991, pp. 23-25.

² Sobre la liberalidad de las artes: WITTKOWER 1950, pp. 11-17; BLUNT 1979, pp. 65-74; SILVER 1983, pp. 36-69. Para el caso español: GALLEGO 1976; HELLWIG 1999, pp. 145-174.

³ WESTFALL 1969, pp. 487-506.

⁴ HAGSTRUM 1958, pp. 57-58.

⁵ ALBERTI/VILLA 2007, pp. 89-92.

⁶ KRIS-KURZ 2010, pp. 24-25.

introduce los diferentes puntos de partida para posteriores reflexiones en torno al tema⁷. Casi ciento cincuenta años después, Romano Alberti recuperaría todos estos asuntos e incidiría de forma más específica en ellas a través de su *Trattato della nobiltà della pittura* (1585). El asunto va más allá de la cuestión de la liberalidad de las artes, ya que ahora se discute la nobleza de las mismas. Entra en escena la nobleza política y religiosa de la pintura, herramienta útil tanto a las tareas de príncipes, cortesanos, y también a los asuntos eclesiásticos, sobre todo el tema pedagógico⁸. La dignidad de la labor emprendida por el artista tiene la capacidad de ennoblecer a la persona que la práctica, estando presente el tema del ascenso dentro de las jerarquías sociales.

El arte pictórico continuará sumando defensores en el mundo de las letras, afianzando las ideas arraigadas por los dos Alberti; resulta curioso vislumbrar esta admiración en los propios círculos aristocráticos y más cercanos al poder. Será durante el siglo XVI cuando terminen por consolidarse a nivel social la idea de las artes liberales en Italia, interconectadas gracias a la valoración del dibujo como elemento científico⁹. Este hecho lo podemos observar leyendo *Il Cortigiano* (1528) de Baldassare Castiglione, una obra ajena al mundo de la teoría artística y de sus productores, incluye muestras de ello. El texto aborda a través de una serie de diálogos los puntos principales en los que se debe formar un príncipe virtuoso, destacando para nuestros intereses las referencias al conocimiento de temas artísticos, incluso la práctica. Los cortesanos comentan la necesidad del futuro príncipe de dominar el arte del dibujo, así como de saber valorar y conocer la obra de grandes artistas de la talla de Rafael o Miguel Ángel. En líneas generales, el panorama se presenta mucho más prometedor del que ocurría en España, solicitando la formación artística de las élites, buscando la educación intelectual de futuros mecenas¹⁰. El libro de Castiglione llegaría al reino español seis años después de su publicación original, gracias a la traducción de Juan Boscán en 1534¹¹; sin embargo, ni la situación del artista ni la de futuros mecenas había evolucionado lo suficiente para asimilar ese tipo de novedades.

1. *Literatura artística y artes liberales en España durante el siglo XVI y XVII*

A comienzos del siglo XVI España todavía no contaba con una obra que enumerase en el grupo de las artes liberales a la pintura o la escultura, ya que no había comenzado el interés por parte de la élite intelectual; en el reino hispánico dichas labores artísticas continuaban dentro de las labores artesanales, bajo el yugo de los gremios¹². Una de las primeras referencias a la liberalidad de la pintura tiene la peculiaridad de no ser propiamente un tratado sobre ese arte. En la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, publicada por vez primera en Toledo hacia el año 1526, nos encontramos con una defensa de la liberalidad de pintura y escultura. Como ya señalo el profesor Marías, la puesta en valor de este hecho viene dentro de las diferentes noticias anotadas en un tratado de arquitectura, influenciado por las innovaciones

⁷ Si bien Cennino Cennini ya plantea de manera muy general algunos de estos aspectos en su *Libro de Arte*, el formato del texto, la cronología y las reflexiones alcanzadas no pueden servirnos nada más que de prolegómeno a lo que la obra de Alberti va a comenzar. CENNINI/FREZZATO 2016, p. 62.

⁸ ALBERTI 1984, pp. 5-6, 22-23, 37-53.

⁹ BLUNT 1979, p. 72.

¹⁰ HASKELL 1984, pp. 21-40.

¹¹ CASTIGLIONE/CRESPO 2008, pp. 28-29.

¹² Por ejemplo, la situación socioeconómica de Alonso Sánchez Coello parecía ser tan reducida que su sueldo era casi idéntico al de un maestro de albañilería, 30.000 maravedíes, siendo aquel pintor de cámara de Felipe II. WALDMANN 2007, pp. 27-28.

teóricas italianas, de ahí que dicha idea se filtrase y plasme en el diálogo mantenido entre los protagonistas del tratado, Tampeso y León Picardo¹³:

Pero liberales se llaman las que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio, como son los gramaticos, logicos, retóricos, aritméticos, músicos, gramaticos, astrologos... con los quales son numerados los pintores y escultores, cuyas artes son tan estimadas por los antiguos que aun no son por ellos acabadas de loas, diciendo que no puede ser arte mas noble ni de mayor prerrogativa [sic.]¹⁴.

Pese a que las exigencias literarias por el status de la pintura comenzaron con cierto retraso respecto al modelo italiano, supusieron uno de los elementos más llamativos y recurrentes de la literatura artística española del Barroco, futura base teórica que aprovecharon los tratadistas españoles del siglo XVIII para reformular el conocimiento sobre las artes. Fruto de las nuevas consideraciones hacia la pintura surgen escritos como el de Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura Antigua* (1560 ca.), escrito que permaneció manuscrito hasta la edición de Antonio Ponz en el año 1788¹⁵. Aunque la obra propone un repaso de los antiguos pintores de Grecia y Roma, reúne argumentos similares a los que Leon Battista Alberti había usado para justificar la liberalidad de la pintura. Además, Felipe de Guevara inicia una crónica sobre la pintura antigua orientada por su afán humanístico y la necesidad de inculcar en la figura del monarca un gusto artístico que le lleve a ser benefactor de las artes, en la misma línea de lo sugerido por Castiglione. Insiste repetidas veces en la relación entre Alejandro Magno y Apeles, tópicos extraídos de la teoría italiana, elaborando concomitancias con la figura del monarca Felipe II¹⁶. Por su parte, el portugués Francisco de Holanda redactó en 1548 el *De la Pintura Antigua*, donde podemos leer sentencias similares en torno al binomio aristocracia-pintura¹⁷. A todo lo anterior se presenta necesario añadir una sentencia muy definitoria de Holanda sobre la situación española: «De una cosa es infamada España, y es que en Castilla ni en Portugal no conocen a la Pintura, ni hacen buena Pintura, ni tiene su honra la Pintura»¹⁸.

Buscando la dignificación del arte pictórico, e inspirado por la estima que profesa a dicha disciplina, elabora Pablo de Céspedes el poema didáctico *Arte de la Pintura* o *Zoographica*. Agrupado en dos libros y compuesto en octavas reales, nos presenta varias reflexiones generales: es una alabanza a la pintura, defensa de un canon a seguir durante su práctica y una serie de instrucciones y preceptos para los inexpertos que deseen iniciarse en la misma; se puede considerar el primer intento de versificar la teoría de la pintura en el territorio español¹⁹. Introducir mediante el formato del poema didascálico los rudimentos teóricos de la pintura genera una simbiosis entre pintura y poesía, facilitando la asimilación de la primera como arte liberal y rememorándonos el *topos* clásico horaciano del *ut pictura poesis*²⁰. En la siguiente estrofa

¹³ MARIAS FRANCO 2012, pp. 203-222.

¹⁴ SAGREDO 1541, fol. 14.

¹⁵ Contamos actualmente con una edición del manuscrito original elaborada por Elena Vázquez Dueñas. GUEVARA/VAZQUEZ DUEÑAS 2016.

¹⁶ GUEVARA/PONZ 1788, p. 4.

¹⁷ Esta obra estuvo durante siglos olvidada en un manuscrito. Durante el siglo XVIII, el portugués don Joaquín José Ferreira Gordo halló el documento original, volviendo a su tierra con una transcripción del mismo y depositándolo en la “Academia Real das Ciencias”. En 1846, tras una recopilación del conde Raczyński sobre De la pintura antigua y por medio de ella, fue Joaquín de Vasconcellos quien publicó por primera vez los cuatro diálogos de la pintura junto a un análisis crítico de los mismos. GARCIA MELERO 2002, p. 101.

¹⁸ HOLANDA/SANCHEZ CANTON 1921, p. 141.

¹⁹ Sobre Pablo de Céspedes cf. RUBIO LAPAZ 1993. La edición crítica de los escritos de Céspedes ha sido elaborada por RUBIO LAPAZ–MORENO CUADRO, 1998.

²⁰ LEE 1982.

del poema Céspedes se cuestiona cuál es la parte más importante de las que conforman la pintura, utilizando el adjetivo noble para definirlo:

Quál principio conviene á la noble arte
del dibujo, que él solo representa,
con vivas líneas, que redobla y parte,
quanto el ayre, la tierra y mar sustenta,
el concierto de músculos, y parte
que á la invencion las fuerzas acrecienta,
el bello colorido y los mejores
modos con que florece, y los colores [...] ²¹.

Observamos, pues, como las consideraciones hacia la pintura comienzan a abrirse paso en los razonamientos de la intelectualidad hispana de finales de siglo, preparando las bases teóricas del movimiento reivindicativo llevado a cabo durante el siglo XVII. Resultan curiosas y de gran interés para la investigación en la materia las contribuciones de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y Juan de Butrón, confeccionadas desde el campo del derecho jurídico. La labor de recopilación de noticias y sentencias a favor de la liberalidad de las artes fueron utilizadas por todos los teóricos de la pintura más relevantes de este período. En el año 1600, Gutiérrez de los Ríos publica su *Noticia General para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*. Un trabajo exhaustivo de búsqueda a través las fuentes bíblicas y del derecho antiguo, que le lleva a catalogar y diferenciar las artes mecánicas de las liberales. Su defensa de las artes del diseño la hallamos en el libro III: «En que se defiende que las artes del dibuxo son liberales, y no mecánicas». Dentro de la gran variedad de argumentos que se exponen, destaca aquí que el pintor no busca la recompensación económica con su labor, sino que únicamente desea alcanzar la fama, al igual que los pintores clásicos²². La principal función de la pintura para ser reconocida en el grupo de las artes liberales fue su capacidad de ensalzar a aquellas personas que la han practicado de una forma excelente; el reconocimiento social y la fama deben ser las grandes aspiraciones del artista. Se entendía que era de una gran complejidad llevar a cabo de una forma correcta el arte de la pintura. Tanto es así que Gutiérrez de los Ríos apunta una curiosa anécdota a través de un refrán latino: «*Praestat medicum esse, quám pictorem*, es a saber, mejor es ser medico que pintor»²³. Según Hellwig, el tratado de Gutiérrez de los Ríos aboga por una teoría unitaria de las artes del diseño, al igual que se había comenzado a realizar en Italia tras las publicaciones de Giorgio Vasari o Benedetto Varchi²⁴; no obstante, la dinámica general en España iba a declinarse por las defensas escritas del arte pictórico.

En la misma línea de la obra anterior se articula el texto del abogado Juan de Butrón, *Los Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626). Establece múltiples paralelismos con la obra de Gutiérrez de los Ríos, pero se presentan muchas más reflexiones y alcanzan mayor profundidad sus argumentos; a diferencia de su predecesor en la materia, los variados argumentos tienen la particularidad de referirse específicamente al arte de

²¹ RUBIO LAPAZ–MORENO CUADRO: 1998, p. 374.

²² GUTIERREZ DE LOS RÍOS 1600, pp. 119-121.

²³ «De un famoso pintor (por quien se dixo el refran) se dize, que esmerándose de dia y de noche en sus pinturas, viendo al enseñarlas que nunca faltava [sic.] quien dexase de ponerle una falta por pequeña que fuesse, se vino a aborrecer tanto, que dexando su profession, se puso a aprender, con ser tan dificultoso, la ciencia de la medicina. Espantandos desto todos sus amigos, se dixe, que le dixeron, que novedad es esta? Porque dexays profession que soys tan estimado? Y que el les respondio, nunca acabo de dar contento de todo punto con esta arte. Las faltas della siempre se ven, y muchas vezes las ponen donde no las ay. Mejor es ser buen medico, po que si acertase a dar salud todos me honraran y alabaran. Y si errare, con la tierra se cubre todo, y luego se olvida [sic.].» *Ibí*, pp. 153-154.

²⁴ HELLWIG 1999, p. 161.

la pintura. El autor reflexiona a lo largo de quince discursos sobre la liberalidad, virtudes y glorias a favor de la pintura, en cierto modo de una forma muy similar a lo que años antes había realizado Romano Alberti. Compara las relaciones existentes entre las siete artes liberales y la pintura, todo ello para llegar a una conclusión de carácter legal: «La Pintura es arte liberal como las siete: porque donde hay una razón igual entre dos sujetos, un mismo derecho les conviene»²⁵. Para terminar sus exigencias de protección a la pintura, determina de manera muy concreta cuál es el problema de las artes en el reino español: «Finalmente nuestra España necesita de amparos, de premios, de protección, no de ingenios ni estudios»²⁶. El florecimiento del arte de la pintura no es culpa de la falta de ingenios en nuestro territorio, sino de la carencia de interés propio por parte de mecenas dispuestos a patrocinar a los artistas. A todo lo anterior es necesario sumar las exigencias tributarias de la Hacienda Real que dañan el asentamiento de las artes en el territorio hispano.

La búsqueda de datos en fuentes clásicas y otras de carácter religioso dieron como resultado una larga lista de historias apologéticas sobre el arte pictórico; estas ideas fueron estructuradas por aquellos juristas a comienzos de siglo, conformando una base de referencia importante para los grandes tratados de la pintura que vieron la luz en el Seiscientos. Lo vemos en la forma que Vicente Carducho hace uso de ellos en sus *Diálogos de la Pintura* (1633). El tratadista de origen florentino profundiza en la cuestión durante el diálogo II, donde elabora una síntesis de lo expuesto sobre la nobleza de las artes por Romano Alberti²⁷. Asimismo, no duda en citar a Butrón y Gutiérrez de los Ríos para justificar la liberalidad del arte pictórico. También introduce distintos grabados alegóricos que refuerzan el hermanamiento con las artes liberales, siendo uno de ellos el triunfo de la pintura entre aquellas, *Liberalium Lux Artium Excelsa* (Fig. 1)²⁸. Nos parece más importante destacar el documento anexo al tratado que fue publicado en la edición de 1633, el «Memorial Informatorio por los Pintores en el Pleito que tratan con el Señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda». Carducho reúne una serie de testimonio a favor de la liberalidad de los pintores firmados por eminentes figuras de la cultura española del momento: Lope de Vega, Antonio de León, José de Valdivieso, Lorenzo Van der Hamen, Juan de Jáuregui, Juan Alonso de Butrón y Juan Rodríguez de León. La principal intención fue desarticular un dictamen de la Hacienda Real, obteniéndose el resultado el 11 de enero de 1633²⁹. El efecto de los diálogos y la sentencia final favorable a la exención del arte pictórico obtuvieron un gran respaldo para los ideales que se habían comenzado a construir en anteriores décadas; sin embargo, simplemente fueron pequeñas victorias, dado que la consideración de las artes liberales a nivel socioeconómico no llegaría hasta mediados del siglo XVIII³⁰.

²⁵ BUTRON 1626, p. 32.

²⁶ *Ivi*, p. 122.

²⁷ CARDUCHO/CALVO SERRALLER 1979, pp. 135-137.

²⁸ «La excelsa luz de las artes liberales». *Ivi*, p. 143. Sobre la interpretación de los diferentes grabados que ilustran la edición cf. KUBLER 1965, pp. 439-445.

²⁹ «SENTENCIA QUE DIO EL REAL CONSEJO DE HACIENDA EN REVISTA EN 11 DE ENERO DE 1633. Fallamos, que la sentencia definitiva por algunos de nos en este pleito dada, de que por parte de Vincencio Carduchi y consortes fue suplicado, es buena, justa, y á derecho conforme, y como tal, sin embargo de las razones á manera de agravios contra ella dichas y alegadas, la debemos confirmar y confirmamos en todo, como en ella se contiene. Con declaración que los dichos Pintores no paguen alcabala de las pinturas que ellos hizieren y vendieren, aunque no se las ayan mandado hazer; y con que se aya de pagar alcabala de las que vendieren no hechas por ellos en sus casas, almonedas y otras partes». CARDUCHO 1633, fol. 229v.

³⁰ Durante este siglo y al amparo de estos escritos surgieron muchos textos apologéticos sobre las artes y su carácter liberal, aunque con menores niveles de repercusión. Sirva de ejemplo FALOMIR FAUS 1996, pp. 483-509; CALVO SERRALLER 1991, pp. 573-577; CRUZ VALDOVINOS 2012, pp. 173-202.



Fig. 1: Vicente Carducho. *Diálogos de la Pintura*. Estampa para el final del diálogo VIII. Grabado a buril de Francisco López, dibujo de Vicente Carducho, 1633. Fuente: BNE

En un tono casi idéntico se expresarán los teóricos más importantes del momento. El pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) busca la misma línea legitimadora del valor de la pintura. El primer capítulo deja bien claro los intereses: «Que cosa sea Pintura y cómo es arte liberal y su definición y explicación». La línea discursiva en torno a la que organizar la valoración: la misma de los anteriores casos, estando sus referentes teóricos en la literatura clásica – Plinio, Séneca, Aristóteles... – y diferentes tratadistas italianos – Alberti, Dolce, Armenini o Lomazzo –³¹. También lo hizo de idéntica forma Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675 ca.), asegurando justo al comienzo de su obra que «es la pintura un liberal exercicio con que el arte pretende imitar a la naturaleza». A partir de ahí seguirá elaborando paralelismos entre la pintura y las otras artes

³¹ PACHECO/BASSEGODA I HUGAS 1990, pp. 77-79.

liberales usando como conexión los deseos de aquellas en asemejarse al arte pictórico³². Félix de Lucio Espinosa y Malo escribirá un breve tratado dirigido únicamente a «la Nobleza de la Pintura, y la estimacion de sus Artífices» titulado *El Pincel* (1681), legitimando desde su puesto de jurista – al igual que Gutiérrez de los Ríos y Butrón – la independencia con las artes mecánicas de la pintura³³. Luego, observamos que la liberalidad de las artes ocupa un lugar fundamental en la redacción de tratados artísticos, actuando de fórmula de iniciación a los demás contenidos. A manera de epílogo en este período es necesario citar los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (ca. 1691), tratado compuesto alrededor de treinta estrofas con cierta intención de poema didáctico y una amplia serie de estampas formativas, al estilo de una cartilla académica de dibujo. Aunque la intención de la obra es netamente práctica, no olvida repasar las noticias elementales que justifican la nobleza de dicho arte:

Pues si se repara que en la antigüedad ha sido este nobilísimo arte ilustrado, estimado y premiado más que las demás ciencias, artes y habilidades, así en lo secular de los emperadores, reyes, príncipes y nobles, como en lo eclesiástico de pontífices, cardenales y otras personas de señalada virtud y letras, se verá que han sido sus profesores estimados, premiados y queridos, y sus obras ensalzadas y aplaudidas, dignándose de ejercerlo, estudiarlo y entenderlo los mayores príncipes y monarcas y aun los santos³⁴.

A los tratados citados, en los que quizá podría sumarse la aportación de fray Juan Juan Rizzi y su *La Pintura Sabia*³⁵, hemos de citar diferentes ejemplos literarios en consonancia con las labores de legitimación de la pintura. Desde el mundo de la literatura, aunque hemos nombrado a Lope de Vega o Juan de Jáuregui, se debe aludir a las aportaciones de Francisco de Quevedo y su silva *El Pincel* o Góngora y sus sonetos dedicados a la figura de El Greco³⁶. La mayor parte de las veces, este tipo de aportaciones mediante elogios a pintores completan los vacíos de literatura artística biográfica del territorio hispano³⁷. Pedro Calderón de la Barca declaró el 8 de julio de 1677 a favor de los pintores a través de una «Deposición en favor de los Profesores de la Pintura», texto que fue recogido por vez primera en el tomo cuarto de los volúmenes recopilatorios de Francisco Mariano Nipho, *Cajón de Sastre, o montón de muchas cosas, buenas, mejores, y medianas* (1761)³⁸. A modo excepcional de escritor paradigmático del período, Miguel de Cervantes equiparó la pintura al nivel de poesía e Historia en sus *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Septentrional* (1617), incluyendo también referencias sobre el valor del arte pictórico en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615)³⁹.

³² MARTINEZ/MANRIQUE ARA 2008, p. 13.

³³ ESPINOSA Y MALO 1681, p. 3. Sobre la teoría artística del autor ATERIDO 2012, pp. 149-171.

³⁴ GARCIA HIDALGO/MATEO-GALINDO 2006, p. 2.

³⁵ GARCIA LOPEZ 2000, pp. 63-91.

³⁶ Portús Pérez demostró el valor y aprecio por la pintura en figuras del nivel cultural de Lope de Vega: «La idea de Lope de que lo más valioso que poseía, amén de sus hijos, era su jardín, su biblioteca y sus obras de arte». PORTUS PEREZ 1992, p. 249.

³⁷ Sobre el poema *La Silva* de Quevedo cf. CANDELAS COLODRON 1996, pp. 85-95. SAEZ 2015, pp. 79-111. En lo concerniente a la relación pintura-poesía en el territorio español durante el siglo XVII: OROZCO DIAZ 1989.

³⁸ CURTIUS 1995, t. II, pp. 776-790; CALVO SERRALLER 1991, pp. 537-545.

³⁹ CERVANTES/ROMERO MUÑOZ 2004, pp. 570-571. Sobre el tema de la pintura en la obra literaria de Cervantes cf. LEVISI 1972, pp. 295-325 y BRITO DIAZ 1997, pp. 145-164.

2. *Literatura artística del siglo XVIII: la pervivencia de las demandas sobre la liberalidad y nobleza*

En los comienzos de la centuria, dentro de una España implicada en una transición a todos los niveles debido a la Guerra de Sucesión (1701-1713), continúan arrastrándose problemas de los antiguos litigios focalizados en el enfrentamiento entre el fisco y los pintores, sirviendo de ejemplo el caso recogido por Quiles García en la Sevilla de 1725⁴⁰. El carácter de la Ilustración comenzó a infundir en España, de manera paulatina, un nuevo sentimiento hacia las Bellas Artes, generándose a mediados de siglo la institución que racionalizará el pensamiento artístico de la época; se busca asentar el placer por la estética del mundo clásico, imagen del buen gusto imperante en Europa. En consonancia con los modelos europeos, de Italia, pero sobre todo de Francia, nace la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 12 de abril de 1752⁴¹. Sin embargo, como apuntaba Julián Gállego, fue determinante para la legitimación del arte pictórico la desaparición de los arrendadores de alcabala, principal carga y punto de discordia de la Hacienda con los artistas, asumiendo la monarquía el derecho de recaudación de dicho impuesto⁴². Aun habiéndose resuelto estas circunstancias, los tratados sobre la pintura de la época evocan la tradición de introducir las noticias referentes a la liberalidad de la pintura.

Durante este siglo vio la luz uno de los tratados más importantes para comprender la teoría del arte español barroca: la monumental obra en tres volúmenes de Acisclo Antonio Palomino, el *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715 y 1727). Nos interesa para nuestro estudio los testimonios recogidos en el primer volumen de la *Theorica*. Palomino bebe directamente de las fuentes anteriores a él, por lo tanto, plasma en los capítulos introductorios de su obra la defensa de la liberalidad de la pintura, actuando de forma continuista con la tradición teórica que le precede⁴³. Vemos de manera clara dicha influencia cuando observamos el grabado alegórico de la parte teórica del *Museo* (Fig. 2), donde la personificación de la pintura aparece coronada con el laurel, mientras se la ve rodeada de genios desarrollando actividades vinculadas a la reflexión científica, asentada sobre el aforismo latino *Undique Pictura Moderatrix Optica Fulget; Lumina projiciens, fingere cuncta docens* («en todas partes la pintura ilumina con la óptica; proyectando luces, enseñando a tocar todas las cosas»). En el libro II, titulado «El Curioso», Palomino recopila todas las noticias recurrentes para organizar la defensa literaria de la pintura: legitimación de la pintura en los antiguos códigos de derechos civil y divino, la estimación de sus profesores en el pasado o los grandes mecenas de los que puede hacer gala haber disfrutado pertenecientes a la monarquía y nobleza. Palomino no tiene dudas al afirmar que «o es dudar, si hay artes liberales; porque si las hay, lo es la Pintura; y si la Pintura no lo es, no las hay»⁴⁴. Aunque insiste en todos los argumentos del siglo XVII y la herencia italiana, incluye especulaciones de gran interés.

⁴⁰ QUILES GARCÍA 1989, pp. 511-515. También BELDA NAVARRO 1993.

⁴¹ BEDAT 1989, pp. 27-35.

⁴² GALLEGO 1976, pp. 198-199 y 208.

⁴³ MORAN TURINA 1986, pp. 202-207.

⁴⁴ PALOMINO/CEAN BERMUDEZ 1988, p. 218.



Biblioteca Nacional de España

Fig. 2: Acisclo Antonio Palomino. *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Estampa para el primer tomo, «Theorica». Grabado a buril de Hipólito Rovira y diseño de Acisclo Antonio Palomino, 1715. Fuente: BNE

Definir a la pintura como ciencia arquitectónica y compendio de las artes liberales sigue la línea propuesta por Carducho, Pacheco y el propio Jusepe Martínez en su introducción. Palomino reorienta la teoría de las artes del diseño para justificar la supremacía de la pintura, siendo aquella el punto de partida de las artes restantes. Por consiguiente, observamos en las defensas de Palomino un continuismo lógico en una etapa histórica donde la justificación de la liberalidad de la pintura sigue teniendo un sentido lógico.

Comenzamos ahora a examinar las distintas obras de la literatura artística española de este período que implicaban a la pintura. Uno de los que tienen mayor relevancia fue el confeccionado por Gaspar Melchor de Jovellanos el 14 de julio de 1781 en el seno de la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando. El discurso que remitió al pleno de la academia y que se conoce como el *Elogio de las Bellas Artes* trató de sintetizar «el destino de las bellas artes en España, desde su origen hasta el presente estado»⁴⁵. Aclarando al público la postura escogida en su discurso, la de un aficionado a las artes, pone los cimientos del recorrido de la Historia del Arte español. Aborda el caso de las artes en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos, tratadas por los mandatarios de la ciudad «más como un oficio mecánico que una profesión noble y liberal». Además, aborda las acciones legales emprendidas por los propios pintores para defender los derechos de su trabajo, exponiendo a modo de ejemplos a Vicente Carducho, Ángelo Nardi o El Greco⁴⁶. La protección de los derechos de la pintura y demás artes ahora recae en el papel de los monarcas: Felipe V, Fernando VI y Carlos III, la nueva dinastía de los Borbones. Todo ello mediante la herramienta fundamental que supone la Academia. La obra de Jovellanos fue un recorrido por el devenir de las artes en España desde los finales de la Edad Media hasta su propio tiempo; no obstante, comprende que el debate por la liberalidad de las artes tuvo un peso fundamental para el asentamiento y reconocimiento de aquellas en el entramado social. Consigue desligarse de los argumentos típicos de la teoría del arte barroca para defender la pintura, ya que ese papel ahora lo estaba garantizando el Estado. Con todo, celebra las buenas medidas tomadas por el conde de Floridablanca, que en su opinión «supo convertir una parte de la legislación hacia la gloria de las artes»⁴⁷.

Cinco años después del discurso de Jovellanos, Celedonio Nicolás de Arce y Cacho publica sus *Conversaciones sobre la escultura* (1786), diálogo entre maestro y discípulo orientado a la formación correcta del buen escultor. Aunque a primera vista pueda parecer que nos alejamos de la línea trazada en este estudio, veremos cómo las escasas manifestaciones teóricas de la escultura en España se ven influenciadas por el peso de la tradición teórica sobre la pintura. La segunda conversación propuesta por el autor son unos «Elogios de la Pintura», con la idea de zanjar el debate sobre el *paragone* de las artes. El autor, utilizando los escritos de Palomino, elabora un breve enaltecimiento del arte pictórico, en el que no faltan las debidas aclaraciones sobre lo liberal y noble del arte de pintar:

Digo, pues, que el ser la Pintura Arte liberal es esencial epíteto suyo; que en todos Derechos está aprobada su ingenuidad; y en la común opinión de los doctos y eruditos, es indisputable su nobleza; que igualmente está aprobada en el Derecho divino, y en todas las clases de sabios de estos Reynos; que es propiedad suya el ser ciencia demostrativa en lo teórico, y práctica en lo operativo [...] que ha gozado la Pintura y sus Profesores dignos de toda y distinguida estimacion en los pasados y en el presente siglo; que han sido muchos los Grandes, Príncipes, Monarcas, y otras Dignidades, Señoras y mugeres insignes, que la han exercitado, y varios los eruditos escritores de ella [sic.]⁴⁸.

Los argumentos recogidos, pues, son prácticamente los mismos. Aparecen vinculados a la pintura ya no buscando una demanda social, sino narrando las virtudes pasadas del arte pictórico; se ha construido un prelude a la hora de teorizar sobre la pintura que recurre a la imitación del ideario generado durante el Barroco, pese a que las razones de uso son diferentes.

Diego Antonio Rejón de Silva publica en el mismo año que Arce y Cacho su obra *La Pintura: poema didáctico en tres cantos* (1786). Un poema didascálico dispuesto a cubrir la ausencia de publicaciones similares en la época, puesto que desde las aportaciones de Pablo de Céspedes o José García Hidalgo no se había vuelto a componer un trabajo de estas

⁴⁵ JOVELLANOS/PORTUS PEREZ 2014, p. 45.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 59 y 76.

⁴⁷ *Ivi*, p. 94.

⁴⁸ ARCE Y CACHO 1786, pp. 10-11.

características. Las fuentes principales usadas para confeccionar su teoría artística fueron los textos de Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Carducho, Pacheco, Palomino y Mengs, entre otros⁴⁹. En el primero de los cantos ya podemos observar la herencia de la teoría anterior. Al comienzo de los versos que ilustran el canto dedicado al dibujo se puede observar ya estos ecos que rememoran la nobleza pictórica. Rejón argumenta que los esclavos tuvieron prohibido practicar el arte de la pintura en la Antigüedad:

Pintor: ni es necesario,
Para comprobación de su nobleza,
Citar la Griega Ley, que no dexaba
(Precaviendo del Arte la baxeza)
Manejase pinceles mano esclava,
Mientras incompatible se creía
Con la sublimidad de la pintura [sic.]⁵⁰.

Asimismo, se citan reformulaciones de mitos propios generados en torno a la cultura española. Uno de los más importantes fue el camino hacia el ennoblecimiento del pintor de cámara del rey Felipe IV, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Los tratadistas del Seiscientos se satisfacían en confirmar el gusto del monarca Felipe IV por la comprensión de la pintura, incluso por su práctica⁵¹. La merced que el monarca concedió al pintor reconociéndole miembro de la Orden de Santiago le sirve a Rejón de Silva para honrar a la pintura y versificar de este modo:

Asi el Quarto Felipe, en cuyos días
España floreciente
Artífices no pocos ostentaba,
Ademas de otras muchas bazarías
Con que las Bellas Artes fomentaba,
Premió tan noblemente
De Velázquez el merito eminente,
Pintando su Real Mano
La Roja insignia del Patron Glorioso
En el retrato del Pintor, que ufano
Con premio tan honroso,
Justa paga á sus obras admirables
Hallar pudo, aunque son inapreciables
Digno rasgo de un Rey en quien unido
Lo magnánimo estuvo á lo entendido [sic.]⁵².

⁴⁹ PEÑA VELASCO 1985, pp. 67-86.

⁵⁰ REJON DE SILVA 1786, p. 3.

⁵¹ En estos términos se expresa Juan de Butrón: «De los Príncipes, y Reyes modernos ha auido muchos de que no hago memoria: basteros el exemplo del Rey nuestro Señor don Felipe IIII, que oy reina, y por largos años gobierne el mundo, exercio este arte siendo príncipe (exemplo bastare para calificar, y dar nobleza a la pintura; pues el Principe que en estos Reynos la comunica a todos, tomó el lápiz, y pincel con la mano, y obro muchas pinturas, y dibuxos que hoy se guardan». BUTRON 1626, p. 103. Para el tema de Felipe IV y su práctica pictórica cf. GALLEG0 1979, t. I, pp. 533-540.

⁵² La nota que escribe Rejón alabando la composición de *Las Meninas* y que acompaña a estos versos dice así: «Hizo Don Diego Velazquez un quadro, que actualmente está en el quarto del Rey Nuestro Señor, en el qual se vé la figura de aquel Profesor con el caballete delante pintando los retratos de algunas Personas Reales, y otros sugetos de Palacio. Murió Velazquez siendo ya Caballero de Santiago, y el mismo Rey Felipe IV, segun aseguraban en tiempo de Palomino, pintó en el retrato de tan célebre Artista la cruz, que es insignia de la mencionada Orden, demostrando dos veces la mucha estimacion que hacia de Velazquez; una en haber depuesto é informado de la calidad de su familia ante el Presidente de Ordenes de Távera, á quien mandò llamar para este

La relación de Felipe IV con Velázquez ha recorrido la literatura artística española, configurando el arquetipo ideal del pintor que alcanza su ennoblecimiento exhibiendo la perfección de su arte. El principal interés fue recalcar la importancia del establecimiento de redes de mecenazgo: mediante la sólida consolidación de los artistas patrios se generarían las bases para el florecimiento de grandes obras de arte que hicieran sobrevivir tanto al artista como a su benefactor al paso de la Historia. Además, el ejemplo debe motivar al joven artista para que no decaiga en sus continuos estudios, ya que si se esmera en el sendero correcto puede llegar a emular las glorias y virtudes del eminente pintor sevillano. No obstante, durante los años en los que escribe su poema el sistema de mecenazgo real se vio transformado debido a la aparición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo dicha institución la que comenzó a encargarse de gestionar las becas o subvenciones otorgadas por la monarquía y el incipiente Estado y que los artistas podían llegar a conseguir⁵³. Rejón de Silva recoge en su tratado una evolución lógica hacia unos nuevos puntos de interés de las reflexiones artísticas, pero también una dependencia de la teoría del arte del pasado. En alguno de estos casos, las referencias que Rejón introduce en su poema para favorecer la equiparación con lo noble y aristocrático quedan desfasados.

Continuando en la línea de los anteriores casos hallamos el tratado de Francisco Preciado de la Vega, la *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura* (1789). El Parrasio Tebano, pseudónimo del autor con el que era reconocido en la Arcadia, elabora un trabajo con un objetivo didáctico, orientado a los principiantes del arte de la pintura. La narración se desarrolla con un joven aprendiz inmerso en un sueño, en dicho contexto surge la figura de un genio, encargado de guiar al novel por el templo de las artes y la musas. Conforme se adentran en el conocimiento de aquel espacio, el genio asegura lo siguiente a favor de la pintura:

¿Pero dónde voy a parar con decirte sus prodigios? Siendo ellos tantos, quantos son los que te pone á la vista toda la naturaleza, pues todos los imita hasta llegar á engañar los Zeuxis con las fingidas cortinas, pero con arte tan primorosa y delicada, que los mismos Principes y Reyes han procurado practicarla como noble e ingenioso divertimento⁵⁴.

Los adjetivos «noble» e «ingenioso» aparecen ya inseparables de la concepción de la pintura, definiendo unas características de diferenciación social. En el transcurso del viaje acontecido durante el sueño, el aprendiz es introducido en un patio, el cual se hallaba decorado con pinturas de mecenas de la Antigüedad de la Europa grecorromana: emperadores, príncipes, reyes, caballeros, patricios... De similar manera son enumerados los reyes y príncipes que patrocinaron las artes en España desde los Habsburgo hasta los Borbones⁵⁵. Quedaba con todos los retratos citados acomodado el conocimiento de la pintura como arte digna de regodearse en los altos estamentos. Con la idea de enfatizar la separación de artes liberales y mecánicas, establece la comparación necesaria entre los correctos conocedores del arte del diseño y los que, por su parte, usan ideas muy básicas de ello: «los artistas mecánicos, Carpinteros, Evanistas, & c. saben muy bien tirar líneas rectas y curvas, pero el delinear un capitel Corintio, ó compuesto, y un adorno de hojas solo sabe hacerlo con gracia y con gusto el que dibuxa bien la figura [sic.]»⁵⁶. Importante diferenciación de las artesanías con las artes; pese a compartir elementos de creación existe una separación acotada que diferencia a la arquitectura, escultura y pintura con cualquiera de las demás. La tónica

efecto; y otra con haberle puesto la insignia de Caballero, honrando S. M. al mismo tiempo al Profesor, y al pincel». REJON DE SILVA 1786, pp. 47-78 y 121.

⁵³ URREA FERNANDEZ 2006, pp. 127-138, BROOK 2009, pp. 21-32.

⁵⁴ PRECIADO DE LA VEGA 1788, p. 11.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 24-25.

⁵⁶ *Ivi*, p. 29.

general del poema prosaico queda reflejada en estos comentarios, que irán apareciendo de forma regular a lo largo del tratado.

3. *La pintura sigue siendo noble y liberal*

Tras el recorrido propuesto en este estudio se puede constatar lo tardía que fue en España la defensa y reconocimiento de la pintura en el círculo de las artes liberales, hasta la adaptación de las ideas generadas en el ámbito de la teoría del arte italiana. Bien es cierto que cuando comienzan a desarrollarse en plenitud las diferentes apologías, siglo XVII, el alcance y cantidad de los textos referentes a la liberalidad del arte pictórico fueron muy fructíferos. Bajo la influencia de la tradición teórica italiana surgen los diferentes tópicos, fórmulas y estructuras literarias, creadas en aquel entorno barroco y con el fin de justificar ante las élites sociales el derecho de la práctica pictórica a estar libre de alcabalas. Los tratados sobre la pintura, pues, incluyen un conjunto de elementos encomiásticos que terminan siendo asiduos en este tipo de publicaciones. Sobre todo, interesa ligar los orígenes de la pintura con la Antigüedad clásica, buscando un refugio legal ante los recaudadores justificando el derecho por uso y tradición. Asimismo, comprobamos la reutilización de los elementos anteriormente citados en la nueva tratadística del siglo XVIII, originada en otro contexto histórico y con otras inquietudes artísticas.

La evolución del prestigio y dignificación del arte pictórico durante la Ilustración colocó a la pintura ante la sociedad en el espacio demandado por los teóricos del Siglo de Oro, teniendo una especial importancia la labor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Empero, en la tratadística de esta centuria continúan usándose los procedimientos y modelos de reclamación de los predecesores de manera descontextualizada; las consignas propuestas por Leon Battista Alberti siguen estando vigentes. Aparecen transformadas en una sucesión de fórmulas configuradas para definir la pintura, descargadas del interés socioeconómico que las impulsó a aparecer en la literatura artística y que ahora introducen los temas del arte pictórico de manera protocolaria. El uso residual de la nobleza, liberalidad o ingenuidad de la pintura se transforman en una serie de adjetivos, utilizándose incluso en obras del siglo XIX como las *Excelencias del pincel y del buril* (1800) de Juan Moreno de Tejada o los diversos diálogos recreativos del arte de la pintura que compuso Juan Agustín Ceán Bermúdez alrededor de 1819. En definitiva, el lenguaje configurado en los principios de la Modernidad, heredero de una tradición teórica originada en el territorio italiano, termina consolidándose durante el Barroco, para acabar durante el Siglo de las Luces como un elemento ornamental más en la construcción de textos sobre el arte de la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI/VILLA 2007

L.B. ALBERTI, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, a cargo de R. DE LA VILLA, Madrid 2007 (edición original *De pictura*, Florencia 1436).

ALBERTI 1984

R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura*, Bolonia 1984 (edición original *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma 1585).

ARCE Y CACHO 1786

C.N. ARCE Y CACHO, *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona 1786.

ATERIDO 2012

A. ATERIDO, *Textos artísticos de Félix de Lucio Espinosa y Malo: «de la pintura, y algunos inventores y preceptos della»*, en «SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012, pp. 149-171.

BEDAT 1989

C. BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid 1989.

BELDA NAVARRO 1993

C. BELDA NAVARRO, *La “ingenuidad” de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia 1993.

BLUNT 1990

A. BLUNT, *La teoría de las artes en Italia. Del 1450 a 1600*, Madrid 1990 (edición original *Artistic theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1940).

BRITO DIAZ 1997

C. BRITO DIAZ, “Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles, «Cervantes: Bulletin of the Cervantes society of America», 17, 1, 1997, pp. 145-164.

BROOK 2009

C. BROOK, *Francisco Preciado y la Accademia di San Luca. La promoción de las Bellas Artes mediante la actividad institucional*, en *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, a cargo de A. Rodríguez G. de Ceballos, Madrid 2009, pp. 21-32.

BUTRON 1626

J. BUTRON, *Discursos apoloéticos, en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, Madrid 1626.

CALVO SERRALLER 1991

F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid 1991.

CANDELAS COLODRON 1996

M.A. CANDELAS COLODRON, *La Silva «El Pincel» de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista*, «Bulletin Hispanique», 98, 1, 1996, pp. 85-95.

CARDUCHO 1633

V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid 1633.

CARDUCHO/CALVO SERRALLER 1979

V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, a cargo de F. CALVO SERRALLER, Madrid 1979.

CASTIGLIONE/CRESPO 2008

B. CASTIGLIONE, *El cortesano*, a cargo de Á. CRESPO, Madrid 2008 (edición original *Il Cortegiano*, Venecia 1528).

CENNINI/FREZZATO 2016

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cargo de F. FREZZATO, Vicenza 2016.

CERVANTES/ROMERO MUÑOZ 2004

M. CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a cargo de C. ROMERO MUÑOZ, Madrid 2004 (edición original *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Septentrional*, Madrid 1617).

CRUZ VALDOVINOS 2012

J.M. CRUZ VALDOVINOS, *El fuero y el buevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos*, en «SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012, pp. 173-202.

CURTIVS 1995

E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid 1995 (edición original *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948).

FALOMIR FAUS 1996

M. FALOMIR FAUS, *Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII*, «Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 82, 1996, pp. 483-509.

GALLEGO 1976

J. GALLEGO, *El Pintor. De Artesano a Artista*, Granada 1976.

GALLEGO 1979

J. GALLEGO, *Felipe IV, pintor*, en *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I-III, Granada 1979, I, pp. 533-540.

GARCIA HIDALGO/MATEO–GALINDO 2006

J. GARCIA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, a cargo de S.G. MATEO, I. GALINDO, Valencia 2006 (edición original *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Madrid 1691).

GARCIA LOPEZ 2000

D. GARCIA LOPEZ, *La teoría artística de fray Juan Ricci*, en *El pintor fray Juan Andrés Ricci (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, a cargo de I. Gil-Díez Usandizaga, Logroño 2000, pp. 63-91.

GARCIA MELERO 2002

J.E. GARCIA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas, I. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid 2002.

GUEVARA/PONZ 1788

F. GUEVARA, *Comentarios de la pintura antigua*, a cargo de A. PONZ, Madrid 1788.

GUEVARA/VAZQUEZ DUEÑAS 2016

F. GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*, a cargo de E. VAZQUEZ DUEÑAS, Madrid 2016.

GUTIERREZ DE LOS RIOS 1600

G. GUTIERREZ DE LOS RIOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de las maneras en que se conocen las liberales de las que son mecánicas*, Madrid 1600.

HAGSTRUM 1958

J.H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958.

HASKELL 1984

F. HASKELL, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid 1984 (edición original *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londres 1963).

HELLWIG 1999

K. HELLWIG, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid 1999

HOLANDA/SANCHEZ CANTON 1921

F. HOLANDA, *De la Pintura Antigua*, a cargo de F.J. SANCHEZ CANTON, Madrid 1921.

JOVELLANOS/PORTUS PEREZ 2014

G.M. JOVELLANOS, *Elogio de las Bellas Artes*, a cargo de J. PORTUS PEREZ, Madrid 2014 (edición original *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid 1781).

KRIS-KURZ 2010

E. KRIS, O. KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid 2010 (edición original *Die Legende vom Künstler*, Viena 1934).

KUBLER 1965

G. KUBLER, *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, «The Art Bulletin», XLVII, 1965, pp. 439-445.

LEVISI 1972

M. LEVISI, *La pintura en la narrativa de Cervantes*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 48, 1972, pp. 295-325.

LUCIO ESPINOSA Y MALO 1681

F. LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel*, Madrid 1681.

MARIAS FRANCO 2012

F. MARIAS FRANCO, *Las ideas pictóricas en los tratados de arquitectura: de Sagredo a Caramuel*, «SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012, pp. 203-222.

MARTINEZ/MANRIQUE ARA 2008

J. MARTINEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, a cargo de M.E. MANRIQUE ARA, Zaragoza 2008.

MORAN TURINA 1986

J.M. MORAN TURINA, *En defensa de la pintura: Irala y Palomino*, «Goya: Revista de Arte», 190, 1986, pp. 202-207.

OROZCO DIAZ 1989

E. OROZCO DIAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada 1989.

PACHECO/BASSEGODA I HUGAS 1990

F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, a cargo de B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid 1990 (edición original *Arte de la Pintura*, Sevilla 1649).

PALOMINO/CEAN BERMUDEZ 1988

A.A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y escala óptica* (Madrid 1715-1724), a cargo de J.A. CEAN BERMUDEZ, Madrid 1988.

PEÑA VELASCO 1985

C. PEÑA VELASCO, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia 1985.

PRECIADO DE LA VEGA 1789

F. PRECIADO DE LA VEGA, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura*, Madrid 1789.

PORTUS PEREZ 1992

J. PORTUS PEREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid 1992.

QUILES GARCIA 1989

F. QUILES GARCIA, *De la consideración de las artes del dibujo en el siglo XVIII: (continúa la controversia de los artistas con el fisco)*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 55, 1989, pp. 511-515.

REJON DE SILVA 1786

D.A. REJON DE SILVA, *La Pintura: Poema didáctico en tres cantos*, Segovia 1786.

RUBIO LAPAZ 1993

J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su Círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada 1993.

RUBIO LAPAZ—MORENO CUADRO 1998

J. RUBIO LAPAZ, F. MORENO CUADRO, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, Córdoba 1998.

«SACAR DE LA SOMBRA LUMBRE» 2012

«Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, a cargo de J. Riello, Madrid 2012.

SAGREDO 1541

D. SAGREDO, *Medidas del romano, agora nuevamente impresas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necesarias*, Lisboa 1541.

SILVER 1983

L. SILVER, *Step-Sister of the Muses. Painting as Liberal and Sister Art*, en *Articulate images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, a cargo de R. Wendorf, Minneapolis 1983, pp. 36-69.

URREA FERNANDEZ 2006

J. URREA FERNANDEZ, *Relaciones artísticas Hispano-Romanas en el siglo XVIII*, Madrid 2006.

WALDMANN 2007

S. WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid 2007.

WESTFALL 1969

C.W. WESTFALL, *Painting and the liberal arts: Alberti's view*, «Journal of the History of Ideas», 30, 1969, pp. 487-506.

WITTKOWER 1950

R. WITTKOWER, *The artist and the Liberal Arts*, «Eidos», 1, 1950, pp. 11-17.

ABSTRACT

Nel seguente studio si procederà ad una revisione del dibattito sulla liberalità dell'arte della pittura instauratosi nella Spagna dell'Età Moderna. L'obiettivo principale è corroborare l'uso degli argomenti generati nella teoria artistica italiana, adattati però alle esigenze socio-economiche del territorio spagnolo. Si vedrà come i trattatisti spagnoli riutilizzino le diverse riflessioni dei loro maestri italiani in base ai propri interessi, al fine di garantire alla pittura una protezione storica e giuridica. Inoltre, si presterà attenzione all'eredità che tale la letteratura artistica ha instillato nei trattati sulla pittura nel secolo XVIII, periodo in cui molti dei problemi socio-economici del secolo precedente erano già stati risolti.

Durante el siguiente estudio presentamos una revisión del debate sobre la liberalidad del arte de la pintura acontecido en España durante la Edad Moderna. La intención principal es corroborar el uso de los argumentos generados en la teoría artística italiana, pero adaptados a las demandas socioeconómicas del territorio español. Veremos cómo los tratadistas españoles reaprovechan bajo sus propios intereses las diferentes reflexiones de sus maestros italianos, con el fin de dotar a la pintura de una protección histórica y jurídica. Asimismo, prestaremos atención a la herencia que dicha literatura artística inculcó en los tratados sobre la pintura en el siglo XVIII, período donde muchos de los problemas socioeconómicos del siglo anterior ya habían sido resueltos.

TORRE DEL MARZOCCO. UN CONTRASTO TRA MINISTERI NEL TARDO OTTOCENTO

«Prego la Signoria Vostra di volermi significare da quale Ministero sia stata finora curata la conservazione della Torre del Marzocco, intendo se dal Demanio o dal Ministero della Guerra o da quello della Marina»¹: con queste parole, nel luglio del 1875, il Ministero della Pubblica Istruzione si rivolgeva seccamente al Prefetto di Livorno, per comprendere a chi si dovessero attribuire la responsabilità e la conseguente spesa per la conservazione della quattrocentesca e monumentale torre².

Questa domanda faceva seguito ad un precedente scambio di comunicazioni intercorso tra i due Ministeri. A giugno 1875 era stata diramata a Prefetti e Sottoprefetti del Regno una circolare (n. 436) con cui il Ministero della Pubblica Istruzione aveva richiesto informazioni sulle condizioni di conservazione di edifici di età medievale o moderna, individuati provincia per provincia e indicati, per ciascun ambito territoriale, con un elenco³. Così, come tutte le altre, anche la Prefettura di Livorno, in quanto organo preposto al controllo del territorio, aveva ricevuto tale circolare e conseguentemente si era attivata, inviando al Sindaco di Livorno una missiva dal titolo *Edifici Medio Evali e Moderni*, con cui lo informava della necessità di fornire una risposta all'inchiesta ministeriale. Con la stessa missiva il Prefetto aveva anche informato il Sindaco del fatto che, per conto del medesimo Ministero, negli anni precedenti, la Commissione conservatrice provinciale di Belle Arti di Pisa e Livorno aveva già compilato un elenco di beni di cui occorreva «curare colla maggior diligenza la conservazione» e per i quali bisognava essere avvisati dei «danni che li minacciassero e delle eventuali riparazioni occorrenti», nonché infine elaborare e inviare ogni sei mesi un rapporto sul loro stato di conservazione⁴. I beni indicati nell'elenco stilato precedentemente dalla Commissione conservatrice provinciale erano due: la Torre del Marzocco e il gruppo dei Quattro Mori⁵.

Ringrazio il gentilissimo ed efficiente personale che ha supportato con entusiasmo questa ricerca: dr. Ezio Papa e dr.ssa Monica Moschei (Archivio Storico del Comune di Livorno), dr.sse Laura Colombi e Giaele Mulinari (Biblioteca Labronica, Villa Fabbricotti, Livorno), dr.ssa Cristina Francioli e Daniela Tazzi (Archivio Storico di Livorno), nonché il personale dell'Archivio Centrale di Stato. Ringrazio anche gli amici e colleghi, dr. Mattia Patti e dr.ssa Veronica Carpità, per la disponibilità e la collaborazione. Ringrazio infine i professori Salvatore Settis, Roberto Balzani e Donata Levi per la loro costante fiducia.

¹ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397, prot. 26284/6801, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto di Livorno, 19 luglio 1875.

² Sulla Torre il lavoro più ampio e più recente è TROTTA 2005. Sulla situazione del patrimonio livornese tra fine Ottocento e inizio Novecento, con particolare attenzione alla costituzione del museo cittadino, *PATRIMONIO ARTISTICO E IDENTITÀ CITTADINA* 2008. Sulle più ampie dinamiche postunitarie relative alla conservazione dei monumenti e alla costituzione di un sistema di tutela cfr. TRECCANI 1994; *DEL RESTAURO IN LOMBARDIA* 1994; GIOLI 1997; BALZANI 2003; GIOLI 2008; BALZANI 2008; LEVI 2008.

³ Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, n. 436, Oggetto: *Edifici Medio Evali e Moderni*, 11 giugno 1875.

⁴ CLAS, 1875, b. 259, prot. 2487, lettera della Prefettura di Livorno al Sindaco, 23 giugno 1875. Sulle Commissioni conservatrici provinciali in Toscana cfr. BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987, pp. 102-113 per la situazione toscana tra 1860 e 1865; pp. 204-208 per la situazione toscana tra 1866 e 1874; p. 240, doc. 9, R.D. 7 giugno 1866 n. 2991, che istituisce in Firenze una Commissione consultiva di belle arti, cui si adegueranno le successive Commissioni istituite in altre province; pp. 240-241, doc. 10, R.D. 7 giugno 1866 n. 2992, che approva il regolamento della Commissione delle province di Firenze e Arezzo; pp. 244-245, doc. 13, R.D. 25 agosto 1866 n. 2992, che istituisce in Pisa una Commissione.

⁵ Sul dibattito sviluppatosi a livello cittadino, e non solo, riguardo allo spostamento e al restauro dei Quattro Mori cfr. LA MONICA 2015; sull'attività della Commissione provinciale di Livorno, in particolare per il recupero dei mascheroni in bronzo del Tacca sul paramento esterno della Fortezza Vecchia, cfr. LA MONICA 2016; alcuni cenni all'attività della Commissione conservatrice provinciale di Pisa si possono rintracciare in *ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ* 1999, in particolare in RENZONI 1999, con riferimento all'attività di Alessandro Lanfredini, e in

Per rispondere alla richiesta del Prefetto, il Sindaco di Livorno, a sua volta, si era rivolto all'Ufficio d'Arte, una struttura specifica istituita presso il Municipio, composta da tecnici e guidata da un ingegnere. L'Ingegnere Capo aveva quindi rigorosamente effettuato un'ispezione dei due monumenti indicati e poi elaborato e inviato una dettagliata relazione al Sindaco. La medesima relazione veniva quindi trasmessa dal Sindaco al Prefetto⁶ e da quest'ultimo al Ministero, fornendo la base documentaria per tutte le successive comunicazioni⁷.

Per ciascuno dei due monumenti la precisa relazione dell'Ingegnere Capo indicava, con elenco numerato, gli interventi necessari. La descrizione degli interventi da fare alla Torre era molto più articolata rispetto a quella stesa per i Quattro Mori. Nella *Relazione* citata si affermava che, «sebbene non si ravvisino danni che ne compromettano l'esistenza», la manutenzione era stata così trascurata da rendere necessari alcuni «risarcimenti», che venivano indicati in ben sei punti:

1. il restauro del muro che chiude la batteria della base; 2. la riparazione di tutti i tetti delle fabbrichette annessi a quella batteria; 3. la rinnovazione generale dell'intonaco; 4. la rinnovazione di un architrave in marmo di una delle finestre volte a ponente; 5. lo spurgo della fogna; 6. il consolidamento del ponte levatoio.

Il contenuto della relazione fu pedissequamente ripreso, copiato e girato dal Sindaco al Prefetto e da quest'ultimo al Ministero. Ed è proprio in risposta a questa dettagliata e puntuale segnalazione di interventi di consolidamento e di ordinaria manutenzione che il Ministero della Pubblica Istruzione, nel luglio 1875, rispondeva seccamente chiedendo, in definitiva, chi fosse stato, fino ad allora, il curatore della manutenzione, visto che le condizioni della torre erano tanto degradate.

Il Prefetto si metteva nuovamente in moto per raccogliere dati e formulare una risposta documentata: fino al 1850 la Torre era stata di competenza dello Scrittoio delle Regie Fabbriche, passando poi al Corpo del Genio Militare, al momento della sua istituzione in Toscana. Era nel frattempo entrata in uso alla Guardia di Finanza, che aveva fatto eseguire qualche lavoro, soprattutto per ricavarvi due celle disciplinari, e vi aveva posto un corpo di guardia. Il Prefetto concludeva la sua comunicazione con un commento personale: «lo stato deplorabile in cui la Torre si trova lascia supporre con fondamento che alla manutenzione di quel fabbricato *non si sia provveduto come si converrebbe*»⁸. L'interrogativo del Ministero circa l'attribuzione della responsabilità della manutenzione rimaneva quindi aperto, ma non era più eludibile: si sarebbe dovuto capire, nei mesi successivi, chi avrebbe dovuto provvedere in futuro alla conservazione dell'immobile facendosi quindi concretamente carico delle relative spese.

Prese il via a questo punto un fitto carteggio tra il Ministero della Pubblica Istruzione e quello delle Finanze, con cui il primo intendeva ascrivere al secondo sia la responsabilità sia la spesa dei lavori di ordinaria e strutturale manutenzione, finalizzati a far sì che l'attuale occupante della Torre provvedesse ad effettuare «non pochi lavori di restauro», e i «più urgenti», per impedire che in futuro si dovesse intervenire con esborsi più consistenti. Dei sei

RENZONI 1998. Per l'attività delle Commissioni toscane nei decenni postunitari rimane di grande utilità PESENTI 1996.

⁶ CLAS, 1875, b. 259, prot. 5696/259, lettera dell'Assessore anziano del Comune di Livorno alla Prefettura di Livorno, 6 luglio 1875.

⁷ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397, prot. 26284/6801, lettera della Prefettura di Livorno al Ministero, 9 luglio 1875.

⁸ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397, prot. 31894, lettera della Prefettura di Livorno al Ministero, 14 agosto 1875. In questa comunicazione il Prefetto non rammenta alcun lavoro di riparazione apportato alla Torre tra giugno e luglio del 1870 da parte dell'Intendenza di Finanza in accordo con il Prefetto e con il Corpo Reale del Genio Civile causati da un fulmine. Cfr. ASLi, Prefettura, anno 1870, b. 122, Serie I, cat. 8, prot. gen. 1394, fasc. 40, *Torre del Marzocco Riparazioni*.

punti indicati nella *Relazione* dell'Ufficio d'Arte, ad agosto 1875 il Ministero della Pubblica Istruzione ne selezionava quattro come più urgenti e ascrivibili al Ministero delle Finanze, ossia «il restauro della base [...], la riparazione dei tetti [...], la rinnovazione generale dell'intonaco [...], lo spurgo della fogna [...]», e uno come meno urgente, vale a dire «il restauro della finestra con bozze in marmo»; solo per quest'ultimo sarebbe stato possibile il concorso di spesa di entrambi i Ministeri, Istruzione e Finanze⁹.

Dopo non pochi mesi, a marzo 1876, arrivò un'argomentata controproposta. Il Ministero delle Finanze aveva commissionato al Corpo Regio del Genio Civile una «perizia delle spese e delle opere di restauro» e il conseguente «riparto» tra i due Ministeri. Da tali perizie risultava un ammontare della spesa di 8.500 lire che, secondo il Ministero delle Finanze, andava ripartita in due carichi diseguali, 3.333 lire per le Finanze e le restanti 5.166 per la Pubblica Istruzione¹⁰.

A fronte di questa comunicazione delle Finanze, la Pubblica Istruzione scrisse di nuovo, stavolta con premura, al Prefetto per chiedere, con urgenza, da chi fosse occupata la Torre del Marzocco e a quale uso fosse destinata¹¹. Come se non fosse stata sufficiente la precedente comunicazione del luglio 1875, il Prefetto nuovamente e pazientemente rispondeva ai quesiti, ma in modo più chiaro e diretto, informando che la Torre era occupata dalle Guardie Doganali e che serviva «per uso della Finanza»¹².

Tali informazioni servivano alla Pubblica Istruzione per controbattere al tentativo delle Finanze di far gravare la parte maggiore della spesa sul suo bilancio. Il Ragioniere Capo articolava il suo ragionamento in base alla legge 5026 del 22 aprile 1869, relativa all'amministrazione del patrimonio dello Stato e alla contabilità generale, e in base al connesso Regolamento attuativo del 4 settembre 1870. La legge 5026 prevedeva in linea generale che «i beni immobili dello Stato, tanto pubblici quanto posseduti a titolo di privata proprietà, fruttiferi o infruttiferi, si amministrano per cura del Ministero delle Finanze» (art. 1, c. 1), ma anche che «i beni immobili assegnati ad un servizio governativo si amministrano per cura del Ministero da cui il servizio dipende» (art. 1, c. 2)¹³. Pertanto, in base a questa fonte normativa, il Ragioniere Capo del Ministero della Pubblica Istruzione tentava di districare lo stretto e complesso nodo tra i concetti di proprietà, uso dell'immobile e onere della conservazione e di assegnare i rispettivi compiti ai differenti soggetti istituzionali, Pubblica Istruzione, Finanze e Demanio. Quest'ultimo, in effetti, era il «proprietario» dei beni e in quanto tale ad esso spettava «la ristorazione della Torre» in base alla menzionata legge di contabilità generale. Ma nella prassi il Demanio aveva sempre fatto sì che «le amministrazioni usufruenti dovessero provvedere ad ogni spesa senza distinzione occorrente allo stabile», ritenendo pertanto capziosa la distinzione tra spese per lavori da apportare alla parte monumentale e spese per

⁹ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397, prot. 91894/8057, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero delle Finanze, 28 agosto 1875.

¹⁰ *Ivi*, prot. 9349, lettera del Ministero delle Finanze al Ministero della Pubblica Istruzione, 2 marzo 1876.

¹¹ *Ivi*, prot. 2456/2387, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto, 4 marzo 1876.

¹² *Ivi*, prot. 1209, lettera del Prefetto al Ministero della Pubblica Istruzione, 14 marzo 1876. Il Prefetto si era procurato questa informazione rivolgendosi al Sindaco, in CLAS, *Monumenti*, 1876, b. 146, prot. 1209, *Torre del Marzocco*, lettera del Prefetto al Sindaco, 9 marzo 1876; *ivi*, prot. 2196, *Torre del Marzocco*, lettera del Sindaco al Prefetto, 13 marzo 1876. Copia di questi materiali si trova anche in ASLi, Prefettura, b. 155, fasc. 22, *Monumenti di antichità e di belle arti, Affari diversi*, prot. 1209, lettera del Sindaco al Prefetto, 13 marzo 1876; *ivi*, prot. 2456, lettera del Ministero al Prefetto, 4 marzo 1876.

¹³ Legge 5026 del 22 aprile 1869. Titolo I. *Del patrimonio dello Stato e dei contratti*. Art. 1. «I beni immobili dello Stato, tanto pubblici quanto posseduti a titolo di privata proprietà, fruttiferi o infruttiferi, si amministrano per cura del Ministero delle Finanze. I beni immobili assegnati ad un servizio governativo si amministrano per cura del Ministero da cui il servizio dipende. Tosto che cessino da tale uso, passano nell'amministrazione delle Finanze [...]». Art. 2. «A cura del Ministero delle Finanze sarà formato l'inventario di tutti i beni immobili di pertinenza dello Stato, distinguendo quelli destinati in servizio governativo degli altri, ed indicando gli elementi atti a farne conoscere la consistenza ed il valore».

lavori relativi alla parte occupata dalla Finanza. Dunque, per il Ragioniere Capo, il Ministero delle Finanze avrebbe dovuto interamente accollarsi la spesa dei lavori, in quanto all'epoca si configurava come soggetto usufruente del bene; tuttavia, poiché il Ministero della Pubblica Istruzione si era già offerto per contribuire almeno in parte alla spesa, allora avrebbe potuto rendersi disponibile a concorrere a metà della spesa dei lavori di restauro per la parte monumentale, purché i lavori fossero svolti sotto la sua direzione e sotto il controllo della locale Commissione provinciale¹⁴. Forte di questi dati, il Ministero della Pubblica Istruzione dichiarava la sua nuova posizione al Ministero delle Finanze¹⁵.

A questo punto la contrapposizione diventò più netta. Il Ministero delle Finanze ribadì di essere disponibile a sostenere i «lavori propriamente nell'interesse del servizio gabellario», per l'importo già indicato di 3.333 lire, in base alla circolare n. 709 del 30 aprile 1874; mentre riteneva che le spese per «opere di restauro della parte artistica» e per «la manutenzione e riparazione delle parti monumentali artistiche di stabili addetti agli usi governativi» fossero di esclusiva spettanza della Pubblica Istruzione¹⁶.

In seguito a questa negativa risposta, riprese la consultazione interna al Ministero della Pubblica Istruzione con il Ragioniere Capo che ribadiva le posizioni precedentemente affermate. La competenza del Ministero della Pubblica Istruzione, sosteneva, riguardava soltanto «il carattere monumentale [...] che ordinariamente consiste nella forma esterna e in quelle parti interne che abbiano qualcosa di raro e antico, ossia di monumentale». Dunque tutto ciò che non toccava questo aspetto non avrebbe riguardato la Pubblica Istruzione: «appare singolare che il Genio Civile vuol farci entrare per metà perfino per la collocazione di un palo elettrico, cosicché considera il monumento, che è una antichità, come interessato alla più grande forse delle invenzioni moderne»¹⁷. Questa opinione del Ragioniere Capo veniva di nuovo utilizzata in una comunicazione ufficiale inviata alle Finanze con cui si affermava che si sarebbero sostenuti solo i lavori riguardanti «parti artistiche e monumentali» e non quelli rivolti alla «conservazione generale e statica dell'edificio», per un importo quindi che sarebbe corrisposto a 2.814,24 lire, di molto inferiore a quello previsto dal Genio Civile e dalle Finanze¹⁸. Dopo questa doppia, argomentata e risoluta comunicazione della Pubblica Istruzione, il panorama cambiò decisamente.

Una successiva nota del Genio Civile modificò completamente la ripartizione delle spese proposta in prima battuta dal Ministero delle Finanze. I lavori di competenza della Pubblica Istruzione erano solo quelli con «attinenza alle parti artistiche e monumentali», mentre «le opere che si riferiscono alla conservazione generale e statica dell'edificio», ossia il rifacimento della base e dei tetti, avrebbero dovuto far capo al Regio Demanio, cosicché il Genio Civile propose una spesa per la Pubblica Istruzione corrispondente a quella già individuata dal Ragioniere Capo. Nel novero dei finanziatori, però, adesso si trovava anche il Demanio, oltre ai due Ministeri¹⁹. A questo punto si trovò l'accordo e il Ministero per la Pubblica Istruzione impegnò la più modesta cifra di 2.814 lire per i lavori alle sole parti cosiddette monumentali²⁰. Nonostante il raggiungimento di questo apparente accordo nel luglio 1876 e nonostante lo stato deplorabile, di abbandono e rischio, in cui versava il monumento, per il periodo che va

¹⁴ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397, prot. 3165, lettera del Ragioniere Capo al Ministero della Pubblica Istruzione, 21 marzo 1876.

¹⁵ *Ivi*, prot. 3165/3025, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero delle Finanze, 22 marzo 1876.

¹⁶ *Ivi*, prot. 16962, lettera del Ministero delle Finanze al Ministero della Pubblica Istruzione, 27 aprile 1876.

¹⁷ *Ivi*, prot. 4739/1632, lettera del Ragioniere Capo al Ministero della Pubblica Istruzione, 3 maggio 1876.

¹⁸ *Ivi*, prot. 4739/4578, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero delle Finanze, 8 maggio 1876.

¹⁹ *Ivi*, prot. 10247/281, lettera del Genio Civile al Ministero della Pubblica Istruzione, 20 giugno 1876.

²⁰ *Ivi*, prot. 26096, lettera del Ministero delle Finanze al Ministero della Pubblica Istruzione, 6 luglio 1876; *ivi*, prot. 26096/7137, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero delle Finanze, 13 luglio 1876; *ivi*, prot. 10499, lettera di trasmissione del decreto 13 luglio 1876 di vincolo di spesa, 26 luglio 1876.

dal luglio 1876 al febbraio 1877, ben sette mesi, non si registrano altre notizie relative all'avvio o alla prosecuzione di lavori alla Torre del Marzocco.

Il 27 febbraio 1877 la neonata Commissione Conservatrice Provinciale dei Monumenti e Oggetti d'Arte della Provincia di Livorno, convocata dal Prefetto per la sua terza seduta, dopo aver discusso vari argomenti relativi alla conservazione di monumenti e manufatti presenti in città, tra cui i cosiddetti mascheroni bronzei del Tacca all'epoca ancora presenti sul paramento esterno della Fortezza Vecchia e i necessari lavori di restauro e trasloco dei Quattro Mori, affrontò anche il tema dei «restauri che occorrerebbero» alla Torre e deliberò di sollecitare l'amministrazione comunale ad intervenire «secondo quanto Nardini e Guerrazzi avevano scritto quando facevano parte della Commissione Provinciale di Pisa e Livorno»²¹. La Commissione locale, guidata dal Prefetto, riprendeva quindi in mano la questione del necessario recupero della Torre, da mesi ormai trascurata dai lontani dicasteri.

A livello ministeriale il verbale del 1877 della neonata Commissione prefettizia livornese riscosse l'effetto desiderato perché trovò un attento e interessato lettore a Roma. Dopo pochi giorni dall'invio dei verbali delle adunanze al Ministero, Giovan Battista Cavalcaselle, avendoli evidentemente letti con attenzione, scrisse subito un'informativa interna suggerendo che Aristide Nardini Despotti Mospignotti e Temistocle Guerrazzi, membri della Commissione provinciale, potessero «stabilire i lavori artisticamente necessari» e che il Ministro dovesse subito richiedere loro un regolare progetto²². Non sappiamo in effetti se questo consiglio sia stato seguito. Certo è che il Ministro della Pubblica Istruzione, qualche giorno dopo, scrisse al collega del Dicastero delle Finanze segnalando, con tono risentito, che gli erano «pervenute lagnanze dalla Commissione Conservatrice di Livorno intorno allo stato di quell'edificio»²³. La Commissione locale era riuscita quindi a smuovere nuovamente la questione a livello centrale, allontanando il rischio che passasse in secondo piano, sommersa da altre ben più urgenti e pressanti istanze.

Il verbale della Commissione provinciale pervenuto a Cavalcaselle denotava un vivo interesse locale, capace di sviluppare propri percorsi conoscitivi, in parte indipendenti e autonomi rispetto alle indicazioni centrali. A livello locale la Commissione cercava di intervenire nella questione della conservazione della Torre del Marzocco, muovendosi con i propri strumenti di indagine. L'accento, nel verbale del febbraio 1877, a «quanto Nardini e Guerrazzi avevano scritto quando facevano parte della Commissione Provinciale di Pisa e Livorno» rimane infatti incompleto e può forse essere integrato con altri tasselli documentari.

Il 12 giugno 1877 il Prefetto di Livorno scriveva al Prefetto di Pisa chiedendogli il menzionato rapporto di Nardini e Guerrazzi, ormai divenuto necessario per dare un parere

²¹ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 394, prot. 20640, lettera del Prefetto al Ministro della Pubblica Istruzione, 22 maggio 1877, con allegati i tre verbali delle prime tre sedute della Commissione Conservatrice Provinciale dei Monumenti e Oggetti d'Arte della Provincia di Livorno (10 ottobre 1876; 15 gennaio 1877; 27 febbraio 1877). La seduta del 27 febbraio 1877 fu convocata con lettera del Prefetto del 23 febbraio, ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo.

²² ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 394, prot. 5870, *Verbali delle prime tre sedute della Commissione. Torre del Marzocco*, lettera di Giovan Battista Cavalcaselle al Ministro della Pubblica Istruzione, 30 maggio 1877. Sull'attività di Giovan Battista Cavalcaselle, in questi anni, cfr. LEVI 1988, in particolare pp. 309-368.

²³ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 394, prot. 5872/6272, *Torre del Marzocco in Livorno*, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero delle Finanze, 8 giugno 1877.

sull'«appalto dei lavori di restauro della predetta Torre»²⁴. La Prefettura di Livorno si rivolgeva a quella pisana per la ricerca di questo rapporto, perché negli anni tra il 1867 e il 1875 era esistita un'unica *Commissione Conservatrice* per le due Province, con sede a Pisa. Si deve ricordare infatti che la Commissione di Livorno, come molte altre a livello nazionale, era stata istituita in seconda battuta, dopo la prima serie di Commissioni create nella Penisola a partire dal 1866²⁵. Ma la Prefettura pisana, nel 1877, non riuscì a rintracciare tra i propri atti il documento.

In questa ricerca il Prefetto di Livorno si rivolse anche ad altri soggetti: chiese aiuto, ma inutilmente, prima al Sindaco di Livorno²⁶ e poi ai singoli membri della Commissione. Le uniche indicazioni utili provennero da Temistocle Guerrazzi²⁷ in persona, uno dei due estensori del rapporto ricercato; in base a tali indicazioni il Prefetto di Livorno scrisse nuovamente al Prefetto pisano, per cercare di orientarne le ricerche archivistiche, comunicandogli la datazione approssimativa del rapporto al 1871 o 1872²⁸. Ma il documento, all'epoca, non fu rintracciato negli archivi locali.

La ricerca del documento da parte dell'autorità labronica era determinata dalla reale necessità di pronunciarsi «circa il Capitolato di appalto dei lavori di restauro della predetta Torre, allestito dall'Ufficio del Genio Civile». In effetti, risalgono alla primavera del 1877 due comunicazioni dell'Intendenza di Finanza al Prefetto di Livorno cui si sottoponeva la perizia dettagliata dei lavori da effettuare alla Torre, ricordando che erano già stati assegnati al

²⁴ ASPI, Prefettura di Pisa, inv. 28, prot. gen. 1010, fasc. 24, *Relazione della Commissione Artistica delle Province di Pisa e Livorno sui lavori di restauro alla Torre del Marzocco*, prot. 994, lettera della Prefettura di Livorno alla Prefettura di Pisa, 12 giugno 1877. Copia di questa lettera è conservata anche in ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo, lettera della Prefettura di Livorno alla Prefettura di Pisa, 12 giugno 1877. La lettera riferisce che la Commissione Conservatrice dei monumenti di arte della provincia di Livorno nella seduta del 27 febbraio 1877 aveva «deliberato di far premura presso il Regio Governo per la esecuzione di necessari restauri alla Torre del Marzocco, seguendo le istruzioni e le indicazioni già fornite dai Sigg.ri Cavalier Nardini Despotti Mospignotti e Cavalier Temistocle Guerrazzi mediante rapporto da essi fatto allorquando formavano parte della Commissione artistica delle Province riunite di Pisa e Livorno, dovendosi ora dar parere circa il Capitolato di appalto dei lavori di restauro della predetta Torre, allestito dall'Ufficio del Genio Civile». A questo proposito si ricercava il «preindicato Rapporto». Ma il Prefetto di Pisa risponde che «non fu dato di rinvenire il rapporto Guerrazzi Nardini» (*ivi*, s.n., lettera della Prefettura di Pisa, 18 giugno 1877). Dopo quattro giorni il Prefetto di Pisa scrive nuovamente a quello di Livorno per chiedere «in quale anno fu preparato... il rapporto» (*ivi*, prot. 1010/4307, lettera della Prefettura di Pisa, 22 giugno 1877; copia di questa lettera è conservata anche in ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo, lettera della Prefettura di Pisa alla Prefettura di Livorno, 22 giugno 1877).

²⁵ Sulla seconda generazione di commissioni, cfr. BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987, pp. 321-322, doc. 12, R.D. 5 marzo 1875 n. 3028, che istituisce in ciascuna provincia del regno una Commissione consultiva conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte d'antichità.

²⁶ CLAS, *Monumenti*, 1877, b. 146, prot. 7146, *Lavori di restauro alla Torre del Marzocco*, lettera del Prefetto al Sindaco, 28 giugno 1877; *ivi*, prot. 7146, *Lavori di restauro alla Torre del Marzocco*, lettera del Sindaco al Prefetto, 6 luglio 1877. Copie di queste due lettere sono conservate anche in ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo, lettera della Prefettura di Livorno al Sindaco, 28 giugno 1877 e prot. 7146, lettera del Sindaco al Prefetto di Livorno, 6 luglio 1877.

²⁷ *Ivi*, senza protocollo, lettera di Temistocle Guerrazzi al Prefetto, 12 luglio 1877, con cui informa il Prefetto che il «rapporto dei monumenti di arte della Provincia di Livorno» riguardava la Torre e i Quattro Mori e che fu fatta «cinque o sei anni addietro»; lo invitava, anche, contestualmente, a chiedere informazioni anche al Nardini che ne era stato l'estensore.

²⁸ Il Prefetto di Livorno insisteva nel ricercare il documento e comunicava al Prefetto di Pisa che «il rapporto stesso fu fatto cinque o sei anni addietro, e così tra il 1871 e il 1872» secondo notizie avute dallo stesso Temistocle Guerrazzi (ASPI, Prefettura di Pisa, inv. 28, prot. gen. 1010, fasc. 24, *Relazione della Commissione Artistica delle Province di Pisa e Livorno sui lavori di restauro alla Torre del Marzocco*, prot. 1464, lettera della Prefettura di Livorno, 14 luglio 1877, di cui si conserva una copia in ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo, 14 luglio 1877). Pochi giorni dopo però il Prefetto di Pisa rispondeva con due successivi invii, comunicando che erano riuscite «inutili le nuove indagini» (ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, s.n., lettera della Prefettura di Pisa, 19 luglio 1877; *ivi*, prot. 1010/5249, lettera della Prefettura di Pisa, 23 luglio 1877).

Maestro Muratore Giovan Battista Santini con contratto del 12 aprile 1876, approvato dalla Prefettura con decreto del 16 aprile²⁹. Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile stabilire se il successivo assenso ai lavori sia stato dato in base al recupero del rapporto Nardini-Guerrazzi; anzi, è piuttosto probabile che ciò non sia avvenuto proprio perché nella documentazione recuperata e successiva il rapporto non è più citato.

I lavori furono quindi finalmente avviati nell'estate del 1877; la Commissione provinciale³⁰ si era pronunciata in maniera positiva sul progetto preliminare, in quanto i lavori non alteravano «per nulla nella linea e nella forma quel monumento»³¹. Il Genio Civile elaborò quindi il progetto definitivo, che venne sottoposto di nuovo al controllo della Commissione provinciale e da essa approvato³²; in corso d'opera si verificò anche la necessità di effettuare lavori supplementari e inizialmente non previsti, che comportarono un aggravio delle spese, ma questo non creò particolari difficoltà³³. Verso il termine dei lavori, poi, nacque una controversia legale, che fece perdere non poco tempo alle istituzioni, relativa al pagamento dell'impresa che aveva effettuato i lavori, la quale risultò debitrice insolvente e già citata in giudizio da un cittadino livornese. Il pagamento quindi venne effettuato in buona parte a favore del privato creditore e non direttamente alla ditta che aveva realizzato i lavori. Nonostante queste difficoltà e i conseguenti rallentamenti, si arrivò tuttavia al termine dei lavori e al saldo dei pagamenti nel 1878³⁴.

Questo circoscritto episodio permette di ricostruire uno spaccato del funzionamento dell'amministrazione della tutela del patrimonio culturale italiano, negli anni immediatamente successivi all'Unità, quando ancora non esistevano né norme unitarie per la conservazione del patrimonio né apparati amministrativi omogenei e a diffusione nazionale. La diatriba, apparentemente astratta tra ordinaria manutenzione e restauro, tra parti artistiche e

²⁹ ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo, lettera dell'Intendenza di Finanza al Prefetto, 30 marzo 1877; *ivi*, lettera dell'Intendenza di Finanza al Prefetto, 16 aprile 1877, con cui si trasmette il contratto del 12 aprile, stipulato in base a perizia del 6 agosto 1876 dal costo di 4646 lire.

³⁰ ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, prot. 2371/230, lettera dell'Intendenza di Finanza al Prefetto, 9 luglio 1877; *ibidem*, senza protocollo, minuta del Prefetto ad Intendenza di Finanza, 12 luglio 1877.

³¹ *Ivi*, senza protocollo, lettera del Prefetto all'Intendenza di Finanza, 4 agosto 1877; in data 30 luglio, evidentemente non avendo trovato il Rapporto del 1870, il Prefetto incarica nuovamente Nardini e Guerrazzi di analizzare la documentazione e di esprimere a breve il loro parere, in ASLi, Prefettura Postunitaria, b. 159, anno 1877, s. I, cat. 7, prot. 1464, fasc. 3, *Commissione Conservatrice di Belle Arti*, senza protocollo, lettera del Prefetto a Nardini e Guerrazzi, 30 luglio 1877.

³² ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397, prot. 33825, *Lavori alla Torre del Marzocco*, lettera del Ministero delle Finanze al Ministero della Pubblica Istruzione, 24 agosto 1887: «i lavori di restauro alla Torre del Marzocco, testé approvati dalla Commissione Consultiva per la conservazione dei Monumenti, trovansi in corso di esecuzione».

³³ *Ivi*, prot. 1026-116, *Restauri alla Torre del Marzocco*, lettera del Corpo Reale del Genio Civile all'Intendenza di Finanza, 1° ottobre 1887. Si spiega che sul lato a ponente una parte del rivestimento era stata rifatta in mattoni intonacati per circa dieci metri quadri; questo tipo di rivestimento da terra non si notava ma a breve sarebbe caduto l'intonaco e ciò avrebbe «deturpato quella opera monumentale». Si riteneva pertanto opportuno utilizzare la presente occasione per sostituire questa parte con bozze in marmo. Ciò avrebbe determinato una spesa aggiuntiva di 700 lire, necessarie anche per altre piccole modifiche, da suddividere per 600 lire a carico della Pubblica Istruzione e per 100 lire per le Finanze. In seguito l'Intendenza di Finanza informava di questa necessità il proprio Ministero (*ivi*, prot. 143983-22783, *Lavori suppletivi alla Torre monumentale del Marzocco*, 4 ottobre 1887) e quest'ultima dava il suo assenso (*ivi*, prot. 10626, *Torre del Marzocco in Livorno*, 23 ottobre 1887).

³⁴ ACS, PI, AABBA, I vers., b. 472, fasc. 397 conserva numerosi documenti relativi alla controversia giuridica per i pagamenti dovuti al creditore dell'esecutore dei lavori, dal novembre 1877 all'ottobre del 1878.

monumentali e non, si rivelava tutt'altro che esclusivamente teorica: essa anzi aveva un ben preciso e concreto impatto sulla ripartizione di spesa tra vari soggetti pubblici, tra Finanze e Pubblica Istruzione, tra Demanio e Intendenza di Finanza, e determinava concreti effetti sui concetti di proprietà e fruizione, attribuendo responsabilità e compiti distinti tra proprietario ed ente fruitore.

A livello locale si manifestano gli interessi più concreti e diretti verso il bene, ora in quanto monumento che meritava di essere protetto e conservato, ora in quanto immobile, che necessitava di essere riparato, per garantirne ancora la fruizione. La spinta verso l'uno o l'altro aspetto è comunque ondivaga: ora è la circolare ministeriale che risveglia l'attenzione verso lo stato di conservazione della Torre, innescando quindi l'indagine prefettizia e il dettagliato resoconto dell'Ingegnere Capo dell'Ufficio d'Arte; ora è l'occhio della Commissione provinciale livornese che riaccende l'interesse per la Torre, lasciata languire tra un rimpallo e l'altro delle comunicazioni ministeriali. Le autorità locali, dovendo pronunciarsi sulla liceità e correttezza degli interventi, ricercano, anche con un considerevole impegno, atti e documenti, realizzati da riconosciute personalità locali, da utilizzare come fonti autorevoli su cui fondare le proprie decisioni.

In questo panorama, il Prefetto funge da canale di comunicazione tra centro ministeriale ed eruditi locali, cerca di individuare soluzioni concrete a problemi avvertiti dalla cittadinanza, si avvale del peso culturale della Commissione da lui presieduta per fare pressioni sul Ministero in nome della conservazione dei monumenti. Il Prefetto quindi, in questa veste di Presidente di Commissione locale, svolge il delicato compito di mettere in relazione i monumenti, il patrimonio storico-artistico, con l'identità locale, di gestirne la fruizione e di assicurarne la conservazione. Nell'assenza di leggi nazionali, le circolari e le Commissioni costituirono un primo tessuto, ancora debole e molto irregolare, tutto da costruire e da sperimentare, ma molto vicino ai beni e alle passioni dei cittadini e dei Comuni, che in vario modo riuscì ora a salvaguardare ora a far restaurare beni che ancora oggi costituiscono i nodi principali del patrimonio storico-artistico italiano.

APPENDICE

Per quanto riguarda il *Rapporto* ricercato, ma non trovato dalla Prefettura di Livorno nel 1877, è forse oggi possibile riconoscerlo in un documento conservato presso l'Archivio Centrale di Stato, il cui titolo originario, *Rapporto*, è stato corretto da una rossa matita ministeriale in *Relazione*. A questo documento si riferisce una lettera di accompagnamento firmata dal solo Temistocle Guerrazzi e inviata al Prefetto di Pisa, con cui il mittente si scusa per il ritardo con cui sta inviando il *Rapporto*, ormai ai primi mesi del 1871, anziché agli ultimi del 1870, per vari problemi personali. Tale lettera permette quindi di agganciare il documento proprio alla fase cronologica che, nel 1877, Guerrazzi ancora vagamente ricordava e riferiva al Prefetto di Livorno. Il documento, senza data, è intitolato *Rapporto intorno ai monumenti della Provincia di Livorno che si crede meritino di essere dichiarati nazionali* ed è chiuso dalla doppia firma di Aristide Nardini Despoti Mospignotti e di Temistocle Guerrazzi. In quattro pagine fittamente scritte comprende una breve dissertazione sulla Torre del Marzocco e sui Quattro Mori, seguite da una tabella simile a quella allegata alla comunicazione della circolare ministeriale del 1875, articolata in colonne utili a distribuire i vari contenuti sul monumento in campi appositi.

Nel *Rapporto*, la constatazione del fatto che la città di Livorno non sia molto ricca di monumenti permette di rafforzare la necessità di proteggere e conservare i due beni ritenuti più importanti: «La città di Livorno, nata in tempi recenti ed in epoche non troppo favorevoli all'arte, scarseggia più che ogni altra città italiana di monumenti i quali abbiano in sé tanto interesse archeologico o storico o artistico da meritare di essere dichiarati nazionali». Ma rispetto a questo desolante quadro si distinguono due beni, rispettivamente «con interesse architettonico e scultoreo». Dal punto di vista architettonico la Torre, insieme ai resti della vicina Torre del Magnale,

merita sia conservata dalla Nazione a perpetuare con qualche segno visibile la memoria del luogo ove giacque un tempo quel grande emporio che tanta e sì famosa parte ebbe nella sua storia medievale e che fu il più efficace elemento della grandezza di Pisa e delle glorie che fruttò all'Italia questa potente e celebrata Repubblica;

dal punto di vista scultoreo, invece, i Quattro Mori sono definiti come «uno dei più bei gruppi colossali che possiede l'Italia». Dunque per la Torre il ruolo di «segno visibile» della memoria storica e l'interesse architettonico, per i Quattro Mori il «pregio artistico» sono i fattori in base ai quali i Commissari propongono di inserire questi due beni nel novero dei monumenti nazionali³⁵.

Come già precisato, con la circolare 436/1875 dal titolo *Edifici Medio Evali e Moderni* si spingevano i Prefetti e le connesse Commissioni ad ispezionare, monitorare e controllare lo stato di manutenzione degli edifici monumentali, ma tali beni erano già stati individuati in base alla «nota degli edifici medievali e moderni», «desunta» dagli elenchi compilati dalle Commissioni provinciali. Si faceva quindi riferimento ad un precedente processo più ampio di individuazione e proposta di elenchi di beni da annoverare come monumenti nazionali³⁶. In

³⁵ Questa *Relazione* e la lettera di accompagnamento si trovano oggi in una busta, conservata all'Archivio Centrale dello Stato, contenente altri documenti sui «Monumenti nazionali», di varia cronologia, dai primi anni Settanta alla metà degli anni Ottanta, costituiti essenzialmente da relazioni inviate dalle Commissioni provinciali della Toscana. ACS, PI, AABBA, I vers., b. 377.

³⁶ Sulla procedura di formazione dell'elenco dei monumenti nazionali cfr. TRECCANI 1994, in particolare pp. 20-30, nota 26. Soprattutto è rilevante per i «monumenti nazionali» non appartenenti ad enti ecclesiastici la circolare del Ministero della Pubblica Istruzione n. 2895 dell'11 maggio 1870 e la costituzione di una sottocommissione della Giunta Superiore di Belle Arti nel successivo agosto 1871. Riferimenti a questa procedura sono anche in

effetti qualche anno prima, nel 1870, era stata diramata una meno nota circolare, la 2763 del 6 maggio 1870, con cui si chiedeva alle neonate Commissioni Conservatrici Provinciali la partecipazione alla preparazione dell'elenco dei monumenti nazionali³⁷.

La Torre, fin dal 1870, veniva ritenuta meritevole di essere annoverata tra i monumenti nazionali e di conseguenza di essere monitorata, conservata e protetta perché segno visibile di una memoria storica e perché bene interessante dal punto di vista architettonico. Il processo di riattivazione di interesse verso questo bene, che ancora agli inizi degli anni Settanta dell'Ottocento era occupato dalla Guardia di Finanza e utilizzato anche come piccolo carcere, è innescato da una indagine promossa dal Ministero nel 1870, che riceve una immediata e reattiva risposta dagli eruditi locali, che cominciavano ad essere organizzati in Commissioni. Con la circolare del 1870 si inizia a utilizzare e a movimentare la rete territoriale, a trama provinciale, delle Commissioni Conservatrici, guidate dai Prefetti e partecipate da scultori, pittori e architetti, spesso mossi da alti ideali patriottici e appena usciti dalla partecipazione, più o meno diretta, ai moti risorgimentali.

Ritengo quindi che il *Rapporto* rintracciato, consegnato con ritardo all'inizio del 1871 e accompagnato dalla lettera di scuse di Guerrazzi, conservato presso l'Archivio Centrale di Stato, sia un tassello di quel processo di discussione locale e proposta di beni in sede ministeriale da inserire nell'elenco dei monumenti nazionali. Questo documento, raccolto in un faldone insieme ad altri analoghi atti relativi alla Toscana, avrebbe costituito la base per la compilazione di elenchi, poi riutilizzati qualche anno dopo, nel 1875, per sollecitare il controllo da parte dei Prefetti dei beni di maggior interesse presenti nei rispettivi territori. Ritengo infine che questo possa essere il *Rapporto* ricercato nel 1877 dalla Prefettura di Livorno presso la Prefettura di Pisa per usarlo come base di conoscenza nel momento in cui si doveva valutare il capitolato dei lavori per la Torre del Marzocco; ma questo documento non fu rintracciato e per noi apre un altro interessante filone di indagini relativo alla prima fase di lavoro delle neonate Commissioni provinciali per la costituzione di elenchi di monumenti nazionali a ridosso del 1870.

FORAMITTI 2004, p. 88, che cita però un altro documento, la Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione del 6 maggio 1870, n. 2763.

³⁷ Riferimenti a questa procedura sono anche in FORAMITTI 2004, p. 88, che cita però un altro documento, la Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione del 6 maggio 1870, n. 2763.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

AABBAA = Direzione generale delle Antichità e Belle Arti
ACS = Archivio Centrale di Stato
ASLi = Archivio Storico di Livorno
CLAS = Archivio Storico del Comune di Livorno
PI = Ministero della Pubblica Istruzione

BIBLIOGRAFIA

ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ 1999

Alla ricerca di un'identità. Le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento, a cura di M. Burresi, Pontedera 1999.

BALZANI 2003

R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003.

BALZANI 2008

R. BALZANI, *Le molteplici frontiere del patrimonio*, in *CONSERVAZIONE E TUTELA* 2008, pp. 85-95.

BENCIVENNI-DALLA NEGRA-GRIFONI 1987

M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, Parte I. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, Firenze 1987.

CONSERVAZIONE E TUTELA 2008

Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918), a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza 2008.

DEL RESTAURO IN LOMBARDIA 1994

Del restauro in Lombardia. Procedure, istituzioni, archivi 1861-1892, a cura di G.P. Treccani, Milano 1994.

FORAMITTI 2004

V. FORAMITTI, *Tutela e restauro dei monumenti in Friuli-Venezia Giulia, 1850-1915*, Udine 2004.

GIOLI 1997

A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia*, Roma 1997.

GIOLI 2008

A. GIOLI, *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860-1902*, in *CONSERVAZIONE E TUTELA* 2008, pp. 95-109.

I TERRITORI DEL PATRIMONIO 2015

I territori del patrimonio. Dinamiche della patrimonializzazione e culture locali (secc. XVIII-XX), a cura di R. Balzani, Quaderni Fondazione Piancastelli, Bologna 2015.

L'IMMAGINE IMMUTATA 1998

L'immagine immutata: le arti a Pisa nell'Ottocento, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1998.

LA MONICA 2015

D. LA MONICA, *I Quattro Mori: «un monumento caro alla popolazione e ammirato dai forestieri»*, in *I TERRITORI DEL PATRIMONIO* 2015, pp. 95-133.

LA MONICA 2016

D. LA MONICA, *Mascheroni in bronzo del Tacca: dalla Fortezza Vecchia al Civico Museo. Un dibattito inedito*, «Annali di Critica d'Arte», XII, 2016, pp. 477-496.

LEVI 1988

D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

PATRIMONIO ARTISTICO E IDENTITÀ CITTADINA 2008

Patrimonio artistico e identità cittadina, a cura di I. Amadei, V. Carpita, M. Patti, «Quaderni del Museo G. Fattori», 2, Livorno 2008.

PESENTI 1996

S. PESENTI, *La tutela dei monumenti a Firenze. Le «Commissioni conservatrici» (1860-1891)*, Milano 1996.

RENZONI 1998

S. RENZONI, *Arti e Accademie*, in *L'IMMAGINE IMMUTATA* 1998, pp. 49-83.

RENZONI 1999

S. RENZONI, *Prodromi ottocenteschi. Per Alessandro Lanfredini*, in *ALLA RICERCA DI UN'IDENTITÀ* 1999, pp. 159-169.

TRECCANI 1994

G.P. TRECCANI, *“E al servizio di sorveglianza si procedette saltuariamente e come la pressura lo esigeva”*. *Pratiche di tutela e restauro monumentale in area lombarda all'indomani dell'Unità; alcune linee di tendenza*, in *DEL RESTAURO IN LOMBARDIA* 1994, pp. 11-42.

TROTTA 2005

G. TROTTA, *Antico Porto Pisano e la Torre del Marzocco a Livorno*, Livorno 2005.

ABSTRACT

Tra 1875 e 1877 enti pubblici (Ministeri), loro articolazioni (Demanio, Prefettura) ed enti locali (Comune), avvalendosi della collaborazione della Commissione Conservatrice Provinciale di Livorno, dibattono sulla necessità di intervenire sullo stato di conservazione della quattrocentesca Torre del Marzocco, all'epoca annoverata come uno dei «monumenti nazionali», meritevoli di essere protetti e conservati. Il dibattito sui concetti di restauro e riparazione, sulla distinzione tra parti monumentali e forma artistica non è astrattamente teorico, ma in questo caso determina ben più concrete ricadute su aspetti quali attribuzione delle spese, responsabilità, titolarità e uso del bene. La documentazione conservata negli archivi locali e presso l'Archivio Centrale di Stato permette di far luce su un episodio circoscritto, ma molto eloquente, per indagare le dinamiche istituzionali e procedurali di un'epoca in cui la trama territoriale della tutela, in assenza di una legge unitaria, era guidata dalle circolari ministeriali e animata dalla partecipazione delle Commissioni Conservatrici provinciali.

Between 1875 and 1877 public national bodies (Ministries), their offices (Demanio, Prefettura) and local bodies, thanks to the collaboration of the local boards (*Commissione Conservatrice Provinciale* of Livorno), debated on the restoration of the Marzocco Tower, which had been previously mentioned as a «national monument».

Restoration and ordinary maintenance were not purely abstract concepts; on the contrary they were concrete and practical issues: on their basis it was necessary to decide the accountability of expenses to restore or conserve artistic buildings. The archival documents allow us to describe a single and circumscribed, but really revealing episode on these themes: who decided about the restoration of a public monument at the end of the 19th century ; who paid for this ; what the rules for the different actors involved in this administrative procedure were. Even in this framework, in total absence of a new law, while the national administration system was being created, conservation, protection, restoration needed to be guaranteed, by means of surviving, still effective rules on one side and of new internal official acts on the other side (circolari).

1939: I RESTAURI ALLA MOSTRA DI VERONESE NEL PANORAMA DELLA TUTELA NAZIONALE E LOCALE

Il contesto istituzionale: Catalogazione, Critica, Restauro

Nel presentare sulla rivista «Le Arti» i restauri eseguiti in occasione della mostra di Paolo Veronese del 1939, il giovane funzionario¹, nonché direttore della rassegna, Rodolfo Pallucchini sostiene caldamente la necessità di sottoporre l'attività espositiva ad un rigoroso vaglio scientifico, che all'intento «meramente turistico» affianchi l'esigenza di «proporre il ripensamento critico, su nuove e più sicure basi, dell'opera di un maestro del passato, offrendo [...] allo studioso la possibilità di una lettura continua, nel tempo e nello spazio, di quell'opera»².

Seppur agli esordi dopo il passaggio di testimone col più anziano collega Nino Barbantini (direttore delle due precedenti biennali d'arte antica organizzate dal Comune di Venezia a partire dal 1935³), Pallucchini esibisce una perspicuità di visione che, se in parte gli deriva dal rapido percorso già brillantemente compiuto in seno all'amministrazione veneziana, si giova altresì della consonanza con il processo di rinnovamento delle Belle Arti promosso dal Ministero dell'Educazione Nazionale di Giuseppe Bottai attraverso quella stessa rivista, che ne era l'organo ufficiale⁴.

Pallucchini e la mostra veronesiana (aperta dall'aprile al novembre 1939) vanno così a situarsi nella favorevole congiuntura che proprio quell'anno vede un ampio progetto di elaborazione culturale tramutarsi in realtà giuridica e istituzionale con l'emanazione delle leggi di tutela delle cose d'interesse storico o artistico e delle bellezze naturali (giugno 1939) e, parallelamente, la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro⁵ (luglio 1939). Le istanze politico-culturali alla base del progetto riformatore di Bottai erano già emerse con chiarezza nel Convegno dei Soprintendenti organizzato a Roma nel luglio 1938, i cui atti sono programmaticamente ospitati appunto nei primi due numeri de «Le Arti»⁶.

Nelle *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna* pronunciate in apertura al Convegno, Bottai pone la scientificità come condizione irrinunciabile per un'efficace azione di salvaguardia e promozione dell'arte antica dentro e fuori i confini nazionali, giustificando le mostre di propaganda all'estero purché dettate da «precise esigenze culturali o [...] assolute necessità

Desidero ringraziare il personale delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e in particolare Paola Marini, Giulio Manieri Elia, Roberta Battaglia e Alessandro Gaballo per avermi gentilmente assistito nell'accesso alla consultazione dei materiali archivistici. Un ringraziamento e una dedica speciale vanno inoltre a tutto il personale dell'Archivio Restauri di Venezia, a partire da Diana Ziliotto, Ornella Salvadori e Linda Scapin, che mi hanno accompagnata con costante interesse e pazienza nelle attività di studio intraprese due anni fa durante il lavoro di tesi magistrale.

¹ Sul ruolo di Rodolfo Pallucchini come successore di Nino Barbantini nella Direzione delle Belle Arti ed Istruzione del Comune di Venezia cfr. NEPI SCIRE 2001, pp. 105-107.

² PALLUCCHINI 1939, p. 26.

³ Per un profilo sintetico della vastissima attività di Nino Barbantini, già direttore della mostre nazionali del Ritratto veneziano dell'Ottocento (1923), del Settecento italiano (1929), della Pittura del Rinascimento ferrarese (1933) e di Tiziano e Tintoretto (rispettivamente 1935 e 1937) cfr. BARBANTINI A VENEZIA 1995. Le due biennali d'arte antica precedenti la mostra veronesiana saranno oggetto, a partire dal fondo documentario rinvenuto in Archivio Municipale di Venezia, di specifici approfondimenti nell'ambito della mia tesi di dottorato.

⁴ Sulla rivista «Le Arti» cfr. IMPERA 2005 e CATALANO-CECCHINI 2013. Un manifesto dell'azione politica di Bottai per le Belle Arti è la raccolta di scritti BOTTAI 1940, che fu positivamente recensita da Pallucchini poco dopo la sua uscita (PALLUCCHINI 1940). Sulla politica fascista per le Belle Arti cfr. LAZZARI 1940, GUERRI 1976, SERIO 1984, SALVAGNINI 2000, pp. 379-428 e in particolare CAZZATO 2011, I-II, pp. 217-658.

⁵ BON VALSASSINA 2006, pp. 19-55; CAZZATO 2011, II, pp. 695-749.

⁶ Gli Atti del convegno (per i cui interventi singoli cfr. *infra*) sono stati ripubblicati in CAZZATO 2011, I, pp. 226-316.

politiche» e non «a scopi di abbellimento o di diversione»⁷. La proliferazione delle mostre d'arte antica – che si erano susseguite su tutto il territorio nazionale ad un ritmo sempre più serrato nel corso del decennio – aveva imposto al Ministero la necessità di affrontarne il disciplinamento in sede legislativa: ancora «Le Arti», nel *Notiziario* del febbraio-marzo 1939, annuncia l'imminente elaborazione di apposite norme di legge che avrebbero presto vietato l'invio di opere d'arte statali per le mostre all'estero, limitando quelle interne «a una sola manifestazione annua da decidersi con criteri nazionali e non locali»⁸.

Riportando la mostra di Veronese a precise finalità di chiarificazione scientifica, perciò, Pallucchini riprende un formulario retorico già collaudato nella promozione delle precedenti rassegne e – nell'elevarlo a petizione di principio – lo accosta significativamente alle direttive ministeriali; quasi a sancire la legittimità e la portata nazionale del programma veneziano a fronte di un incombente taglio normativo che ne minaccia la prosecuzione.

Al tempo stesso, il saggio veronesiano si iscrive all'interno di un più ampio disegno che vede pubblicati, sulla stessa rivista, articoli di approfondimento sulle maggiori campagne di restauro condotte dalla Soprintendenza veneziana nel biennio 1937-1939⁹, a testimonianza di un fervore operativo favorito dalla presenza a Venezia del restauratore bergamasco Mauro Pellicoli e della sua bottega¹⁰. Se poi si considera che, in quegli anni, segretario di redazione di «Le Arti» è l'ispettore centrale Giulio Carlo Argan¹¹ e che il saggio veronesiano appare impostato sulla falsariga del suo intervento *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro* al già citato Convegno del 1938, ecco che si delinea con chiarezza il gioco di corrispondenze mirate a garantire un forte senso di continuità (reale e retorica, di azione e di principio) fra strutture centrali e periferiche, funzionale alla legittimazione tanto dell'iniziativa veneziana quanto del progetto di riforma ministeriale¹².

Un ulteriore risvolto del complesso intreccio fra dinamiche locali e direttive centrali riguarda la schedatura dei restauri eseguiti dalle Soprintendenze, avviata già a partire dal 1936 sotto il Ministero di De Vecchi con l'introduzione dei modelli di schede per il restauro dei reperti archeologici (mod. 16) e delle opere d'arte e dei monumenti (mod. 17)¹³. Quest'ultimo modello affianca ai dati identificativi dell'opera e dell'intervento – in cui il nome del restauratore deve essere significativamente preceduto da quello del «funzionario addetto al restauro» – un ampio spazio per la descrizione dei procedimenti tecnici seguiti e per fondamentali «note» riguardanti «i risultati scientifici del restauro con particolare riguardo all'attribuzione e alla datazione dell'opera», eventuali «nuovi elementi venuti alla luce» e i «restauri antichi di cui si sia trovata traccia nel corso del lavoro»¹⁴.

Oltre a introdurre di fatto ciò che sarà poi codificato di principio nel già ricordato intervento di Argan del 1938, la schedatura è concepita come attività funzionale alla raccolta dei materiali da parte dello stesso Ministero, con la creazione di un apposito archivio per cui si caldeggia l'invio della documentazione grafica e fotografica (che i funzionari o i ritrovatori erano

⁷ BOTTAI 1938, p. 46. Per un approfondimento sul ruolo delle mostre all'estero, e in particolare sulla mostra di Belgrado (1938) curata da N. Barbantini e sull'ultima *tournee* americana dei capolavori d'arte italiana già esposti a Londra (1930) e Parigi (1935) cfr. CARLETTI-GIOMETTI 2016.

⁸ NOTIZIARIO, p. I. Le nuove disposizioni non si applicano alle mostre in corso (già autorizzate) nell'anno 1939.

⁹ PALLUCCHINI 1939; FOGOLARI 1940; MOSCHINI 1940.

¹⁰ Per una panoramica dell'attività di Pellicoli cfr. RINALDI 2014 e, per il contesto veneziano, PARCA 2005. Sul lavoro di Pellicoli e bottega nell'ambito della mostra veronesiana rimando a CARTOLARI 2016, pp. 469-484.

¹¹ Sull'impegno di Argan nel campo della tutela cfr. GIULIO CARLO ARGAN 2002, in particolare p. 44; RUSSO 2009, pp. 27-47; ARGAN INTELLETTUALE 2012. Per il ruolo di Argan nel contesto museografico cfr. CECCHINI 2014, pp. 81-89.

¹² La riforma del 1939, accanto alle nuove leggi di tutela, comporta il riordino delle Soprintendenze per competenze (Antichità, Gallerie e Monumenti) e la revisione delle circoscrizioni territoriali in modo da infittirne la rete precedentemente ridotta dalla riforma del 1923; cfr. CAZZATO 2011, II, pp. 615-659.

¹³ PILEGGI 2001 e 2008.

¹⁴ PILEGGI 2008, p. 105.

spesso restii a concedere per il timore di perderne l'esclusiva pubblicazione) a complemento delle schede¹⁵. L'archiviazione è pensata sin da principio – oltre che come strumento di verifica periodica, documentazione e controllo sul territorio – in funzione della progressiva unificazione nazionale delle metodologie di intervento, nonché come viatico «all'auspicata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro»¹⁶. Attraverso la compilazione delle schede si invita il funzionario a mettere a fuoco le complesse implicazioni dell'attività di restauro, sviluppando un discorso storico-critico le cui fila saranno riannodate nel processo che porterà all'effettiva nascita dell'ICR pochi anni più tardi, sotto l'insegna di quella medesima aspirazione alla scientificità che avrebbe disciplinato il parallelo svolgersi dell'attività espositiva.

Ereditando il fondo documentario e la funzione di questo embrionale Archivio Centrale dei Restauri (trasferito all'ICR pochi mesi dopo l'inaugurazione, nel 1941¹⁷), l'Istituto può assolvere i compiti profilati da Argan e sanciti dalla sua legge costitutiva¹⁸: fungere cioè da centro di formazione, ricerca scientifica, restauro ma anche di documentazione e studio (mediante archivio e biblioteca) e, infine, divulgazione attraverso un notiziario che, oltre ad approfondimenti di natura teorica e tecnico-scientifica, avrebbe provveduto a pubblicare brevi estratti dalle schede ricevute. In assenza di ciò – il «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» vedrà la luce solo un decennio più tardi, nel 1950¹⁹ – il compito di diffondere su scala nazionale le notizie riguardanti gli interventi di restauro più significativi viene esercitato dalla sezione dedicata alla *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri* de «Le Arti».

I saggi pubblicati sulla rivista a firma di Pallucchini e dei colleghi veneziani si configurano dunque come una sorta di schedatura estesa, attuata a posteriori in forma discorsiva e cumulativa, ad approfondimento di interventi altrimenti destinati alla più telegrafica *Cronaca*. Non a caso i restauri vengono illustrati dando conto, seppur stringatamente (come d'altronde avveniva anche nelle schede, in un periodo in cui la sensibilità per la documentazione scientifica di materiali e fasi del restauro era agli albori), sia dei procedimenti utilizzati che, soprattutto, delle ricadute sulla conoscenza storico-critica delle opere, in sintonia con l'impostazione monografica dei saggi stessi (dedicati a Veronese, Tintoretto e Giovanni Bellini) e con il profilo professionale degli autori nonché funzionari responsabili dei restauri (rispettivamente gli storici dell'arte Pallucchini, Moschini e Fogolari²⁰).

Le schede desultoriamente compilate e inviate dalla Soprintendenza veneziana al Ministero per il progettato Archivio Centrale dei Restauri (destinato a naufragare nei marosi dell'imminente guerra²¹) rimangono a testimonianza di un tentativo accentratore che riporta nell'ambito del restauro i principi sistematici della catalogazione, attività di ricognizione preliminare e consostanziale alla tutela stessa. Anche in questo ambito, infatti, la compilazione delle schede con i dati identificativi delle opere si accompagna alla documentazione fotografica prodotta, convogliata e archiviata dal Gabinetto Fotografico Nazionale²². Le attività di schedatura e raccolta documentaria confluiscono nella pubblicazione degli *Inventari degli oggetti d'arte*, ampi volumi in ottavo editi dalla Libreria dello Stato; a cui si aggiunge in questi anni un

¹⁵ Il processo di archiviazione risulta gestito dallo stesso Argan: *Ivi*, p. 107.

¹⁶ Archivio Centrale dello Stato, Ministero Pubblica Istruzione, Dir. gen. AA. BB. AA., Div. II, 1934-1940, b. 136, Appunto di P. Tricarico per il Ministro, cit. in PILEGGI 2008, p. 103.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ARGAN 1938-1939, pp. 136-137; BON VALSASSINA 2006, pp. 188-195 (in particolare p. 191).

¹⁹ BOLLETTINO 1950.

²⁰ Cfr. *supra*, nota 9. I tre funzionari dirigono, di concerto, i numerosi restauri eseguiti alla mostra di Veronese (PALLUCCHINI 1939, p. 27, nota 1).

²¹ PILEGGI 2008, p. 110.

²² CATALANO 2014, pp. 33-44. Per una panoramica sul ruolo della fotografia in rapporto alla catalogazione a cavallo fra Otto e Novecento cfr. MIRAGLIA 2000; sul GFN cfr. CALLEGARI 2005. Per la prima metà del Novecento, uno stimolante parallelo fra l'attività istituzionale e quella storico-critica, ricco di suggestioni metodologiche oltre che di risorse documentarie, è quello offerto dal recente *TOESCA E LA FOTOGRAFIA* 2009.

ventaglio di proposte editoriali che vanno dalle pubblicazioni specializzate (i *Cataloghi di cose d'arte e d'antichità*) a collane di maggior impatto divulgativo e commerciale come le *Guide* e gli *Itinerari dei Musei e dei Monumenti d'Italia*²³.

Il nesso fra schedatura (inventariale e di restauro), documentazione fotografica ed editoria emerge con chiarezza nella relazione presentata da Roberto Longhi al Convegno del 1938 sul tema della catalogazione degli oggetti d'arte e delle pubblicazioni ad essa connesse²⁴. Come già si era fatto per il restauro, così per le opere d'arte Longhi invoca l'introduzione di una rigorosa valutazione critica sin dalle fasi di schedatura, che si riverberi nella pubblicazione non di generici inventari, bensì di cataloghi a carattere storico-critico²⁵. Analogamente – nel proposito longhiano – le *Guide dei Musei e Gallerie di Italia* avrebbero dovuto trasformarsi in «catalogo critico» delle opere, integrando l'ampio corredo illustrativo con «riproduzioni dei vari stati di un dipinto o positive di lastre radiografiche o ai raggi ultravioletti» da interporre nella pagina scritta qualora si rivelino necessarie «ai fini della migliore intelligenza del testo critico, o in occasione di importanti restauri»²⁶.

La proposta longhiana, a differenza di quella di Argan, non conoscerà un'effettiva attuazione all'interno delle strutture ministeriali; ma testimonia ugualmente un'apertura al valore conoscitivo del restauro e della diagnostica artistica che accomuna i progetti nello sforzo di creare, attraverso l'imposizione di pratiche amministrative agli uffici periferici, un efficiente sistema di conoscenza, elaborazione critica e controllo del patrimonio artistico nazionale. E se l'integrazione auspicata da Longhi fra documentazione di restauro e svolgimento catalografico troverà solo episodiche e parziali applicazioni all'interno di riviste specializzate (i saggi pubblicati su «Le Arti») e in qualche rarissimo caso di monografia illustrata (il *Giorgione* di Antonio Morassi) rimanendo ben distante dalla sguarnita realtà laboratoriale dei musei²⁷; il progetto di Argan, nonostante il fallimento della sua propaggine archivistica, emergerà come modello organizzativo di successo attraverso l'esperienza dell'ICR e la schedatura dei restauri, faticosamente adottata da tutte le Soprintendenze fino a diventare prassi consolidata e, oggi, fonte insostituibile per la storia del restauro.

Le schede veronesiane nel rapporto mostra-territorio

A tre anni dall'introduzione del processo di schedatura, la vasta campagna di restauri eseguiti per la mostra di Veronese risulta registrata solo in minima parte, con otto opere schedate a fronte delle cinquanta restaurate²⁸. Le schede, reperibili esclusivamente nell'Archivio della Soprintendenza veneziana e non nel citato Archivio Centrale (oggi parte dell'Archivio dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro²⁹), si presentano per lo più prive di dati

²³ Per un breve resoconto coevo dell'attività dell'Ufficio Centrale per il Catalogo diretto da Luigi Serra e delle relative imprese editoriali cfr. PAPPAGLIOLO 2011.

²⁴ LONGHI 1938-1939. Cfr. CORTI-MARCON 2003, pp. 26-29.

²⁵ LONGHI 1938-1939, pp. 146-147: nelle schede, qualora si fosse rivelato necessario, si sarebbero dovuti indicare anche eventuali «provvedimenti per la tutela» delle opere accompagnati da «microfotografie» utili per riscontrarne lo stato conservativo. I cataloghi avrebbero dovuto essere articolati per circoscrizioni amministrative (città, province o regioni) e comprendere solo le «cose classificate ai gradi più alti della qualificazione di valore» della zona di pertinenza, relegando il resto in appendice.

²⁶ *Ivi*, pp. 148-149 (cita come modello il catalogo della Pinacoteca di Siena di Cesare Brandi).

²⁷ CARDINALI-FALCUCCI 2014, pp. 129-132.

²⁸ Per i restauri citati rimando a CARTOLARI 2016, tab. 1, pp. 480-484 (il numero di opere restaurate ammonta a cinquanta, e non a cinquantuno come erroneamente indicato nel testo). Sulle origini dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza veneziana cfr. MANIERI ELIA 2008.

²⁹ Una parte delle fotografie dei restauri allegate alle schede potrebbe essere confluita nel fondo Ministero della Pubblica Istruzione (come si deduce dalla documentazione fotografica pubblicata in *VENEZIA: LA TUTELA* 2005,

identificativi, eccezion fatta per quelle relative a due opere delle Gallerie dell'Accademia che rimandano al saggio sui *Restauri veronesiani* di Pallucchini³⁰.

Una rappresentanza così esigua, se da un lato può essere verosimilmente ricondotta ad una parziale dispersione o perdita del materiale archivistico, dall'altro induce a riflettere sulla difficoltà di tradurre le disposizioni ministeriali in concreta prassi operativa; tanto più nel caso di campagne di restauro ingenti come quella veronesiana, portata a termine nel giro di pochi mesi in vista dell'evento espositivo³¹. D'altro canto, il riferimento al saggio di Pallucchini vale a riprova del suo valore di schedatura sostitutiva *ex-post*, seppur applicata selettivamente ai casi di maggior interesse storico-critico, e permette altresì di ricondurre alla mostra le sei schede anonime e prive di datazione. L'esame delle fotografie contenute in alcune delle schede – opportunamente integrato con i documenti del fondo storico della Soprintendenza – consente infine di riconsiderare il valore dei restauri in rapporto alle strategie di tutela sul territorio, al di là della circostanza effimera che ne ha innescato lo svolgimento.

Le fotografie dei frammenti superstiti provenienti dalla decorazione a fresco di villa Soranzo si trovano accorpate all'interno di un'unica scheda recante l'indicazione: «Venezia, Seminario Patriarcale». In realtà – come conferma il raffronto con il catalogo della mostra – esse ritraggono i tre frammenti ovali con putti provenienti dal Duomo di Castelfranco prima del restauro; mentre la collocazione è valida per il solo riquadro de *La Gloria* fotografato a pulitura pressoché ultimata (Fig. 1)³². Dei tre ovali solo due risultano oggetto di sicuro restauro in occasione della mostra, mentre il terzo raffigurante un *Putto alato con ghirlanda* (Fig. 2) non è esposto né compreso nella lista dei dipinti restaurati da Pelliccioli e aiuti³³. La discriminante è da ricercare, con tutta probabilità, in una preferenza di ordine qualitativo, laddove l'incertezza nella resa anatomica del putto in torsione verso il basso – sebbene acuita dalle ridipinture – pare non offrire margine per eclatanti rivelazioni né consentire il recupero di quelle balaustre che, viceversa, avevano riabilitato gli altri ovali pubblicati da Pallucchini (con foto prima e dopo il restauro) come sicuri autografi veronesiani³⁴.

Ciononostante, la fotografia del putto non restaurato permette di cogliere un aspetto comune ma meno visibile nei due dipinti compagni, ovvero la presenza di parti di cielo perimetrali aggiunte per uniformare le tele di riporto al formato ovale, verosimilmente integrate

tavv.V. 3-V.8), conservato presso il Gabinetto Fotografico Nazionale dell'ICCD. Il fondo è attualmente in fase di riordino e dunque non è stato possibile eseguire alcuna verifica al riguardo.

³⁰ Venezia, Archivio Restauri, Laboratori della Misericordia [d'ora in avanti ARV], schede Territorio nn. 114-117, 119, 121; schede Gallerie dell'Accademia nn. 27-28 (ex-Territorio nn. 118 e 120).

³¹ Nonostante le esplicite raccomandazioni del Ministero alla vigilia della mostra: Venezia, Archivio Storico delle Gallerie dell'Accademia (ex-Soprintendenza Speciale al Polo Museale Veneziano), Deposito di San Gregorio [d'ora in avanti ASG], fasc. *Mostra del Veronese*, Lettera del Ministro dell'Educazione Nazionale alla R. Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte di Venezia, 21 gennaio 1939: «Per altro di ogni restauro, anche se consistito in una semplice riverniciatura, dovrà essere inviata a questo Ministero la documentazione fotografica in allegato alle schede modello 17».

³² ARV, Scheda Territorio n. 114 dove è erroneamente denominata *Giustizia* (in realtà è alternativamente identificata come *La Storia*; cfr. PIGNATTI 1976, cat. 14, p. 106). Nella foto scattata durante il restauro si nota la presenza di tassello di sporco lasciato visibile a scopo dimostrativo sul ginocchio sinistro. Il frammento è di particolare importanza poiché reca l'iscrizione con data e firma: i dubbi avanzati alcuni decenni prima da Hadeln circa l'autenticità della firma sono smentiti da Pallucchini nel catalogo (VERONESE 1939, cat. 7, p. 37); ancora PALLUCCHINI 1984, però, lo definirà: «un brano non solo male conservato ma anche sostanzialmente debole, sul quale è difficile pronunciarsi» (p. 21).

³³ L'ipotesi di un mancato restauro è suffragata dal confronto con foto e pubblicazioni posteriori al 1939; cfr. PIGNATTI 1976, cat. 13, p. 105: «Riteniamo [...] che i dubbi attributivi derivino più che altro dalle cattive condizioni».

³⁴ Sarà lo stesso PALLUCCHINI 1963, p. 44, ad affermare la non autografia del *Putto alato con ghirlanda*. Per l'attribuzione dei frammenti del ciclo (per cui si dibatte fra Veronese, Battista Zelotti e Anselmo Canera) cfr. ZELOTI 1992, cat. 1, pp. 83-85. Gli ovali di Castelfranco (eccetto il *Putto alato su una balaustra*) sono stati restaurati nel 2014 in occasione di una mostra: VERONESE GIORGIONE 2014, pp. 36-37.

in occasione dello stacco di Filippo Balbi nel 1816-1817 allo scopo di trasformare i frammenti della vasta superficie muraria in altrettanti soggetti figurativi autonomi. Donati al Duomo di Castelfranco a inizio Ottocento, gli ovali erano stati esposti in sagrestia e inquadrati da un'apposita decorazione architettonica, composta da eleganti medaglioni incorniciati da ghirlande in stucco e figure alate. Così li vede, fornendone preziosa documentazione fotografica, Adolfo Venturi nel quarto volume dedicato alla pittura del Cinquecento della *Storia dell'arte italiana* (1929):

Uno dei putti, con una rosa stinta nella mano, [...] ha per sfondo un cielo di sera pallido, tenero, tutto veli di nuvole smorte, azzurricce, rosee; un altro, con un fascio di melagrane, appare in penombra madreperlacea, come traverso un velo d'acqua illuminato dalla luna; un terzo in ombra diafana, guarda nel vuoto dal ponte argenteo di una nuvola orlata di luce sul cielo crepuscolare. C'è, in questi medaglioni, la grazia capricciosa del Settecento; e il piccolo cupido, che di slancio scaglia nello spazio una mela, ci trasporta davvero nel secolo di Boucher e di Fragonard [Fig. 3]³⁵.

La suggestione esercitata dai medaglioni sulla fantasia descrittiva dell'autore è, in buona parte, l'esito di un travisamento critico dovuto alla scarsa leggibilità dei dipinti, imputabile sia a cieli e nuvole di ridipintura sia al posizionamento delle tele sulla sommità delle pareti, che ne complicava non poco la valutazione. Fornendo l'occasione per prelevare i dipinti ed esaminarli da vicino, la mostra permette di procedere al restauro degli ovali con l'eliminazione delle ridipinture attraverso una «semplice lavatura»³⁶. Le aggiunte, nonostante un primo progetto di rimozione³⁷, vengono lasciate in opera così da non modificare il formato dei dipinti; contrariamente a quanto accade, ad esempio, nel caso della *Crocefissione* di San Lazzaro e del già citato frammento de *La Gloria*³⁸.

Al rientro in sede, il Soprintendente Gino Fogolari si interessa affinché il lavoro di restauro non venga vanificato da una collocazione oramai inadeguata al valore dei dipinti: prende accordi con l'Arciprete del Duomo di Castelfranco «per compiere qualche spostamento degli altri dipinti conservati in quella sacrestia, in modo da collocare più degnamente quelli del Veronese»³⁹ e ne ritarda la restituzione pur di far eseguire dei lavori di adattamento dell'aula⁴⁰.

Un'analoga premura è riservata alla pala raffigurante l'*Apparizione della Vergine a San Luca* dell'omonima chiesa veneziana, che – come testimonia la foto scattata prima del restauro e contenuta nella relativa scheda (Fig. 4) – risultava sfregiata dalle colature di soda verificatesi durante una «disattenta e colposa lavatura della cornice marmorea dell'altare»⁴¹. Dopo averla sottoposta al necessario restauro di foderatura, pulitura e integrazione in occasione della

³⁵ VENTURI 1929, p. 760.

³⁶ PALLUCCHINI 1939, p. 30.

³⁷ ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al Rev. Mons. Arciprete del Duomo di Castelfranco Veneto, 16 marzo 1939: «[...] quei frammenti sono stati ingranditi con aggiunte non piccole negli sfondi, alterando le loro dimensioni originali. Mentre riteniamo doveroso farVi presente che per esporre degnamente tali dipinti alla Mostra riteniamo indispensabile liberarli dai rifacimenti e dalle aggiunte, Vi assicuriamo [...] che quando si tratterà di rimettere al loro posto tali dipinti in cotesta sacrestia [...] se sarà proprio necessario le aggiunte saranno ripristinate, per quanto questo fin d'ora ci sembri poco ragionevole».

³⁸ Sulla *Crocefissione* vd. CARTOLARI 2016, pp. 475-476. Il cambio di formato de *La Gloria*, seppur non esplicitamente menzionato dalle fonti, pare confermato dal confronto fra la foto del dipinto pubblicata pochi anni prima della mostra (FIOCCO 1934, tav. VI, anche in Fototeca Zeri, inv. 98557) e le foto scattate durante la pulitura (Fig. 1) e a restauro ultimato (VERONESE 1939, cat. 7).

³⁹ ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al R. Ministro E.N. Dir. Gen. AA. BB. AA., 27 novembre 1939.

⁴⁰ ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al Rev. Arciprete di Castelfranco Veneto, 25 novembre 1939: «Vi preghiamo di comunicarci se sono stati ultimati i lavori nel soffitto della Sacrestia di cotesto Duomo, [...] e se quindi possono essere costà riportati e messi a posto i bellissimi affreschi del Veronese, che come avrete visto hanno tanto guadagnato per il restauro eseguito in occasione della recente mostra».

⁴¹ PALLUCCHINI 1939, p. 28; VERONESE 1939, cat. 81, pp. 188-189.

mostra⁴², Fogolari si rivolge al parroco di San Luca con una calda raccomandazione che ha il sapore di un rimprovero quanto mai condivisibile:

Spero avrete apprezzato il restauro, eseguito con tanta cura, della stupenda pala del Veronese [...] che vi è stata restituita giorni or sono con l'intervento del nostro I° assistente Cav. Uff. Pagan. Ricorderete certo il danno non lieve subito ann[i] or sono da quella tela preziosa causa una lavatura de[l]l'altare con sostanze caustiche che in alcuni tratti hanno addirittura distrutto il colore. Mi permetto di ritornare su questo assai spiacevole incidente per r[ac]comandarvi – come è nostro dovere – di tenere con ogn[i] cura il dipinto, avvertendoci in precedenza semmai [fosse] necessario rimuoverlo per lavare l'altare⁴³.

In questo come in altri casi, il Soprintendente si cura di preservare lo stato di conservazione e la visibilità delle opere fresche di restauro: caldeggia l'installazione di appositi impianti di illuminazione e fa allontanare le candele il cui nerofumo, altrimenti, si sarebbe depositato negli anni sino ad offuscare nuovamente le superfici pittoriche⁴⁴. Talvolta, come nei casi sopra descritti, il rientro è l'occasione per affrontare problemi strutturali delle sedi di provenienza, per promuovere una più adeguata collocazione delle opere⁴⁵ o richiamare all'ordine parroci e funzionari negligenti⁴⁶.

L'intensa attività di restauro, d'altra parte, è affiancata da un processo di revisione critica che, in alcuni casi, porta alla luce significative novità: è del marzo 1939 la pubblicazione, da parte di Rodolfo Gallo, della nota di pagamento che fissa al 1587 la data della pala di San Pantalon⁴⁷, qualificandola come ultima opera nota del pittore e sancendone l'alto valore artistico tanto più apprezzabile dai visitatori della mostra a seguito del restauro⁴⁸ (Fig. 5). Ancora una volta, il Soprintendente si preoccupa di preservare la nuova veste – materiale e storico-critica – della pala suggerendo al parroco di allontanarla dalle candele e di «sistemare, con tutte le cautele, qualche riflettore allo scopo di rendere pienamente visibile quel dipinto tanto importante»⁴⁹.

Nelle lettere di Fogolari, accanto alla scrupolosità e a quell'appassionata sollecitudine che Vittorio Moschini rievocerà con affetto alla scomparsa del collega pochi anni più tardi⁵⁰, traspare la consapevolezza di una responsabilità professionale esercitata giorno per giorno nel

⁴² PALLUCCHINI 1939, p. 28.

⁴³ ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al Rev. Parroco della Chiesa di San Luca, 27 novembre 1939 (il testo è in parte lacunoso).

⁴⁴ Fra le opere per cui si progetta un nuovo sistema di illuminazione vi sono le pale di San Giacomo dall'Orio e di Sant'Andrea della Zirada (ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al R. Ministro E.N. Dir. Gen. AA. BB. AA., 27 novembre 1939), oltre ai soffitti provenienti dalla basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

⁴⁵ È il caso dell'*Adorazione dei pastori* e dei soffitti veronesiani dei Santi Giovanni e Paolo, per cui si raccomanda di tenere chiuse le finestre delle soffitte e proteggere il rovescio dei dipinti per prevenire eventuali infiltrazioni d'acqua (ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al Comitato per la Cappella del Santissimo Rosario e c.c. al Rev. Parroco della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, 27 novembre 1939). Il *Battesimo* del Redentore, invece, viene fatto spostare dalla sagrestia per ottenere maggiore visibilità (ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al Rettore del Tempio del Santissimo Redentore della Giudecca, 25 novembre 1939).

⁴⁶ ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al R. Soprintendente Bibliografico della R. Biblioteca Marciana e c.c. al R. Soprintendente ai Monumenti di Venezia, 14 novembre 1939: «Come sapete, quando siamo venuti a ritirare il "Filosofo" destinato alla Mostra lo abbiamo trovato in pessime condizioni, causa i danni dovuti a infiltrazioni d'acqua, tanto che è stato necessario foderare d'urgenza con ogni cura la tela, stirare il colore sollevato per larghi tratti e procedere ad un parziale restauro pittorico. Voglio sperare che un simile fatto non avrà più a ripetersi».

⁴⁷ GALLO 1939, p. 146; VERONESE 1939, cat. 89, pp. 205-207.

⁴⁸ PALLUCCHINI 1939, pp. 28-29.

⁴⁹ ASG, *Mostra del Veronese*, Lettera di G. Fogolari al Rev. Parroco di San Pantaleone, 27 novembre 1939.

⁵⁰ MOSCHINI 1941, p. 183: «Quando si trattava di capolavori e le difficoltà e le incognite erano grandi egli seguiva i restauri con appassionato interesse, più ancora che per un naturale senso di responsabilità per l'affetto verso le opere e il desiderio ansioso di vederne messa in luce la genuina purezza, felicemente orientato dalla sua sensibilità squisita».

vivo della tutela. Sulle preoccupazioni di Fogolari può aver inciso l'esperienza maturata pochi anni prima, quando le tavole della pala di Castelfranco, fresco oggetto di restauro da parte dello stesso Pelliccioli, si erano imbarcate a causa delle condizioni inadeguate della nuova cappella di destinazione causando una spaccatura nel cristallo protettivo e una vasta eco di polemiche (per lo più pretestuose) nei confronti del restauratore e dei funzionari responsabili⁵¹.

Ma è in quest'opera di verifica filologica e paziente ricognizione – prima ancora che nella linea di sviluppo storiografico già tracciata da Giacomo Agosti⁵² – che la mostra può essere più efficacemente letta come tentativo di aggiornamento e revisione, maturato in precise circostanze ideologiche e istituzionali, di un sistema di tutela che affonda le sue radici nell'idea venturiana di didattica, ricerca e azione sul territorio⁵³. Non è un caso che proprio alla scuola di Venturi si fossero formati – come gran parte dei loro colleghi Soprintendenti, ispettori e direttori di musei – sia Fogolari (vincitore, con Pietro Toesca, di una delle prime borse per il biennio di perfezionamento nel 1900⁵⁴) che Moschini, diplomatosi un ventennio più tardi, nel 1923⁵⁵.

Riversando l'eccezionalità dell'effimero espositivo nella pratica ordinaria di manutenzione e prevenzione *in situ*, la mostra rappresenta dunque l'occasione culturale, finanziaria e organizzativa per favorire una conoscenza più estesa del patrimonio artistico locale, proiettandolo al contempo su scala nazionale. Come e più delle pubblicazioni e degli studi, i restauri costituiscono il lascito tangibile e diretto, poiché attuato sulle opere stesse, di un'attività espositiva ampiamente diffusa su tutto il territorio, che trova a Venezia nella mostra del 1939 – quasi a suggello di un decennio e di un'epoca – le risorse per la sua più compiuta e capillare realizzazione.

⁵¹ PACIA 2010 (in particolare pp. 384-387). Sulle implicazioni politiche e critiche dell'episodio cfr. PIVA 2013.

⁵² AGOSTI 1995.

⁵³ Su Venturi rimane il riferimento a AGOSTI 1996, da affiancare a *VENTURI INSEGNAMENTO* 1996 e *VENTURI ARTE* 2008; per quanto riguarda l'apprendistato itinerante degli allievi cfr. LORIZZO-AMENDOLA 2014 (in particolare pp. 273-252).

⁵⁴ AGOSTI 1996, p. 164; NOÈ 2007, p. 258.

⁵⁵ MANIERI ELIA 2007, p. 418.



Fig. 1: Paolo Caliari detto il Veronese, *La Gloria (La Storia)*, Venezia: Seminario Patriarcale, fot. Fiorentini, durante il restauro (ARV, Territorio, Scheda n. 114)



Fig. 2: Paolo Caliari detto il Veronese (?), *Putto alato con ghirlanda (c.d. con cornucopia)*, Castelfranco Veneto: Duomo, fot. Fiorentini (ARV, Territorio, Scheda n. 114)

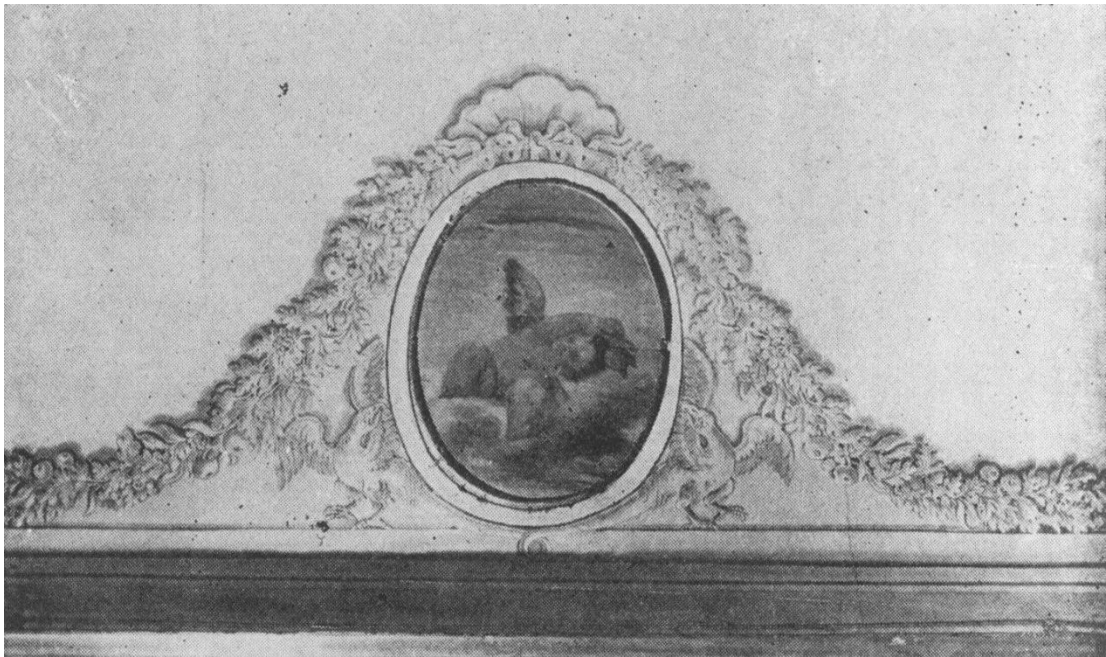


Fig. 3: Paolo Caliari detto il Veronese, *Putto alato con mela*, Castelfranco Veneto: Duomo, fot. ignoto (da A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 9.4, *La pittura del Cinquecento*, Milano: Hoepli, 1929, p. 761)



Fig. 4: Paolo Caliari detto il Veronese, *La Vergine appare a San Luca*; Venezia: Chiesa di San Luca, fot. Fiorentini, prima del restauro (ARV, Territorio, Scheda n. 117)



Fig. 5: Paolo Caliari detto il Veronese, *San Pantaleone risana un fanciullo*, Venezia: Chiesa di San Pantaleone, fot. Fiorentini, durante il restauro (ARV, Territorio, Scheda n. 119).

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1995

G. Agosti, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *BARBANTINI A VENEZIA* 1995, pp. 73-88.

AGOSTI 1996

G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia 1996.

ARGAN 1938-1939

G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, «Le Arti», fasc. 2, I, dicembre-gennaio 1938-1939, pp. 133-137.

ARGAN INTELLETTUALE 2012

Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte, Atti dei convegni (Roma 19 novembre 2009 e 9-11 dicembre 2010), a cura di C. Gamba, Milano 2012.

BARBANTINI A VENEZIA 1995

Nino Barbantini a Venezia, Atti del convegno (Venezia 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini, N. Stringa, Treviso 1995, pp. 73-88.

BOLLETTINO 1950

«Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1, 1950.

BON VALSASSINA 2006

C. BON VALSASSINA, *Restauro made in Italy*, Milano 2006.

BOTTAI 1938

G. BOTTAI, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, «Le Arti», fasc. 2, I, ottobre-novembre 1938-1939, pp. 42-52.

BOTTAI 1940

G. BOTTAI, *Politica fascista delle arti*, Roma 1940.

CALLEGARI 2005

P. CALLEGARI, *Il Gabinetto Fotografico Nazionale: storia di un'istituzione tra esigenze conservative e promozione del patrimonio culturale italiano*, in *VENEZIA: LA TUTELA* 2005, pp. 55-68.

CARDINALI-DE RUGGIERI 2014

M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in *SNODI* 2014, pp. 107-150.

CARLETTI-GIOMETTI 2016

L. CARLETTI, C. GIOMETTI, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma 2016.

CARTOLARI 2016

M. CARTOLARI, «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, «Il capitale culturale», 14, 2016, pp. 459-502.

CATALANO–CECCHINI 2013

M.I. CATALANO, S. CECCHINI, *L'aura dei materiali: «Le Arti» tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *La consistenza dell'effimero: riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Berrella, R. Gioffi, Napoli 2013, pp. 331-358.

CATALANO 2014

M.I. CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *SNODI 2014*, pp. 9-55.

CECCHINI 2014

S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *SNODI 2014*, pp. 57-105.

CORDARO 1996

M. Cordaro, *Patrimonio culturale e fotografia: qualche problema di definizione e competenza in Fototeche e archivi fotografici: prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Atti dei seminari (Prato 26-30 ottobre 1992), a cura di S. Lusini, Prato 1996, pp. 23-27.

CORTI–MARCON 2003

L. CORTI, G. MARCON, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano 2003.

DIZIONARIO BIOGRAFICO 2007

Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'arte, 1904-1974, Bologna 2007.

FIOCCO 1934

G. FIOCCO, *Paolo Veronese*, Roma 1934.

FOGOLARI 1940

G. FOGOLARI, *I restauri del Giambellino alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Le Arti», fasc. 2, II, aprile-maggio 1939-1940, pp. 251-254.

GALLO 1949

R. GALLO, *Per la datazione delle opere del Veronese*, «Emporium», 89, fasc. 531, 1939, pp. 145-152.

GIULIO CARLO ARGAN 2002

Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002.

GUERRI 1976

G.B. GUERRI, *Giuseppe Bottai, un fascista critico: ideologia e azione del gerarca che avrebbe voluto portare l'intelligenza nel fascismo e il fascismo alla liberalizzazione*, Milano 1976.

IMPERA 2005

R. IMPERA, *Avvio per «Le Arti» (1938-1943)*, «Annali di critica d'arte», 1, 2005, pp. 345-371.

ISTITUZIONI E POLITICHE 2011

Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta, a cura di V. Cazzato, I-II, Roma 2011.

LAZZARI 1940

M. LAZZARI, *L'azione per l'arte*, prefazione di G. Bottai, Firenze 1940.

LONGHI 1938-1939

R. LONGHI, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, «Le Arti», fasc. 2, I, dicembre-gennaio 1938-1939, pp. 144-149.

LORIZZO-AMENDOLA 2014

L. LORIZZO, A. AMENDOLA, *Vedere e rivedere e potendo godere: allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma 2014.

MANIERI ELIA 2007

G. MANIERI ELIA, *Gino Fogolari*, voce in *DIZIONARIO BIOGRAFICO* 2007, pp. 258-265.

MANIERI ELIA 2008

G. MANIERI ELIA, *L'archivio fotografico di Soprintendenza. Storia, conservazione e ricerca*, in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, Atti della giornata di studio (Venezia 29 ottobre 2008), a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010.

MIRAGLIA 2000

M. MIRAGLIA, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento in 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il ricetto fotografico di Brera*, Catalogo della mostra, a cura di M. Miraglia, M. Ceriana, Milano 2000.

MORASSI 1942

A. MORASSI, *Giorgione*, Milano 1942.

MOSCHINI 1940

V. MOSCHINI, *Restauro tintoretteschi*, «Le Arti», fasc. 4, II, aprile-maggio 1939-1940, pp. 255-257.

MOSCHINI 1941

V. MOSCHINI, *Gino Fogolari*, «Archivio veneto», 71, 1941, pp. 180-191.

NEPI SCIRE 2001

G. NEPI SCIRE, *Rodolfo Pallucchini, funzionario di Soprintendenza*, in *Una vita per l'arte veneta*, Atti della giornata di studio (Venezia 10 novembre 1999), a cura di G.M. Pilo, Monfalcone 2001, pp. 106-109.

NOÈ 2007

E. NOÈ, *Moschini Vittorio*, voce in *DIZIONARIO BIOGRAFICO* 2007, pp. 418-422.

NOTIZIARIO 1939

Notiziario, «Le Arti», fasc. 3, I, febbraio-marzo 1939, pp. I-VIII.

PACIA 2010

A. PACIA, *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 168, fasc. 2, 2010, pp. 359-428.

PALLUCCHINI 1939

R. PALLUCCHINI, *Restauri veronesiani*, «Le Arti», fasc. 1, II, ottobre-novembre 1939-1940, pp. 26-31.

PALLUCCHINI 1940

R. PALLUCCHINI, *Politica fascista delle arti*, «Ateneo Veneto», 131, 127, 1940, pp. 318-321.

PALLUCCHINI 1963

R. PALLUCCHINI, *Paolo Veronese*, Dispense universitarie A.A. 1963-1964, Padova 1963 [?].

PALLUCCHINI 1984

R. PALLUCCHINI, *Veronese*, Milano 1984.

PARCA 2005

S. PARCA, *Restauri pittorici a Venezia. Mauro Pelliccioli alle Gallerie dell'Accademia (1938-1960)*, in *VENEZIA: LA TUTELA* 2005, pp. 199-220.

PARPAGLIOLO 2011

L. PARPAGLIOLO, *Il censimento del patrimonio artistico nazionale*, in *ISTITUZIONI E POLITICHE* 2011, I, pp. 317-321 (edizione originale in «Le vie d'Italia», 9, settembre 1938, pp. 1106-1111).

PIGNATTI 1976

T. PIGNATTI, *Veronese: l'opera competa*, I-II, Venezia 1976.

PILEGGI 2001

C. PILEGGI, *L'Archivio per la documentazione dei restauri dell'Istituto Centrale per il Restauro in Inchiesta sui dipinti murali del XV secolo in Italia sotto il profilo delle indagini conoscitive in occasione di restauri, 1975-2000*, a cura di M. Cardinali et alii, Preprints del convegno *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, I, Roma 2001, pp. 26-33.

PILEGGI 2008

C. PILEGGI, *Il fondo «Restauri delle Soprintendenze, 1935-1942» nell'archivio per la documentazione dei restauri in Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Atti delle giornate di studio (Roma 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Firenze 2008, pp. 103-112.

PIVA 2013

C. PIVA, *Quali biografie per i restauratori? Cultura del restauro e problemi di metodo: il "caso" del restauro Pelliccioli sulla pala di Castelfranco*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. Failla et alii, Roma 2014, pp. 543-554.

RINALDI 2014

S. RINALDI, *Memorie al magnetofono: Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Firenze 2014.

RUSSO 2009

V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan: restauro, critica, scienza*, Firenze 2009.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna 2000.

SERIO 1983

M. SERIO, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela ed organizzazione*, in *Via dei Fori Imperiali, la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, a cura di L. Barroero et alii, Venezia 1983, pp. 225-262.

SNODI 2014

Snodi di critica tra musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia (1930-1940), a cura di M.I. Catalano, Roma 2014.

TOESCA E LA FOTOGRAFIA 2009

Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009.

VENEZIA: LA TUTELA 2005

Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale, a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna 2005.

VENTURI 1929

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 9.4. *La pittura del Cinquecento*, Milano 1929.

VENTURI ARTE 2008

Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi, Atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

VENTURI INSEGNAMENTO 1996

Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte, Atti del convegno (Roma 14-15 dicembre 1992), a cura di S. Valeri, Roma 1996.

VERONESE 1939

Mostra di Paolo Veronese, Catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1939.

VERONESE GIORGIONE 2014

Veronese nelle terre di Giorgione, Catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo, G. Cecchetto, Venezia 2014.

ZELOTTI 1992

Battista Zelotti, a cura di K. Brugnolo Meloncelli, Milano 1992.

ABSTRACT

La campagna di restauri condotta da Mauro Pellicoli in occasione della mostra di Paolo Veronese (Venezia, Ca' Giustinian e Ridotto, 25 aprile-4 novembre 1939) cade in un momento decisivo per la storia della tutela in Italia, nell'anno che vide la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro e la promulgazione delle leggi Bottai. Il presente saggio intende offrirsì come proposta di interpretazione e approfondimento – in rapporto al contesto culturale e nel dialogo fra istituzioni centrali e periferiche – di alcuni dei più significativi restauri veronesiani analizzandoli alla luce di nuovi materiali fotografici e documentari.

The restorations performed by Mauro Pellicoli in concomitance with Paolo Veronese's exhibition (Venice, Ca' Giustinian and Ridotto, April 25th - November 4th, 1939) took place in a crucial moment for Italian conservation history, due to the foundation of the *Istituto Centrale del Restauro* and the promotion of a new national heritage protection policy. By presenting new archival and photographic evidence, this paper offers an in-depth critical examination of the most significant among Pellicoli's restorations, in relation to the regional and national institutional context.

THE NAZI PLUNDER IN THE ALPE ADRIA (1943-1945): A POLITICAL CONTENTION FOR THE CONTROL OF THE CULTURAL PROPERTY JEWISH-OWNED

«Qualche cassa si salvò, ma poco rimase purtroppo rispetto al tanto che costituiva la raccolta: quello che resta è di notevole valore e sufficiente a far rimpiangere il bene perduto»

Civic Museum Morpurgo of Trieste¹

In the book *L'Opera da ritrovare*, published by the Italian Ministry for Foreign Affairs and the Ministry of Cultural Heritage in 1995 and based to the work done by Rodolfo Siviero and his Ufficio per le Restituzioni, more than eight hundred artworks that were looted in Italy during WWII are listed, with the indication of the owners based on the Siviero's after war research². One hundred of all these art objects, mostly looted from the public and Holy heritage, are from ten Italian collections Jewish-owned. Of these collections, two are from Trieste, the main city in the Italian Alpe Adria territory: the Pincherle and Pollitzer collections³.

Despite the fact that many studies about the Alpe Adria were published in the last decades, and part of them are included in the work presented in 2001 by the «Commissione ministeriale per la ricostruzione delle vicende che hanno caratterizzato in Italia le attività di acquisizione dei beni dei cittadini ebrei da parte di organismi pubblici e privati», better known as the «Anselmi Commission» established by the Italian Government in 1998, no one study has deeply investigated the fate of the cultural assets Jewish owned in this area of the country⁴.

The documentation conserved in the Central Archive of the State, in the historical archive of the Ministry for Foreign Affairs and in the Union of the Italian Jewish Communities archive, allowed us to do some preliminary considerations about the contention for the management of the cultural property Jewish-owned between the Nazi and the Fascist

¹ BENEDETTI 1995.

² *L'OPERA DA RITROVARE* 1995. To the seven hundred and ninety items listed must be added one hundred eighty-six items from Minturno collection, forty nine items from the exhibition «Mostra d'Oltremare» and six hundred five from Landau Family collection, Florence. Not all the objects listed are still missed, some of them returned through international agreement, especially between the Italian and German governments.

³ Deliberately we are not taking in account the book collections Jewish owned in the Italian Alpe Adria. *Ibidem*: Bruno Pincherle collection, Trieste: n. 154, Theodorus Bernardus, *The Day*, 1582, Oil on copper, 30×22 cm; n. 155, Theodorus Bernardus, *The Night*, 1582, Oil on copper, 30×22 cm; n. 160 (with photo), School of Titian, *Venus*, XVI c., Oil on canvas, 40×60 cm; n. 177, Albrecht Dürer, *St. Jerome in His Study*, XVI c., etching; n. 231, Bolognese School XVII c., *Lucrezia Romana*, Oil on canvas, 70×100 cm; n. 281, Palma il Giovane, *Resurrection of Christ*, XVI c., Oil on canvas, 120×100 cm; n. 325, Antonio Zanchi, *Torture of Tantalum*, XVII c., Oil on canvas, 80×120 cm; n. 336, Rembrandt, *Adam and Eve*, XVII c., Etching; n. 337, Rembrandt, *Christ drives out the merchants from the temple*, XVII c., Etching; n. 338, Rembrandt, *Lazarus*, XVII c., Etching; n. 391, Unknown painter of Central Italy, *Deposition of Christ*, XVIII c., Oil of canvas, 35×45 cm; n. 395, Unknown France painter, *Female portrait*, XVIII c., Oil of canvas, 40×55 cm; n. 443, Giovan Battista Pittoni, *The birth of the Madonna*, XVIII c., Oil of canvas, 55×40 cm; n. 444, Giovan Battista Pittoni, *The transit of Saint Joseph*, XVIII c., Oil of canvas, 55×40 cm; Andrea Pollitzer, Trieste: n. 49, Unknown painter, *Adoration of the Magi*, XV c., Tempera on panel; n. 68 Unknown carver, *Two figures*, Wood, XV c.; n. 195 (with photo) Flemish Tapestry, XVI c., 290×190 cm.

⁴ *RAPPORTO DELLA COMMISSIONE* 2001, pp. 201-240; KLINKHAMMER 1993; SCALPELLI 1988; BON 2000; BON 2001; WALZL 1991; SPAZZALI 2000, pp. 353-368; TEDESCHI/SARFATTI 2000, pp. 155-168; VOIGT 1993; PETROPOULOS 1996, pp. 114-122; VILLANI 2009, pp. 243-264; WEDEKIND 2003; FUHMEISTER 2016, pp. 95-102.

authorities, and among the same German administration in the Alpe Adria region during WWII⁵.

After the signing of the Armistice on 8th September 1943, the territory of the Alpe Adria was put under the direct control of the Third Reich. The Operationszone Adriatisches Küstenland or Adriatic Coast Area Operations Zone, including the provinces of Udine, Gorizia, Trieste, Pola, Rijeka and Ljubljana was not just militarily occupied by the German forces like the rest of Italy, but the administrative organization of the Social Italian Republic was also replaced by the authority of the Supreme Commissioner, the Gauleiter of Carinthia, Friedrich Reiner⁶. As consequence all the directives issued by the organs of the Mussolini Government on the Adriatic Coast were not more enforced, but for all the duration of the war the Italian ruling class and the Head of the Province, the highest office of the Mussolini Government at the local level, tried to maintain some power in one of the most strategic war areas for the country⁷.

If on one side the protection of the National cultural heritage was under the control of the German authority through a specific office called Denkmalschutz, in many aspects it was with the Superintendence of Venezia Giulia and Friuli: «per quanto riguarda le opere d'arte è stato creato a Udine un ufficio [Denkmalschutz = protezione dei monumenti] a cui è preposto il Direttore del Museo di Klagenfurt, dott. Walter Frodl [...] che è mio intendimento che le cose d'arte non escano, in nessun caso, dalla giurisdizione della Soprintendenza», the cultural property Jewish owned had already been seized by the German authority before the issue of the Circular n. 665 on 1st December 1943 by the Ministry of the National Education regarding the self-disclosures on the artworks owned by the Italian Jews⁸. In fact after the intervention of the German authority in January 1944, the Head of the Province had specified that: «tutte le opere d'arte come sovra denunciate devono essere tenute a disposizione della Autorità Germanica»⁹.

The decision of the Third Reich to confiscate and to manage the artworks Jewish owned, starting from the complaints already received by the Superintendence, has to be considered as part of a wider policy framework regarding the control of the Alpe Adria territory¹⁰. The loss of power of the Superintendence and of the Head of the Province was one of the main disputes between the Ministry of National Education together with the Ministry for Foreign Affairs, and the German authorities. The conflict was based not only with the intent to safeguard a Fascist jurisdiction on the private cultural heritage, but also to manage the whole valuable Jewish property: «la questione riveste una grandissima importanza perché, a parte le ovvie considerazioni di carattere politico, nella sola città di Trieste, prima della guerra risiedevano e prosperavano come è noto, in numero assai rilevante, ebrei dai

⁵ BRASCA 2009-2010. This work was presented during the workshop *Between (art)history and politics: the transfer of cultural assets in the Alpe Adria region in the 20th Century*, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich and ZRC SAZU/Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts & France Stele Institute of Art History at Villa Vigoni Deutsch-Italienische Zentrum für Europäische Exzellenz, 2015.

⁶ ACS, CM, b. NAW, Provision n. 1, 15th October 1943.

⁷ COLLOTTI 1974.

⁸ A copy of this circular n. 665 can be found in each of the documentations referring to the confiscation of cultural property kept in the archives of the Superintendencies. The circular, sent to all the Superintendencies, to the local tax offices and to the Heads of the Provinces, was considered enforceable by many offices as a law. Prefecture of Udine to the Majors and Prefectural Commissioners of the FVG Provinces, Circular n. 4 5199/1, 9th December 1943.

⁹ MAE, b. 164, 24th January 1944.

¹⁰ The Circular n. 665 established that the owner of artwork has to do a complaint of his property and transmit it to the Superintendence.

patrimoni spese volte ingentissimi»¹¹. It should be added that already at the beginning of November one of the main Jewish collection in Trieste, owned by Mario Morpurgo de Nilma was partly looted by the SS, and only the resolute action of the Superintendence was providential for limiting the unavoidable looting: «cercare di salvare il salvabile»¹².

Following this assumption, it's easy to comprehend the proposal of the Superintendent Franco to establish a convention with the Germans for preserving the Jewish artworks confiscated on the territory under the Superintendence control: «almeno una convenzione che fissi il principio che le opere d'arte della Venezia Giulia e del Friuli (ora occupata dal Supremo Commissario) siano confiscate a favore della Regione stessa, e cioè non escano dai confini della Venezia Giulia e del Friuli». The proposal was presented by the Ministry for Foreign Affairs to Mussolini and to the German Embassy with the aim to advance it to the Supreme Commissioner of the Adriatic Coast¹³.

From the artworks to all the Jewish property, the step was short. In fact the attempt of the Ministry for Foreign Affairs was to extend the protection on the artworks to all the real estate and property Jewish owned following the Law n. 2 issued on 4th January 1944 and applied, with many limitation, in all the Social Italian Republic territory¹⁴. The purpose arose from the provision n. 1 of October 1943 of the Supreme Commander: «Il diritto finora vigente nelle dette Province resta in vigore in quanto non contrasti con le misure di sicurezza del territorio o non sia da me espressamente modificato», which was wrongly interpreted by the Mussolini Government as an act to keep intact the sovereign rights of Italy in the Alpe Adria area¹⁵.

The documentation issued by Ente di Gestione e Liquidazione Immobiliare – better known as E.G.E.L.I. – the institution depending on the Ministry of Finances and founded in the context of the 1938 racial laws with the specific function of managing the property and real estate carried away from the Jews, synthesizes the inability for the Head of the Province to apply the Decree-Law n. 2/1944: «la situazione da noi prospettata in seguito alle occupazioni e requisizioni eseguite da Autorità Militari Germaniche, è stata preceduta dai possibili tentativi eseguiti dalla Gestione EGELI, per ottenere che le occupazioni e requisizioni fossero regolate al meno formalmente da inventari, consegne, ecc.»¹⁶.

Although the Ministry for Foreign Affairs didn't lost the occasion to reiterate to the German Embassy the disappointment of the Government for the failure application of the Social Italian Republic's provisions on the Alpe Adria territory, in September 1944 the German authority specified that:

finora non è stata sistemata la questione della devoluzione del patrimonio ebraico confiscato [...] qualora il governo italiano avesse desiderio di prendere per il futuro trattamento della proprietà ebraica nel litorale adriatico una sistemazione analoga come creata con il decreto

¹¹ MAE, b. 164, 6th April 1944.

¹² ACS, CM, b. NAW, 20th November 1943; BRASCA 2010. The Morpurgo de Nilma collection was largely saved through the application of the owner's will in favor of the Municipality of Trieste. Changing the owner, no more of Jewish race but part of the RSI's organization, the German authority broke off the looting.

¹³ MAE, RSI, Gabinetto Assistenza Lavoro in Germania (GABAILG), 1944-1945, b. 34, f. copie di appunti e note verbali della Dir. Gen. Aff. Generali, 29th May 1944.

¹⁴ Decree-Law n. 2, 4th January 1944, «Nuove disposizioni concernenti i beni posseduti dai cittadini di razza ebraica», sanctioned the definitive spoliation and the immediate switch from seizure to confiscation regarding the property of Italian and foreign citizens of Jewish race.

¹⁵ ACS, CM, b. NAW, 23rd February 1944.

¹⁶ MAE, RSI, 1943-1945, b. 45, f. sequestro agli ebrei, 20th April 1944. Documentation of E.G.E.L.I. from March to August 1944. Furthermore the purpose of the Supreme Commissioner (10th July 1944) was also to manage the exceed quote in the hand of E.G.E.L.I. established by the Decree-Law n. 126 on 9th February 1939.

legislativo del Duce del 4.1.44 per le province fuori dalla zona d'operazioni, la questione in parola dovrebbe [essere] studiata profondamente¹⁷.

Despite the fact that the agreement was never implemented, it was clear that at a local level the Superintendence tried to exercise some power: «il massimo impegno sarà posto da tutti, nell'esecuzione dei propri compiti di tutela del patrimonio artistico: per il superiore interesse della Nazione, e non per acquiescenza a uno stato di fatto [...]»¹⁸. Already before the Social Italian Republic's establishment, the Superintendence taken over for protection the most precious part of the Pollitzer collection:

[...] Il 28 febbraio 1943 abbiamo consegnato alla Sovrintendenza delle Belle Arti, su sua richiesta o meglio su suo invito, 12 casse di quadri, che essa ha depositato insieme ad altri oggetti artistici di privati, di musei e di chiese nella Villa Manin a Passariano (Udine), con picchetto armato (così dicevano). Successivamente, in conseguenza a bombardamenti nella zona, tutto quanto depositato fu portato altrove, ma non dissero dove. Comunque alla fine della guerra ci è stato restituito tutto¹⁹.

Outside the contention between the Italian Ministries and the Supreme Commissioner, the Superintendence established an agreement with Walter Frodl and his office Denkmalschutz, based on the Circular n. 665, interpreted by Frodl himself in this way: «mi sembra che questo sequestro di opere d'arte sia fatto dal governo italiano in modo tale che gli oggetti sono trasferiti a pubblici musei [...]»²⁰. The agreement established that the artworks Jewish owned of Venetian art or of local interest has to be donated to the Civic Museums of Trieste and Udine, instead the others were destined to the Landesmuseum of Klagenfurt in Carinthia; the same museum directed by Walter Frodl²¹.

The selection of the artworks was made by Erika Grokenberger-Hanfstaengl of the National Museum of Munich and expert for the Denkmalschutz together with Silvio Rutteri, director of the Art History Museum of Trieste. Rutteri used the same *escamotage* applied likewise by the Superintendence of Florence ascribed to the Venetian art:

[...] il maggior numero di oggetti, onde apparentemente in dono, di fatto in deposito presso il Museo e impedire così l'asporto a Klagenfurt. La scelta fu più larga possibile nell'intento di salvare quant'era rimasto. A Klagenfurt fu così destinato soltanto quanto era impossibile far apparire l'arte italiana. La mattina del 23 marzo il Direttore iniziò il trasporto e, approfittando dell'assenza della dott. Hanfstaengl, poté aumentare la scelta con cose di minor conto, aggiungendo pure un salotto moderno e armadietti [...]»²².

¹⁷ MAE, b. 164, 16th September 1944.

¹⁸ ACS, CM, b. NAW, 12th December 1943.

¹⁹ MAE-S, prat. 3/208, Declaration of the Pollitzer heirs to Rodolfo Siviero.

²⁰ ACS, AABBA, Div. III, b. 309, «Rapporto sulle attività dei tedeschi nel periodo 1943/1945 nella Zona d'Operazioni Costiera dell'Adriatico, nel campo delle arti, biblioteche ed archivi», 14th August 1946, doc. 1, 28th December 1943.

²¹ FRODL-KRAFT 1997. Walter Frodl (Strasbourg 16 December 1908-Wien 10 April 1994). He was an art historian, Landeskonservator for Carinthia from 1936 and then Director of the Klagenfurt Museum in 1942. After the war he continued his career as Director of the Institute for Austrian Art Research at the Federal Monument Office in Vienna (Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes) and board member of the Institute for Art History and Monument Conservation to the Technical University in Vienna (Institut für Kunstgeschichte und Denkmalpflege an die Technische Hochschule). From 1965 to 1970 he was President of the Austrian Federal Office of Painting (Österreichischen Bundesdenkmalamtes). He published numerous specialist books about the Carinthian art.

²² MAE-S, prat. 3/208, 14th July 1945. Selection made for the Pollitzer collection. What was not shipped to Klagenfurt was donated to the Civic Museum of Trieste. As a consequence of the utter unlawfulness witnessed in

The Jewish collections selected by the Superintendence were allocated «come regali per il Gauleiter» in the Civic Museums of Trieste and Udine; where partially were found at the end of the war²³. The agreement between the Superintendent Franco and Frodl was based on the clause done by the Gauleiter Reiner that the artworks with a «speciale interesse per la Carinzia» had to be intended solely for the Austrian museums²⁴.

If also the artworks selected for Klagenfurt before to be shipped were deposited in the Palazzo di Giustizia of Trieste, headquarter of the Supreme Commissioner destroyed by the bomb in May 1945, many of them arrived at destination²⁵. Not all the artworks selected by Frodl and Erika Grokenberger-Hanfstaengl were destined for the Landesmuseum, many of them were sold through the house action «Dorotheum» responsible of the selling of the looted Jewish collections from Italy²⁶. We can speculate that the selection of the artworks held for the Austrian sales was based on the collectionism trend of the German art market and, as consequence, on the gains that could be derived.

The apprehension of the Superintendent Franco was not only for the artworks shipped to Klagenfurt, but also for the fact that the confiscations of the cultural assets were managed not by the Denkmalschutz, but only by the SS under the directive of the Financial Department – Finanz-Abteilung – of the Gauleiter: «le confische stesse, secondo la legge germanica, sono compiute dalle Autorità di Polizia senza la presenza delle Autorità preposte alla tutela delle cose d'arte [...]»²⁷. The division between the civil administration and the military one determined many conflicts: the Gauleiter thought the SS interfered frequently in the Wehrmacht action. The contention in the management of the Jewish property was a key point of this contrast inside the occupying forces that the same Walter Frodl has underlined on more than one occasion when he has tried to impose his authority in the management of the cultural heritage Jewish owned: «egli ha protestato vigorosamente e ripetutamente col Commissario Supremo, ma senza effetto; dichiara inoltre verbalmente che la prima notificazione che egli ricevette di espropriazione fatta dalle SS e dalla polizia veniva dalla sezione di finanza, quando già altri avevano fatto la loro scelta»²⁸.

The so-called 'Möbel Aktion' or 'operation furniture' acted by the Finanz-Abteilung had in fact the purpose of the total despoilment of the belongings conserved in the Jewish houses: furniture, books, artworks and objects of the most different kinds were distributed to the offices and commands who requested them or were sold. The contrasts among the German authorities and the attitude of the Finanz-Abteilung department to loot the artworks, are the

the confiscation of Jewish property, the Superintendence of Florence decided to act «generously» in the selection of property to remove as often as it could.

²³ ACS, AABBA, Div. III, b. 309, «Rapporto sulle attività dei tedeschi nel periodo 1943/1945 nella Zona d'Operazioni Costiera dell'Adriatico, nel campo delle arti, biblioteche ed archivi», 14th August 1946, p. 7; doc. 10, 14th August 1944. A part of the artworks deposited in the Civic Museum di Udine were recognized to be part of the Morpurgo de Nilma and Luzzato's collections in August 1945. In the Frodl declaration is listed five Jewish collections deposited in the Civic Museum of Udine.

²⁴ *Ibidem*, p. 7; doc. 4, 28th November 1944.

²⁵ Not all the Jewish collection were deposited to the Palazzo di Giustizia, some of them instead in the Synagogue of Trieste together with the books. The artworks were shipped to Austria by the German shipping firm Moebelhaus Stadler.

²⁶ ACS, CM, b. NAW, 15th July 1945; ACS, AABBA, Div. III, b. 309, «Rapporto sulle attività dei tedeschi nel periodo 1943/1945 nella Zona d'Operazioni Costiera dell'Adriatico, nel campo delle arti, biblioteche ed archivi», 14th August 1946, doc. 12, 17th March 1945; doc. 13, 4th Aprile 1945. The collections surely shipped (totally or partially) to Klagenfurt were owned by: Filippo Brunner; Mario Morpurgo de Nilma; Oscar Luzzato; Giacomo Jachia; Enrico Morpurgo; Jeserum; Andrea Pollitzer. Part of the Giacomo Jachia ancient furniture was sold by «Dorotheum» (23rd November 1945). MAE-S, prat. 3/208, the Pollitzer collection was destined for the *Landesmuseum* (31st July 1945).

²⁷ MAE, b. 164, 12th December 1943.

²⁸ ACS, AABBA, Div. III, b. 309, «Rapporto sulle attività dei tedeschi nel periodo 1943/1945 nella Zona d'Operazioni Costiera dell'Adriatico, nel campo delle arti, biblioteche ed archivi», 14th August 1946, p. 8.

reasons why Frodl made an agreement with the Superintendent Franco: «non avrei proposto queste misure, se diversi incidenti non avessero dimostrato la necessità di dare ordini esatti al personale addetto ai sequestri [...]»²⁹.

The misgiving of the Superintendent Franco and of Frodl that many artworks might go missing was well motivated, in fact the seizures performed by the Finanz-Abteilung with the SS had the purpose of selling all the goods, without taking in account their nature: «Demando alla sezione di finanza l'amministrazione provvisoria e la finale valorizzazione dei beni. [...] Per la valorizzazione si partirà dal punto di vista di trarre il maggior utile possibile dai beni ebraici nell'interesse della condotta di guerra»³⁰. We can easily figure how many artistic objects confiscated on the territory were illegally auctioned by the Finanz-Abteilung without employing the Frodl's office, but having the expertise of the local antiquarians that established the most convenient selling price³¹. In fact to sell the Jewish property in the entire region of the Adriatic Coast was also employed the commercial company «Adria» founded by the Supreme Commissioner that through local public auctions organized with antiquarians, dismissed a large part of the Jewish assets not shipped to Austria or Germany³².

The overlapping of so many subjects involved in the management of the cultural property Jewish owned determined an arbitrariness in the appropriation of property through pillages, extortions and thefts, all actions during which the power of single individuals prevailed over legality. It is clear also in this primary consideration that the presence of so many players that had to reach an agreement and a coordination at both extra-National, National, and local level caused the management of the cultural property confiscated from the Jews in the Adriatic Coast to be extremely heterogeneous. In this intricate system of different central authorities and local drives – a situation shared by both the German and the Italian administration – the overlapping of competences and the contentions between different subjects determine the scattering in/out of Italy of the cultural assets. In this way, only a deep investigation of the documentary sources will allow us to re-frame facts, protagonists and procedures that have determined the misappropriation of the Jewish cultural assets in the Adriatic Coast Area Operations Zone, under the Social Italian Republic and the German occupation.

²⁹ *Ibidem*, doc. 1, 28th December 1943. In this sense is emblematic his firmness against the SS about a transfer of a painting attributed to Palma il Giovane and part of a Jewish collection deposited in the bishop's court of Fiume (doc. 17, 28th February 1944).

³⁰ MAE, b. 164, c.n.n.

³¹ MAE-S, prat. 3/91. One of the expert responsible to establish the value of the Bruno Pincherle collection was the antiquarian Umberto Michelazzi of Trieste. MAE, Affari politici 1951-1957, b. 565, f. Recupero somme ricavate dalla vendita dei beni ebraici a Trieste confiscati dai tedeschi. The 23 Million of Lire earned from the selling of the Jewish property (we don't know if are included artworks) was deposited in the Banca Commerciale Italiana and Banca d'Italia in Trieste. In the folder the complete list of all the Jews owners.

³² MAE, RSI, Gabinetto Assistenza Lavoro in Germania (GABAILG), 1944-1945, b. 206, f. Società Adria.

CONSULTED ARCHIVAL SOURCES

ACS, AABBA, Div. III, b. 309
Archivio Centrale dello Stato Roma

ACS, CM, b. NAW
Archivio Centrale dello Stato Roma – Commissione Anselmi

MAE-S, prat. 3/91; prat. 3/208
Archivio Ex Siviero – Palazzo Venezia Roma.

MAE, b. 164
MAE, RSI, 1943-1945, b. 45
MAE, RSI, Gabinetto Assistenza Lavoro in Germania (GABAILG), 1944-1945, bb. 34; 206
Archivio Storico Ministero Affari Esteri Roma

BIBLIOGRAPHY

BENEDETTI 1995
L. BENEDETTI, *Il Civico Museo Morpurgo di Trieste*, Trieste 1995.

BON 2000
S. BON, *Gli ebrei a Trieste. Identità, persecuzioni, risposte*, Udine 2000.

BON 2001
S. BON, *La spoliazione dei beni ebraici. Processi economici di epurazione razziale nel Friuli Venezia Giulia, 1938-1945*, Gorizia 2001.

BRASCA 2009-2010
D. BRASCA, *Il Destino delle opere d'arte tra sottrazione e restituzione nell'Europa del Terzo Reich e nell'Italia Fascista*, Tesi di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, A.A. 2009-2010, pp. 166-185.

COLLOTTI 1974
E. COLLOTTI, *Il Litorale Adriatico nel Nuovo Ordine Europeo*, Milan 1974.

FRODL-KRAFT 1997
E. FRODL-KRAFT, *Gefährdetes Erbe*, Wien 1997.

FUHMEISTER 2016
C. FUHMEISTER, *Verlagerungs und Bergungsaktionen in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick*, in *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen - Hintergründe - Auswirkungen*, by S. Loitfellner, P. Schölnberger, Berlin 2016, pp. 95-102.

KLINKHAMMER 1993
L. KLINKHAMMER, *L'occupazione tedesca in Italia (1943-1945)*, Milan 1993.

L'OPERA DA RITROVARE 1995

L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso durante la seconda guerra mondiale, by the Ministry of Foreign Affair and the Ministry of Cultural Heritage, Rome 1995, n. 49, 68, 154, 155, 160, 177, 195, 231, 281, 325, 336, 337, 338, 391, 395, 443, 444.

PETROPOULOS 1996

J. PETROPOULOS, *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996, pp. 114-122.

RAPPORTO DELLA COMMISSIONE 2001

Rapporto della Commissione per la ricostruzione delle vicende che hanno caratterizzato in Italia le attività di acquisizione dei beni dei cittadini ebrei da parte di organismi pubblici e privati, by the Italian Government, Rome 2001, pp. 201-240.

RESCINITI 1999

L. Rescinti, *Il Civico Museo Morpurgo di Trieste*, Trieste 1999.

SCALPELLI 1988

A. SCALPELLI, *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera*, Milan 1988.

SPAZZALI 2000

R. SPAZZALI, *L'aquila rapace: furti, sottrazioni, rapazzie di beni culturali e di opere d'arte nella Venezia Giulia sotto l'occupazione tedesca (1943-1945)*, in *Atti e memorie della società di archeologia e storia patria*, Trieste 2000, pp. 353-368.

TEDESCHI-SARFATTI 2000

Forum di Vilnius sui beni culturali trafugati durante il periodo dell'olocausto, by D. TEDESCHI, M. SARFATTI, in *Rassegna mensile di Israel* (Vilnius 3-5 ottobre 2000), s. 3, 66, Rome 2000, pp. 155-168.

VILLANI 2009

C. VILLANI, *The Persecution of Jews in Two Regions of German-Occupied Northern Italy, 1943-1945: Operationszone Alpenvorland and Operationszone Adriatisches Küstenland*, in *Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922-1945*, by D.J. Zimmerman, New York 2009, pp. 243-264.

VOIGT 1993

K. VOIGT, *Il rifugio precario: gli esuli in Italia dal 1933-1945*, Florence 1993.

WALZL 1991

A. WALZL, *Gli ebrei sotto la dominazione nazista. Carinzia, Slovenia, Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1991.

WEDEKIND 2003

M. WEDEKIND, *Nationalsozialistische besatzungs- und annexionspolitik in Norditalien, 1943 bis 1945: die operationszonen Alpenvorland und Adriatisches Küstenland*, Munich 2003.

ABSTRACT

L'articolo propone delle considerazioni preliminari sulla gestione del patrimonio culturale di proprietà ebraica nel territorio Alpe Adria durante il biennio 1943-1945, attraverso la lettura critica della documentazione prodotta dalle autorità d'occupazione tedesche e da quelle della Repubblica Sociale Italiana. Lo scopo primario è quello di mettere in luce da una parte il contenzioso sorto a livello nazionale sulla gestione del patrimonio ebraico, di qualunque natura esso fosse, dall'altra il ruolo svolto in prima linea dalla Soprintendenza del Venezia Giulia e Friuli nella salvaguardia delle opere d'arte di proprietà ebraica.

The article deals with preliminary considerations on the management of the cultural heritage Jewish-owned in Alpe Adria during the biennium 1943-1945, through the analysis of the documentation issued by the German occupation authorities and those of the Italian Social Republic. The main purpose is to bring to light the contention born at National level on the management of the Jewish property, whatever its nature, and on the other hand the role played by the Superintendence of Venice Giulia and Friuli in the preservation of artworks Jewish-owned.

**APPUNTI E INTEGRAZIONI CIRCA PROVENIENZE FERRARESI E BOLOGNESI
ENTRO LE RACCOLTE SILOGRAFICHE DELLA GALLERIA ESTENSE:
VITTORIO BALDINI E GIACOMO MONTI**

Della presenza di matrici silografiche appartenute a Vittorio Baldini, il più dinamico stampatore ferrarese del secondo Cinquecento, tra le matrici silografiche della Galleria Estense, era già stata data notizia alcuni decenni fa. Nel 1986 erano stati riconosciuti e presentati per la prima volta nove legni baldiniani, costituenti due gruppi omogenei: due legni provenienti dall'edizione baldiniana dei *Vaticinia de Summis Pontificibus* (1591), collocati nel contesto della fortunata illustrazione a stampa di quel complesso profetico¹, e sei legni destinati all'illustrazione dell'*Aminta*, cui se ne aggiungeva uno di incerta provenienza, classificato come copia di qualità inferiore². La presente nota, che ne accompagna una di analogo tenore a firma di Rebecca Carnevali in questo stesso volume, si propone di dare notizia, per quanto in modo per ora provvisorio, di nuovi risultati circa diverse forme di sopravvivenza dell'eredità di Vittorio Baldini nelle raccolte di Modena. L'andamento un po' tortuoso della ricerca in proposito ha toccato anche Venezia, ma soprattutto qualche bottega bolognese del Seicento, ancora una volta confluendo in percorsi aperti anni fa e recentemente ripresi.

1. *Vaticinia*

Per quanto riguarda il primo gruppo di legni citato, si deve dire che ad esso potrà in futuro essere collegata una matrice di cui nel 2016 Rebecca Carnevali ha dato notizia, presentandola come derivante dal corredo illustrativo di un'altra opera profetica, le *Profetie di Severo, et Leone Imperatori*, del 1596³.

2. *Aminta*

Qualche integrazione e precisazione riguarda anche il secondo gruppo di legni: la loro attribuzione al Baldini si fondava sull'esemplare datato 1603 di Bergamo, Biblioteca Angelo Mai. Segnalando con precisione questo dato, si era rimandato a chi potesse fare con agio il controllo su altre edizioni, in particolare su quella del 1599, di cui una copia era segnalata nei cataloghi del British Museum. Andava infatti completato il quadro dei rapporti tra i legni per l'*Aminta* ferrarese conservati a Modena e quelli utilizzati a Venezia da Aldo Manuzio il Giovane nel 1583 e nel 1590.

In base al confronto effettuato tra l'esemplare baldiniano di Bergamo ed uno aldino appartenente alla Biblioteca Estense⁴ (1590), le silografie del Baldini risultavano essere copie di quelle aldine⁵. Copie tanto fedeli da trarre in inganno a prima vista, essendo le differenze localizzate soprattutto nelle cornici a semplice contorno (le silografie di Baldini sono incorniciate da un doppio filetto, diversamente dalle aldine) e nei particolari del cielo, degli alberi, del terreno: si veda nel *Prologo* l'angolo superiore sinistro, con il volo delle rondini e gli sbuffi di fumo; ivi anche la superiore qualità, nella silografia aldina, delle fronde e del cervo raffigurato a destra; si

¹ LEGNI INCISI 1986, scheda n. 45, pp. 98-100 e GOLDONI 1986, p. 62 (voce n. VI).

² LEGNI INCISI 1986, scheda n. 72, pp. 113-114.

³ CARNEVALI 2016, p. 168.

⁴ Biblioteca Estense, segnatura α.&.2.20.

⁵ Riproduzioni delle silografie dai legni di Modena e da una pagina dell'*Aminta* 1603 di Bergamo in LEGNI INCISI 1986, tav. 44.

vedano nell'Atto II, scena I, il diverso numero delle rondini e la collocazione della firma «BF» in una zona che nell'immagine aldina è coperta da fitto tratteggio (Figg. 2, 3). Naturalmente si potrebbe ipotizzare un pesante intervento sui legni, con inserimento di tasselli e con parti abrase: ma una simile manipolazione dovrebbe poter essere confermata dall'osservazione delle matrici, le quali invece non ne portano segno (Fig. 1).

Inoltre, l'osservazione di altri esemplari aldini, facilitata dalle attuali risorse *on-line*, permette oggi di confermare il giudizio tenendo conto anche della prima edizione illustrata, del 1583, nella quale le scenette non sono ancora racchiuse in ricche cornici a volute (da matrici separate) come nel 1590⁶. Per trarre conclusioni più rigorose era tuttavia ancora necessario un esame dell'edizione Baldini del 1599. Ad un primo cenno su un controllo condotto rapidamente nel 2016 a Londra⁷, Rebecca Carnevali fa seguire in questo stesso numero di «Studi di Memofonte» un resoconto più preciso, cui rimando.

Tale resoconto, che conferma le informazioni finora raccolte, è particolarmente importante per fissare in modo sicuro i termini del rapporto tra l'illustrazione baldiniana e quella aldina: la competizione accesi nel 1581, incentrata sul testo, pare aver avuto un capitolo successivo riguardante il paratesto nel 1583, dopo che Aldo ebbe fatto uscire un *Aminta* illustrato. Baldini, che agli inizi della vicenda aveva giustificato l'urgenza del proprio intervento sulla scena editoriale con motivazioni riguardanti non solo gli spazi di mercato disponibili, ma anche l'insufficiente qualità del testo aldino⁸, propose poi, a distanza di alcuni anni, illustrazioni quasi identiche a quelle aldine, ma contrassegnate dal monogramma «BF», che finora si è interpretato, con notevole verosimiglianza, come la sua firma. La sigla «BF» non ha a che fare con una vera e propria falsificazione, come è stato supposto in un primo momento⁹. Essa individua piuttosto un corredo illustrativo diverso, se non autonomo. La supposizione tuttavia, per quanto in sé non centrata, può diventare fruttuosa per le riflessioni che induce: la duplicazione delle immagini di *Aminta* costituisce, nella misura in cui i due corredi risultano quasi identici, un caso meritevole di ulteriore studio ed afferente alla generale problematica delle relazioni tra originale e copia nella grafica a stampa di età moderna. Questo tanto più in considerazione della presenza, nel fondo Soliani, di altre due matrici per *Aminta*¹⁰ che mostrano di non essere omogenee con le sei già segnalate, data la mancanza della doppia cornice¹¹. Si aggiunga che una di esse¹² non è omogenea con l'illustrazione baldiniana nemmeno dal punto di vista tematico, e lo è invece con quella aldina: corrisponde alla silografia con cui si aprono due delle sezioni del coro, silografia non prevista nelle edizioni note di Baldini¹³. Sulla base dei materiali disponibili, non mi pare che le due matrici siano state in antico impiegate per le edizioni aldine del 1583 e del 1590: a parte ogni considerazione sulla qualità, che riesce difficile se non si opera su impressioni dai legni sufficientemente accurate, il confronto fra legni e silografie aldine fa rilevare piccole differenze nel disegno. Nel legno per l'Atto quinto, illustrazione 1, mancano

⁶ TASSO 1583; TASSO 1590.

⁷ CARNEVALI 2016, p. 168.

⁸ È nota la lettera dello «stampatore al lettore» datata al primo febbraio 1581, meno di due mesi dopo quella corrispondente di Aldo il Giovane, in cui Baldini vanta la fedeltà del proprio testo ad «un Originale fedele, & buono dello stesso Autore». Circa la qualità del testo del Baldini e circa le polemiche del Tasso nei confronti del Baldini stesso, cfr. GORRIS 2002, pp. 227-229, 233-235; CHIAPPINI 1997, pp. 58-59.

⁹ CARNEVALI 2016, p. 168.

¹⁰ Segnatura storica IL.1, IL.4, rispettivamente inv. 6777 e 6783.

¹¹ Di una di esse, come accennato, si era già data notizia nel 1986, considerandola una copia della matrice IL.8 (LEGNi INCISI 1986, scheda n. 72, p. 114); ma non dell'altra, in quanto non immediatamente riconoscibile come baldiniana o come aldina. Essa pertanto viene messa a disposizione del pubblico per la prima volta, sul sito della Galleria Estense, grazie al progetto di digitalizzazione delle matrici curato dal dr. Marco Mozzo e dalla Fondazione Memofonte (con finanziamento del MiBACT, *Una firma per la cultura*), la cui schedatura è stata eseguita dalla dr.ssa Ludovica Piazzi e dr.ssa Chiara Trivisonni.

¹² Segnatura storica IL.4, inv. 6783.

¹³ Si veda in proposito il contributo di Rebecca Carnevali nel presente volume.

– o, rispettivamente, sono ridotte di consistenza – le fronde ai piedi e a metà tronco del grande albero a destra (a sinistra nella silografia); nel legno per il coro, illustrazione 4, risultano tagliate le cime delle montagne, che sono invece pienamente evidenti nella silografia. Uno studio più approfondito permetterà forse in futuro di fare ipotesi o di avere certezze sulla derivazione delle due matrici dalla bottega del Baldini o da quella aldina. Una possibile spiegazione dell'esistenza di questi duplicati viene offerta nel contributo di Rebecca Carnevali al presente volume; a mio avviso è utile anche tener presente che l'impiego ed il reimpiego dei legni di *Aminta* potrebbe essere stato relativamente intensivo: Baldini adattò nel 1607 la silografia del *Prologo* alle esigenze dell'*Esilio amoroso* di Alessandro Calderoni, facendo della figura rappresentante Amore, travestito per sfuggire a Venere, la ninfa Pastorale, sorella della Commedia e della Tragedia¹⁴.

3. *Legni inediti. A.*

Altri legni testimoniano, direttamente o indirettamente, dell'influenza di Vittorio Baldini sulla formazione delle raccolte modenese. Data però la laboriosità delle ricerche di prima mano su questi materiali, e la conseguente lentezza del procedere, se ne può dare segnalazione in questa sede per ora attraverso due esempi: nella raccolta Enrico Mucchi si conservano una piccola matrice che servì per illustrare una biografia di Lucia da Narni e centotrentuno legni previsti per una *Cronologia pontificale*, legni provenienti da Bologna, ma ripresi da originali ferraresi e destinati alla stampa di un'opera attribuita a Vittorio Baldini stesso.

3.1. *Caterina da Siena/Lucia da Narni*

Per quanto riguarda il primo legno: si tratta della matrice n. 671¹⁵, rappresentante S. Caterina da Siena ritratta a mezza figura, in preghiera, con il viso leggermente alzato e rivolto verso sinistra (dal punto di vista dell'osservatore) nella contemplazione di un'apparizione o di un'immagine, e con le mani giunte. Indossa l'abito monacale con velo e soggolo; sul capo circondato dall'aureola porta la corona di spine; appoggiato alla spalla destra, uno stelo di giglio recante tre corolle e due boccioli, sotto il braccio sinistro il libro. Benché il rispetto di un'iconografia diffusa renda subito riconoscibile il personaggio, l'iscrizione «S. CHATERINA SENENSIS» ne ribadisce l'identità. Al di sopra dell'iscrizione, nell'angolo destro, una targhetta rettangolare porta il monogramma «BVN:F». Nonostante qualche goffaggine nella resa dell'abito e delle mani, l'intagliatore ha restituito con una certa efficacia e con grazia un disegno di buona qualità: la finezza dei lineamenti e l'espressione estatica della santa, la sua bocca

¹⁴ Le pagine non sono numerate; la silografia si trova all'inizio del *Prologo*, cfr. CALDERONI 1607. Altre copie dell'opera, oltre a quella segnalata, sono state digitalizzate (Biblioteca Braidense, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele), ma la qualità dell'immagine di partenza sembra inferiore a quella della silografia viennese di cui propongo gli estremi. Il preciso rapporto della silografia dell'*Esilio* con quella dell'*Aminta*, ovvero la sua corrispondenza con il legno di Modena, va stabilito approfondendo l'esame più di quanto io abbia potuto fare per la presente nota.

¹⁵ La corrispondente stampa a p. 46, del catalogo Mucchi (Fig. 4). Mi riferisco al più completo tra i cataloghi della raccolta Enrico Mucchi, parte della raccolta stessa acquisita negli anni Novanta dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia; esso comprende legni, matrici metalliche a rilievo, matrici fotomeccaniche ottenute con diverse tecniche e diversi materiali (cfr. GOLDONI 1995a). Della collezione esistono anche altri cataloghi, ma parziali: uno, pure alla Galleria Estense e verosimilmente più antico del precedente, comprende solo silografie, ritagliate e incollate sulle pagine; un altro, dedicato solo a matrici metalliche di metà Ottocento (1853-1855: matrici all'epoca Soliani), è entrato alla Biblioteca Estense con la raccolta Forni (segnatura: Bibl. Forni 17.764). Ringrazio per le informazioni circa tale raccolta la dr.ssa Milena Luppi della Biblioteca Estense. Dati i limiti del presente lavoro, devo lasciare per ora aperta l'identificazione tanto del monogramma, quanto della fonte iconografica e stilistica della silografia.

semiaperta, risultano da poche linee di contorno e da un gioco di zone scavate e piccoli tratti; la luminosità dell'aureola e il candore dell'abito sono suggeriti per contrasto dal tratteggio fitto dello sfondo. Purtroppo l'intaglio è malamente leggibile per i danni provocati dagli insetti xilofagi, divenuti via via più rilevanti in tempi anche recenti, come mostra il confronto con l'impressione riportata nel più antico dei cataloghi Mucchi della Galleria Estense (Fig. 5).

La silografia tratta dal legno Mucchi 671 si ritrova alla p. 239v nella

NARRATIONE/DELLA/ NASCITA, VITA, E MORTE/ DELLA B. LUCIA DA NARNI/
dell'Ordine di S. DOMENICO,/ Fondatrice del Monastero di S. CATERINA/ da Siena di
Ferrara:/ *Della quale si riferiscono i favori singolari comuni-/catigli da Dio, et le molte gratie impetrate/ da
diuersi per sua intercessione.*/ Raccolta, et disposta in Capitoli dal M.R.P.F. Giaco-/mo Marcianese
del detto Ordine, Maestro di Sacra/ Teologia, et Priore del Conuento di S. MARIA/ de gli Angioli
della stessa Città di Ferrara./ (piccola silografia rappresentante l'*Annunciazione*)/IN FERRARA,
Presso Vittorio Baldini M.DC.XVI./ Con licenza de' Superiori¹⁶ (Fig. 6).

La piccola matrice illustrò cioè uno scritto rilevante: la seconda biografia dedicata a Lucia da Narni, dopo quella di Serafino Razzi del 1577, una delle più interessanti e autorevoli¹⁷. Ci si può chiedere per quale motivo una biografia della celebre religiosa che era stata una «santa viva» nella Ferrara di fine Quattrocento riporti solo il ritratto di S. Caterina, oltre alla vignetta dell'*Annunciazione*. L'immagine di Lucia doveva essere ben presente a Ferrara nel 1616: si parla di un suo ritratto, oggi non più esistente, dovuto al Garofalo, conservato al tempo di Carlo Brisighella nella foresteria di San Cristoforo alla Certosa, e di affreschi illustranti la sua vita, andati perduti nel 1664, dovuti a Giovan Francesco Dianti, nella chiesa che per suggerimento di Lucia stessa era stata dedicata a S. Caterina¹⁸. Per il vero, però, non si trova un vero e proprio ritratto di Lucia nemmeno in un altro libretto in cui potremmo aspettarcelo: all'epoca in cui la sua fama si riverberava su Ercole I e questi garantiva della sua santità prodigiosa davanti al Senato di Norimberga, la silografia di ambiente düreriano dedicata alla questione non la ritraeva, ma si limitava ad evocarla attraverso un'iconografia non comune e di grande interesse¹⁹. Un secolo dopo, si può forse ipotizzare una prudenza controriformistica: anche prescindendo dalle contestazioni e umiliazioni che aveva ricevuto in vita²⁰, Lucia faceva parte di una schiera di sante donne estatiche, stigmatizzate, visionarie, la cui fede appassionata poteva suscitare la diffidenza della Chiesa tridentina²¹. Il modello di santità carismatica e profetica non era più accettato incondizionatamente; la divulgazione delle sembianze di religiose la cui venerazione non sempre era stata ufficialmente autorizzata poteva urtare contro ostacoli e divieti, come è stato ultimamente messo in luce nel caso dei ritratti di Caterina de' Ricci attribuiti a Suor Plautilla Nelli²². S. Caterina, d'altra parte, da tempo accettata e canonizzata, era il modello e l'esempio di queste pie donne. Nel caso specifico, non solo Caterina era la dedicataria del convento fondato

¹⁶ Una copia alla Biblioteca Estense, Biblioteca Forni III 034.

¹⁷ ZARRI 2011, pp. XXII-XXIII.

¹⁸ SAMARITANI 2006, p. 10; BRISIGHELLA 1991, XXXI, S. Caterina da Siena.

¹⁹ La pregevole silografia nell'opuscolo stampato a Norimberga intorno al 1501, noto agli storici e agli storici dell'arte (ZARRI 1992, pp. 60, 77; WAETZOLD 1961, schede n. 224 e 397, pp. 96, 131, 222-224), rappresenta infatti l'insolita scena delle tre pie donne (nella fattispecie consorelle) ai piedi del Crocifisso, che è anche tema di due bellissime matrici modenesi. Cfr. GOLDONI 2001, pp. 87-89.

²⁰ Soprattutto nel lungo periodo tra il 1503 e il 1544, cfr. ZARRI 2011, pp. XV, XVII-XXI.

²¹ ZARRI 1994, in particolare pp. 218-219; piuttosto, l'appassionata religiosità femminile poteva prendere la via di un misticismo vissuto in una dimensione privata, riservata, e in qualche modo controllata (e anche di questo misticismo estatico, come prima di una vita attiva, divenne modello Caterina da Siena, cfr. MATTHEWS GRIECO 1994, pp. 318-320).

²² NAVARRO 2017. La biografia del Marcianese non segue, ma anticipa il processo canonico per il riconoscimento del culto di Lucia (1647-1648), nell'istruzione del quale fu anche tenuta in considerazione, cfr. ZARRI 2011, p. XXIII.

da (o per) Lucia da Narni a Ferrara, ma, come racconta il padre Marcianese, era stata una presenza costante nella sua vita, percepita in quella dimensione del «vedere con gli occhi del cuore» di cui ha parlato Ottavia Niccoli²³. Quando è ancor in fasce, ogni giorno Lucia è visitata da una monaca che l'abbraccia, nella quale successivamente riconosce S. Caterina vedendone le immagini (pp. 24-25). A casa del suo «avolo materno» è conservato un dipinto raffigurante angeli danzanti, davanti al quale la piccola Lucia arriva in modo miracoloso; e mentre lo contempla, lo vede animarsi ed entra ella stessa nella scena, con Cristo, la Madonna, S. Domenico e S. Caterina; ancora, a sette anni, Lucia ha una visione, durante la quale chiede a Dio di avere S. Domenico e S. Caterina come genitori, e da allora chiama Domenico padre, Caterina madre (pp. 33-34)²⁴. La silografia dunque ritrae Caterina, ma forse allude anche a Lucia, che se ne sente figlia e ne segue la strada.

3.2. Ritratti di pontefici romani

In tutte le voci che lo riguardano, in tutte le biografie, Baldini viene presentato, sulla base di fonti spesso un po' troppo vaghe, come intagliatore di silografie e forse incisore; inoltre come letterato, talvolta come uomo assai dotto. Fondamento di questa stima è soprattutto l'attribuzione che gli viene fatta di una *Cronologia Ecclesiastica* in cui sono riportati, pagina per pagina, i ritratti e le biografie di tutti i pontefici romani, dalla istituzione della Chiesa fino alla data dell'edizione²⁵.

Il modello dell'opera non era nuovo. Essa si concludeva con un elenco di tredici «Auttori» (con l'aggiunta «et altri») «Da' quali si è raccolta la Cronologia» (ovvero, si è indotti a pensare, il solo testo scritto) e con un solo riferimento per «L'Effigie de Pontefici»: «Da Giovan Battista de' Cavalerij».

Si può in realtà ritrovare nel Cavaliere stesso e almeno in uno degli Autori, Antonio Ciccarelli, non solo la fonte dei ritratti, ma l'esempio di un'analoga strutturazione dei contenuti: si veda in primo luogo l'impianto delle famose *Romanorum Pontificum Effigies*, uscite per la prima volta a Roma nel 1580²⁶. Nel 1587, poi, sempre a Roma, Domenico Basa aveva pubblicato i ritratti di tutti i pontefici, incisi dal Cavaliere, e le loro vite, di cui si firmava autore Antonio Ciccarelli, o Ceccarelli, da Foligno²⁷: di fronte a ciascuna immagine era stampato in volgare il

²³ NICCOLI 2011.

²⁴ La devozione filiale a Caterina è confermata da molti passi della biografia edita in MATTER ET ALII 2011.

²⁵ La descrizione della *Cronologia* di Baldini ed il confronto delle silografie con quelle tratte dalle matrici Mucchi sono stati condotti sull'esemplare dell'edizione 1600 conservato alla Biblioteca Estense di Modena (dati forniti più avanti nel testo), purtroppo mutilo di alcune pagine (segnatura: Racc. Fer. Mor. 2055). In rete è consultabile una copia dell'edizione 1604, BALDINI 1604.

²⁶ CAVALIERI 1580. La bibliografia sulle serie di ritratti dei pontefici, e in generale e, in particolare, in epoca tridentina e post-tridentina, è troppo complessa per poter essere affrontata in questo scritto: riferimento fondamentale sono le opere di G.B. Ladner; per il tema qui affrontato, soprattutto LADNER 1984, pp. 183-242. Cfr. anche la letteratura citata dagli autori introdotti *infra*, nota 25.

²⁷ CICCARELLI-CAVALIERI 1587. Su Antonio Ciccarelli, teologo e autore, revisore e censore di libri nell'ambito delle pratiche legate alle prescrizioni tridentine, morto nel 1599, cfr. LONGO 1981. Su Domenico e Bernardo Basa, cfr. CIONI 1970. Sottolineo il carattere in larga misura convenzionale, anche se non gratuito, dell'attribuzione di queste edizioni delle *Vite*, e di quelle che verranno citate più avanti, al Ciccarelli o, più tardi, ad altri autori, piuttosto che al Platina e al Panvinio. Il nucleo delle *Storie*, o *Historie*, delle *Vite dei Pontefici*, o *dei Sommi Pontefici* (questo di solito il titolo, con poche varianti), è dato in genere dalle *Vite* del Platina e da quelle del Panvinio. Esse venivano poi accresciute, tradotte, commentate, riviste, da altri autori man mano che la necessità di aggiornamento e revisione si presentava. Si riscontra una certa confusione attributiva, che riguarda soprattutto gli esemplari digitalizzati: le varie edizioni sono a volte attribuite, nei cataloghi e soprattutto nelle citazioni in rete, agli ultimi revisori o curatori, talvolta perfino ai traduttori, piuttosto che agli autori principali o a tutti gli autori. Nella bibliografia di questo lavoro non mi è stato possibile razionalizzare più di tanto queste designazioni disparate, per cui segnalo che il riferimento più sicuro per l'individuazione di queste edizioni antiche è dato dai lunghissimi titoli che specificano esattamente

breve testo della corrispondente biografia. Sempre con il contributo e presumibilmente con la cura del Ciccarelli, a Venezia Bernardo Basa, nipote di Domenico, aveva stampato poco più tardi, all'inizio degli anni Novanta, proprie edizioni (1592, 1594), in cui intendeva rifondere insieme e al tempo stesso integrare i più rilevanti contributi alla storiografia pontificia presentati nei decenni precedenti²⁸.

Probabilmente è in queste edizioni che si deve vedere l'antecedente immediato della *Cronologia* del Baldini, che ne riprende diversi caratteri: in primo luogo, i testi sono in volgare e le illustrazioni sono silografiche. In secondo luogo, il curatore, Basa o Ciccarelli, ha invertito gli equilibri tra parole e immagini, ampliando le biografie dei papi rispetto a quelle, risalenti al Panvinio e al Treter, ma brevissime, che si trovano nelle *Effigies* del Cavalieri, e riducendo le dimensioni dei ritratti. Questi inoltre, inquadrati in perimetri rettangolari, non occupano un'intera facciata, ma, racchiusi entro tondi (a loro volta inseriti in elaborate cornici di forma quadrata, ottenute con legni indipendenti), sono collocati all'inizio di ciascuna biografia in posizione centrale al di sotto del nome del pontefice. Come indica bene il titolo delle edizioni, e come spiega lo stesso Bernardo Basa, autore della lettera dedicatoria, si tratta di un'opera nuova anche rispetto a quella dello zio, non più di un repertorio di effigie, e nemmeno di una serie di biografie storicamente rigorose e prive di immagini²⁹: le biografie risultano privilegiate, almeno quanto all'estensione (al contrario che nell'edizione del 1587 di Domenico Basa), e le effigie, nella loro autenticità, non sono considerate decorazioni, ma, se non si forza troppo la portata della consapevolezza del Basa, documenti inclusi nell'esposizione storica³⁰.

Baldini ha operato a sua volta alcune trasformazioni, mirando a quella che si potrebbe dire una maggiore funzionalità dell'opera rispetto alle esigenze del lettore comune e operando un'interessante razionalizzazione sul piano grafico: ha mantenuto l'uso del volgare, e la prevalenza dello spazio del testo su quello figurato; ma ha unificato testo scritto e testo iconico relativi a ciascun pontefice entro lo spazio delle singole pagine.

Ha cioè sfruttato a fondo, e con eleganza, le possibilità della silografia, che rende economica la stampa contemporanea di legni e caratteri mobili. Per la precisione, ogni singola facciata, la cui impostazione è fissa, tratta di un singolo personaggio (fa eccezione, come si vedrà, la biografia di Clemente VIII): il margine superiore è decorato da una sobria cornice contenente l'iscrizione che funge da titolo, con il nome del papa accompagnato dal numero (cardinale) che gli spetta nella serie dei successori di Pietro; nell'angolo superiore sinistro, sotto il titolo, è stampata la piccola silografia rettangolare con il ritratto; nello spazio rimanente, a fianco dell'immagine e al di sotto di essa, il testo della vita (Figg. 11-16).

L'omogeneità di concezione e di stile delle silografie mostra che siamo di fronte ad un progetto unitario e originale, così come il fatto che i ritratti, per quanto silografici, non sono ripresi da quelli di Bernardo Basa (rispetto ai quali le somiglianze sono piuttosto rare), ma, come dichiarato, da quelli del Cavalieri: il loro disegno non è il risultato di un adattamento puramente meccanico alle dimensioni richieste, e la loro realizzazione deve aver comportato un notevole

le responsabilità degli autori coinvolti e che in genere ho cercato di riportare quasi per intero. Per i consigli e i ragguagli in proposito ringrazio vivamente la direttrice della Biblioteca Estense, dott.ssa Annalisa Battini.

²⁸ Si veda la lettera dedicatoria del Basa in CICCARELLI-PANVINIO *ET ALII* 1592.

²⁹ Onofrio Panvinio non aveva realizzato questa sintesi, per quanto vi fosse interessato BAUER 2014: documentano la sua ricerca e raccolta di ritratti codici conservati rispettivamente nella Biblioteca Vaticana e nella Bayerische Staatsbibliothek. Cfr. HARTIG 1917; LADNER 1983, pp. 347-348; SCHMITT 2000; RUBACH 2016, pp. 113-122.

³⁰ Faccio riferimento al solo Bernardo Basa, nonostante nel 1592 egli abbia avuto come socio Barezzi, in considerazione della lettera dedicatoria da lui firmata e della responsabilità che ebbe probabilmente rispetto all'apparato illustrativo (per quanto questo non sia stato piattamente copiato dal Baldini): nell'edizione 1594, che firmò da solo, riutilizzò i legni del 1592 (che verosimilmente passarono alla moglie o figlia Isabetta per l'edizione stampata a sua istanza da Daniel Zanetti nel 1600); il Barezzi invece pubblicò nel 1600, o almeno a partire dal 1600, una propria edizione della *Historia delle vite* (cfr. PLATINA-PANVINIO *ET ALII* 1600) con illustrazione diversamente impostata, molto interessante anche se di scarsa qualità estetica, che non si inserisce se non indirettamente nella storia di tramandi che qui è sommariamente delineata.

impegno di tempo. Il testo volgare, al confronto, ha piuttosto un carattere compilativo: è il risultato delle fatiche del Baldini, o di un anonimo autore al suo servizio, che deve aver redatto compendi di un numero prestabilito di righe a partire dagli ampi scritti del Platina, del Panvinio, del Ciccarelli, raccolti nelle edizioni Basa o altrove reperiti³¹.

Ne risulta un'operetta molto agile, nuova rispetto alle tradizionali versioni e revisioni della *Historia* del Platina, il cui contenuto viene minuziosamente descritto, e raccomandato al lettore, dal lungo titolo in rosso e nero:

CRONOLOGIA/ECCLESIASTICA/la quale contiene/ LE VITE DEI SOMMI PONTEFICI/
Da S. PIETRO fino a CLEMENTE VIII./I Nomi, Cognomi, et Patria loro,/L'Anno, il Mese, et
il giorno della lor creatione/Il tempo che regnarono, et doue morirono/Le Scisme, et nomi de i
Scismatici,/Le vacanze della Sede Apostolica,/Le vere Effigie di ciascun Papa,/ Le Leggi, i
Capitoli, et gli Ordini, che s'osservano nel creare il Sommo Pontefice./ Aggiunteui le Attioni più
notabili de gl'Imperatori, et altre cose degne di memoria./ *Raccolta da diuersi Scrittori antichi, et
moderni/Per Vittorio Baldini.*/[marca tipografica «co'l lume del Sole Si vede l'istesso Sole»] /IN
FERRARA, Nella Stampa Camerale,/ L'Anno del gran Giubileo MDC Con licenza de' Super.

Non si tratta solo di una compilazione erudita redatta a scopi didattico-edificanti e pubblicata nella speranza di un facile smercio. L'intenzione è probabilmente anche quella, del resto dimostrata già attraverso pubblicazioni d'occasione, di ingraziarsi la corte pontificia. La biografia che chiude l'opera, più lunga delle precedenti, è quella di Clemente VIII, che da poco esercita su Ferrara la sua signoria in forma immediata. La vicenda della devoluzione del feudo estense vi trova ampio spazio nelle ultime tre pagine di testo, narrata senza apparente emozione, anzi in tono celebrativo, fino alla chiusa quasi trionfale: «Hà fatto, e tuttavia fà, infinite gratie, et fauori, alla sua diletteissima Città di Ferrara, et concessoli molti priuilegi, et immunità».

L'immagine di Baldini come abile imprenditore, abile anche nell'adattarsi alle mutate circostanze e ai nuovi signori, esce confermata da queste considerazioni. La menzione del suo ruolo è in certo senso ambigua: i dati sono stati «raccolti» «per Vittorio Baldini», l'opera data alle stampe «nella Stampa Camerale», senza che il nome del Baldini venga fatto esplicitamente. Certo è che successivamente Baldini venne considerato l'autore della *Cronologia*, che editori successivi ripresero nella struttura, nei testi, e nei ritratti più o meno felicemente copiati, aggiornandola ai tempi loro. È in questo senso che di una sua influenza, più che direttamente di una sua presenza, si può parlare a proposito dei legni modenesi poco sopra introdotti, su cui sono intagliati ritratti di più di un centinaio di papi, legni riportati nel Catalogo Mucchi³² alle pp. 16-22 con i numeri da 440 a 563, e alla p. 187 con i numeri 2684-2689 e 2691 (Figg. 7-9).

Tali legni non sono infatti quelli impressi dai torchi della Stamperia Camerale di Ferrara nel 1600 e nel 1604: fanno parte di una vicenda bolognese di imitazioni e riprese della *Cronologia* baldiniana che richiederà ancora ricerche per essere definita in modo chiaro. Al momento posso indicare, riservandomi di precisare il punto in futuro, che i legni originali sembrano essere passati a Bologna, dove Domenico Barbieri ripubblicò l'opera nel 1649, imitando tanto fedelmente il modello del 1600 da far pensare, se non fosse per l'uso dei caratteri corsivi, che possa aver ereditato o acquisito tutti i materiali del Baldini; in particolare, quelli impiegati per l'illustrazione.

³¹ I frontespizi delle edizioni veneziane della *Historia delle Vite dei Sommi Pontefici* (qui interessano in particolare quelle dei Basa e dei Giunti, che non sono naturalmente le sole) elencano un numero di autori via via crescente con il passare degli anni: il vero e proprio autore, Platina; il suo revisore e continuatore Panvinio; i traduttori, Lucio Fauno, Bartolomeo Dionigi; gli autori delle integrazioni, Ciccarelli, Stringa, il citato Dionigi, Bazvio, ecc. Questo imponente apparato deriva, oltre che dalle necessità di aggiornamento, da una stratificazione critica non solo erudita, ma anche censoria (cfr. BAUER 2006, in particolare pp. 105-209). Le specificazioni che gremiscono il frontespizio baldiniano, invece, riguardano solo contenuti: unico autore Baldini, che non solo ha potuto fondarsi sul lavoro dei predecessori, ma ha anche evitato problemi di adattamento e censura rinunciando a servirsi delle biografie di Platina e Panvinio in originale.

³² Rimando per questo catalogo a quanto già esposto *supra*, nota 10.

Successivamente, Giacomo Monti (1666, 1670) e Giuseppe Longhi (1690, 1723) stamparono proprie edizioni, con propri legni. Le matrici del fondo Enrico Mucchi provengono appunto dalla bottega condotta con successo dal Monti e dai suoi eredi all'incirca dal 1632 al secondo decennio del Settecento, una delle più operose di Bologna³³.

Questi legni non costituiscono un corredo illustrativo omogeneo come quello di Baldini o come quello successivo di Longhi³⁴. Non sono uniformi il disegno, l'intaglio, la qualità, forse nemmeno la provenienza³⁵. In maggioranza, essi riprendono quelli del Baldini, spesso copiandoli fedelmente. (Fig. 13; nelle Figg. 10-12, 14, rispettivamente: Nicola I, Deodato I, Bonifacio VI, Stefano VIII), talora distaccandosene (Fig. 16; nelle Figg. 10, 11, 14, rispettivamente Adriano II, Bonifacio IV, Leone VII). Alcuni di essi sono in rapporto diretto con edizioni veneziane, in particolare con quelle giuntine (1608, 1622) della *Historia* dei Papi del Platina aggiornata dal Panvinio, dal Ciccarelli e da altri autori³⁶: a essi manca il margine rettangolare, semplice o doppio, ed in alcuni permane qualche segno (per esempio tratteggi curvi sullo sfondo) coerente con un modello a medaglia, in cui il ritratto è inserito in un tondo (appunto questo era il modello adottato dai Giunti e da altri stampatori veneziani): nell'edizione del 1670, si vedano per esempio le effigie di Pietro, di singolare vivacità e finezza, a p. 14 (Mucchi n. 497, p. 22, Fig. 8); di Liberio, a p. 37 (Mucchi n. 537, p. 22, Fig. 9), di Dono, a p. 93 (Mucchi n. 456), di Adeodato II, a p. 92 (Mucchi n. 460). Altri, vicini nel tempo, devono essere stati appositamente commissionati, in momenti diversi e da tipografi diversi, a silografi di notevole abilità per celebrare i papi regnanti: si veda la qualità (veneziana) dei bellissimi ritratti di Gregorio XIII e Sisto V, pp. 244-245 (Fig. 16), ma anche la sicurezza sintetica con cui sono condotti quelli, stilisticamente assai diversi, di Leone XI, Paolo V, Urbano VIII, Innocenzo X, Clemente IX, rispettivamente alle pp. 250, 251, 254, 256, 261. Dei legni corrispondenti, solo due sono tuttora conservati a Modena, il ritratto di Innocenzo X, Mucchi n. 499 (Figg. 18, 8), e quello di Paolo V, Mucchi n. 554 (Fig. 15).

Queste diversità tuttavia si riassorbono e si temperano, anche sul piano estetico, nel risultato finale a stampa. Grazie alla concezione modulare delle forme tipografiche in cui i legni furono inseriti insieme con i caratteri, ad una continuità tonale, per così dire, derivata dalla rete di bianchi e neri di carta spessa e grevi segni inchiostriati, grazie infine ad una certa affinità di fondo tra i materiali impiegati e buona parte delle forme, l'impressione generata dalle silografie nel contesto delle pagine non è disarmonica né sgradevole, nonostante un effetto complessivo di pesantezza e il carattere elementare del progetto grafico. La *Cronologia* del Monti, insomma, per quanto meno raffinata di quella di Vittorio Baldini, può ben avere incontrato il gusto di un pubblico numeroso.

Al di là dei tanti elementi di disomogeneità culturale e geografica, la comune appartenenza delle due imprese, Monti e Baldini (quest'ultima *post* 1598), ai domini della Chiesa contribuisce a spiegare un'esplicita intenzione di continuità nel progetto editoriale della cronologia pontificia³⁷. Non c'è infatti il riferimento, che ci si potrebbe attendere, alle edizioni veneziane

³³ Cfr. MARCHI 2012 e la bibliografia ivi riportata, in particolare il sempre ricchissimo Sorbelli dei *Tesori delle Biblioteche d'Italia*.

³⁴ BALDINI 1690.

³⁵ Descrizione, confronto con l'esemplare Baldini, controllo dei rapporti con le matrici Mucchi, sono stati condotti sull'esemplare dell'edizione 1670 (Biblioteca Estense, segnatura: E 069 A001): cfr. BALDINI 1670. Sono molto grata ai responsabili e assistenti dei vari reparti della Biblioteca che hanno cercato in ogni modo di essermi d'aiuto. Ringrazio inoltre la direzione della Biblioteca per la collaborazione e la disponibilità. Riproduzioni digitali e schede delle matrici della raccolta Mucchi sono già state approntate nell'ambito del progetto di valorizzazione concepito da Marco Mozzo (cfr. *supra*, nota 9) e saranno consultabili a breve sul sito della Galleria Estense.

³⁶ Mi riferisco alle edizioni che, tra quelle pubblicate dai Giunti, ho potuto controllare: CICCARELLI-PANVINIO *ET ALII* 1608; CICCARELLI-PANVINIO *ET ALII* 1622.

³⁷ Le medesime considerazioni valgono naturalmente per Domenico Barbieri e Giuseppe Longhi. Si deve anche tener presente che il carattere semplificato, non polemico, talvolta encomiastico, del testo baldiniano doveva raccomandarne o comunque facilitarne la pubblicazione, anche rispetto alla compromettente franchezza degli

nel frattempo moltiplicatesi, con i debiti aggiornamenti, della Storia dei Pontefici del Platina e del Panvinio³⁸. Nonostante, come si è detto, alcune di esse sembrano fonte diretta di parte dei materiali Monti: il frontespizio delle edizioni Monti riporta alla lettera il lunghissimo titolo ferrarese del 1600 (con la sola modifica del nome del pontefice in carica), incluso il riconoscimento della paternità del lavoro al Baldini. Tuttavia sono state inserite le integrazioni necessarie ad aggiornare l'elenco fino al 243° papa, Alessandro VII, o al 245°, Clemente X, nonché alcune variazioni. Variazioni e correzioni del testo, come anche un corretto e completo elenco delle edizioni, non possono essere l'oggetto della presente nota. Qui vanno solo segnalati il maggior rilievo acquisito dai ritratti (posti al centro di uno spazio vuoto al di sopra del testo biografico), e la presenza di una approssimativa regola di proporzionalità inversa tra la distanza nel tempo del personaggio trattato e l'ampiezza della trattazione che lo riguarda. Nelle edizioni Monti, alla figura di Clemente VIII, evidentemente non più di interesse centrale nella prospettiva dell'epoca (e, si deve aggiungere, dell'ambiente), è stato dedicato lo stesso spazio di mezza facciata riservato a quelle dei predecessori, mentre il testo inerente gli ultimi papi si distende su più pagine. Vero che nell'edizione del 1670 solo mezza facciata illustra il pontificato in corso, ma questo si deve al fatto che esso era appena agli inizi al momento dell'uscita del libro³⁹; ai quattro precedenti invece sono dedicati da due a tre facciate. La vicinanza nel tempo ha indotto gli autori o coautori e gli editori a derogare al criterio che presiede alla struttura dell'opera: in base ad esso, anche nelle edizioni Monti ciascuna facciata è dedicata ad una sorta di scheda relativa ad un singolo pontefice, il quale viene fatto presente nelle sembianze fisiche attraverso l'immagine, e viene raccontato nelle sue azioni, collocato nel suo tempo, attraverso le parole di un sintetico resoconto.

Questo formato consentiva un uso flessibile dei materiali raccolti: di un altro editore, l'Accademia Carrara (Gabinetto Disegni e Stampe) conserva una tavola di grande formato, da matrici di rame, in cui 'schede' di origine baldiniana sono allineate in più sequenze orizzontali entro una cornice rettangolare, con il titolo, leggermente diverso, di *Cronologia pontificale*. La firma «Steffano Scolari forma a San Zulian in Venetia anno 1663», che compare su uno dei fogli, deve riferirsi alla data di esecuzione della corrispondente matrice, ma non di tutto il complesso, che probabilmente prevedeva una conclusione con il pontificato di Clemente XI (1700-1721)⁴⁰.

Non so se pubblicazioni in qualche modo comparabili, che si può supporre fossero articoli di successo, possano essere state progettate anche dalle botteghe di Baldini e dei Monti. Anche di per sé, l'operetta di Vittorio Baldini deve essere stata interessante per il formato e per il testo sintetico, che la rendeva probabilmente accessibile anche a lettori di pretese erudite non particolarmente elevate, o intenzionati ad una consultazione veloce. Ma è degno di nota che la firma «In Bologna, per Giacomo Monti» si trovi su un prodotto più modesto, di uso quotidiano, un grande lunario illustrato con ritratti di papi:

antichi scritti del Platina; tanto più se si considera che controlli e revisioni riguardarono soprattutto le edizioni in volgare (come ha messo in evidenza S. Bauer, cfr. *supra* la nota 26).

³⁸ Senza pretesa alcuna di esaustività, segnalo che oltre a quelle citate è interessante per le caratteristiche delle silografie anche un'edizione Brignonci del 1666: PLATINA-PANVINIO *ET ALII* 1666.

³⁹ Clemente X era stato eletto, appunto nel 1670, il 29 di aprile: sul suo conto non si poteva fare molto di più che esprimere l'augurio di «longa vita per il beneficio della Christianità» (p. 264).

⁴⁰ Rimando alle relative schede redatte nel 2006 da Elisabetta Consulo, cui si devono i dati e le ipotesi di cui ho riferito: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0100-00084/>. Scheda SIRBeC: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/C0100-00084/> <20 maggio 2017>. Scolari morì nel 1691, ma l'impresa della *Cronologia* potrebbe essere stata continuata da suoi successori. Le accurate ricerche di A. Giachery hanno ricostruito i passaggi ereditari dei materiali e della bottega di Stefano Mozzo Scolari, incisore, stampatore ed editore attivo dal 1644 nella parrocchia veneziana di San Giuliano a Venezia, nonché antenato degli Scolari di Verona, cfr. GIACHERY 2012. Alla famiglia Scolari, originaria di Brescia e attiva tra Venezia e Verona, si devono dunque un tramando e un riuso molto significativi di rami e legni attraverso i decenni e i secoli. BRUNELLI 1992-1994.

LUNARIO, E GIORNALE SOPRA L'ANNO MDCLXXXVI./CALCOLATO AL NOSTRO MERIDIANO DAL GRAN PESCATORE DI CHIARAVALLE,/Con le Effigie di tutti i PONTEFICI TOSCANI, cauti dalla Cronologia Ecclesiastica del Padre Onofrio Panvinio⁴¹.

Se per la selezione dei personaggi il riferimento non è al Baldini, ciò si deve al fatto che non è stato ripreso il testo da lui compilato nel 1600, ma sono state direttamente consultate le tavole del Panvinio; le immagini sono però quelle della *Cronologia* baldiniana del Monti.

I Soliani hanno decorato calendari e lunari con piccoli ritratti di personaggi famosi, sovrani e uomini illustri, come mostrano preziosi documenti dell'Archivio di Stato di Modena⁴². La stessa destinazione possono aver avuto, una volta giunti nei magazzini modenese, i legni Monti oggi parte del fondo Enrico Mucchi. Un loro impiego in progetti più complessi, che possano in qualche modo venir ricollegati a quelli di Vittorio Baldini, non è da escludersi *a priori*, anche se avrebbe dovuto potersi fondare sul possesso dell'intera serie dei ritratti, non di una metà di essa. Ma sulla misura, sul modo e sull'epoca del passaggio di materiali dei Monti a tipografi modenese, e comunque in ultimo ai Soliani, non abbiamo per ora alcuna informazione; sulla consistenza, eventualmente in origine più ricca, del patrimonio silografico Soliani prima della sua registrazione nei cataloghi del secolo XIX possiamo solo formulare ipotesi.

4. *Legni inediti. B. Effigie degli imperatori.*

Ipotesi analoghe su destinazioni, impieghi e reimpieghi potrebbero farsi rispetto ad un'ulteriore serie inedita di legni bolognesi della raccolta Enrico Mucchi: trentasei matrici di formato ovale, indicate nel Catalogo Mucchi⁴³ alle pp. 24, 25, 26, 27 con i numeri da 564 a 599, derivano direttamente dal corredo illustrativo del *Sommario delle Vite degli Imperatori* pubblicate da Giacomo Monti in varie edizioni⁴⁴ (Figg. 18, 19).

Non è possibile dilungarsi qui in spiegazioni paragonabili a quelle, pur sommarie, che si sono date sui ritratti di pontefici e sulle opere per cui furono previsti; il controllo delle precise corrispondenze tra legni e illustrazioni è inoltre in questo caso meno avanzato. Proponendomi di riprendere il tema in altra occasione, mi limito a segnalare quest'altra presenza bolognese in quanto essa è omogenea con la precedente e per la tematica e per i rimandi culturali che evoca (la costellazione Cavaliere-Ciccarelli-Domenico Basa, ancora una volta, come precedente e modello)⁴⁵, anche se è non propriamente legata alla figura di Vittorio Baldini (nonostante alcuni cataloghi diano Baldini come autore anche di questa edizione).

In questo caso, l'illustrazione del Monti risale ad un progetto unitario e (fatte salve le derivazioni da opere precedenti) autonomo: le silografie sono simili tra loro per disegno e intaglio; le matrici devono essere state commissionate contemporaneamente ed eseguite in una stessa bottega. La qualità dell'intaglio rivela una *routine* professionale, ma è in generale, con qualche disparità di livello, modesta rispetto al compito: i segni risultano sufficientemente sicuri per marcare i profili, ma troppo gravi per la resa delle superfici dei volti, ovvero delle ombre e dei tratti meno rilevati. D'altro canto, la traduzione silografica delle effigie del Cavaliere, che anche in questo caso fanno da modello, è nel complesso riuscita: i personaggi sono riconoscibili, la suggestione antiquaria delle posture e dei costumi è restituita con una certa efficacia.

Mi pare che si possano a questo punto, se non considerare confermate, almeno riproporre due tesi avanzate in passato: una riguarda la possibilità che le raccolte di Modena documentino

⁴¹ ASMO, Archivio per Materie, Astronomia e Astrologia, Cassetta II, n. 42.

⁴² *LEGNI INCISI* 1986, schede n. 244 e 245, di Alberto Milano e Maria Goldoni, alle pp. 190-192; tavv. 138 e 140.

⁴³ Cfr. *supra*, nota 15.

⁴⁴ *VITE DEGLI IMPERATORI* [1683].

⁴⁵ *CICcarelli-CAVALIERI* 1590.

un crescente orientamento della silografia locale su Bologna, verificatosi nel corso del Seicento⁴⁶; la seconda riguarda il valore attribuito alle matrici lignee in generale nelle antiche stamperie, e in particolare in quelle periferiche. Per lo più oggetto di una considerazione indifferenziata negli studi di storia della tipografia, tenute in blocco per materiali assai vili, le matrici silografiche venivano probabilmente a rappresentare un patrimonio o una proprietà di qualche rilievo quando, nonostante la qualità spesso mediocre delle rispettive tirature, costituivano serie ed erano imprescindibili per determinate pubblicazioni⁴⁷.

Ciò che si può documentare nel caso celebre dei ritratti di artisti attraverso esplicite dichiarazioni di autori ed editori – Vasari, Manolesi, Malvasia, Bottari, Baruffaldi, ecc. –, mi pare ribadito dai dati circa le effigie modenesi dei pontefici e degli imperatori: ovvero dalla secolare sopravvivenza di queste ultime – per quanto vi si sia potuto solo far cenno –, nonché, soprattutto, dalle vicende di imitazione, copie e tramandi delle prime. Sulla base di queste vicende, pur delineate in modo parziale, la tesaurizzazione sembra esser stata connessa piuttosto alla funzionalità della serie nel suo insieme che non al valore estetico delle singole matrici e alla uniformità stilistica del complesso. Questo, come si è visto, si era formato già in origine come un tutto scarsamente omogeneo a metà del Seicento nella bottega bolognese di Giacomo Monti, ma era stato conservato in vista della coerenza contenutistica che acquisiva nel contesto delle edizioni e della gradevolezza estetica che permetteva di conseguire nel tessuto grafico e tipografico delle pagine stampate.

⁴⁶ Il tema è oggetto di un recentissimo studio di Chiara Trivisonni, TRIVISONNI 2017, dopo essere stato proposto e affrontato negli scorsi decenni in GOLDONI 1995b, p. 232; GOLDONI 2000, pp. 52-60.

⁴⁷ GOLDONI 1995b, pp. 218-228.



Fig. 1: Modena, Galleria Estense: Matrice silografica per *Aminta*, Vittorio Baldini, Ferrara, 1599 e 1603



Fig. 2: Bergamo, Biblioteca «Angelo Mai»: silografia all'atto II, scena I, di *Aminta*, Vittorio Baldini, Ferrara, 1603



Fig. 3: Modena, Biblioteca Estense: silografia all'atto II, scena I, di *Aminta*, Aldo Manuzio il Giovane, Venezia 1590



Fig. 4: «S.CATHERINA SENENSIS», silografia da matrice n. 671 della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo completo della raccolta. Modena, Galleria Estense



Fig. 5: «S.CATHERINA SENENSIS», silografia da matrice n. 671 della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo più antico della raccolta. Modena, Galleria Estense



Fig. 6: «S.CATHERINA SENENSIS», illustrazione a pagina 239 v. di Giacomo Marcianese, *Narratione della nascita, vita, e morte della B. Lucia da Narni* [...], Ferrara, Vittorio Baldini, 1616 (Modena, Biblioteca Estense, Bibl. Forni III 034)

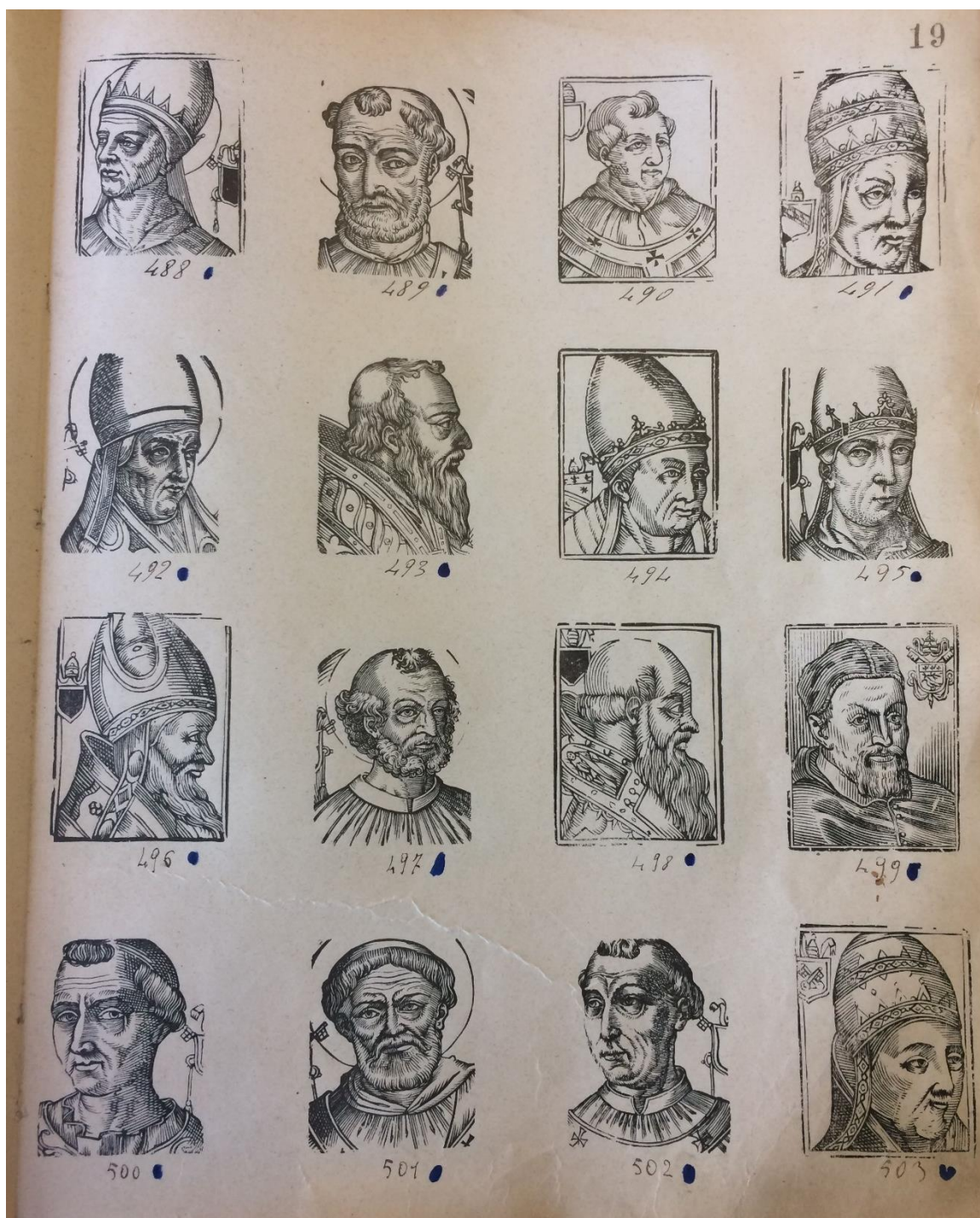


Fig. 7: Ritratti di pontefici romani, silografie da matrici di provenienza bolognese (Monti) della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo completo della raccolta, p. 19. Modena, Galleria Estense



Fig. 8: Ritratti di pontefici romani, silografie da matrici di provenienza bolognese (Monti) della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo completo della raccolta, particolare di p. 19. Modena, Galleria Estense

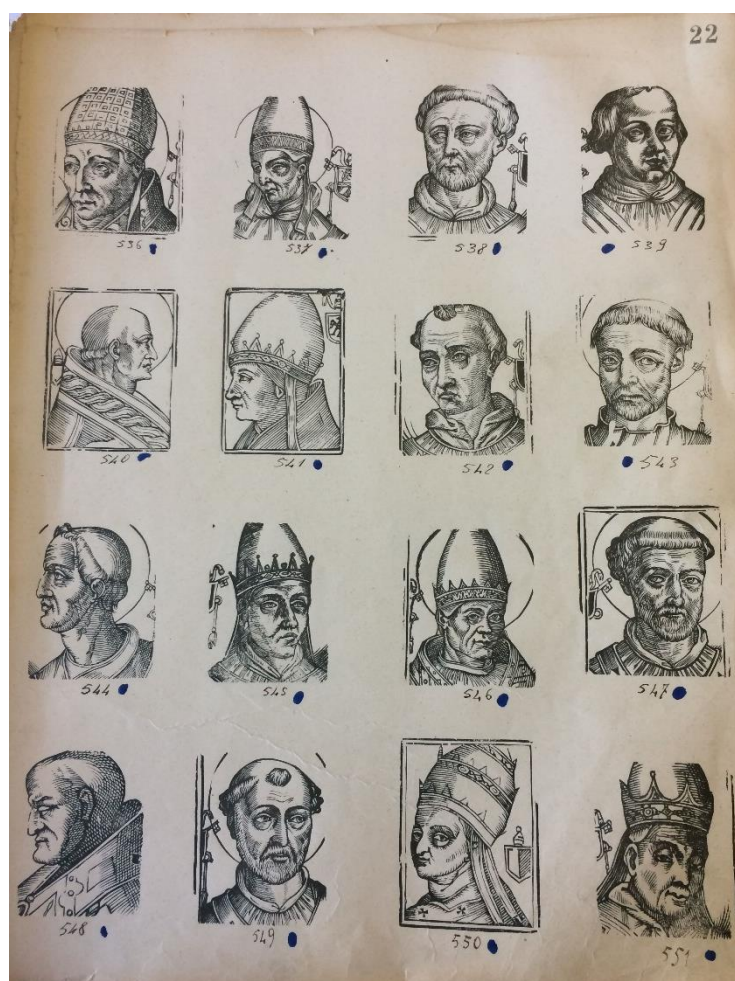


Fig. 9: Ritratti di pontefici romani, silografie da matrici di provenienza bolognese (Monti) della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo completo della raccolta, p. 22. Modena, Galleria Estense

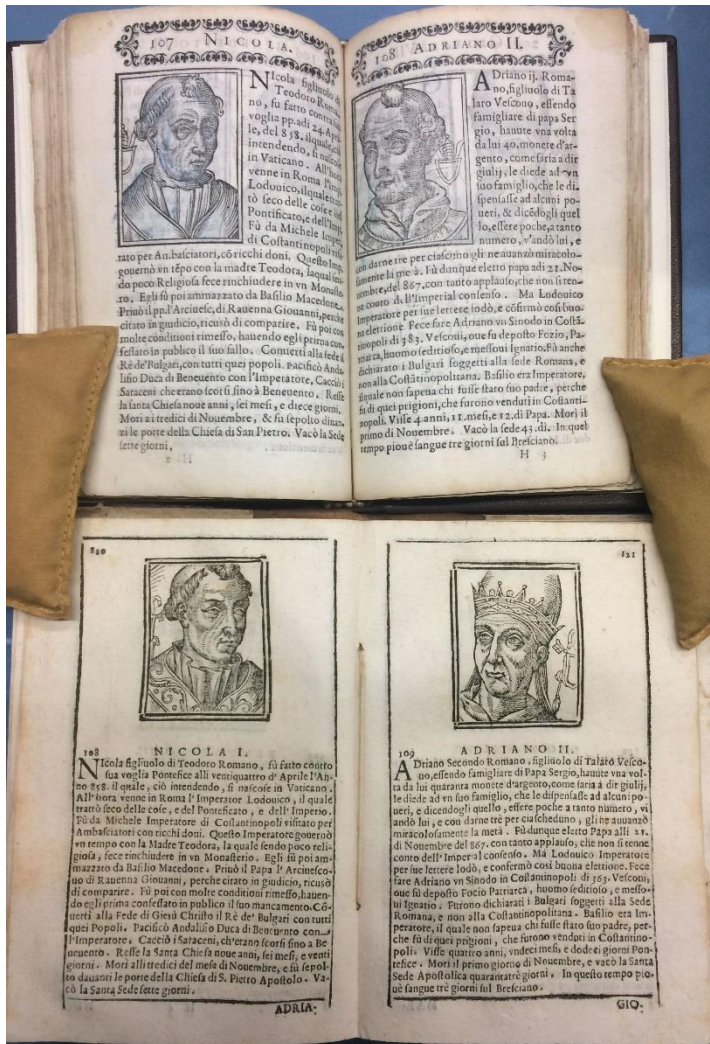


Fig. 10: Ritratti silografici e biografie dei papi Nicola I e Papa Adriano II: confronto tra l'edizione Baldini 1600 (in alto) e l'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, rispettivamente Racc. Fer. Mor. 2055 e E.69.A.1)

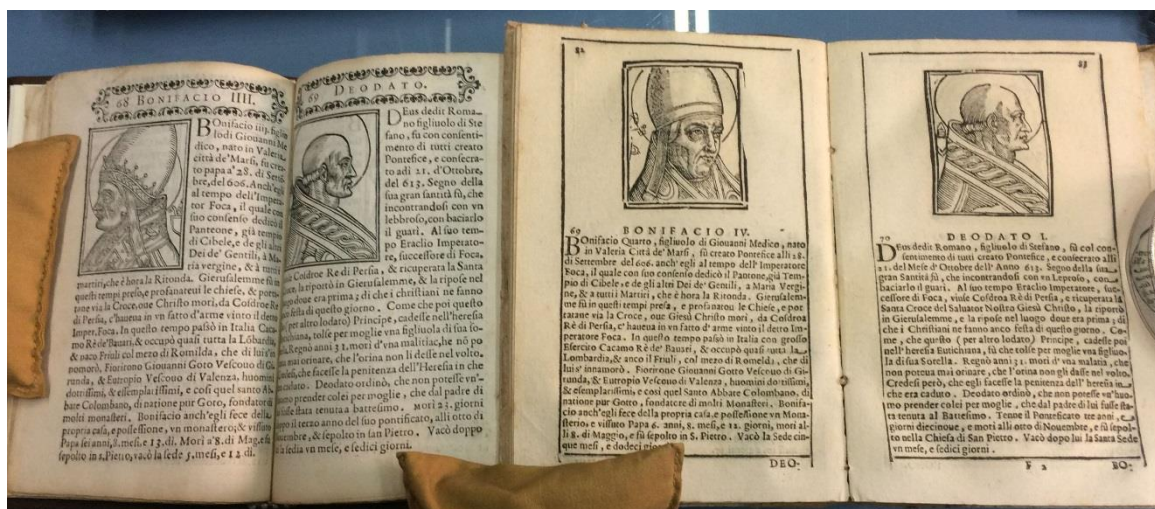


Fig. 11: Ritratti silografici e biografie dei papi Bonifacio IV e Deodato: confronto tra l'edizione Baldini 1600 (a sinistra) e l'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, rispettivamente Racc. Fer. Mor. 2055 e E.69.A.1)

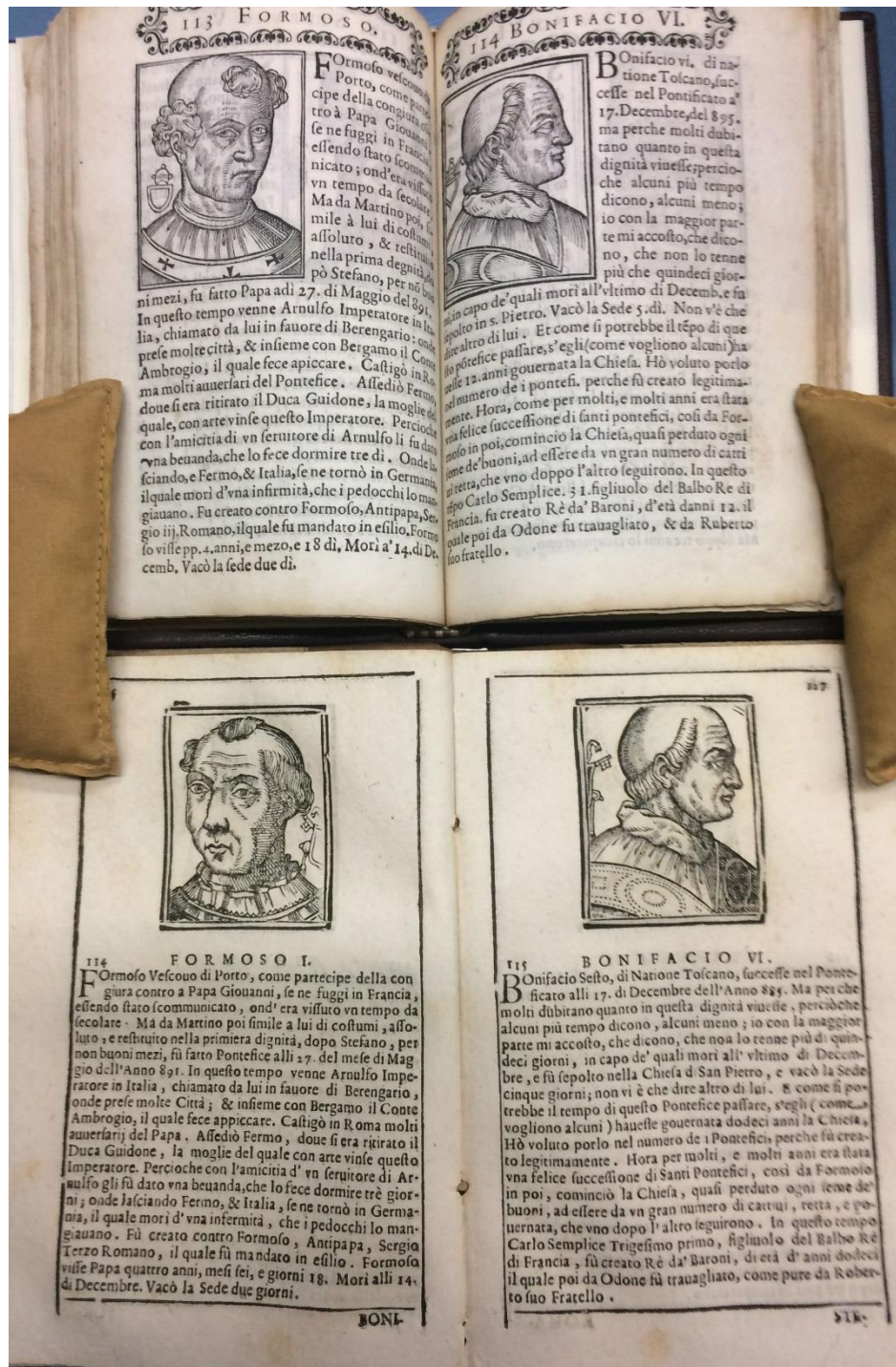


Fig. 12: Ritratti silografici e biografie dei papi Formoso e Bonifacio VI: confronto tra l'edizione Baldini 1600 (in alto) e l'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, rispettivamente Racc. Fer. Mor. 2055 e E.69.A.1)

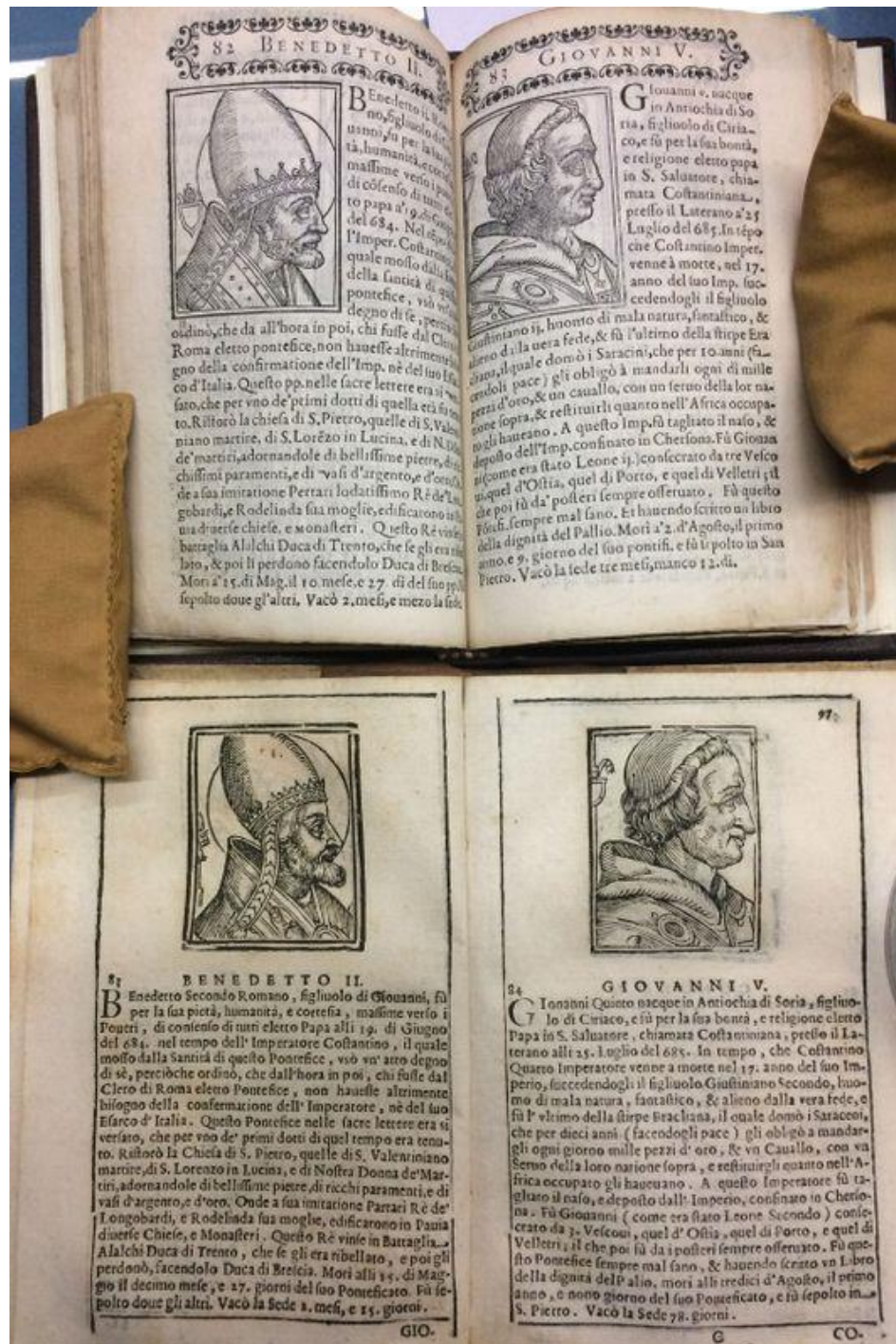


Fig. 13: Ritratti silografici e biografie dei papi Benedetto II e Giovanni V: confronto tra l'edizione Baldini 1600 (in alto) e l'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, rispettivamente Racc. Fer. Mor. 2055 e E.69.A.1)

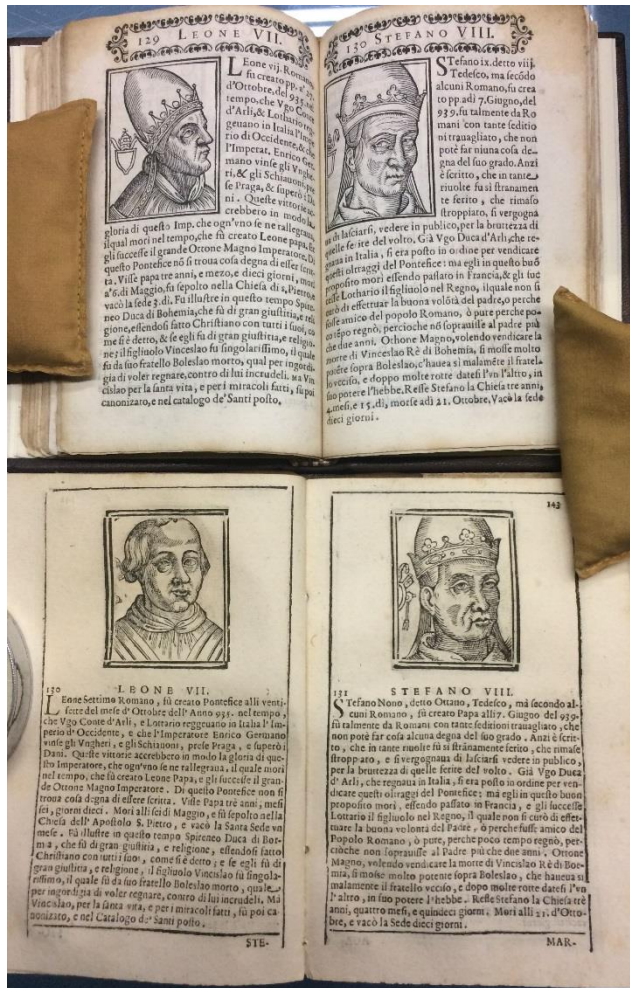


Fig. 14: Ritratti silografici e biografie dei papi Leone VII e Stefano VIII: confronto tra l'edizione Baldini 1600 (in alto) e l'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, rispettivamente Racc. Fer. Mor. 2055 e E.69.A.1)

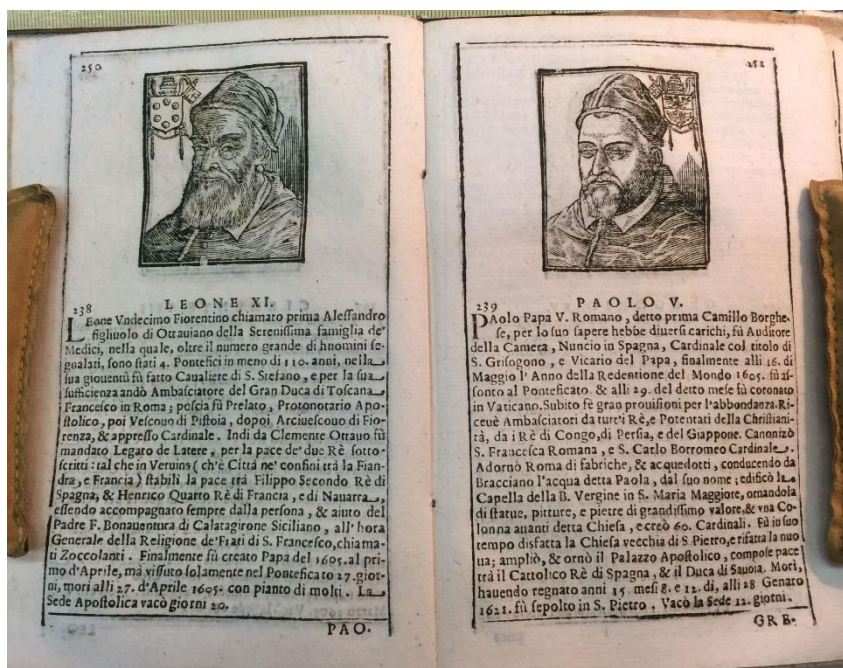


Fig. 15: Ritratti silografici e biografie dei papi Leone XI e Paolo V, dall'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, E.69.A.1)



Fig. 16: Ritratti silografici e biografie dei papi Innocenzo IV e rispettivamente Gregorio XIII (asimmetria dovuta al fatto che l'esemplare Baldini è mutilo di diverse pagine), e Sisto V: confronto tra l'edizione Baldini 1600 (in alto) e l'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, rispettivamente Racc. Fer. Mor. 2055 e E.69.A.1). I due ritratti dell'edizione Monti sono di qualità molto elevata e potrebbero essere stati intagliati a Venezia; nell'edizione Baldini non c'è invece differenza rilevante di qualità tra l'effigie di Sisto V e le altre

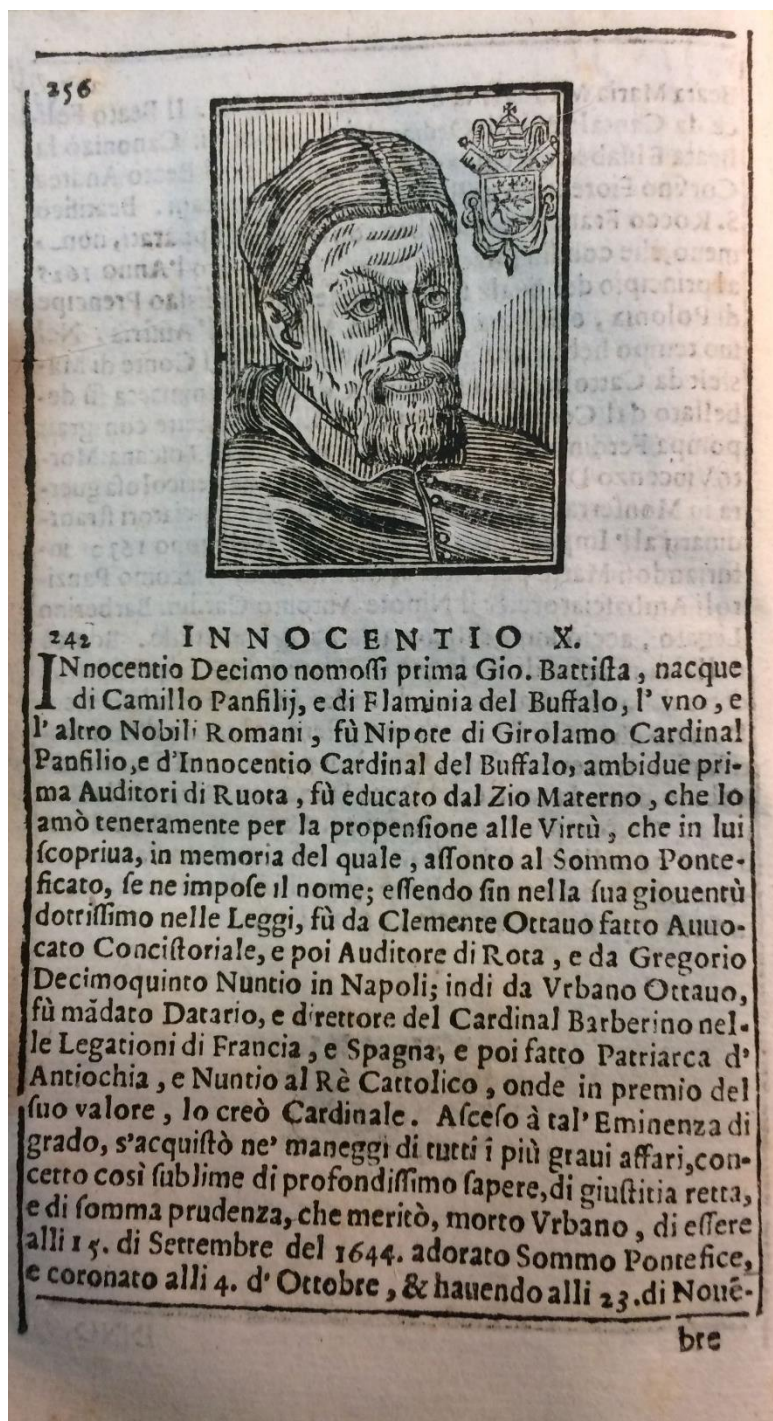


Fig. 17: Ritratto silografico e biografia del papa Innocenzo X, dall'edizione Monti 1670 di: Vittorio Baldini, *Cronologia ecclesiastica* (Modena, Biblioteca Estense, E.69.A.1)



Fig. 18: Ritratti di imperatori, silografie da matrici di provenienza bolognese (Monti) della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo completo della raccolta, p. 26. Modena, Galleria Estense



Fig. 19: Ritratti di imperatori, silografie da matrici di provenienza bolognese (Monti) della raccolta Enrico Mucchi, dal catalogo completo della raccolta, p. 27. Modena, Galleria Estense

NOTA: Le figure 1 e 3-19, riproducenti opere di proprietà della Biblioteca Estense e della Galleria Estense di Modena, vengono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. La figura 2 è pubblicata su concessione della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni antiche

BALDINI 1600

V. BALDINI, *Cronologia ecclesiastica la quale contiene le Vite dei Sommi Pontefici da S. Pietro fino a Clemente VIII* [...], Raccolta da diuersi Scrittori antichi, et moderni, per Vittorio Baldini, Ferrara 1600.

BALDINI 1604

V. BALDINI, *Cronologia ecclesiastica la quale contiene le Vite dei Sommi Pontefici da S. Pietro fino a Clemente VIII* [...], Raccolta da diuersi Scrittori antichi, et moderni, per Vittorio Baldini, Ferrara 1604.

BALDINI 1670

V. BALDINI, *Cronologia ecclesiastica la quale contiene le Vite dei Sommi Pontefici da S. Pietro fino a Clemente X* [...], Raccolta da diuersi Scrittori antichi, et moderni, per Vittorio Baldini, Bologna 1670.

BALDINI 1690

V. BALDINI, *Cronologia ecclesiastica la quale contiene le Vite dei Sommi Pontefici da S. Pietro fino al regnante Alessandro VIII* [...], Raccolta da diuersi Scrittori antichi, et moderni, per Vittorio Baldini, Bologna 1690.

CALDERONI 1607

A. CALDERONI, *L'esilio amoroso, favola boschereccia* [...], per Vittorio Baldini, Ferrara 1607
https://books.google.gr/books?id=D69dAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false <11 giugno 2017>.

CAVALIERI 1580

G. CAVALIERI, *Romanorum Pontificum effigies* [...], Roma 1580.

CICCARELLI–CAVALIERI 1588

A. CICCARELLI, G. CAVALIERI, *Le Vite de Pontefici* [...], Roma 1588.

CICCARELLI–CAVALIERI 1590

A. CICCARELLI, G. CAVALIERI, *Le Vite degli Imperatori romani* [...], Roma 1590.

CICCARELLI–PANVINIO ET ALII 1592

A. CICCARELLI, O. PANVINIO, B. PLATINA, B. DIONIGI, *Historia delle Vite de i sommi Pontefici dal Salvator Nostro insino a Paolo II* [...], Venezia 1590.

CICCARELLI–PANVINIO ET ALII 1608

A. CICCARELLI, O. PANVINIO, B. PLATINA, G. STRINGA, B. DIONIGI, *Historia delle Vite de i sommi Pontefici dal Salvator Nostro insino a Paolo V* [...], Venezia 1608.

CICCARELLI–PANVINIO ET ALII 1622

A. CICCARELLI, O. PANVINIO, B. PLATINA, B. PLATINA, G. STRINGA, L. TESTA, B. DIONIGI, A. BZOVIO, *Historia delle Vite de i sommi Pontefici dal Salvator Nostro insino a Gregorio XV* [...], Venezia 1622.

MARCIANESE 1616

G. MARCIANESE, *Narratione della nascita, vita e morte della B. Lucia da Narni dell'Ordine di S. Domenico* [...], presso Vittorio Baldini, Ferrara 1616.

PLATINA—CICCARELLI ET ALII 1666

B. PLATINA, O. PANVINIO, A. CICCARELLI, G. STRINGA, L. TESTA, B. DIONIGI, A. BZOVIO, A. BAGATTA, F. TOMASUCCIO, N.A. CAFERRI, *Delle Vite de' Pontefici dal Salvator Nostro fino a Paolo II. Accresciuto con quelle de' Papi Moderni da SISTO Quarto fino ad Alessandro VII Regnante* [...], Venezia 1666.

PLATINA—PANVINIO ET ALII 1600

B. PLATINA, O. PANVINIO, A. CICCARELLI, G. STRINGA, L. TESTA, B. DIONIGI, F. TOMASUCCIO, *Delle Vite de' Pontefici dal Salvator Nostro fino a Paolo II* [...], Venezia 1600
<https://books.google.de/books?id=mHisssLAVg4C&pg=RA1-PA561&dq=giacomo+monti+cronologia+ecclesiastica&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi56N2467UAhUIDMAKHQVD7Y4ChDoAQgxMAI#v=onepage&q=giacomo%20monti%20cronologia%20ecclesiastica&f=false> <15 giugno 2017>.

VITE DEGLI IMPERATORI [1683]

Sommario delle Vite de gl'Imperatori romani cavato dall'Istorie antiche e moderne con la effigie di ciascheduno ritratte dalle medaglie [...], Bologna [1683]

TASSO 1583

T. TASSO, *Aminta* [...], presso Aldo, Venezia 1583.

TASSO 1590

T. TASSO, *Aminta* [...], presso Aldo, Venezia 1590.

Studi ed edizioni

BAUER 2014

S. BAUER, *Panvinio Onofrio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014.

BAUER 2006

S. BAUER, *The censorship and fortuna of Platina's "lives of the popes" in the sixteenth century, Late medieval and early modern studies*, 9, Turnhout 2006.

BRISIGHELLA/NOVELLI 1991

C. BRISIGHELLA, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (secolo XVIII)*, a cura di M.A. NOVELLI, Ferrara 1991.

BRUNELLI 1992-1994

BRUNELLI, *Una proto-industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, «Miscellanea Marciana», VII-IX, 1992-1994, pp. 207-230.

CARNEVALI 2016

R. CARNEVALI, *La stampa popolare tra larga diffusione ed interessi eruditi: il caso dei materiali profetici nella collezione della Galleria Estense di Modena*, «Studi di Memofonte», 17, 2016, pp. 164-176.

CHIAPPINI 1997

A. CHIAPPINI, *Baldini Vittorio*, voce in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, I, a cura di M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano 1997, pp. 57-62.

CIONI 1960-2016

A. CIONI, *Basa Domenico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1970.

GIACHERY 2012

A. GIACHERY, *Stefano Mozzi Scolari «stampadore e miniatore di stampe di rame» nella Venezia del Seicento: vita, attività, eredi*, s.l. 2012. <https://bibliothecae.it.unibo.it/article/view/569/> <10 giugno 2012>.

GOLDONI 1986

M. GOLDONI, *Il reimpiego, I legni incisi della Galleria Estense*, Modena 1986, pp. 61-68.

GOLDONI 1995a

M. GOLDONI, *Il patrimonio silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-1995. La raccolta Enrico Mucchi / significato e prospettive di una acquisizione*, Modena 1995.

GOLDONI 1995b

M. GOLDONI, *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della raccolta Bertarelli*, «Rassegna di studi e di notizie - Castello Sforzesco», XXII, 1995, pp. 195-259.

GOLDONI 2000

M. GOLDONI, *Alle origini del nucleo bertarelliano di Trieste: I legni modenese e la loro sopravvivenza*, in *Achille Bertarelli e Trieste*, a cura di A. Giacomello, Trieste 2000, pp. 45-78.

GOLDONI 2001

M. GOLDONI, *Einige bedeutende Einblattdrucke aus dem 15. bis 16. Jahrhundert*, in *Popular prints and imagery*, Atti del convegno internazionale (Lund 5-7 ottobre 2000), a cura di N.-A. Bringéus, S.-Å. Nilsson, Stoccolma 2001, pp. 69-110.

GORRIS 2002

R. GORRIS, *Prudentia perpetuat: Vittorio Baldini, editore ferrarese di Francesco Patrizi*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze 2002, pp. 219-252.

HARTIG 1917

O. HARTIG, *Des Onuphrius Panvinus Sammlung von Papstbildnissen in der Bibliothek Johann Jakob Fuggers*, «Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft», 38, 1917, pp. 284-314.

LADNER 1983

G.B. LADNER, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Roma 1983.

LADNER 1984

G.B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. Band III. Addenda et corrigenda, Anhänge und Exkurse. Schlusskapitel: Papstikonographie und allgemeine Porträtikönographie im Mittelalter. Register*, Città del Vaticano 1984.

LEGNINCISI 1986

I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

LONGO 1981

N. LONGO, *Ciccarelli Antonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981.

MARCHI 2012

R. MARCHI, *Monti Giacomo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012.

MATTER–ZARRI–DA NARNI 2011

E.A. MATTER, G. ZARRI, L. DA NARNI, *Una mistica contestata. La Vita di Lucia da Narni (1476-1544) tra agiografia e autobiografia*, Roma 2011.

MATTHEWS GRIECO 1994

S.F. MATTHEWS GRIECO, *Modelli di santità femminile nell'Italia del Rinascimento e della Controriforma*, in *DONNE E FEDE* 1994, pp. 303-325.

NAVARRO 2017

F. NAVARRO, *Plautilla Nelli. Arte e devozione sulle orme di Savonarola*, Livorno 2017.

NICCOLI 2011

O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari 2011.

RUBACH 2016

B. RUBACH, *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlino 2016.

SAMARITANI 2006

A. SAMARITANI, *Lucia da Narni ed Ercole I d'Este a Ferrara tra Caterina da Siena, Girolamo Savonarola e i Piagnoni. Fonti e letteratura*, Ferrara 2006.

DONNE E FEDE 1994

Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia (Storia delle donne in Italia), a cura di L. Scaraffia, G. Zarri, Roma 1994.

SCHMITT 2000

S. SCHMITT, *Die bildlichen Darstellungen Papst Innozenz' III*, in *Papst Innozenz III., Weichensteller der Geschichte Europas*, a cura di T. Frenz, Stoccarda 2000, pp. 34-36.

TRAVISONNI 2017

C. TRAVISONNI, *Tra stampa a larga diffusione e accademia. La xilografia emiliana tra Seicento e Settecento nelle raccolte di matrici lignee della Galleria Estens*, «Studi di Memofonte», numero speciale, 2017, pp. 90-133.

WAETZOLD 1961

S. WAETZOLD, *Buchillustration*, in *Meister um Albrecht Dürer*, Catalogo della mostra, a cura di L. Grote, P. Strieder, Norimberga 1961.

ZARRI 1992

G. ZARRI, *Le sante vive, profezie di corte e devozione femminile tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992 (edizione originale Torino 1990).

ZARRI 1994

G. ZARRI, *Dalla profezia alla disciplina (1450-1650)*, in *DONNE E FEDE*, pp. 177-225.

ZARRI 2011

G. ZARRI, *Tra mistica, agiografia ed autobiografia: autori e attori della "Vita di Lucia da Narni"*, in *Una mistica contestata. La Vita di Lucia da Narni (1476-1544) tra agiografia e autobiografia. Con l'edizione del testo (Temi e testi 87)*, a cura di E.A. Matter, G. Zarri, Roma 2011, pp. IX-L.

ABSTRACT

Un considerevole numero di matrici lignee provenienti dalla tipografia di Vittorio Baldini fa parte delle collezioni della Galleria Estense: tra i nove legni già pubblicati nel 1986, i sei impiegati nella stampa dell'*Aminta* vengono riesaminati qui per quanto concerne il loro rapporto con i verosimili originali, intagliati per Aldo Manuzio il Giovane.

La matrice silografica n. 671 della Raccolta Enrico Mucchi, rappresentante S. Caterina da Siena, viene ricondotta alla *Vita della Beata Lucia da Narni* del Padre Marcianese, Baldini 1616.

Si presenta una prima comunicazione relativa a testimonianze indirette dell'influenza di Baldini sulla formazione del patrimonio silografico modenese, che si esercitò in particolare, a quanto sembra, attraverso Bologna. A Bologna, sottoposta al dominio della Chiesa come Ferrara dopo il 1598, la *Cronologia Ecclesiastica* di cui Baldini viene considerato autore oltre che editore, un'opera che riprende in modo originale modelli romani e veneziani (Cavalieri, Basa), venne riproposta da vari stampatori, che dovettero procurarsi adeguate scorte di legni per la sua illustrazione. Tra questi Giacomo Monti. Dei legni da lui usati per le proprie edizioni dell'opera, 131, per lo più copie da Baldini, sono sopravvissuti nel fondo Mucchi, insieme con trentasei altri destinati al *Sommario delle vite degli Imperatori*. Questi dati accrescono la credibilità di due ipotesi formulate tempo fa: che per gli stampatori modenesi nel XVII e XVIII secolo un rapporto privilegiato con Bologna abbia sostituito, per quel che riguarda la silografia, quello con Venezia instauratosi nel Cinquecento; e che in generale, soprattutto nelle periferie, il valore delle matrici silografiche conservate nelle botteghe, variasse anche in relazione alla loro utilità per la completezza di serie richieste da determinate edizioni illustrate.

A relevant number of woodblocks coming from Vittorio Baldini's printer's workshop, the most dynamic in late XVIth century Ferrara, was discovered already 1986 in the collections of the Estense Gallery: nine blocks employed in the illustration of Baldini's *Aminta* and *Vaticinia de Summis Pontificibus*. This paper, which does not presume to be exhaustive, deals with some more traces of Baldini's activity and of its repercussions. It points out some peculiarities which distinguish Baldini's *Aminta* blocks from Manuzio's ones. Furthermore, a woodblock representing Caterina da Siena is recognized as corresponding to the illustration in Father Marcianese's *Vita di Lucia da Narni*, Baldini 1616. But Baldini's activity seems to have exerted a wider though indirect influence on Modena and Modena's printers (or at least on the stocks in their storehouses), notably through the mediation of Bologna, belonging to the Church's State as well as Ferrara after 1598: his successful *Cronologia Ecclesiastica*, 1600, relying on Roman and Venetian editions (Cavalieri, Basa), and rearranging the sources in an original way, was imitated by several editors in Bologna, who had to get own sets of blocks for the illustration; among them, Giacomo Monti. Of Monti's woodblocks for his own editions of the *Cronologia* (1666, 1670), 131 survived in Modena's Raccolta Enrico Mucchi (Galleria Estense), together with thirty-six blocks for Monti's *Sommario delle vite degli Imperatori*.

Previous hypotheses seem to be confirmed, about a close relationship between the woodblock stocks in Modena and in Bologna during the XVII and XVIII centuries, and about a higher value which was probably attributed to woodblocks making up series, irrespective of their quality.

ALCUNE PRECISAZIONI SULLE MATRICI XILOGRAFICHE DEL TIPOGRAFO VITTORIO BALDINI NELLA COLLEZIONE DELLA GALLERIA ESTENSE DI MODENA

Nel mio articolo *La stampa popolare tra larga diffusione ed interessi eruditi: il caso dei materiali profetici nella collezione della Galleria Estense di Modena* apparso sul numero 17 di questa rivista, ho preso in considerazione, tra le altre cose, il nucleo di matrici proveniente dalla tipografia di Vittorio Baldini (post 1575-1618) già riconosciuto nel 1986 da Maria Goldoni¹. Avevo poi ampliato questo gruppo con il riconoscimento di un legno proveniente dalle *Profetie di Severo, et Leone imperatori* del 1596, un altro testo profetico stampato da Baldini². In questo intervento mi preme correggere e integrare un punto che sono oggi in grado di presentare in modo più preciso e rigoroso, grazie a controlli più approfonditi, a proposito di un ulteriore gruppo di matrici riferite al tipografo ferrarese.

Si tratta delle matrici per le illustrazioni della seconda edizione dell'*Aminta* di Torquato Tasso (1544-1595), uscita dai torchi di Baldini nel 1599, anche in questo caso identificate e contestualizzate per la prima volta da Maria Goldoni³. Innanzitutto, nel mio precedente articolo parlavo di falsificazione, da parte di Baldini, dei legni delle illustrazioni della edizione pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio il Giovane (1547-1597) nel 1583, quando in realtà il tipografo ferrarese copiò i legni in questione, come si può evincere da un attento esame dei dettagli della figurazione, ma anche dalla presenza di un monogramma «BF» nella vignetta col satiro a pagina 32 dell'edizione baldiniana e assente invece in quella aldina⁴. Inoltre, un'analisi approfondita degli esemplari conservati alla British Library di Londra permette di confermare che le illustrazioni dell'edizione ferrarese del 1599⁵ copiano quelle dell'edizione aldina dell'*Aminta* del 1583⁶, presenti anche nell'edizione *Delle rime, et prose del S. Torquato Tasso di nuovo con diligenza rivedute, corrette, et di vaghe figure adornate, parte prima [-seconda]*, fatta uscire da Aldo il Giovane nello stesso 1583⁷.

Ritengo quindi opportuno dedicare qualche riga d'approfondimento alle diverse edizioni illustrate dell'*Aminta* pubblicate da Aldo Manuzio il Giovane e Vittorio Baldini per fare

¹ A questo nucleo appartengono in *primis* le due matrici dai *Vaticinia de summis pontificibus*, un testo profetico di ispirazione gioachimita edito da Baldini nel 1591 (e ristampato dallo stesso l'anno seguente). Le matrici furono pubblicate, attribuite e contestualizzate per la prima volta da Maria Goldoni in *I LEGNI INCISI* 1986, scheda n. 45, pp. 98-100, e si trovano ora ai numeri d'inventario 15176 e 15192 della raccolta Mucchi in seguito al progetto di restauro e catalogazione della collezione di matrici xilografiche della Galleria Estense di Modena promosso dalla Fondazione Memofonte. Per un *excursus* sulla tradizione testuale dei *Vaticinia* e la bibliografia in merito cfr. l'articolo a mia firma in «Studi di Memofonte», 17, 2016, pp. 164-176.

² Si tratta della matrice per l'illustrazione alla p. 24, appartenente sempre alla raccolta Mucchi all'interno della collezione di matrici della Galleria Estense. Questo fondo giunse per via ereditaria alla tipografia modenese dei Mucchi nel XIX secolo, e comprende un migliaio di matrici xilografiche oltre a numerose altre di diverso genere: vedi GOLDONI 1986, in particolare alle pp. 22-23, ma anche GOLDONI 1995 e ARALDI 2017. Per alcune delle matrici Mucchi è stata provata l'origine veneziana e il reimpiego da parte di stampatori modenesi; su tutti, i due legni dall'*Officium Beatae Mariae Virginis* di Francesco Marcolini del 1545: cfr. *I LEGNI INCISI* 1986, scheda n. 5, pp. 65-66.

³ Cfr. *I LEGNI INCISI* 1986, scheda n. 72, pp. 113-114.

⁴ Monogramma interpretato come «Baldinus fecit» da NAGLER 1858-1879, n. 1557, e che combacerebbe col profilo di Baldini contemporaneamente editore ed incisore delineato dagli studi successivi: cfr. CHIAPPINI 1999, pp. 61-62. Ringrazio Maria Goldoni per avermi segnalato l'errore; a correzione di questo e di alcune mie imprecisioni bibliografiche, oltre che per maggiore chiarezza, riporto in parte le note del mio precedente articolo relative alle edizioni baldiniane qui citate, mentre rimando in generale a quest'ultimo per una più ampia analisi della figura di Vittorio Baldini e per la bibliografia relativa.

⁵ Segnatura 1070.g.15.1., *EDIT16* CNCE 30403.

⁶ Segnatura 11715.aa.54, *EDIT16* CNCE 48013.

⁷ Segnatura 11427.a.31, *EDIT16* CNCE 27648.

chiarezza sul rapporto tra queste edizioni e in definitiva anche sulla scelta del tipografo ferrarese di copiare i legni aldini. Infatti, non tutte le edizioni del testo risultano illustrate, variando in composizione e formato tra di esse⁸, ma addirittura le stesse illustrazioni si presentano in due serie diverse all'interno del *corpus* delle edizioni aldine. Se l'edizione veneziana del 1583 dell'*Aminta* e quella presente nel *Delle rime, et prose del S. Torquato Tasso* dello stesso anno sono illustrate dagli stessi sette legni, l'*Aminta* aldina del 1590 è corredata da ben dieci legni⁹. Prima e seconda serie delle illustrazioni presentano stile e misure del tutto simili; i legni aggiunti nell'edizione del 1590 riguardano le illustrazioni alle pagine 45, 58, e 72 in apertura del secondo, terzo e quarto coro del testo, per cui la vignetta a corredo del primo coro non viene ripetuta che nell'ultimo, quando invece essa veniva riutilizzata tre volte nelle due edizioni del 1583, in concomitanza dei tre cori qui presenti¹⁰. Nell'edizione del 1590, inoltre, anteposto al prologo si trova un ritratto xilografico del Tasso. Alla British Library è conservata infine un'ulteriore edizione dell'*Aminta* di Aldo Manuzio il Giovane, pubblicata nel 1589, in cui i legni delle illustrazioni sono sempre i sette della prima serie¹¹.

Passando ad analizzare l'edizione ferrarese del 1599, si scopre che in essa Baldini utilizza soltanto sei legni dal momento che evita di impiegare le vignette a illustrazione dei cori, stampando a volte al posto di queste finalini o altri legni più elaborati, come il vaso a pagina 71¹². Allo stesso tempo, il tipografo ferrarese pubblica il testo dell'*Aminta* nella variante con cinque cori, apparsa per la prima volta a stampa nell'edizione aldina del 1590, e sembra copiare da quest'ultima la scelta di inserire, sul frontespizio, un ritratto da intendersi, molto probabilmente, come quello del Tasso, come avveniva in quella alla carta *4v¹³. Il dato significativo è però che Baldini sembra aver inizialmente progettato di copiare la serie completa dei legni, e poi aver cambiato idea, forse per ragioni finanziarie e di tempo: nelle collezioni della Galleria Estense si trovano infatti sia due legni che copiano la stessa vignetta aldina (i nn. 6436 e 6777), sia una copia di quella del primo coro (n. 6783) poi non utilizzata in alcuna delle edizioni dell'*Aminta* di Vittorio Baldini da me consultate. Si rimanda all'intervento di Maria Goldoni in questo stesso numero per l'analisi di tale gruppo di matrici, ma il semplice accenno all'esistenza di un legno copiato e rimasto inutilizzato finisce per rafforzare ulteriormente quanto concluso sulle strategie editoriali di Baldini. Come provato anche dalla ripresa dei *Vaticinia de summis pontificibus* discussa nel mio precedente articolo, Baldini adotta più volte, nella propria produzione editoriale, pratiche di 'appropriazione', ossia ripubblica

⁸ Si veda lo stemma dei manoscritti e delle edizioni dell'*Aminta* in TROVATO 1999, precisamente pp. 1009-1016. Per una prima introduzione ad Aldo il Giovane e alla bibliografia sul suo conto cfr. RUSSO 2007, da integrare con le precisazioni ed aggiornamenti di MANCINI 2015.

⁹ Il testo dell'*Aminta* si trova alle carte G1-K10 in *Delle rime, et prose*: TROVATO 1999, p. 1014, edizione A3, mentre per la descrizione fisica delle due edizioni autonome del testo del 1583 e 1590 cfr. *Ivi*, pp. 1014-1015, rispettivamente edizioni A3.bis e A90.

¹⁰ Al tempo, l'*Aminta* circolava in diverse versioni testuali, in cui, tra le altre cose, variava il numero dei cori, e questi appaiono per la prima volta a stampa nel numero di cinque proprio nell'edizione aldina del 1590: a proposito di questo aspetto si veda in generale TROVATO 1999.

¹¹ Segnatura 11715.a.71, *EDIT16* CNCE 48045: cfr. TROVATO 1999, p. 1015, edizione A4.

¹² Le matrici dell'*Aminta* sono ora catalogate all'interno del database *XILOGRAFIE MODENESI* ai numeri d'inventario 6431-6436, 6777, e 6783: la n. 6433 si riferisce alla matrice citata raffigurante il satiro, la n. 6777 è una copia della n. 6436, mentre riguardo al legno 6783 vedi *infra* nel corpo del mio intervento. L'edizione di Baldini è citata in TASSO/SOLERTI 1895, p. xcix, n. 15. TASSO/SOLERTI 1895 e TROVATO 1999 rimangono le due uniche bibliografie tassiane a riferire la presenza o meno di illustrazioni nelle edizioni descritte, particolare assente, in quanto animata da scopi diversi, dalla bibliografia più estesa di CARNAPE 1998. Ringrazio Chiara Trivisonni per avermi fornito i dettagli di queste matrici, e approfitto di questa nota anche per ringraziare Bryan Brazeau della University of Warwick e Chris Geekie della Johns Hopkins University per avermi reso partecipe delle loro discussioni attorno a Tasso.

¹³ Baldini arricchisce ulteriormente la propria edizione aggiungendo in chiusura il poemetto *Amor fuggitivo* e adotta per il volume il formato dodicesimo, usato da Aldo il Giovane in tutte le sue edizioni dell'*Aminta*, eccetto che per quella del 1590.

edizioni illustrate originariamente apparse sul mercato veneziano. Baldini propende però per strategie di appropriazione non pedissequae, anche se in questo parzialmente spinto dalla volontà di risparmiare tempo e denaro nella realizzazione delle copie. Scrivo «parzialmente» poiché nel caso dell'*Aminta* egli aveva già pubblicato il testo nel 1581, a ridosso della prima edizione pubblicata da Aldo il Giovane a Venezia¹⁴; entrambe queste edizioni erano però senza illustrazioni, così come lo erano tutte le altre susseguitesì dopo la *princeps* cremonese del 1580, questa inclusa. Al netto delle possibili esigenze pratiche, Baldini scelse quindi di pubblicare un'edizione illustrata, e i legni della Galleria Estense si rivelano fondamentali nel ricostruire tale scelta.

Esula dai fini di questo breve intervento uno studio dettagliato della fortuna editoriale dell'*Aminta* e dell'eventuale rapporto tra questa e la tradizione illustrativa del testo. Non si può quindi che lasciare aperta la questione, in attesa inoltre di studi più approfonditi sulle scelte editoriali di Baldini riguardo al suo rapporto con l'editoria veneziana del tempo¹⁵, e con la speranza di poter ulteriormente ampliare il numero di legni della Galleria Estense riconducibili ad illustrazioni coeve. Alla luce delle precisazioni fatte, si vuole concludere ribadendo ancora una volta l'importanza di continuare a investigare l'illustrazione del libro d'antico regime tipografico in quanto campo d'intersezione tra cultura editoriale e grafica, e il ruolo che essa poteva rivestire agli occhi dei tipografi del tempo.

¹⁴ TROVATO 1999, pp. 1011-1013, edizioni A1 (*EDIT16* CNCE 48045), B1x (*EDIT16* CNCE 47997) e B1y (*EDIT16* CNCE 48519).

¹⁵ Alla luce di una documentata attività editoriale di Baldini uscita a Venezia cfr. PAROLOTTI 2013.

BIBLIOGRAFIA

ARALDI 2017

C. ARALDI, *La Società Tipografica Modenese. Artisti tra Otto e Novecento nella raccolta Mucchi*, «Studi di Memofonte», Numero speciale, 2017, pp. 162-199.

CARNAPE 1998

L. CARNAPE, *Edizioni a stampa di Torquato Tasso 1561-1994*, I-II, Bergamo 1998.

CHIAPPINI 1999

A. CHIAPPINI, *Baldini, Vittorio*, voce in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento: I. A-F*, a cura di M. Menato, E. Sandal et alii, Milano 1999, pp. 57-62.

I LEGNI INCISI 1986

I legni incisi della Galleria Estense: quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale, Catalogo della mostra, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986.

GOLDONI 1986

M. GOLDONI, *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *I LEGNI INCISI* 1986, pp. 11-29.

GOLDONI 1995

M. GOLDONI, *Il patrimonio silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-1995. La raccolta Enrico Mucchi: significato e prospettive di una acquisizione*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, Modena 1995.

MANCINI 2015

L. MANCINI, *Un «increscioso ma non trascurabile argomento»: la fine del matrimonio di Aldo Manuzio il giovane e la sua mancata ammissione agli ordini sacri*, «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», 29, 2015, pp. 27-43.

NAGLER 1858-1879

G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, I-V, Monaco di Baviera 1858-1879.

PAROLOTTO 2013

A. PAROLOTTO, *Baldini, Vittorio*, voce in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, a cura di M. Santoro et alii, I-III, Pisa 2013, I, pp. 56-58.

RUSSO 2007

E. RUSSO, *Manuzio Aldo il Giovane*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, http://www.treccani.it/enciclopedia/manuzio-aldo-il-giovane_%28Dizionario-Biografico%29/ <10 giugno 2017>.

TROVATO 1999

P. TROVATO, *Per una nuova edizione dell'Aminta*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, I-III, Firenze 1999, III, pp. 1003-1027.

TASSO/SOLERTI 1895

T. TASSO, *Teatro*, in *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, a cura di A. SOLERTI, III, Bologna 1895.

Sitografia

EDIT16

EDIT16 – *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*,
http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm <10 giugno 2017>.

XILOGRAFIE MODENESI

<http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/ricerca-nel-database-museale> <10 giugno 2017>.

ABSTRACT

La presente nota approfondisce il confronto tra gli apparati illustrativi xilografici delle edizioni dell'*Aminta* tassiana uscite dai torchi di Aldo Manuzio il Giovane (1547-1597) e del ferrarese Vittorio Baldini (*post* 1575-1618) durante gli ultimi vent'anni del Cinquecento.

This note expands on the comparison between the woodcut illustrations of the late sixteenth-century editions of Tasso's *Aminta* published by Aldus Manutius the Younger (1547-1597) and the Ferrarese Vittorio Baldini (*post* 1575-1618).

ARTE & LINGUA

PRIME ANNOTAZIONI SUL LESSICO ARCHITETTONICO MILITARE DI GIACOMO LANTERI¹

1. Tra romanzo e realtà

Paradossalmente, a oggi, il libro che riunisce il maggior numero di informazioni note su Giacomo Lanteri non è una monografia erudita e nemmeno un saggio; e non è stato scritto né da uno studioso di agraria o di economia, né da uno di architettura o storia militare. Si tratta di un racconto storico, e quindi di un testo inserito all'interno di quella grande produzione romanzesca che ha invaso le librerie nel nuovo millennio, con autori che vanno da Valerio Massimo Manfredi a Gisbert Haefs, e che ha per protagonisti vari personaggi storici. Le vite di Alessandro Magno, di Annibale, di Cesare (per fare qualche nome di personaggi che sono stati realmente romanzati) sono ricostruite nelle parti mancanti, ad arte completate dalla fantasia verisimile dello scrittore sulla base di notizie storicamente accertate sulle fonti. Il racconto, uscito nel 1994, si intitola *Servitore vostro humilissimo et devotissimo*, sottotitolo *Storia di Giacomo Lanteri de' Paratico nobile bresciano, scienziato, avventuriero, agente segreto di Filippo II re di Spagna*; e l'autore è Ottavio Rossani, inviato speciale del «Corriere della Sera»².

Il racconto romanzato costituisce in realtà la prima parte del libretto e in esso l'autore, «in un serrato racconto storico ha colto sentimenti, passioni e ragionamenti di Lanteri durante l'episodio più difficile – per quel che se ne sa – della sua vita: cioè l'assedio di Civitella del Tronto (1557), posto inutilmente per 22 giorni dal Duca di Giusa [*sic*: ma Guisa], al comando delle truppe francesi papaline». Così si legge nel risvolto di copertina, dove per altro prima si era indugiato ovviamente sugli aspetti più accattivanti della vita di Lanteri:

Un personaggio ingiustamente dimenticato del Rinascimento [...] nobile bresciano, esperto in fortificazioni militari, “ingegniero maggiore” di Sua Maestà Filippo II, architetto-matematico-economista e, in più, agente segreto con l'incarico delicato e pericoloso di disegnare la mappa delle fortezze musulmane del Nord-Africa, in vista della loro eventuale conquista da parte dell'Invincibile Armata.

per poi continuare:

Questo scienziato-avventuriero “servitore humilissimo et devotissimo” del re di Spagna, autore di trattati sui sistemi difensivi e di economia – poco noti, ma importanti – ha provocato la fantasia di Ottavio Rossani, che [...].

Dopo la prima parte di invenzione verisimile, nella seconda, intitolata *Nunquam sistenda* (il motto di Lanteri), Rossani conferisce invece allo scritto un aspetto saggistico, e, con alcune brevi pennellate, traccia una breve biografia, raccogliendo informazioni dalle varie fonti note, le più

¹ Questo saggio ha origine da una relazione presentata al Convegno *Dalla scripta all'italiano. Aspetti momenti figure di storia linguistica bresciana* (Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere e Arti; 28-29 novembre 2013). Per vari motivi non è stato possibile consegnare la versione scritta per gli atti (*DALLA SCRIPTA ALL'ITALIANO* 2015); versione scritta che ora trova qui una sua nuova fisionomia con l'accordo dell'organizzatore e curatore del volume, l'amico Mario Piotti, che ringrazio. Muoversi sul confine della ricerca interdisciplinare è sempre estremamente insidioso e lo è particolarmente quando si devono fare incursioni al di là della frontiera (per me la storia dell'architettura). Per questo un ringraziamento affettuoso va a Daniela Lamberini che ha letto pazientemente una prima bozza di questo lavoro, regalandomi con competenza e amicizia preziosi consigli, senza i quali l'articolo pubblicato non avrebbe la conformazione attuale; e a Emanuela Ferretti, che ha devoluto una domenica alla lettura della seconda stesura e un pomeriggio a discuterne con me. Ad Alessandro Brodini, infine, devo alcuni suggerimenti bibliografici, di cui gli sono grato. Ma rivendico con forza tutti gli errori e le omissioni.

² ROSSANI 1994.

antiche sostanzialmente riconducibili al terzo libro de *Le imprese illustri* di Ruscelli del 1566³, in cui si descrive anche l'impresa di Lanteri (che, direi piuttosto significativamente, è un elemento meccanico: una vite perpetua)⁴, e agli *Elogi storici di bresciani illustri* di Ottavio Rossi, del 1620⁵. Il profilo che emerge dalla parte saggistica è lo stesso che esplode nel risvolto di copertina, vale a dire quello di un personaggio ingiustamente dimenticato dagli addetti ai lavori⁶.

Tutti sappiamo bene che quando lavoriamo su un autore, e lo studiamo a fondo, tendiamo a vedere nel suo operato una centralità spesso esagerata, esasperata nelle sue implicazioni, e sembrerebbe che di questa debolezza sia particolarmente afflitta anche la parte saggistica di Rossani, oltretutto verisimilmente amplificata dall'amore per il suo personaggio romanizzato. In effetti, però, a prima vista, la figura di Lanteri sembra effettivamente un po' trascurata.

³ RUSCELLI 1566.

⁴ RUSCELLI 1566, pp. 477-479. Ruscelli inizia come di consueto a descrivere e spiegare l'impresa: «La figura di questa impresa si vede esser una di quelle viti da alzare, & da tirar pesi, ch'oggi co(m)munemente chiamano viti perpetue. La qual voltandosi sempre ad un verso non finisce mai, & potrebbe tirar in perpetuo, se di continuo le si venisse aggiungendo corde, o catene da poter tirare. Et è certamente uno de' più potenti, più comodi, & più maravigliosi istrumenti, che le mecaniche potesser dare» (*Ivi*, p. 477). Dopo una lunga digressione per dimostrare che, contrariamente a quanto si crede, la vite perpetua non è l'invenzione di un ingegnere francese funzionale all'attraversamento delle Alpi delle artiglierie di Carlo VIII, Ruscelli si sofferma a spiegare i motivi della scelta, fornendo così alcune informazioni biografiche: «Ora per venir' all'espositione dell'impresa, & all'interpretatione della mentatione dell'autore, si può far fermissima congettura che egli abbia voluto mostrar la fermissima & costantissima intention sua di continuar sempre nelle sue virtuose & onorate fatiche, & particolarmente per servizio del Re Catolico, suo Signore, ove si veggono leggiadramente aver luogo quelle due importa(n)tissime proprietà, che di qui sopra ho detto essere in questo istrumento. L'una, di seguir sempre il viaggio suo, senza mai in quanto a se stessa impedirsi per niun modo. L'altra, di restar sempre salda, nè mai potersi dal peso suo svolgere o ritrarre indietro. [...] La qual impresa con questa così degna & lodatissima intentione, sì come in se stessa è molto bella & vaga per ciascuno di chi ella fosse, così poi senz'alcun dubbio si fa molto più vaga & bella in questo gentil'huomo, per confarsi gentilmente con la profession sua, la quale è d'ingegniero, & per tale officio serve illustremente al sopradetto Re Filippo Catolico, nel Regno di Napoli, oltre all'essere ancora in particolare adoprato all'occasione da' Pontefici & altri Principi, facendosi egli, quantunque ancor molto giovane, conoscere & amare per ingegno altissimo, & esser particolarmente dalla Natura stato creato per questa sua principale bellissima professione, la quale egli procura tuttavia di ridurre in lui a perfettione, non con la sola pratica, come par che la maggior parte oggi facciano, ma ancora con la teorica della Filosofia & delle Matematiche, con tutti quei miglior modi che sia possibile» (*Ivi*, pp. 478-479). Si avverte qui una volta per tutte, che nelle citazioni di testi tratte da libri antichi (così come nella trascrizione dei loro titoli in bibliografia) l'originale è riprodotto fedelmente per quanto concerne i grafemi, ad eccezione dell'adeguamento al sistema grafico moderno per la *u* e la *v*; inoltre si è inserita una punteggiatura e un'accentazione moderna nei casi in cui sia necessario per una maggiore comprensione, e si sono sciolte le eventuali abbreviazioni esplicitando tra parentesi tonde le lettere non espresse.

⁵ ROSSI 1620, pp. 309-312. In realtà una parte iniziale molto ampia (*Ivi*, pp. 311-312) è dedicata a notizie sulla famiglia; a Giacomo si dedica una scarna paginetta: «Da questa così honorata discendenza nacque il nostro Giacomo in tempo che nella nostra Città erano molto frequentati i due tempj dell'honore e della virtù. Scrisse egli e stampò libri intorno all'architettura militare dedicandoli all'ultimo Duca Alfonso di Ferrara, allhora che quel Principe, essendo su 'l fior de gli anni, sommamente si dilettaua di sì fatta virtù, ch'è senza dubbio il primo ornamento de' Principi guerrieri. Fece anco stampare i due Dialoghi della Economia, donando il primo a Madama Renata di Francia & l'altro a Lucretia Bona Ge(n)tildonna Bresciana. Con queste celebri fatiche d'ingegno, & con molte altre inventioni intorno alle Matematiche, fece chiaro il suo nome per tutta Europa, in modo che Filippo secondo, Re di Spagna, chiamandolo alla sua Corte, hebbe da lui i disegni intieri di tutte le fortezze d'Italia & poscia di quelle dell'Africa, dove mandò il Paratico, che in habito di peregrino dopo a molti pericoli riportò al Re non solamente le piante di quelle fortezze, ma i siti di tutti i porti e spiagge di quella provincia. Ottenne perciò titolo d'ingegnere maggiore di sua Maestà, che gli assegnò stanza nobile & grosso stipendio in Napoli, dove morì favorito di molte lodi, havendo lasciato per testamento che sopra al suo sepolcro si dovesse intagliar la sua impresa, ch'è di vite perpetua col motto NVNQVAM SISTENDA, inventata da lui per alludere alla perpetua fede che professava verso a quel suo sple(n)didissimo Mecenate» (*Ivi*, pp. 311-312).

⁶ Cfr. ROSSANI 1994, pp. 87-119. Rossani era già intervenuto su Lanteri a un convegno bresciano nel 1990: cfr. ROSSANI 1991.

Di Giacomo Lanteri (diffusamente indicato anche come Jacopo, e con la variante Lantieri per il cognome⁷) non esiste una voce nel *Dizionario biografico degli italiani* (dove viene citato invece a proposito di Girolamo Cataneo⁸, tra l'altro, come vedremo, protagonista dei suoi dialoghi), né in strumenti enciclopedici. La ricostruzione più estesa della sua biografia è contenuta (col significativo titolo di *Cenni biografici*) nella parte iniziale di un articolo di Gloria Vivenza del 1975, dedicato a Lanteri e al problema delle fortificazioni nel Cinquecento, confinato però in una rivista di settore esogeno agli studi di architettura come «Economia e storia»⁹. A questo primo tentativo si possono aggiungere le sintetiche biografie di Daniela Lamberini, che a più riprese si è confrontata con Lanteri nei suoi studi su Giovan Battista Belluzzi¹⁰.

Tutti coloro che scrivono su Giacomo Lanteri fino a tutto l'Ottocento sostanzialmente si basano su Ruscelli e sulla breve pennellata tracciata da Ottavio Rossi nel suo elogio storico del 1620¹¹; e la parabola delle notizie erudite su Lanteri, passando per Vincenzo Peroni¹² e Carlo Promis¹³, può essere senza dubbio conclusa con la citazione nella sezione storica *Brescia e sua provincia* (di Carlo Cocchetti) all'interno della *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto* curata da Cesare Cantù¹⁴.

Della famiglia sappiamo qualcosa ancora da Ottavio Rossi, che rimane la fonte più antica con il maggior numero di notizie e che nell'elogio storico di Giacomo premette una

⁷ A queste varianti si aggiunge anche quella di *Lanterio*. Rossani insiste molto, e con un certo fastidio, sulla questione e si schiera decisamente per *Giacomo Lantieri* sulla base della variante che compare nei frontespizi delle sue opere (cfr. ROSSANI 1994, pp. 104-105); e vi ritorna puntuto anche altrove, quando, a proposito di alcune notizie su opere inedite, facendo riferimento a Maggiorotti, aggiunge: «[...] uno studioso di storia e di cultura militare attento come Leone Margiarotti [*sic* ma: Maggiorotti]. (Tra l'altro, perfino lui lo chiama, e siamo nel 1936, Giacomo Lanteri)» (*Ivi*, p. 107). Simili varianti sono piuttosto frequenti in autori cinquecenteschi e non devono stupire più di tanto. In questo lavoro si è preferito *Giacomo Lanteri*, più frequentemente attestato in scritti moderni, variante usata sul frontespizio delle prime edizioni (LANTERI 1557, LANTERI 1559, LANTERI 1560) e peraltro scelta come indicazione primaria nelle schede di autorità dell'ICCU: «Nome: Lanteri, Giacomo <m. 1560> / Notizie: Nato a Paratico in provincia di Brescia, morì nel 1560. Fu matematico e ingegnere. / Nome su edizioni: Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia; Giacomo Lanteri bresciano; Giacomo Lanteri; Iacobus Lanternius Brixienensis; Iacomo de' Lanteri da Paratico / Fonti: FRI, ADCAM, BMSTC, BNF, RIC (Lanteri, Giacomo); /Stato: Medio / Identificativo: CNCA 10573» (cfr. < <http://edit16.iccu.sbn.it/>>).

⁸ Cfr. OLIVATO 1979.

⁹ VIVENZA 1975, pp. 503-508. La biografia è basata su scritti di eruditi, cronache, saggi: RUSCELLI 1566, pp. 477-479; ROSSI 1620, pp. 309-312; COZZANDO 1685, pp. 144-145; PERONI 1818-1823, II, pp. 170-172; TIRABOSCHI 1824, XIX, pp. 739-742; PROMIS 1841; COCCHETTI 1858, pp. 130-131; FENAROLI 1877, pp. 168-169; COCCHETTI 1880, pp. 43-45; QUARENGHI 1880-1881, I, pp. 197 e 199, e II, p. 6; GUERRINI 1927; *ENCICLOPEDIA STORICO-NOBILIARE ITALIANA* 1928-1935, IV, p. 47; MAGGIOROTTI 1936, p. 26; PERONI 1961, p. 887; BARBIERI 1961; ma la studiosa si è servita anche di vari documenti di archivio.

¹⁰ Cfr. BELLUZZI/LAMBERINI 1980, p. 416, nota 9; LAMBERINI 2007, II, p. 396, nota 10.

¹¹ ROSSI 1620, pp. 309-312.

¹² PERONI 1818-1823, II, pp. 170-172.

¹³ PROMIS 1841. Promis è tra l'altro il primo editore del *Trattato II* di Francesco di Giorgio Martini e, proprio collateralmente a questa edizione, ricostruisce pazientemente la storia militare e architettonica militare quattrocentesca nel volume citato.

¹⁴ COCCHETTI 1858, pp. 130-131. Queste le notizie biografiche, tra cui si inframezza una bibliografia commentata delle opere: «Sopra tutti si elevò Giacomo Lanterio Paratico, primo a vestire di matematiche la scienza delle fortificazioni. Disceso dal Lanteri che ospitò Dante nel suo castello di Paratico, erasi trovato nel 1557 alla difesa di Civitella del Tronto; e sei anni dopo (poiché erroneamente alcuni il fanno morto nel 1560) stando in Napoli al servizio del re di Spagna, avventuravasi da solo in abito da pellegrino per levar la topografia delle coste e delle fortificazioni dell'Africa, ove Filippo II meditava uno sbarco, e la presentava a quel re, cui aveva pure dati i disegni di tutte le fortezze d'Italia. [...] Questo illustre bresciano morì a Napoli, e volle sopra il suo sepolcro la vite perpetua coll'impresa da lui adottata, *Nunquam sistenda*».

breve ricostruzione della storia dei Lanteri, a partire da Lanterio Marchese dell'Istria, protagonista di una guerra con Pietro Secondo Candiano Doge di Venezia nel 930¹⁵.

Non sappiamo niente della nascita, che pare vada collocata nel 1530¹⁶, né dei primi decenni di vita di Giacomo; e incerta è sostanzialmente anche la data di morte¹⁷. Per questa il 1560 è una datazione accreditatasi nel tempo sulla scia di Ruscelli (che a ben leggere, invero, induce a conclusioni del tutto diverse¹⁸); ma non è accettabile, visto che nel 1563 Lanteri pubblica la versione latina del suo trattato sulle costruzioni di terra¹⁹ dedicandola a Massimiliano d'Austria, e che alcune fonti documentarie attestano la sua attività nel 1567 e nel 1571²⁰. Quasi tutte le fonti concordano sul luogo della morte, Napoli; e sul fatto che egli volle inciso sulla sua tomba il motto *Numquam sistenda*, riportato da Ruscelli nella descrizione dell'impresa (come si diceva sopra, una vite perpetua).

Anche le notizie sulla sua vita sono scarse e frammentarie. Da alcuni riferimenti sparsi nelle sue opere sappiamo che fu grande ammiratore di Gian Giacomo Leonardi, pesarese, 'intendente' di architettura al seguito di Francesco Maria della Rovere²¹. Per quanto riguarda vicende legate, più o meno evidentemente, all'architettura militare, si dà per probabile la sua presenza (forse anche una partecipazione attiva come addetto ai lavori) alla difesa di Civitella del Tronto nel 1557²² («l'episodio più difficile [...] della sua vita» nella ricostruzione di Rossani, che ambienta la scena della parte romanzata del suo libro proprio qui). Sappiamo poi del suo incarico come ingegnere maggiore del Re di Spagna, conferitogli intorno al 1560, secondo la maggior parte delle fonti grazie alla rinomanza ottenuta con i suoi scritti sulle fortificazioni (e forse anche con i disegni di tutte le fortezze italiane, che alcuni ritengono abbia consegnato al monarca spagnolo)²³. Infine molti riferiscono della missione affidatagli da

¹⁵ Cfr. ROSSI 1620, pp. 309-311 (vedi anche nota 5). Sulla famiglia Lanteri cfr. anche VIVENZA 1975, pp. 503-504 e note relative.

¹⁶ Così almeno ritiene Promis: «Il Lanteri, e non Lantieri come lo trovo detto da taluno, probabilmente illegittimo, e della nobile famiglia da Paratico in Bresciana, nacque circa il 1530, poiché sappiamo che nel 1563 era giovine ancora» (PROMIS 1841, p. 110). Promis accenna anche all'ipotesi che Giacomo sia figlio illegittimo, senza dichiarare la fonte dell'informazione, che però ha un fondo di verità documentabile in una polizza d'estimo (cfr. VIVENZA 1975, p. 504, nota 7).

¹⁷ Cfr. anche VIVENZA 1975, p. 506 e nota 14.

¹⁸ Ruscelli – e le *Imprese* sono del 1566 – in effetti parla di Lanteri sempre al presente («[...]per tale officio serve[...] oltre all'essere ancora in particolare adoprato all'occasione da' Pontefici, & altri Principi [...] la quale egli procura tuttavia di ridurre in lui a perfezione [...]», vedi nota 4), come nota anche VIVENZA 1975, p. 506, nota 14.

¹⁹ LANTERI 1563.

²⁰ Ad esempio vanno in questa direzione le testimonianze di Giacomo Fontana, architetto militare attivo ad Ancona, quali emergono dal codice Vat. Lat. 13325 della Biblioteca Apostolica Vaticana, studiato da Fabio Mariano (cfr. MARIANO 1990).

²¹ Cfr. BELLUZZI/LAMBERINI 1980, p. 416, nota 9. Fanno cenno all'importanza di Leonardi per Lanteri anche CONCINA 1983, p. 50 e VILLARI 1991. Di Leonardi abbiamo un trattato sulle fortificazioni, ora anche in edizione moderna: LEONARDI/SCALESSE 1975.

²² Cfr. PROMIS 1841, p. 110. Promis si basa sull'affermazione di Lanteri stesso che, a proposito di Filippo d'Austria, scrive: «Ma larghissimi premij doni a coloro che ti servono, con una liberalità infinita et degna veramente del tuo gran nome; della quale renderanno sempre freschissima memoria i doni dati a coloro che hora fa l'anno sostenirono qualche disagio per la tua Corona dentro di Civitella» (LANTERI 1559, II, p. 89). Cfr. anche VIVENZA 1975, p. 504.

²³ Cfr. RUSCELLI 1566 (vedi nota 4), ROSSI 1620 (vedi nota 5) e sulla loro scia Vincenzo Peroni: «Lanteri Giacomo di Paratico, gentiluomo, coltivò con molto ingegno le matematiche levandogli gran fama di sé per tutta Europa. Filippo II re di Spagna lo chiamò alla sua corte, e l'onorò del titolo di Suo Maggior Ingegnere assegnandogli in Napoli stanza e stipendio. Morì in Napoli l'anno 1560» (PERONI 1818-1823, II, pp. 170-171); e poi anche COCCHETTI 1858, p. 130 (vedi nota 14). Promis precisa: «Già da molti anni prima del 1563 trovavasi in Napoli agli stipendi del re di Spagna, dal quale fu dichiarato ingegnere maggiore del regno, non tralasciando tuttavia l'occasione di prestare i suoi servigi al Pontefice e ad altri Principi e singolarmente ai Veneziani, come appare dalle opere sue stesse. Il favore del re Filippo egli se l'era procacciato col presentargli i disegni di tutte le fortezze d'Italia, e di poi arrischiandosi con estrema audacia a passare in Africa solo ed in mentito abito di pellegrino, per quindi riportare al Re, che sempre meditava di farvi una

Filippo II di rilevare la topografia delle coste dell'Africa e le piante delle fortificazioni²⁴. Meno ricorrente è il riferimento a sue collaborazioni anche con altri principi, col Papa e con la Repubblica di Venezia²⁵.

Le poche notizie stupiscono a fronte di un sontuoso palco di opere di grande interesse pubblicate da Lanteri nel giro di sette anni²⁶. Partiamo da quella che esula dall'argomento specifico di questo contributo: il trattato *Della economica*, uscito a Venezia presso Vincenzo Valgrisi nel 1560²⁷. Ma decisamente importante e articolata è la produzione sul fronte dell'architettura militare: nel 1557, sempre a Venezia, presso Valgrisi e Costantini, escono i *Due dialoghi* sul «modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide; et del modo di comporre i modelli, et tórre in disegno le piante della città»²⁸; nel 1559, ancora a Venezia, presso Zaltieri, vedono la luce i *Duo libri* dedicati al «modo di fare le fortificationi di terra intorno alle città, & alle castella per fortificarle»²⁹ (poi ristampati nuovamente a Venezia nel 1560, sempre presso Zaltieri). Dei *Duo libri* lo stesso Lanteri farà una traduzione in latino, uscita a Venezia nel 1563, ancora presso Valgrisi³⁰. Tra l'altro va notato che, sebbene numerosi siano i trattati di architettura militare (anche sulle fortificazioni di terra) composti in modo più o meno completo e rimasti manoscritti (quelli di Giovan Battista Belluzzi³¹, di Bernardo Puccini³², Francesco de Marchi³³), quelli di Lanteri sono tra i primi usciti a stampa, dopo il *Vallo* di Giovanni Battista

calata, la topografia di quelle coste con quelle indicazioni di piante di fortezze che riescigli di avere in miglior modo» (PROMIS 1841, p. 110). Cfr. anche VIVENZA 1975, p. 504 e nota 9.

²⁴ Cfr. RUSCELLI 1566 (vedi nota 4), ROSSI 1620 (vedi nota 5), PROMIS 1841, p. 110 (vedi nota 23), COCCHETTI 1858, p. 130 (vedi nota 14). Cfr. anche VIVENZA 1975, pp. 504-505 e note relative. La missione affidata a Lanteri non deve apparire strana, anche se ovviamente ha stimolato la vena aneddotica del particolare tipo di fonti di cui disponiamo: in realtà si hanno notizie di varie iniziative di questo tipo (cfr. VIVENZA 1975, p. 505 e nota 10).

²⁵ Cfr. RUSCELLI 1566 (vedi nota 4) e PROMIS 1841, p. 110 (vedi nota 23). Cfr. anche VIVENZA 1975, p. 505 e note relative.

²⁶ Notizie sulle opere di Lanteri si trovano in tutte le fonti biografiche (vedi nota 9), sempre più ricche a partire dagli scrittori ottocenteschi, e a queste si può aggiungere anche VILLARI 1991. Per un inquadramento dell'attività lanteriana nella più generale cornice dell'editoria militare di area veneta, cfr. HALE 1980; sempre utile poi è la sintesi di DE LA CROIX 1963. Per l'ambiente bresciano cfr. GUARNERI 2015.

²⁷ LANTERI 1560.

²⁸ LANTERI 1557.

²⁹ LANTERI 1559.

³⁰ LANTERI 1563. La produzione di Lanteri potrebbe anche essere più ampia. L'autore stesso nella dedica dei *Duo libri* ad Alfonso d'Este sostiene di aver scritto altri tre libri sulle fortificazioni in muratura: «Perché deliberato al tutto di scrivere intorno questa materia quello che fosse possibile all'intelletto mio, incominciai alcuni libri del modo di fortificare di muro. Da i quali havendone già composti tre, mi furono aperti gli occhi a dover scriver questi due come più necessarij. Onde tralasciando quelli, mi diedi a comporre questi [...]» (LANTERI 1559, pp. [1]-[2]); cfr. anche MARINI 1810, p. 16. Promis ricorda che nella prefazione ai *Due dialoghi* Lanteri parla di quattro libri di architettura da lui scritti prima del 1557 (cfr. PROMIS 1841, p. 112): «Godetevi adunque benigni lettori questi, fin che io vi dia impressi quattro libri d'architettura, i quali vi insegneranno a parte per parte il modo non solo di fortificare le città, ma di saper ancho in quelle (occorrendo) da' nimici difendervi» (LANTERI 1557, p. [6]); e anch'egli richiama il riferimento alla dedica ad Alfonso d'Este, concludendo però: «ma io tengo che questi tre libri facciano parte de' quattro anzidetti, e che il meglio di essi ei lo abbia trasfuso ne' due suoi trattati a stampa» (PROMIS 1841, p. 112). Secondo Promis poi andrebbe aggiunto il «*Discorso del modo di fortificare il stato di Terra Ferma della Ser.^{ma} Signoria di Venetia*, che inedito conservasi nella biblioteca del Re in Parigi» (e alla nota 3 di p. 112 cita «Marsand, MSS, Italiani di Parigi, vol. II, n° 864, 9»). Cfr. anche VIVENZA 1975, p. 519. La Vivenza ritiene questa ipotesi fondata, appoggiandosi ai privilegi di stampa delle opere di Lanteri conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia (cfr. VIVENZA 1975, p. 519 e nota 70).

³¹ Gli scritti di Belluzzi sono stati pubblicati da Daniela Lamberini (cfr. BELLUZZI/LAMBERINI 1980 e LAMBERINI 2007). Il *Della fortificazione* fu pubblicato a circa quarant'anni dalla morte di Belluzzi dall'editore veneziano Baglioni (BELICI 1598), in una versione scorretta piena di errori, in cui persino il nome dell'autore era storpiato in Belici (su questa edizione si veda la scheda in BELLUZZI/LAMBERINI 1980, pp. 410-412 e LAMBERINI 2007, II, pp. 173-174).

³² Cfr. LAMBERINI 1990.

³³ L'opera di De Marchi, pur iniziata nel 1545, stando alle sue testimonianze, non vedrà la luce che dopo la sua morte, nel 1599 (DE MARCHI 1599). Cfr. anche KRUFT 1999, pp. 136-138 e LAMBERINI 2010.

Della Valle³⁴, il trattato di Giovan Battista Zanchi e il primo trattato di Pietro Cataneo³⁵; e sono comunque i primi, a stampa, dedicati specificatamente alle fortificazioni di terra.

Sappiamo del successo delle opere dalle fonti (quasi tutte sottolineano la notorietà acquisita da Lanteri con i suoi trattati, e come essi contribuiscano all'acquisizione dell'incarico presso Filippo II). Ma una dimostrazione di questo successo emerge anche dalle vicende editoriali posteriori: già nel 1571 la versione latina dei *Duo libri* è riutilizzata da Giacomo Vidali, che sostituisce le prime 4 carte e intitola *De subtilitate ac stratagemate utenda in rebus bellicis ad destruendos hostes, necnon castra, eorumque oppida fortissima... Riolante Iabico Brixienis authore*³⁶ (criptando il nome dell'autore: *Riolante Iabico* non è altro che l'anagramma di *Iacobi Lanterio*); e nel 1601 i *Duo libri* vengono nuovamente pubblicati in una miscellanea con testi di Giovan Battista Zanchi e Antonio Lupicini³⁷. Tra l'altro, la coincidenza emergente – il 1571 è l'anno dell'ultima testimonianza di Lanteri in vita riportata da Giacomo Fontana³⁸, e anche quello dell'uscita dell'edizione latina con il nome criptato di Riolante Iabico – va forse approfondita nel quadro dell'individuazione di un anno di morte più pertinente, che potrebbe essere appunto il 1571 (ma non è il caso di arrischiarsi al di fuori dei confini di questo lavoro).

A parte la nebbia che sostanzialmente pervade la biografia di Lanteri, e che sarà forse possibile diradare con una massiccia ricerca d'archivio, alla luce di quanto emerso sorprende che nelle storie dell'architettura di grande respiro regni il silenzio (o un sommesso bisbiglio) a proposito di Lanteri. Hanno-Walter Kruft ci ha consegnato una delle più importanti monografie a largo raggio sulla trattatistica architettonica, la *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*³⁹, e in essa dedica un intero capitolo, il nono, a *Le teorie delle fortificazioni*, passando in rassegna tutta la trattatistica architettonica europea cinquecentesca⁴⁰. La ricostruzione è accurata, e si fa riferimento a Vegezio, Valturio, e poi a Francesco di Giorgio e a Taccola, a Giovan Battista Della Valle di Venafrò (con il suo *Vallo. Libro continente appartenente ad Capitani*, del 1521)⁴¹. Segue il trattato militare pubblicato da Albrecht Dürer nel 1527⁴², presentato come «in senso stretto il primo scritto esclusivamente dedicato alle fortificazioni»⁴³. E poi si passa alla codificazione delle conoscenze balistiche, con Tartaglia e la sua *Nova scientia* (1537)⁴⁴ e i *Quesiti et inventioni diverse* (1546)⁴⁵. Si prosegue con la coppia del 1554: Giovan Battista Zanchi (*Del modo di fortificar la città*)⁴⁶ e Pietro Cataneo (*I quattro primi libri di architettura*)⁴⁷; e poco prima una lunga sezione è dedicata a Giovan Battista Belluzzi, su cui avremo modo di tornare, e che, attivissimo sul campo, non pubblicò però niente (i suoi testi rimasti manoscritti saranno editi solo in tempi recenti, prima nel 1980 e poi nel 2007, da Daniela Lamberini⁴⁸). E, dopo Zanchi e Cataneo, Francesco De Marchi⁴⁹, Girolamo Maggi e

³⁴ DELLA VALLE 1521.

³⁵ ZANCHI 1554 e CATANEO 1554.

³⁶ [LANTERI] 1571

³⁷ LANTERI–ZANCHI–LUPICINI 1601.

³⁸ Vedi sopra e nota 20.

³⁹ La prima edizione in tedesco è uscita a Monaco nel 1985 (*Geschichte der Architekturtheorie von der antike bis zur Gegenwart*); in questo lavoro si farà riferimento alla traduzione italiana: KRUFT 1999.

⁴⁰ KRUFT 1999, pp. 131-143.

⁴¹ DELLA VALLE 1521.

⁴² DÜRER 1527. Su Dürer si veda la ricchissima serie di contributi di Giovanni Maria Fara, fra cui, per gli argomenti che qui ci interessano, in particolare: FARA 1999, FARA 2001, FARA 2002, DÜRER–BARTOLI/FARA 2008; e – per un quadro sulla ricezione delle sue opere fra artisti, scienziati ed eruditi in Italia – cfr. FARA 2014.

⁴³ KRUFT 1999, p. 133.

⁴⁴ TARTAGLIA 1537.

⁴⁵ TARTAGLIA 1546.

⁴⁶ ZANCHI 1554.

⁴⁷ CATANEO 1554.

⁴⁸ Vedi nota 31.

⁴⁹ DE MARCHI 1599. Ma vedi nota 33.

Jacomo Fusto Castriotto⁵⁰, Galasso Alghisi⁵¹, Bonaiuto Lorini⁵², e via per il resto del secolo e dell'Europa.

Giacomo Lanteri non è neppure menzionato, nemmeno in negativo, per quanto egli operi sicuramente in quel delicato spartiacque della trattatistica architettonica militare in cui si realizza la scissione tra una trattatistica architettonica *tout court* (che sempre meno copre gli aspetti militari, anche se il tradizionale impianto vitruviano dell'architetto enciclopedico perdurerà fino a Scamozzi) e una specifica architettura militare che si lega sempre più alla balistica e all'arte militare (l'architettura della seconda parte del primo e del decimo libro di Vitruvio), vale a dire quella branca che in chiave moderna sarebbe da ricondurre al genio militare⁵³.

Nella produzione scientifica relativa all'architettura militare il nome di Lanteri ricorre spesso, soprattutto all'interno del ricco filone di studi che ruotano intorno ai trattati medicei, in particolare in relazione al debito di Lanteri nei confronti di Giovan Battista Belluzzi, di cui spesso è considerato un plagiatore. Una questione, questa, particolarmente rilevante ai fini del nostro discorso, sui cui è tornata a più riprese Daniela Lamberini⁵⁴ e che avremo modo di approfondire più avanti nel paragrafo 2.

La questione in fondo sembra proprio questa: Lanteri è indubbiamente un personaggio di grande spicco nell'ambiente architettonico militare cinquecentesco, e questo inevitabilmente si riflette anche sugli studi successivi. Ma la sua importanza è percepita soprattutto in relazione alla precettistica e non ad apporti o innovazioni all'architettura militare emergenti dalla sua trattatistica. Pertanto Lanteri rimane di sfondo, come riferimento di cui tener conto (come sostegno a una certa ipotesi; oppure per misurare l'efficacia delle soluzioni adottate in questa o in quella realizzazione sulla base di una corrispondenza o meno con i suoi precetti)⁵⁵, ma senza che si senta la necessità di uno specifico approfondimento monografico che evidenzii i caratteri propri delle teorie emergenti dalle sue opere, e che metta a fuoco esattamente l'apporto di Lanteri al processo di definizione di un'architettura militare autonoma rispetto all'architettura *tout court*⁵⁶. Del resto, in quanto trattatista, rimane sospeso in quel limbo di frontiera che di fatto lo rende poco interessante sia agli storici dell'architettura che ai letterati, e così viene toccato solo tangenzialmente dagli uni e dagli altri.

⁵⁰ MAGGI-CASTRIOTTO 1564.

⁵¹ ALGHISI 1570.

⁵² LORINI 1596.

⁵³ Analoga sorte tocca a Lanteri anche in PEPPER 2001. Della sua importanza nella trattatistica architettonica militare cinquecentesca si tiene invece conto in sintesi più contenute premesse a studi più specifici, come avviene nel caso di Loredana Olivato che, in un saggio dedicato alla teoria dell'arte militare nel Rinascimento veneto, parlando del delicato momento di separazione tra l'architettura civile e quella militare, cita Lanteri accanto a Cataneo, Belluzzi, Maggi-Castriotto, Alghisi, Lorini (cfr. OLIVATO 1988, p. 82), e si sofferma anche a descriverne brevemente le opere (*Ivi*, p. 83 e note, con qualche accenno anche alla p. 84; purtroppo i *Duo libri* sono stati erroneamente datati al 1569, anche con conseguenze sulla paternità di alcuni precetti che sono attribuiti a Zanchi e si ritengono da lui passati a Lanteri, mentre ovviamente il flusso è esattamente contrario una volta restituita al 1559 l'uscita dei *Duo libri*).

⁵⁴ Cfr. BELLUZZI/LAMBERINI 1980, pp. 407-408; LAMBERINI 1990, pp. 130-131; LAMBERINI 2007, II, pp. 396-397.

⁵⁵ Non è questa la sede per un'analisi esaustiva sulla questione, ma si posso certamente dare alcuni esempi, come il volume dedicato nel 1988 all'architettura militare veneta del Cinquecento (*ARCHITETTURA MILITARE VENETA* 1988): vi si trovano quattro contributi in cui si accenna a Lanteri (PUPPI 1988, OLIVATO 1988, COLMUTO ZANELLA 1988 e FERRARI 1988), e sempre i riferimenti sono ai suoi trattati, visti come pezza di appoggio per un'affermazione (PUPPI 1988, p. 36), o come metro di paragone per le scelte effettuate nelle realizzazioni architettoniche oggetto del saggio (COLMUTO ZANELLA 1988, pp. 114, 119 e note relative), o chiamati in causa in un giudizio di contemporanei (FERRARI 1988, p. 180); su OLIVATO 1988, invece, vedi nota 53.

⁵⁶ Raramente si sottolineano innovazioni di Lanteri, come fa ad esempio Maggiorotti quando gli riconosce il primato nell'aver per primo impostato «la tecnica della difesa sulle costruzioni di terra» (cfr. MAGGIOROTTI 1936, p. 10), o quando elogia i *Duo libri* come il primo organico trattato, a stampa, dedicato alle fortificazioni di terra (cfr. MAGGIOROTTI 1936, p. 26; il giudizio era già stato espresso anche da Marini: «Questa è la prima opera che tratti delle fortificazioni di terra», MARINI 1810, p. 16). Al successo dei *Duo libri* fa riferimento anche Fiore in un suo studio su Palmanova (FIORE 2013, pp. 229-231).

Per ragioni intrinseche alla disciplina, che solo a partire dagli anni Novanta ha allargato una sistematica serie di studi su tutte le varietà di lingua, e quindi anche su quelle tecnico-scientifiche, i trattati di Lanteri hanno ricevuto scarsa attenzione anche dagli storici della lingua italiana⁵⁷, per quanto l'insieme delle opere di Lanteri costituisca un sistema molto interessante dal punto di vista terminologico, che tra l'altro consente anche di mettere in parallelo i neologismi tecnici italiani con i traduttori latini emergenti dalla traduzione dei *Duo libri* dello stesso autore bresciano.

Prima di proseguire vale la pena di tentare di tracciare, con le informazioni raccolte, un profilo sociolinguistico di Giacomo Lanteri, che possa costituire una cornice alle osservazioni.

Lanteri è un nobile bresciano, ottimo matematico (lo dimostra prima di tutto nei *Due dialoghi*, ma anche nelle altre sue opere), ingegnere, economista e agronomo (scrive il *Della economica*). È pertanto in grado di configurarsi come il tipico trattatista di architettura, colto, che potremmo definire “vitruviano”: questa anzi sembrerebbe a prima vista la sua più naturale e congeniale collocazione. Ma gli anni centrali della sua attività si sovrappongono a una congiuntura del tutto particolare, che vede consumarsi rapidamente una duplice separazione: prima quella tra architettura civile e militare; e poi, all'interno di questa, quella fra architetto teorico e ingegnere militare sul campo. Lanteri non tenterà un ultimo compromesso con il tradizionale approccio da architetto “vitruviano”, come fa invece Pietro Cataneo⁵⁸: la sua scelta per l'architettura militare è netta. Ma, come molti suoi contemporanei (o appartenenti a generazioni immediatamente precedenti o successive), una volta schieratosi sul campo militare, Lanteri deve confrontarsi con entrambe le anime che a cavallo della metà del Cinquecento imperversano e sospingono teoria e pratica: quella umanistica e quella tecnica dell'ingegnere soldato. E deve recuperare, la sua origine e formazione riconducendolo alla prima, tutta quella serie di competenze che la seconda richiede⁵⁹.

2. Giacomo Lanteri e Giovan Battista Belluzzi

Il rapporto di Lanteri con Giovan Battista Belluzzi (il Sanmarino) è uno dei problemi più spinosi, con il quale ci si imbatte sempre. Se il plagio esiste, le conseguenze sullo studio della terminologia di Lanteri potrebbero essere di grande portata, addirittura esiziali; certo molto dipenderebbe dalla modalità di “prelievo” e di trattamento delle parti copiate.

In verità è ormai noto in questo campo di studi che, anche in caso di copia vera e propria da un testo altrui, la terminologia viene comunque adattata: se non c'è corrispondenza tra lessico di partenza e quello di arrivo, si “traduce” con termini più familiari, o si glossa (affiancando quindi al lessico del testo copiato la terminologia del proprio idioletto), oppure si censurano alcune parole sostituendole con circonlocuzioni. Ad esempio molto si può dire sulla terminologia architettonica

⁵⁷ Lanteri è finito prima sotto la lente linguistica di Maria Luisa Altieri Biagi in un saggio del 1983 sul dialogo come genere letterario nella produzione scientifica (poi confluito in una raccolta del 1990, da cui si cita in questo lavoro: ALTIERI BIAGI 1990; in particolare si vedano le pp. 228-229, in cui la studiosa si sofferma sulla rilevanza dei *Due Dialoghi*). Poi, nel 1998, ha attirato l'attenzione di Mario Piotti nel suo studio sulla lingua di Tartaglia (PIOTTI 1998; in particolare cfr. p. 24 e nota 32).

⁵⁸ Cfr. Biffi 2005, pp. 63-68.

⁵⁹ Sulla questione è intervenuta tangenzialmente anche la Lamberini, quando, commentando le modalità di composizioni del secondo dei *Duo libri*, a proposito di Lanteri scrive: «Risulta chiaro che la sua esperienza, almeno a questa data (scrive il trattato a ventinove anni circa) sembra fatta più sui libri che sui cantieri e le trincee delle fortificazioni. In Lanteri, i consigli pratici e un po' alla buona, dettati al B[elluzzi] soprattutto dalla esperienza, si inesteriscono e si cristallizzano nella regola; il consiglio generoso diviene norma elegante ed elitaria che il “perfetto fortificatore” deve mandare a mente quasi fosse un decalogo religioso. Con Giacomo Lanteri, che fu anche un buon scienziato, più giovane di una generazione di B[elluzzi], si entra nella schiera degli “ingegneri-dottori”, dei teorici attenti più alla geometria e alle forme eleganti e codificate che alle esigenze pratiche e contingenti dettate caso per caso» (BELLUZZI/LAMBERINI 1980, p. 408).

di Leonardo da Vinci anche analizzando il suo comportamento nel copiare (non di plagio si tratta, infatti, ma di una vera e propria copia a uso personale) nel *Madrid II* intere parti del *Trattato II* di Francesco di Giorgio⁶⁰. A maggior ragione l'adattamento della terminologia al contesto linguistico-culturale di arrivo diventa ancor più significativo, anche nel Cinquecento, quando autore e 'plagiatore' appartengano a regioni diverse, e quindi si trovino immersi in repertori che, in molte aree semantiche di ambito tecnologico, sono ancora fortemente connotati in diatopia.

L'analisi linguistica, quindi, potrebbe dirci molto in ogni caso, anche se è opportuno comunque stabilire esattamente le coordinate dell'operazione di Lanteri, approfondire in quali termini si può parlare di plagio e considerare quali siano gli effetti sulle scelte terminologiche.

La questione del plagio ai danni di Belluzzi è sollevata già da Luigi Marini che, nella voce dedicata a Lanteri nella *Biblioteca storico-critica di fortificazione permanente*⁶¹, a proposito dei *Duo libri* scrive:

Questa è la prima opera che tratti delle fortificazioni di terra. Ha dedita ricevuto gran lumi da alcuni fogli manoscritti di Bellici [i.e. Belluzzi], e ne ha altrettanti somministrati agli Scrittori posteriori⁶².

Anche Promis, citando Marini, torna sulla questione:

Parve a Marini che in questo trattato l'autore, senza pur mentovare il Bellucci [i.e. Belluzzi], assai si giovasse del suo libro delle fortificazioni di terra; ciò può essere, però non ve n'è certezza, giacché non pochi scritti militari di que' tempi andarono smarriti, [...] ⁶³.

La questione del plagio nel Cinquecento ha ovviamente contorni diversi rispetto ai nostri giorni, e del resto rientra nella normale evoluzione della trattatistica architettonica, sia civile che militare. Quasi sicuramente Lanteri ha conosciuto le teorie di Belluzzi, originario di San Marino, divenuto uno dei principali architetti militari del suo tempo al servizio di Cosimo I: un legame potrebbe essere stato Bernardo Buontalenti, anch'egli presente durante l'assedio di Civitella del Tronto. Una testimonianza diretta che Lanteri abbia avuto tra le mani alcuni scritti di Belluzzi è (ormai concordano tutti gli studiosi⁶⁴) quella contenuta nel *Proemio* al primo dei *Duo libri*:

[...] mi sono pervenuti alle mani da quattro o cinque fogli di carta scritti a guisa di sommario in questa materia da un valentissimo huomo di questa professione, i quali quantunque siano scritti male quanto sia possibile, sì che a pena se ne può intendere il sentimento, mi hanno nondimeno certificato di molti dubij⁶⁵.

Allo stesso passo fa riferimento anche Promis, nella continuazione del brano citato poco sopra:

[...] e d'altronde egli stesso nella prefazione narra come gli fossero "pervenuti alla mano [...]", le quali parole possono riguardare piuttosto il frammento delle fortificazioni di terra del Melloni allora già scritte, ed alle quali meglio si attaglia questa critica, ma forse concernono anche il primo bozzo dell'opera del Bellucci o d'altri Fiorentini, perché veramente da questi ricavò il Lanteri la menzione che fa, contro il suo solito, del braccio fiorentino, la qual cosa basta da sé

⁶⁰ Cfr. BIFFI 2017a.

⁶¹ MARINI 1810, pp. 16-17.

⁶² MARINI 1810, p. 16.

⁶³ PROMIS 1841, p. 111.

⁶⁴ Così anche la Lamberini: cfr. BELLUZZI/LAMBERINI 1980, p. 408; LAMBERINI 2007, II, p. 397.

⁶⁵ LANTERI 1559, I, p. 2.

sola a svelar l'uso che ne fece: dico uso e non plagio, perché plagio non è, atteso il moltissimo che vi mise del suo⁶⁶.

È importante notarlo proprio in relazione alla terminologia tecnica: una spia interessante della derivazione da Belluzzi (e certamente comunque da un testo di ambiente fiorentino, come dice anche Promis) sta proprio nel riferimento al *braccio fiorentino* (con la conversione in piedi veneziani, unità di misura poi usata in tutta l'opera), che si trova all'inizio del trattato, nel capitolo IV intitolato *Come si debbano fare i beluardi*:

che si facciano i beluardi con fianco di braccia 45 alla fiorentina, che fanno piedi 67 e mezzo⁶⁷.

Sul rapporto Belluzzi/Lanteri si è soffermata a lungo Daniela Lamberini, che di Belluzzi è la maggiore esperta e che ha fornito l'edizione del *Trattato di fortificazioni*⁶⁸ e quella del *Trattato delle fortificazioni di terra*. Quest'ultima è una versione ridotta in «bella copia, eseguita per essere presentata a Stefano Colonna, generale di Cosimo I de' Medici, che aveva richiesto esplicitamente a Belluzzi di comporre questo breve trattato sul modo di costruire le fortificazioni di terra, estrapolandolo dal suo trattato di architettura militare»⁶⁹. Nell'introduzione alla prima edizione del 1980 la Lamberini, descrivendo il trattato di Lanteri, mette in luce alcuni punti in comune con Belluzzi:

Il trattato è, come dice il titolo, diviso in due libri. Il primo, intitolato “Del modo di fortificare di terreno”, ricalca, anche nell'ordine i pensieri del manoscritto di B, dirozzati, abbelliti, ampliati e approfonditi, ma sostanzialmente gli stessi. Curiosamente, tutti i riferimenti di B. all'uso di mano d'opera e materiali locali, quelli della piana di Firenze, Prato Pistoia, soprattutto, sono trasportati di peso in Lombardia, Romagna, Marche. Così le zappe pistoiesi diventano zapponi di Lombardia, il braccio fiorentino, salvo una lieve distrazione, piede veneziano, e così via. [...] Il secondo libro, dove Lanteri cerca di approfondire alcuni argomenti del primo, si trascina stancamente e in modo confuso, senza molta originalità, non più sorretto dalla rude ma solida stampella di B.⁷⁰

⁶⁶ PROMIS 1841, pp. 111-112.

⁶⁷ LANTERI 1559, I, p. 7.

⁶⁸ Del *Trattato di fortificazioni* è stata curata l'edizione in LAMBERINI 2007, II, pp. 180-391. Il trattato è trasmesso da due testimoni che di fatto presentano versioni coincidenti (con divergenze soltanto nelle pagine conclusive): A = Anghiari, Archivio Storico del Comune, ms. 1624, autografo di Belluzzi; e T = Torino Archivio di Stato, codice Z.II.24 (cfr. LAMBERINI 2007, II, pp. 169-177). Sui criteri di edizione (con i due manoscritti pubblicati a fronte), cfr. LAMBERINI 2007, II, pp. 177-179.

⁶⁹ Del *Trattato delle fortificazioni di terra* abbiamo due edizioni moderne: BELLUZZI/LAMBERINI 1980, pp. 421-465 e LAMBERINI 2007, II, pp. 403-449. La «bella copia» è conservata nel ms. Riccardiano 2587 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (cfr. LAMBERINI 2007, II, pp. 393-396).

⁷⁰ BELLUZZI/LAMBERINI 1980, pp. 407-408. Sulla stessa falsariga la descrizione del rapporto Belluzzi/Lanteri nella nuova edizione del 2007: «Del “ristretto” delle fortificazioni di terra, rimasto inedito, furono ricavate varie copie, che circolarono per tutto il Cinquecento fra gli addetti ai lavori, divulgandone le conoscenze e alimentando la consuetudine al plagio. Chi profitto elegantemente del lavoro del Belluzzi a pochi anni dalla morte, fu Giacomo Lanteri. Il gentiluomo bresciano pubblicò infatti per primo, nel 1559, un trattato sul modo di costruire le fortificazioni di terra, dedicandolo ad Alfonso II d'Este, duca di Ferrara; un'opera che lo rese famoso e che lui stesso tradusse in “buon latino” e pubblicò nel 1563. Il trattato del Lanteri “*Duo libri del modo di fare le fortificazioni di terra*” è, come recita il titolo, diviso in due libri. Il primo, intitolato “*Del modo di fortificare di terreno*”, ricalca anche nell'ordine gli argomenti esposti dal Belluzzi nel suo “ristretto” delle fortificazioni di terra: abbelliti nella forma, dirozzati nella lingua, ampliati e approfonditi, ma sostanzialmente gli stessi. Le poche modifiche introdotte dal Lanteri non sono sostanziali, si tratta per lo più di piccole varianti, ma sono assolutamente necessarie. Salvo qualche svista infatti, riguardano le misure, tradotte dalle braccia fiorentine ai piedi veneziani, e i riferimenti alla mano d'opera e agli attrezzi di cantiere usati nella pianura tra Firenze e Pistoia, che vengono adeguati e trasposti alla lingua e agli usi lombardi, romagnoli e marchigiani. [...] Nel secondo libro inoltre, dove l'autore bresciano cerca di approfondire

Tuttavia alcune righe sopra, in relazione al primo libro, aveva comunque affermato:

Per questa opera non si può parlare di vero e proprio plagio, perché vi sono molte varianti e alcune prese di posizione del tutto autonome, ma in genere di lieve entità⁷¹.

Affrontando i testi di Bernardo Puccini, la Lamberini amplia il quadro del rapporto, estendendolo alla cerchia fiorentina:

Un caso molto precoce di plagio ai danni dell'opera del Belluzzi e indirettamente del Puccini è costituito dal trattato del bresciano Giacomo Lanteri, che diede alle stampe il suo *Duo libri del modo di fare le fortificazioni di terra* nel 1559. Si trattava del primo trattato moderno sull'argomento dopo il famosissimo *Vallo* e il suo nobile autore ne acquisì onore e fama, tanto da essere chiamato a Napoli come ingegnere maggiore del re Filippo II di Spagna. Ho già avuto modo di dimostrare che per questo lavoro Lanteri attinse a piene mani dal manoscritto delle fortificazioni di terra di Giovan Battista Belluzzi, ma un esame più attento, alla luce delle nuove conoscenze, ci permette di affermare che molte delle varianti introdotte dal Lanteri si ritrovano nel "ristretto" della Nazionale del Puccini e, naturalmente, nel trattato della Laurenziana⁷².

In nota l'ipotesi viene ancor meglio chiarita:

Ad es. l'uso dei mattoni crudi al posto di pietre (lote per il Lanteri, che tradusse i termini tecnici e le misure fiorentine nell'equivalente terminologia in uso nel settentrione d'Italia), la forma massiccia del merlone, l'uso di cavalieri e piattaforme, i ripari nei fondamenti contro le mine, le sortite, i forti di campagna e la scelta dell'esagono regolare come pianta ideale, vd. Lanteri 1559, libro I e II, 7, 16, 25, 30, 34-35, 65, 76-77, 92 ess. In definitiva si può affermare che Lanteri utilizzò per il I libro il trattato del Belluzzi insieme al rifacimento del Puccini (trattato della Nazionale), e per il II libro il trattato della Laurenziana di quest'ultimo, seppur in modo disorganico e frammentario⁷³.

La lingua tecnica di Lanteri, anche da quanto emerge dalle osservazioni della Lamberini (e come del resto c'era da aspettarsi), si allontana da Belluzzi in quelle sacche della terminologia tecnica dell'architettura che tipicamente si caratterizzano diatopicamente (vale a dire quelle che riguardano il cantiere, le maestranze).

Ma il punto cruciale ai fini del nostro discorso è verificare il comportamento di Lanteri nell'ambito più strettamente legato alla terminologia architettonica militare: visto il suo approccio nei confronti del lessico tecnico di cantiere, risulteranno infatti particolarmente importanti non solo (verrebbe da dire: non tanto) lo scostamento dalle scelte di Belluzzi, ma anche (bensì) l'eventuale mantenimento di alcuni termini (di base fiorentino/toscana), di cui si confermerebbe quindi il carattere ormai sovraregionale e consolidato nell'orizzonte di un patrimonio lessicale italiano dell'architettura militare.

Per comprendere meglio il *modus operandi* di Lanteri proviamo a mettere a confronto il suo capitolo V del primo libro, dedicato alle cortine, con il testo corrispondente di Belluzzi:

[Lanteri]

COME SI DEBBIANO FARE LE CORTINE,
& quello che nell'alzarle & nel fare il terrapieno si
dee servire.
Capitolo V

[Belluzzi]

alcuni argomenti del primo, il discorso, non più sorretto dalla rude ma solida stampella del testo belluzziano, si trascina stancamente e confusamente senza alcuna originalità» (LAMBERINI 2007, II, pp. 396-397).

⁷¹ BELLUZZI/LAMBERINI 1980, p. 408.

⁷² LAMBERINI 1990, pp. 130-131.

⁷³ LAMBERINI 1990, p. 131, nota 74.

Le cortine si deono fare (com'ho detto di sopra) che tanto siano da fianco a fianco quanto può scovare la qualità de i pezzi che si havrà. Ma però di tale maniera che le faccie del beluardo siano scosse con questo tiro. Come sarebbe à dire, se il pezzo tirerà piedi mille ducento, & che la faccia o fronte del beluardo opposta sia di piedi ducento, la cortina non si farà se non di piedi ottocento di lunghezza, affine che l'altra fronte opposta sia parimente scossa dal tiro dell'altro fianco. L'altezza poi di dette cortine sarà di piedi vintisette, nè mai meno di vintitre. Et il loro parapetto non sarà meno di piedi quattordici grosso, benché alcuni gli habbiano usati di nove solamente, il che à me non piace; egli doverà essere alto di sopra dal piano del terrapieno, quanto fu detto di quel del beluardo. La larghezza del terrapieno secondo l'opinione sopradetta vuole essere di piedi quarantacinque, la quale in vero a me non pare che si pare che si possa chiamare reale in modo alcuno. Però laudo che non si faccia (pel manco) meno di piedi sessanta &, potendol fare, si farà la sua salita larga pel manco piedi quindici, che quando si potesse fare di venti in venticinque sarà meglio, & ne diverrà molto più commoda, avvertendo a ciascuno che questa è la più ristretta misura che ne i ripari dare si possa volendo stare ne i termini reali. Ma quando si havrà commodità di tempo, di materia, di huomini, & di danari, non si doverà temere di fargli troppo sicuri, facendogli di una convenevole grossezza & larghezza. Perciò che quando sono larghi vi si possono benissimo accomodare le retire, con grandissimo vantaggio de' difensori, & con disvantaggio de gli assalitori. Oltre al terrapieno, dalla parte di dentro, si lascerà una strada di larghezza di piedi deciotto in venti, che sia in tutto da ogni sorte d'impedimento libera & nota. E da notare che il terrapieno per alcun modo non si dee fare in niuna parte che piova verso al riparo. Ma così fattamente si farà, che le acque che vi pioveranno sopra scolino dalla parte di dentro del forte, facendo anco il simile in tutte le piazze di sopra de i beluardi, & de i cavalieri, acciò che il riparo meglio si conservi dalle ruine de i diluvii, le quali forse sono il maggiore nemico che possano havere le opere di questa maniera fatte di terra. Avvertirassi parimente che le piazze da basso de i beluardi no(n) ricevano tant'acqua che potesse (inebriando il terreno) far cadere qualche parte del beluardo⁷⁴.

Quanto alle cortine reale, la sua lunghezza serrà secondo il tiro, come ò detto di sopra.

La sua altezza serrà, sopra il pian del fosso, diecedotto braccia; la sua grossezza nel parapetto serrà sei braccia; l'altezza del parapetto di dentro serrà tre braccia, e che gira intorno piovento come s'è detto del baluardo;

la larghezza del terrapino serrà braccia trenta,

ad effetto che bisognando vi si possi fare la ritirata;

acosto il terrapino di dentro si farà la strada di larghezza de dodice braccia⁷⁵.

⁷⁴ LANTERI 1559, I, pp. 15-16. A lato del capitolo sono disseminate, come di consueto, varie titolature che

Come si vede le aggiunte di Lanteri sono ampie, numerose e di varia natura; ma la base di partenza è certamente il testo di Belluzzi, come mostrano chiaramente le corrispondenze tra le misure in braccia fiorentine e piedi veneziani: la lunghezza della cortina è 27 piedi corrispondentemente a 18 braccia, l'altezza è 18 piedi per 12 braccia. Ma Lanteri 'dialoga' con il testo di partenza, anche nelle parti più strettamente derivate: la lunghezza della cortina è 27 piedi «nè mai meno di vintitre»; Belluzzi raccomanda che la «groschezza» nel parapetto sia di 6 braccia (9 piedi), mentre Lanteri biasima questa scelta, che cita per confutarla, e preferisce senza dubbio la misura di 14 piedi⁷⁶.

Sul fronte della terminologia architettonica militare, pur con differenze nella scelta della forma, si riscontra una sostanziale uniformità tra i due: *baluardo* 'terrapieno fortificato, bastione' (in Lanteri *beluardo*), *cortina*, *parapetto*, *terrapieno* (in Belluzzi *terrapino*, nel manoscritto riccardiano, conservato nell'edizione della Lamberini).

Alcuni dei termini usati da Lanteri e non presenti nel passo belluzziano (*cavaliere* 'corpo di difesa di una fortezza in posizione elevata rispetto alla piazza', *forte*, *piazza* 'spiazzo aperto nel fianco o alla sommità di un bastione o di una cortina') sono ampiamente testimoniati altrove nel trattato di Belluzzi. Anzi, per quanto riguarda *reale* è proprio lui ad avviare la convenzione, ben presente in tutto il Cinquecento, di attribuire all'aggettivo il significato di 'relativo a pezzi di artiglieria reale' cioè di calibro superiore alle 8 libbre⁷⁷. E sulla scia della

fungono da guida all'individuazione del contenuto (vedi anche paragrafo 3 e nota 114): «Lunghezza delle cortine», «Altezza nelle cortine», «Parapetto delle cortine», «Larghezza del terrapieno», «I ripari grossi sono utili», «Strada de(n)tro dal terrapieno», «Il terrapieno no(n) dee scolare verso al riparo» (p. 15); «La maggior ruina de i ripari di terra, è la pioggia», «Le piazze da basso si deono assicurare dall'acqua» (p. 16).

⁷⁵ LAMBERINI 2007, II, p. 409. Il testo di Belluzzi è senza soluzione di continuità: gli spazi bianchi sono stati da me inseriti perché fossero più evidenti le corrispondenze con il testo di Lanteri che, come ben si vede, introduce numerose aggiunte; in carattere espanso si sono segnalati i termini tecnici comuni ai due testi, e le corrispondenze delle misure, di cui si è verificata la corretta conversione da braccio a piede. Belluzzi ritorna sulle cortine anche più avanti: «Quanto alle cortine che seranno da fianco a fianco, la sua altezza serrà di braccia quindice, la sua lunghezza serrà come s'è detto del tiro della artellaria non reale, la grosezza del suo parapetto serrà di braccia cinque, il terrapino serrà di braccia diecedotto, la strada di dentro al terrapino la sua larghezza serrà di braccia otto, la larghezza del fosso di fuori serrà di braccia venticinque, la sua altezza serrà di braccia sei, la strada di là dal fosso, serrà di braccia otto» (*Ivi*, p. 410). Si noti che «quindice» piedi dell'altezza corrisponde a ventitre piedi (la misura minima indicata da Lanteri accanto a ventisette).

⁷⁶ Questo ciò che scrive Puccini nel trattato della Nazionale, di cui, nell'ipotesi della Lamberini, Lanteri si sarebbe servito accanto al testo belluzziano per il primo libro: «Delle lunghezze delle cortine di muro e di terra. [...] la lunghezza delle cortine di tal fortificazione [i.e. non reale] sarà braccia dugento in trecento, computandoci dentro la lunghezza della faccia dinanzi del corpo della difesa opposita. E se per sorte fosse bisogno servirsi degl'archibugi, non havendo artiglierie, come spesso avvien in campagna negl'allogiamenti e ne' forti, in tal caso le cortine si faranno lunghe braccia cento in centoventi, benché queste si faranno di terra, o si vero ne' ristretti delle fortezze, anchor che s'habbia de' pezzi grossi. // Dell'altezza delle cortine di muro e di terra. L'altezza delle cortine di muro fatte alla reale sarà braccia venti in ventidue, e di terra braccia quindici in sedici; l'altezza delle cortine non reali fatte di muro si farà braccia diciotto in venti, e di terra braccia quattordici; l'altezza delle cortine per difendersi con gl'archibugi, cioè in campagna, si farà braccia dodici. // Delle grossezze delle cortine di muro e di terra. La groschezza delle cortine di muro alla reale si farà braccia sei in fondo, e di terra braccia diciotto; la groschezza delle cortine non reali di muraglia si farà in fondo braccia cinque, e di terra braccia quindici, e quelle degl'archibugi braccia dodici. Faransi nelle cortine di muraglia i contraforti e parapetto come si dirà nel baluardo, e nelle di terra si farà 'l parapetto lasciando spatio conveniente da camminare a torno» (LAMBERINI 1990, pp. 278-279; il trattato della Nazionale è pubblicato alle pp. 269-304). Nel primo pezzo omissso nella citazione, subito dopo il titolo del primo capitoletto considerato («Delle lunghezze delle cortine di muro e di terra»), che avvia la trattazione sulle cortine, Puccini si sofferma su alcune considerazioni sul rapporto tra pezzi di artiglieria e lunghezza delle cortine, ma non vi sono contatti con il testo di Lanteri; poi prosegue con la spiegazione della distinzione tra fortificazioni reali e non reali, di derivazione belluzziana (vedi più sotto e note 78 e 79). Come si vede la trattazione di Puccini è sempre tripartita: dimensioni per le cortine reali, per quelle non reali, per quelle per archibugi (di cui spiega la necessità proprio alla fine del primo capitoletto citato). In questo frangente non sembra che il testo di Puccini sia servito a Lanteri: l'unica misura comune (quindici braccia pari a ventitre piedi), come si è visto (nota 75), era già presente nella giunta di Belluzzi.

⁷⁷ Cfr. KRUIFT 1999, p. 135.

definizione di *reale* in relazione alle artiglierie⁷⁸, è lui a classificare per primo le fortificazioni (e le loro parti) in base alle categorie di *reale* e *non reale*⁷⁹; una classificazione che sarà oggetto di continua disputa nel corso del secolo e che Lanteri accetta nella sua trattazione, spesso abbinando l'aggettivo *reale* (così come Belluzzi) a *piazza*, *spalla*, *fianco* in forma polirematica.

Anche scorrendo le pagine che precedono o seguono il passo citato – quelle iniziali del primo dei *Duo libri* di Lanteri (dedicate a baluardi, cavalieri, cortine, fossi) – la terminologia di Belluzzi risulta pressoché sempre assorbita. Ai casi già segnalati si aggiungono: *cannoniera* ('apertura o feritoia nel muro frontale di un'opera di fortificazione, per il passaggio della volata di un'artiglieria'), *fianco* ('lato che congiunge ciascuna delle facce di un bastione con la cortina'), *fortezza*, *fosso* ('opera difensiva costituita da un fossato e da un terrapieno'), *piattaforma* (in Lanteri *piatta forma*, 'baluardo con faccia piatta', 'piazza di tiro sopraelevata'), *reculata* ('spazio lasciato libero dietro a un pezzo di artiglieria'), *scarpa* ('struttura di rinforzo a forma di piano inclinato'), *spalla* ('terrapieno che funge di rinforzo al fianco di un bastione'). In alcuni casi Lanteri recepisce sì il termine di Belluzzi, ma lo glossa, come nel caso di *dado* (nella forma *dato*): «il dato, ovvero merlone», «merlone, o dato»⁸⁰ ('robusto parapetto di muratura, tozzo e massiccio'); in altri lo lascia cadere: *coglione* ('orecchione dei baluardi'), *contraffosso* ('fossato più esterno e di maggiore profondità'), *rocca*⁸¹.

Alla luce di quanto emerso, risulta del tutto fondato cercare di definire il profilo terminologico di Lanteri, seguendone anzi di volta in volta i contorni per evidenziare quanto si caratterizzi localmente e quanto invece, inserendosi nella linea belluzziana, si allinei con scelte sovraregionali che tendono ormai a diventare nazionali e che la sua trattatistica contribuirà a diffondere e consolidare.

3. La terminologia architettonica militare di Lanteri

Una volta affrontati alcuni ineludibili aspetti preliminari, è adesso possibile esporre alcune riflessioni linguistiche, a partire da alcune osservazioni generali.

La prima riguarda la particolare collocazione della produzione di Lanteri in relazione all'architettura militare; vale a dire, come ho già anticipato, il suo posizionamento nella zona di transizione determinata dalla trasformazione che proprio in questi anni si sta gradualmente configurando. Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento la trattatistica

⁷⁸ «E prima dico che il tiro reale io intendo chel sia di colubrine, et mezze colubrine, canoni mezzi et terzi canoni et sagri, con tutti i pezzi che portano palla d'otto libre e sopra otto. Così per contrario è da sapere che ogni pezzo d'artellaria che porta palla meno d'otto libre, la chiameremo non reale» (LAMBERINI 2007, II, p. 405).

⁷⁹ In effetti, in relazione alle fortificazioni o alle loro parti, gli strumenti lessicografici definiscono *reale* come «munito di artiglieria di grande potenza e di sistemi difensivi molto robusti. – Anche in riferimento alle artiglierie e alle difese stesse» (GDLI, s. v. *reale*, n. 12, con esempi da Pietro Cataneo, Girolamo Maggi, Gabriello Busca).

⁸⁰ LANTERI 1559, I, rispettivamente p. 8 e p. 9. Il termine *merlone* è comunque usato anche da Belluzzi, che ne definisce il significato nel *Trattato di fortificationi*: «il spatio che resta tra luna et l'altra [canonera] di quatordecie braccia chiameremo merlone» (codice A) «il spatio che resta tra l'una et l'altra [canoniera] di 14 braccia chiameremo merlone» (codice T; cfr. rispettivamente LAMBERINI 2007, II, p. 210 e p. 211; per i due codici, vedi nota 68).

⁸¹ Un esempio di questo tipo di esclusione è segnalato anche dalla Lamberini che sottolinea l'assenza in Lanteri del belluzziano *piota/piotta* (cfr. LAMBERINI 2007, I, nota 59 alla p. 307). Lanteri in effetti usa esclusivamente *lota*, con la scempia che ne denota l'origine settentrionale (di area lombardo-veneta: cfr. GDLI, s. v. *lotta*², nota etimologica, con attestazioni in Girolamo Maggi e in Bonaiuto Lorini, su cui però sicuramente ha influito la scelta di Lanteri; e AIS, carta 1420, *La zolla*). Belluzzi, settentrionale immerso in ambiente toscano, usa entrambe le varianti, sia nel *Trattato di fortificatione* («Della piota, o vero lota. Cap. XII», LAMBERINI 2007, II, p. 261) che nel *Trattato delle fortificationi di terra* («De la piotta, over lotta», *Ivi*, p. 422); ma non stupisce che Lanteri, invece, abbandonando la parola *piotta*, geograficamente connotata come fiorentino-toscana (se ne hanno attestazioni unicamente in Giorgio Vasari, in Girolamo Maggi, nel fiorentino Francesco Serdonati, nel colligiano Giovanni Cervoni, in Galileo Galilei; cfr. GDLI, s. v. *piota*).

architettura militare, nonostante le innovazioni tecnologiche che ne avevano radicalmente modificato le prospettive determinando l'ingresso di dovuti adeguamenti e rivisitazioni, era rimasta all'interno del canone vitruviano, confinata nelle parti dedicate alla progettazione della città e alla sua difesa (argomenti del libro I del *De architectura*), e in quelle relative alle macchine da guerra (e agli stratagemmi ingegnereschi per difendere e offendere, corrispondentemente al libro X).

Nella prima metà del Cinquecento si assiste invece a un progressivo isolamento di questa particolare branca dell'architettura, che sempre più, e sempre più strettamente, si lega all'arte e all'ambiente militare: non è un caso che uno storico della trattatistica architettonica come Kruff, a cui si accennava sopra, quando deve affrontare la situazione cinquecentesca debba parlare anche di Vegezio e Valturio. L'osmosi sempre più serrata con l'arte militare non è legata soltanto all'importanza di conoscenze balistiche, sia per piazzare le bocche da fuoco per la difesa (e difenderle adeguatamente consentendo loro di offendere ad ampio raggio), sia per definire tattiche e strategie precise di ingaggio dei cannoni per distruggere più efficacemente le difese avversarie; ma è legata anche al cambiamento di prospettiva di difesa, con la formazione degli stati regionali: il problema non è più difendere soltanto la città, ma difendere un territorio, e questo comporta la disseminazione su di esso di installazioni militari che servono per proteggere punti chiave, o per fungere da magazzini e santabarbare localizzati in zone strategiche per gli eserciti locali⁸².

L'architettura militare si affranca progressivamente da quella civile e diviene sempre più di pertinenza delle milizie. Questo ha non poche conseguenze anche sul lessico tecnico specifico: ai serbatoi lessicali tipici per l'architettura, – le botteghe artistiche e artigiane, i cantieri e, tra Quattro e Cinquecento, Vitruvio – si affiancano (nel caso della terminologia artistico-artigiana di tradizione medievale) o si sostituiscono (nel caso della terminologia di origine vitruviana incapace di descrivere i nuovi elementi architettonici militari e le nuove armi) i serbatoi lessicali delle milizie. Non è un caso che anche nei trattati di architettura generale, parlando di cose militari, si introducano termini provenienti dalle milizie, come avviene ad esempio per i nomi di arma da fuoco usati da Francesco di Giorgio Martini e ripresi anche da Leonardo da Vinci. Ma, per capire meglio il processo in corso nella prima metà del Cinquecento, è forse più utile citare questo significativo passo di Pietro Cataneo, un trattatista 'classico', di stampo martiniano e vitruviano (anche nella scelta del lessico tecnico per quanto riguarda l'architettura civile), che però, quando parla di architettura militare, denuncia chiaramente che il suo repertorio, per ottenere una comprensione più larga, deve essere completato attingendo agli ambienti militari:

Et se la forma del recinto delle mura della città o castello fusse tale che i fianchi de' suoi baluardi, o parte di quelli, si dimostrassero troppo al nemico, & si potessero per tal causa rimboccar dalla campagna le cannoniere de i parapetti delle loro piazze da basso, si potrà in tal caso usare i baluardi in forma di cuore: che così gli diciamo, ancor che da i capitani sino a hoggi sieno stati detti a coglione⁸³.

Nella seconda metà del Cinquecento questo lessico tecnico si diffonde in tutta Italia, favorito dalle guerre continue; ed è talmente utilizzato, funzionale, legato alle innovazioni tecnologiche che diventa spesso internazionale (italianismi dell'architettura militare sono

⁸² Il problema è particolarmente sentito nella Repubblica di Venezia, sia per l'entroterra, sia per i possedimenti d'oltremare (cfr. CONCINA 1983 e CONCINA 1988; HALE 1990; LAMBERINI 2006; FIORE 2014, a cui si rimanda anche per gli ampi riferimenti bibliografici).

⁸³ CATANEO 1554, p. 14r. Lo stesso passo, con due varianti minimali (*castello* > *castella*, *potrà* > *porrà*), è presente anche nella seconda edizione ampliata del trattato (CATANEO 1567, p. 23). Per una descrizione delle due edizioni, per l'analisi delle modalità di ampliamento nel passaggio dalla prima versione del trattato alla seconda, e per i rapporti con Vitruvio e Francesco di Giorgio, cfr. BIFFI 2005, pp. 63-68.

assorbiti assai frequentemente nelle varie lingue europee)⁸⁴. Si tratta di un lessico formato e propagato in ambito militare, con spinte dal basso e dall'alto, che di fatto comincia a emergere negli scritti di architettura militare a partire da Francesco di Giorgio e Leonardo da Vinci, e che come un torrente carsico percorre i campi di battaglia fra soldati e ufficiali, artigiani e nobili, contadini e cittadini per riaffiorare ogni volta che si parli o si scriva di architettura militare. È un lessico tecnico 'mezzano' (la scelta non è casuale, come avremo modo di vedere più avanti) che, per il prestigio della lingua e degli ingegneri (Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Belluzzi, Baldassarre Peruzzi, Pietro Cataneo, Antonio da Sangallo ecc.), è di base fiorentino/toscana. Lanteri è completamente calato in questa cornice; dall'alto. E questa constatazione innesca la seconda osservazione, che riguarda l'inquadramento sociolinguistico del bresciano.

Studiando profili di autori di testi architettonici, e più in generale tecnico-scientifici, della fine del Quattrocento e del primo Cinquecento siamo abituati a imbatterci nello «strato culturale intermedio», secondo la definizione di Carlo Maccagni⁸⁵, ma potremmo anche dire degli uomini «senza lettere» usando le parole di Leonardo da Vinci⁸⁶, o dei «non idioti» per usare quelle di Benedetto Varchi⁸⁷; uno strato popolato di figure di 'meccanici' di cultura volgare medio-alta, ma illetterati, provenienti della classe media e formati nelle botteghe artistiche e artigiane (seppure in botteghe artistiche e artigiane di altissimo livello, per tecnica e innovazione). Sono queste figure che, confrontandosi più o meno intensamente con la cultura alta e quindi anche con il latino, elevano progressivamente le arti meccaniche a liberali: Piero della Francesca, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci. È da questo strato culturale

⁸⁴ Cfr. BIFFI 2012, in particolare pp. 64-65 per il Quattrocento e p. 68 per il Cinquecento.

⁸⁵ L'etichetta di «strato culturale intermedio» è stata coniata da Maccagni, che è intervenuto sul tema a più riprese, fino alle sue ultime partecipazioni a convegni, come ad esempio nel caso della relazione dal titolo *La cultura dell'abaco e lo strato culturale intermedio* al Convegno internazionale *Science et Représentations. Colloque International en Mémoire de Pierre Souffrin*, organizzato dal Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, dal Centre National de la Recherche Scientifique, dal Museo Galileo di Firenze, dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, dall'Università di Pisa, e dalla Société Internationale Leon Battista Alberti, Vinci, Biblioteca Leonardiana di Vinci, 26-29 settembre 2012 (la relazione purtroppo non è confluita negli atti: *SCIENZE E RAPPRESENTAZIONI* 2015). All'interno di questa etichetta possono essere ricondotte figure come Piero della Francesca, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Luca Pacioli. Per una sintetica rassegna bibliografica su alcuni dei principali interventi, si veda MACCAGNI 1996, in particolare p. 279, nota 1.

⁸⁶ «So bene che per non essere io litterato, che alcuno presuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch'io potrei, quelli che dell'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliano concedere. Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla speranza che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maest[r]a la piglio e quella in tutt'i casi allegherò» (*Codice Atlantico*, c. 327v; cfr. E-LEO).

⁸⁷ «L'uso particolare si divide in tre parti; perciocché, lasciando stare l'infima plebe e la feccia del popolazzo della quale non intendiamo di ragionare, il parlare di coloro i quali hanno dato opera alla cognizione delle lettere, aggiugnendo alla loro natia o la lingua latina, o la greca, o amendune, è alquanto diverso da quello di coloro i quali non pure non hanno apparato lingua nessuna forestiera, ma non sanno ancora favellare correttamente la natia; onde, come quel primo sarà chiamato da noi l'uso de' letterati, così questo secondo, l'uso o piuttosto il misuso degli idioti; che *misurare* dicevano gli antichi nostri quello che i Latini *abuti*, cioè 'malamente, e in cattiva parte usare'. Tra l'uso de' letterati e il misuso de' gli idioti è un terzo uso, e questo è quello di coloro i quali, se bene non hanno apparato nessuna lingua straniera, favellano non dimeno la natia correttamente; il che è loro avvenuto o da tutte, o da due, o da ciascuna di queste tre cose, natura, fortuna, industria. Da natura, quando sono nati in quelle case o vicinanze dove le balie, le madri, e i padri, e i vicini favellano correttamente. Da fortuna, quando, per essere nati o nobili o ricchi, hanno havuto a maneggiare o pubblicamente o privatamente faccende horrevoli, e conversare con huomini degni e di grande affare. Dalla industria, quando senza lo studio delle lettere grece o latine si sono dati alla cognizione delle toscane, o per praticare co' letterati, o con leggere gli scrittori, o coll'esercitarsi nel comporre, o con tutte e tre quelle cose insieme. E perché questi tali non si possono veramente nè si debbono chiamare idioti, nè anco veramente letterati, nel significato che pigliamo letterati in questo luogo, gli chiameremo *non idioti*, e l'uso loro sarà quello de' non idioti» (VARCHI/SORELLA 1995, II, pp. 793-794; corrisponde a VARCHI 1570, pp. 178-179).

intermedio che emergono nel corso del Cinquecento figure come Peruzzi, Serlio, Cataneo fino ad arrivare a Palladio.

Il processo di risalita delle arti meccaniche a liberali è spesso una spinta dal basso, ma a volte è anche un 'sollevamento' dall'alto: in questa direzione l'antesignano più importante è sicuramente Alberti⁸⁸. Nel corso del Cinquecento i casi di 'sollevamento' diventano sempre più frequenti: è del resto più facile 'sollevare' le arti meccaniche come pittura, architettura e scultura dal livello che hanno nel frattempo raggiunto con la spinta dal basso. Giacomo Lanteri appartiene proprio al gruppo delle figure di 'sollevamento', e si carica il lavoro in un settore, quello dell'architettura militare, che rispetto all'architettura *tout court* continua a conservare forti tracce di 'meccanicità' per le ragioni che sopra evidenziavamo. Che il processo sia dall'alto al basso è evidente nella scansione delle opere: Lanteri inizia con un'opera in forma di dialogo, «genere letterario nella produzione scientifica», per usare il titolo del saggio di Maria Luisa Altieri Biagi. La studiosa osserva giustamente che il Lanteri dei dialoghi è «persona colta, che mira a riscattare l'argomento tecnico sul fondamento matematico della scienza euclidea»⁸⁹. Perché questo è un altro elemento da sottolineare: nei *Due dialoghi*, come è stato più volte notato (anche da punti di vista diversi), l'approccio è scientifico.

Come spesso capita nei titoli copiosi delle edizioni cinquecentesche, le caratteristiche e i temi trattati sono già evidenti fin dal frontespizio: il primo dialogo tratta degli argomenti geometricamente, secondo Euclide, e l'architettura militare viene considerata, non come pratica, ma come un ramo delle scienze matematiche (lo ha notato anche Carlo Promis⁹⁰). I protagonisti del dialogo sono Francesco Trevisi, ingegnere veronese, Girolamo Cataneo (scrittore di architettura militare) e un giovane bresciano, troppo affrettatamente ricondotto al Lanteri stesso (ma un brano⁹¹, già segnalato da Mario Piotti, fa insorgere la suggestione che ci sia quasi un'evocazione di Tartaglia⁹²). Sono presenti tutte le anime della lingua tecnica architettonica militare per come si è profilata tra Quattrocento e prima metà del Cinquecento; ma la forma è quella 'letteraria' del dialogo. Il secondo dialogo si concentra su problemi concreti (ma pur sempre legandoli alla conoscenza geometrica), come il rilevamento di modelli e di piante, argomento classico già toccato da Alberti e da vari autori successivi fino a Pietro Cataneo (con attenzione però ad assorbire anche tecniche nuove, ormai consolidate, come il sistema di misurazione con la *bussola*, di cui si ha traccia già in Leonardo da Vinci e Raffaello, e che trova posto per la prima volta in un testo a stampa nel primo trattato di Pietro Cataneo del 1554⁹³). Il dialogo si chiude con la *laudatio* di gentiluomini bresciani, allineandosi perfettamente alla testualità erudita⁹⁴.

⁸⁸ Negli ultimi anni molto si è scritto sulla situazione socio-culturale dell'ambiente tecnico-artistico tra Quattrocento e Cinquecento. Per un inquadramento generale sul problema si veda MACCAGNI 1996, ma alcuni accenni in relazione al movimento dal basso verso l'alto sono presenti anche in contributi specifici (su Francesco di Giorgio: cfr. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002; BIFFI 2001, 2005a e 2006; e su Piero della Francesca: si vedano ad esempio GRAYSON 1996 e MARASCHIO 1996); per il processo contrario si può invece far riferimento, ad esempio, ai lavori su Luca Pacioli (in particolare MATTESINI 1996). Su Alberti si veda in ultimo BIFFI 2007, anche per la bibliografia (che va necessariamente integrata almeno con ALBERTI/BERTOLINI 2011).

⁸⁹ ALTIERI BIAGI 1990, p. 229.

⁹⁰ «Il dialogo primo, trattato geometricamente, ossia secondo Euclide come allora dicevasi, è veramente il primo scritto che abbiasi, nel quale l'architettura militare viene interamente considerata non più come una pratica, ma come una ramo delle scienze matematiche» (PROMIS 1841, p. 111).

⁹¹ «Io certo la loderò [l'architettura] non come si conviene (che ciò non è peso dalle mie spalle) ma come potrà questa mia roza lingua» (LANTERI 1557, II, p. 45).

⁹² Cfr. PIOTTI 1998, p. 24. Secondo Enrico Valseriati, il giovane (di nome Giulio) sarebbe da identificare con Giulio Todeschini, architetto della città di Brescia (cfr. VALSERIATI 2016, pp. 115-116 e n. 81).

⁹³ Cataneo inserisce fra le abilità necessarie all'architetto anche la capacità di adoperare la bussola per le misurazioni: «Dove gli sarà necessario, prima che si possa rendere bene istruito di questa arte, o scienza, essere bono disegnatore, eccellente Geometra, bonissimo Propsettivo, ottimo Arithmetico, dotto Istoriografo; & habbia tal cognitione di Medicina quale a tale scienza si conviene; & sia prattichissimo nell'adoperare bene la Bossola, peroché con quella potrà pigliare qual si voglia sito in propria forma, essendo che di fuore o di dentro si possono

Nel processo di ‘sollevamento’, però, è necessario chinarsi anche per raggiungere coloro che ancora non sono al livello più alto. Lo aveva sperimentato bene Francesco di Giorgio Martini che, scrivendo i suoi trattati ‘dal basso’, aveva capito che con i latinismi di origine vitruviana avrebbe raggiunto i dotti, ma avrebbe perso per strada il suo ceto sociale di origine e in generale gli addetti ai lavori, le maestranze di livello intermedio e alto. Per questo aveva posto accanto ai latinismi (che creavano un terreno franco di interscambio sovraregionale di livello alto) i termini corrispondenti dello strato culturale intermedio, quelli delle botteghe e dei cantieri. Dall’alto Lanteri effettua questa parallelizzazione fra i due mondi a livello di genere e di tipologia testuale. Così, all’opera scientifica teorica in forma di dialogo letterario, fa seguire un trattato tecnico-scientifico a uso degli addetti ai lavori, gli architetti-ingegneri (ma sempre più ingegneri) militari e i militari in generale: *I duo libri*, dedicato ad Alfonso d’Este, principe di Ferrara «famoso per il suo parco di artiglieria»⁹⁵. Anche in questo caso la fotografia del trattato è chiara già nel lungo e articolato titolo, che pone in evidenza i temi principali: le fortificazioni di terra intorno alle città e alle fortezze per fortificarle, la costruzione di fortezze strategiche sul territorio (uno dei temi nuovi della strategia militare cinquecentesca, come si accennava sopra), tattiche di difesa e di attacco riconducibili al genio militare.

Il destinatario è evidentemente cambiato: è diventato il soldato, nel senso più ampio del termine, e comprende gli ufficiali e la truppa, che collettivamente devono avere competenze di fortificazione, secondo un modello che si è venuto facendo spazio nel corso del Cinquecento, sospinto sia dal basso – gli ingegneri militari sul campo, che sperimentavano ogni giorno la necessità di questa competenza ‘diffusa’ – sia dall’alto – gli architetti letterati che trovavano un precedente illustre di questa impostazione nella macchina bellica della Roma antica, in particolare nel legionario che riponeva la sua forza non soltanto nell’abilità tecnica e nella forza nello scontro armato, ma anche nella logistica e nelle capacità di costruire fortificazioni⁹⁶. Lo spostamento di prospettiva è esplicito in modo chiaro proprio in apertura del primo libro, nell’attacco del *Proemio*:

Niuna cosa è più necessaria, e più espediente al soldato tra le molte che gli sono & ispedienti & necessarie, che l’intendere l’ordine delle fortificationi; et per me reputo che un essercito il quale no(n) habbia almeno i capi che siano di ciò benissimo intellige(n)ti deggia sempre essere di gran lunga inferiore & più infelice che non sarà quello a cui siano preposti capi che di questo atto di

vedere l’estremità dei suoi angoli, & per quella conoscerà le regioni del cielo col ferimento dei venti» (CATANEO 1554, p. 1r). Il metodo dei rilievi con la bussola sarà poi descritto in dettaglio nel settimo libro della seconda edizione del suo trattato (cfr. CATANEO 1567, pp. 173-74; la pagina 173 è erroneamente numerata 171). La prima edizione del trattato di Cataneo sembra essere quindi il primo testo a stampa in cui si accenna a un metodo di rilievo con la bussola, ma si hanno vari antecedenti rimasti manoscritti: in Leonardo da Vinci, che lo usa per la mappa di Imola; in Raffaello, che lo cita nei paragrafi XVII-XXI della *Lettera a Leone X* (cfr. RAFFAELLO/ DI TEODORO 1994, pp. 75-79, 122-26, 151-53, e pp. 195-98 per il relativo commento; per le differenze fra il metodo di Leonardo e quello di Raffaello, cfr. p. 195, n. 127); in Belluzzi, che vi fa riferimento sia nel *Trattato di fortificationi* (LAMBERINI 2007, II, pp. 192-210) che nel *Trattato delle fortificationi di terra* (Ivi, p. 404). Lanteri richiama più volte la misurazione con la bussola sia nei *Due dialoghi* che nei *Duo libri*, usando costantemente la variante *bossolo* (cfr. GDLI, s. v. *bossolo*², n. 6). Nella Giuntina Vasari accenna un’unica volta alla bussola in relazione ai rilievi, all’interno della *Vita* del Tribolo, inviato dal papa Clemente VII con Benvenuto di Lorenzo della Volpaia a *levare* la pianta di Firenze in vista dell’assedio (cfr. VASARI/ BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, V*, p. 203). Faranno nuovamente riferimento alla bussola Scamozzi, nell’*Idea della architettura universale*, e Baldinucci, nel *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* (cfr. ATIR). Cfr anche BIFFI 2005b, pp. 65-66 e nota 31 a p. 80.

⁹⁴ Conferme analoghe vengono anche dalla scelta dei dedicatari: Giovan Battista Gavardo, mercante e uomo di lettere, a cui anche Doni dedica due opere (*La fortuna di Cesare*: DONI 1550; e la *Zucca*, per l’ultimo cicalamento: DONI 1551, p. 48); e Marc’Antonio Moro, nobile bresciano, dedicatario, fra l’altro, della seconda edizione dei *Dipinti* di Girolamo Parabosco (PARABOSCO 1552).

⁹⁵ LAMBERINI 1990, p. 131.

⁹⁶ Anche Lanteri, come molti altri, avrà modo di citare il soldato romano, e lo farà proprio nel *Proemio* al primo libro, nel paragrafo «I soldati Romani sapeano l’ordine del fortificare» (LANTERI 1559, I, p. 1; il titolo discorsivo è posto sul margine, come avviene in tutto il libro per facilitare l’individuazione del contenuto).

fortificare siano instruiti a pieno. [...] Hora havendo io lungamente considerato quanto sia a' tempi nostri cosa importante al soldato il sapere l'ordine delle moderne fortificationi, e massimamente di quelle di terra, che forti si chiamano, fui preso da grandissimo desiderio di giovar (se io potessi) al publico con qualche ricordo & con qualche regola intorno a queste fortificationi di terra⁹⁷.

Il secondo capitolo si intitola «Quello che si convenga al soldato per compartire de i siti accomodatamene»⁹⁸; e Lanteri ribadisce il concetto anche nel *Proemio* al secondo libro:

Mostrerò adu(n)que in questo secondo libro il modo che si ha da tenere in questo negotio, accioché al nostro soldato non manchi cosa che necessaria gli si possa stimare in cotale pratica⁹⁹.

Anche quantitativamente la parola *soldato* ha una sua notevole consistenza: nel trattato ricorre 23 volte¹⁰⁰.

Con l'individuazione del nuovo destinatario emerge il problema della lingua, come sempre è successo a chi si è cimentato in questo campo dal Quattrocento al Cinquecento. Ma la cosa inusuale è che Lanteri non se lo pone nel modo classico, che è quello di dichiarare, direttamente o indirettamente, il serbatoio linguistico di riferimento. Lanteri dà per sottinteso che userà un volgare 'nazionale' e si sofferma invece su delimitazioni di stile: precisa soltanto la posizione sull'asse diafasico. Questo il passo, già citato da Mario Piotti nel suo lavoro¹⁰¹, in cui dichiara la sua posizione, nel *Proemio* al secondo dei *Duo libri*:

Aprresso si porranno in disegno i tre modi dell'operare che scrivendo non si sono possuti dar' ad intendere così chiaramente nel primo, affine che non rimanga cosa che fuor di modo si possa dire oscura; e se pure (come può avvenire) vi sarà cosa alcuna che così bene non sia intesa, me ne dorrà molto, perché desidererei che tutti m'intendessero. Et da questo desiderio spinto, innanzi che io mi mettessi a scrivere, non lasciai di ricercare il consiglio di molti miei amici intorno allo stile che in ciò havea da tenere. Et ultimamente havuto ragionamento col virtuoso, e mio sopra gli altri dolcissimo amico, Messer Horatio Toscanella, in questa parte dello applicare gli stili convenienti alle materie et ai soggetti ta(n)to giudicioso quanto persona che io habbia conosciuta, fui da lui consigliato ad usare stile mezzano, et concetti i più facili, et chiari, et intelligibili, che io potessi. Laonde sendo a me questa maniera di scrivere più di tutte le altre famigliare, pensai essere bene di non lasciare il suo consiglio, come sicuro et come quello che può (per quanto posso conoscere) arrecarmi quella sodisfatione d'animo ch'io sommamente

⁹⁷ LANTERI 1559, I, pp. 1-2.

⁹⁸ LANTERI 1559, I, p. 4 (il capitolo copre le pp. 4-6).

⁹⁹ LANTERI 1559, II, p. 71.

¹⁰⁰ In occasione del convegno bresciano (vedi nota 1) ho preparato (e me ne sono servito anche per questo lavoro) una banca dati testuale dei *Due dialoghi* e dei *Duo Libri*, impiegando il DBT di Eugenio Picchi dell'ILC (Istituto di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa). Si tratta di una versione approssimativa, d'emergenza, basata sui testi in formato elettronico resi disponibili da *Google Libri* (ora anche in *Archive*). Questi testi elettronici 'leggibili' sono ricavati applicando una procedura di OCR senza nessun controllo successivo, e sono quindi pieni di caratteri non riconosciuti, e quindi di errori (e lo sono esponenzialmente sempre di più andando indietro nel tempo, in modo massiccio nel nostro caso, visto che siamo di fronte a cinquecentine; cfr. anche BIFFI 2016, p. 263). Ma le strategie di ricerca informatica e le funzioni di ausilio di DBT consentono di scandagliare sufficientemente bene anche un testo di partenza così precario, e pertanto è stato comunque possibile effettuare ricerche di tipo computazionale. Il numero delle occorrenze indicato deve essere per forza considerato approssimativo: le forme individuate, con un po' di mestiere e con l'uso dei caratteri *jolly*, sono per l'esattezza *alfoldato*, *alfoldato*, *faldati*, *faldato*, *foldati*, *foldato*, *foldatofinie*, *ilfoldato* *ilfoldatoeon*, in cui è facile riconoscere l'errore dell'OCR (errata divisione delle parole, o mancato riconoscimento della *s* nella variante alta della lettera e quindi scambiata con *f*) ma che, confrontate con l'originale, corrispondono effettivamente in tutti i casi a *soldato/soldati*. In un solo caso l'OCR ha riconosciuto correttamente *soldati* a fronte di una *S*, maiuscola (nella *Tavola*: «Soldati legionarij de' Romani sapeano il modo di fortificare in campagna», LANTERI 1559, *Apparati*, p. 23).

¹⁰¹ PIOTTI 1998, p. 24.

desidero: che è che tutti sentano (in quanto può essere) giovamento et traggano utile dalle mie fatiche, quali elleno siano¹⁰².

Quindi il *passee-partout* linguistico è lo «stile mezzano», riconosciuto come quello più adeguato per la divulgazione; stile mezzano usando concetti «facili» e «chiari» e «intelligibili» (sembrano le linee guida del W3C per la scrittura web). Ed è il lessico tecnico la chiave di volta per questa facilità, chiarezza e comprensibilità. Un lessico tecnico che, come dicevamo sopra, è di per sé ‘mezzano’, largamente condiviso dagli addetti ai lavori, dai destinatari dell’opera di Lanteri; un lessico tecnico che apre facilmente la via alla comprensione, che rende facile e chiara l’esposizione. Non è un caso che invece nei *Due dialoghi* questo lessico sia introdotto a fianco di termini dotti, che vengono utilizzati nell’impianto scientifico del testo, come ad esempio: «un lato di una pianta, ovvero (vulgarmente parlando) una cortina»¹⁰³, «terragli ovvero terrapieni»¹⁰⁴. Da notare che *terraglio* è usato solo nei *Dialoghi*: la forma esclusiva e normale nei *Duo libri* è *terrapieno*.

Che il serbatoio linguistico sia questo è facilmente riscontrabile ad apertura di pagina; o facendo una ricerca più sistematica attraverso procedure informatiche¹⁰⁵.

Riprendendo la lista dei termini evidenziati alla fine del paragrafo 2 possiamo verificare che la maggior parte del lessico usato da Lanteri, condividendo le scelte di Belluzzi, è perfettamente inserito nella tradizione: *baluardo* (*beluardo*), *cannoniera*, *cavaliere*, *cortina*, *fianco*, *forte*, *fortezza*, *fosso*, *parapetto*, *piattaforma* (*piatta forma*), *piazza*, *reale*, *reculata*, *scarpa*, *spalla*, *terrapieno*. Tutti i termini citati, infatti, rientrano a pieno nella trattatistica successiva (testimoniata da Giorgio Vasari, Gabriello Busca, Bonaiuto Lorini, Galileo Galilei), a volte si palesano anche in quella precedente (Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Pietro Cataneo), e infine trovano posto in scritti di argomento storico-militare (Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini, ma anche, precedentemente, Giovanni Villani e Dino Compagni). I risultati in dettaglio sono mostrati nel seguente riepilogo, in cui si riassumono le principali attestazioni quali emergono da strumenti lessicografici, banche dati e studi recenti¹⁰⁶:

- *Baluardo*: Matteo Bandello, Francesco Berni, Giorgio Vasari, Pietro Cataneo, Giovanni Battista Armenini, Giovanni Baglione, Giovanni Pietro Bellori, Filippo Baldinucci.
- *Cannoniera*: Francesco Guicciardini, Sebastiano Serlio, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Tommaso Garzoni, Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi.
- *Cavaliere*: Francesco Guicciardini, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Tommaso Garzoni, Bonaiuto Lorini, Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi.
- *Cortina*: Benedetto Varchi (nella *Storia fiorentina*), Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Giorgio Vasari (ma soltanto nella Giuntina), Gabriele Paleotti, Vincenzo Scamozzi, Giovanni Baglione.
- *Fianco*: Francesco Guicciardini, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Girolamo Maggi, Giorgio Vasari (ma soltanto nella Giuntina), Bonaiuto Lorini, Galileo Galilei.

¹⁰² LANTERI 1559, II, p. 71.

¹⁰³ LANTERI 1557, p. 8.

¹⁰⁴ LANTERI 1557, p. 63

¹⁰⁵ Vedi nota 100.

¹⁰⁶ La ricerca è stata effettuata partendo dalla consultazione del *GDLI* e integrandola con *ATIR* e *TAC*; si sono poi controllati anche *SIGNUM* per Filarete, MALTESE 1967 e BIFFI 2002 per Francesco di Giorgio, *E-LEO* e BIFFI 2017b per Leonardo da Vinci, e FELICI 2015 per Michelangelo (quest’ultimo senza risultati, come c’era da aspettarsi, visto che il lavoro di Felici si concentra sull’architettura civile; si è controllato anche il carteggio, interrogando *CMB*, anche in questo caso senza successo).

- *Forte*: Marco Polo volgarizzato, Francesco Guicciardini, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Giorgio Vasari (ma soltanto nella Giuntina), Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi, Filippo Baldinucci.
- *Fortezza*: Iacopone da Todi, Dante Alighieri, Niccolò del Rosso, Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Cesare Cesariano, Sebastiano Serlio, Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari, Cosimo Bartoli, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Francesco Sansovino, Giovanni Battista Armenini, Vincenzo Scamozzi, Arrigo Caterino Davila, Filippo Baldinucci, Francesco Milizia.
- *Fosso*: Bono Giamboni, Fioravante, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Cosimo Bartoli, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Sabba da Castiglione, Vincenzo Scamozzi, Filippo Baldinucci (qui *fosso* è considerato nell'accezione di 'opera difensiva costituita da un fossato e da un terrapieno'; in quella più ampia di 'fossato che circonda una fortificazione' la prima attestazione è in Dino Compagni e molte sono le attestazioni in ambito architettonico-militare).
- *Parapetto*: Giovanni Villani, *Tavola Ritonda*, Filarete, Leonardo da Vinci, Sebastiano Serlio, Cosimo Bartoli, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Giorgio Vasari (soltanto nella Giuntina), Cesare Campana, Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi, Filippo Baldinucci.
- *Piattaforma*: Matteo Bandello, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Giacomo Castriotto, Vincenzo Scamozzi.
- *Piazza*: Pietro Cataneo, Giorgio Vasari, Daniele Barbaro, Girolamo Maggi, Gabriello Busca, Bonaiuto Lorini, Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi.
- *Reale*: Pietro Cataneo, Girolamo Maggi, Gabriello Busca, Vincenzo Scamozzi¹⁰⁷.
- *Reculata*: Tommaseo Bellini¹⁰⁸.
- *Scarpa*: Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, Marin Sanudo, Francesco Guicciardini, Giorgio Vasari, Pietro Cataneo, Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi.
- *Spalla*: Filarete, Pietro Cataneo, Tommaso Contarini.
- *Terrapieno*: Diomede Carafa (che tra l'altro usa la variante *terrapino* come Belluzzi), Paolo Giovio, Pietro Cataneo, Daniele Barbaro, Galileo Galilei, Vincenzo Scamozzi, Giovanni Baglione, Filippo Baldinucci¹⁰⁹.

Quando Lanteri si allontana dal repertorio comune a Belluzzi, si muove allora nella direzione di una terminologia diatopicamente connotata, di area veneto(-lombarda), come nel caso di *merlone*, introdotto come glossa a *dado*, usato da Alessandro Citolini (veneto), Francesco de Marchi (bolognese, che pubblica però a Brescia il suo trattato *Dell'architettura militare*),

¹⁰⁷ Vedi anche nota 79.

¹⁰⁸ Il *GDLI* (s. v. *reculata*) cita direttamente dal Tommaseo Bellini: «T. di Fortif. Diz. mar. mil. Reculata è quello spazio che si dà alle piazze de' baluardi per lo ritrangersi delle artiglierie quando prendono fuoco; spazio che fu anche detto Retirata» (*TB*, s. v. *reculata*).

¹⁰⁹ Su *baluardo*, *cannoniera*, *cortina*, *reale* e *terrapieno* cfr. BIFFI 2005b, nota 67 alle pp. 84-85. (rispetto a quanto vi si ipotizza in relazione a *cortina* e *reale*, si possono a questo punto sciogliere i dubbi e individuare come prime attestazioni quelle di Belluzzi: il primato di Cataneo rimane per i testi a stampa). Si precisa inoltre che né Belluzzi né Lanteri sono stati spogliati nel *GDLI*; sono quindi da retrodatare a Belluzzi *piazza*, *reale*, *spalla*, e anche *cortina* (la *Storia fiorentina* di Varchi dovrebbe essere posteriore, visto che l'incarico fu assegnato nel 1543; cfr. SIEKIERA 2011, p. 1535); mentre è difficile fare il punto su *cannoniera*, *cavaliere*, *fianco*, attestati in Guicciardini, per l'incerta collocazione temporale degli scritti chiamati in causa, molto ravvicinati cronologicamente e usciti postumi.

Bonaiuto Lorini (fiorentino a lungo impegnato al servizio della Serenissima)¹¹⁰, a cui si aggiungono i veneti Daniele Bartoli e Vincenzo Scamozzi¹¹¹.

Non si può non notare che anche Pietro Cataneo, per quanto riguarda il lessico delle fortificazioni, è del tutto inserito in una linea ideale che dai trattatisti ‘medicei’ passa a Lanteri: tutti i termini presi in esame sono presenti già nella prima edizione del suo trattato del 1554.

Se, con un percorso contrario che parte dalla tradizione per verificarne la presenza in Lanteri, si prendono in considerazione ad esempio alcuni termini presenti in carte leonardiane del codice *Madrid II* copiate dal *Trattato II* di Francesco di Giorgio (che quindi testimoniano una terminologia comune) e le cerchiamo nelle liste di frequenza dei *Duo libri*, emerge che non solo vi trovano posto gli ormai comuni *torre*, *muro*, ma anche termini specialistici: accanto a quelli già emersi dalla precedente analisi (*scarpa*), limitandosi al solo Leonardo da Vinci (giacché non ve ne è traccia in Francesco di Giorgio nell’accezione militare), possiamo ricordare anche *parapetto* e il decisamente periferico *argine* (citato come traduzione di *agger* anche nel *Lexicon* di Bernardino Baldi del 1612, che per altro precisa che in ambito militare si chiama ormai *terrapieno*¹¹²).

Sul fronte della chiarezza e (come potremmo modernamente dire) dell’‘accessibilità’, sarebbe interessante approfondire anche la scelta del consigliere, Orazio Toscanella, volgarizzatore e compositore di opere pedagogiche¹¹³. Come sarebbe opportuno soffermarsi

¹¹⁰ Cfr. *GDLI*, s. v. *merlone*.

¹¹¹ Cfr. *ATIR*. Come si è visto anche Belluzzi usa *merlone*, ma soltanto nel *Trattato di fortificazioni*, che Lanteri non conosce. Anche Belluzzi è di origine settentrionale e questa presenza nei suoi scritti più lontani potrebbe proprio spiegarsi con un influsso del proprio dialetto, poi venuto meno con l’assimilazione della forma *dado* (che, scarsamente diffuso in questa accezione, sembra caratterizzarsi invece come variante locale fiorentino/toscana). Quella di Belluzzi sarebbe la prima attestazione, seguita da quella di Daniele Barbaro (nella prima edizione della traduzione di Vitruvio del 1556), e poi a breve distanza da quella di Lanteri. Anche i termini scartati da Lanteri sembrano privilegiare una tradizione fiorentino/toscana: *coglione* (attestato in Pietro Cataneo e Girolamo Maggi, cfr. *GDLI*, s. v. *coglione*; per Cataneo si veda anche il passo citato poco sopra), *contraffosso* (Giorgio Vasari, cfr. *GDLI*, s. v. *controfosso*). *Rocca* è glossato dallo stesso Belluzzi con «fortezza», ed è forse da ritenersi ormai connotato diacronicamente: anche da un punto di vista strutturale richiama infatti le modalità difensive della seconda metà del Quattrocento (nel momento di transizione dal Medioevo), più che quelle dell’età moderna. È attestato già in Ugucione da Lodi, Dante Alighieri, e in generale fino agli inizi del Cinquecento, ma dopo l’attestazione di Guicciardini diventa sporadico (cfr. *GDLI* s. v. *rocca*): è usato da Filarete (cfr. *SIGNUM*), Francesco di Giorgio (cfr. MALTESE 1967) e Leonardo da Vinci (cfr. *E-LEO* e BIFFI 2017b), ma già Pietro Cataneo, nonostante i legami fortissimi con Francesco di Giorgio (cfr. BIFFI 2005), non lo usa più (in un unico caso usa *rocca*, ma in riferimento all’Atene dell’antichità; cfr. *ATIR*; il controllo è stato eseguito ricercando le molteplici varianti formali ipotizzabili).

¹¹² «AGGER I. I. c. 5. *Item munitiones, muri turriumq(ue) aggeribus coniuncte maxime, tutiores sunt*, Etc. Agger dicitur quaevis terrae alteriusve rei congestio, coacrevatio. Virg. & *fossas aggere complent*. Hinc aggere cingere. Nostri Architecti in munitionibus vocabulo à Latino detorto, Argines dicunt, Veneti nomine veteri propiore Argeres, quasi Aggeres. Milites nostri Vitruvianos hosce aggeres dicunt Terraplenos» (BALDI 1612, p. 6; cfr. anche BIFFI 2005a, p. 172).

¹¹³ Orazio Toscanella (1520?-1592?), traduttore e letterato fiorentino, fu poligrafo, grammatico, poeta e commentatore, interessato alla tradizione retorica. Insegnò come maestro di scuola a Rovigo e a Venezia, collaborò con i più importanti editori veneziani e, in particolare con Paolo Manuzio. Fu autore di circa cinquanta opere, tra le quali anche testi scolastici: ad esempio tradusse le *Istituzioni Oratorie* di Quintiliano e la *Rethorica ad Herennium* di Cicerone; firmò un’antologia commentata dell’Orlando Furioso di Ludovico Ariosto e compose il *Dittionario volgare et latino, con le sue autorità della lingua* (cfr. QUONDAM 1981 e ARTESE 1983). Nel lavoro di Toscanella tavole e diagrammi avevano un’indiscussa centralità: «Possiamo farci un’idea di come [Paolo Manuzio] intendesse realizzare questo progetto attraverso la copiosa produzione di Orazio Toscanella, maestro di scuola e prolifico autore di testi scolastici, collaboratore dei principali editori veneziani, commentatore di Ariosto, interessato a mettere la tradizione retorica al servizio della tradizione latina e volgare. L’uso sistematico di alberi, tavole, diagrammi, mette sotto gli occhi del lettore il procedimento logico seguito per classificare e ordinare il materiale. In questo modo il lettore potrà facilmente ricordare e riusare il patrimonio che la tradizione gli ha trasmesso. L’ordine dei luoghi sulla pagina a stampa riproduce l’ordine degli spazi mentali, e proprio per questo può garantire sia la memoria che la inventio. È una nuova versione, tecnologicamente aggiornata, dell’antica tradizione della topica, che fin dall’inizio aveva usato il termine ‘luogo’ a indicare la fonte dell’invenzione retorica per analogia con un luogo fisico. Possiamo così capire che il libro a stampa, dotato di questi strumenti, agisce da efficace interfaccia tra la biblioteca e lo scrittoio» (BOLZONI

sulle numerose e fitte titolature riassuntive apposte sui margini estermi delle pagine, che guidano il lettore a un rapida individuazione dei contenuti ricercati¹¹⁴; e sulla *Tavola* che Lanteri premette alla sua opera: non un semplice indice dei capitoli ma un indice ragionato sugli argomenti trattati in ordine semialfabetico (gli argomenti sono suddivisi in ordine alfabetico ma presentati in ordine di pagina all'interno di ciascuna lettera), con rimando alle pagine relative, in modo da rendere agile anche la semplice consultazione. Vediamo ad esempio la lettera R¹¹⁵:

Recinto d'un miglio e mezzo quanti pezzi voglia	7
Reclate nelle piazze da basso & la lunghezza loro	8
Reclata nella piazza di sopra	9
Regola di fare i cavalieri nel mezzo delle cortine	15
Ragione perché i beluardi non sieno utili per le difese de i beluardi	15
Reclata della piattaforma	17
Reimpietura pel sodo del fondamento et come si faccia	19
Ripieno di sassi & di sabbia	30
Rimedio alla mina	30
Ripari da campagna come si facciano	62
Riparo per andar sotto ad una fortezza	63
Riparo nelle batterie	63
Riparo alto piedi otto	64
Ripari a canto a i muri con la stipa & con le lote	64
Ragione intorno alle camiscie sottili	73
Regoli come si facciano & come si piantino	81
Regoli tanto lontani che il filo venga tirato	81
Ruotelle per la machina da dirizzare gli alberi	84

Ci si dovrebbe infine soffermare sull'uso del disegno (ormai da decenni imprescindibile per la trattatistica architettonica), a cui Lanteri, come si è visto, fa riferimento nel *Proemio* proprio poco prima della presa di posizione sullo stile¹¹⁶.

Seppure con una brevissima incursione, resta da aggiungere un'ultima osservazione sulla traduzione latina dei *Duo libri*, sicuramente da intendere come un tentativo di Lanteri di dare al proprio testo un respiro internazionale, per recuperare così la dimensione alta e restituire circolarità al processo di parallelizzazione, a cui accennavo sopra, fra il mondo tecnico e quello colto (un'operazione analoga sarà fatta più o meno negli stessi anni da Barbaro, che tradurrà in latino il suo commento a Vitruvio unendolo all'edizione latina del testo¹¹⁷). L'obiettivo è esplicitamente dichiarato nella dedica a Massimiliano d'Austria:

2016, p. 3). Del tutto negativo il giudizio di Ciro Trabalza, autore della prima storia della grammatica italiana, che così definisce le opere di Toscanella: «null'altro che zibaldoni latino-volgari sono alcune delle molte abborraciate compilazioni di cui riempi il mondo letterario per più d'un ventennio (1540-1560) Orazio Toscanella» (TRABALZA 1908, pp. 133-134); e dettaglia la sua posizione in un lunga nota dedicata alle sue opere (p. 134, nota 1).

¹¹⁴ Un esempio è offerto dalle titolature apposte al capitolo sulle cortine che abbiamo analizzato nel paragrafo 2: vedi nota 74. Guardando indietro nel tempo, fra le opere a stampa c'è un precedente, unico, nell'ambito della trattatistica architettonica militare: quello di Pietro Cataneo che, sia nella prima versione del 1554 che in quella del 1567, ricorre ampiamente alle titolature sui margini, in modo molto simile a Lanteri, per il quale potrebbe essere stato un utile modello.

¹¹⁵ LANTERI 1559, *Apparati*, pp. 22-23.

¹¹⁶ E su questo si vedano le convergenze con l'impostazione di Toscanella (vedi nota 113).

¹¹⁷ VITRUVIUS/BARBARO 1567, Daniele Barbaro, dopo aver tradotto e commentato in volgare il *De Architectura* nel 1556, e avere ristampato il suo lavoro parzialmente modificato nel 1567, sempre nel 1567 pubblica un'edizione latina di Vitruvio con commento in latino, secondo una parabola che Manuela Morresi ritiene

Sed cum haec nostra lingua ita literis mandassem ut Italiam tantum hominibus tradita videri possent, eadem in Latinum sermonem vertenda duxi, ut, si quid allatura essent utilitatis, hac alij ne carerent. [...] Iam quaerendus mihi cum esset aliquis, sub cuius nomine hoc opus, quod adhuc Italiae finibus sese continuit, ad exterarum quoque nationes prodire auderet, multis quidem causis sum adductus ut illud Maiestati Vestrae dedicarem¹¹⁸.

Il ritorno al pubblico alto è sancito anche dall'abbandono della *Tavola* (che lascia il posto a un indice dei capitoli, nell'ordine in cui si presentano nel volume¹¹⁹) e delle titolazioni a margine, che avevano conferito ai *Duo libri* un elevatissimo coefficiente di consultabilità.

Il testo latino ripropone in modo esatto quello di partenza e, nei casi di innovazioni lessicali tecniche, Lanteri in genere opta per polirematiche descrittive: ad esempio *vallum eminens* per *baluardo*, o *antepeitoris platea* per *merlone/dato*; o per calchi/prestiti: *humerus* per *spalla*, *platea* per *piazza*, *realis* per *reale*, *recessio* per *reculata* (di seguito si riportano i passi relativi).

[*Duo libri di M. Giacomo Lanteri*] ¹²⁰.

Come si debbiano fare i beluardi [p. 7]

de i quali se ne compartirà la metà alla spalla, & l'altra metà alla larghezza delle piazze [p. 7]

e però il maggior intento che dee havere colui che vorrà fortificare sarà di havere in tutti i suoi fianchi spalla più reale che sia possibile [p. 7]

Avvertirassi di fare il beluardo tanto largo, con le due ale, che oltre alla grossezza del merlone, o dato, & alle lunghezze delle reculata delle piazze da basso, vi resti spatio convenevole per la piazza di sopra, la quale non vorrà anch'ella manco di piedi cinquanta per reculata [p. 9].

[*Iacobi Lanterii Brixienensis Libri duo*] ¹²¹

Quomodo valla eminentia aedificanda sint [p. 3r]

ex quibus dimidium impartietur humero, & dimidiu(m), quod restat, impartietur latitudini platearum [p. 3r]

propterea gravior & princeps intentio aedificantis erit, habere in omnibus suis lateribus humeru(m) magis realem quam fieri potest [p. 3r]

Aedificetur nihilominus vallu(m) eminens tam latum, cum duabus alis, ut praeter crassitie(m) antepeitoris plateae, & praeter longitudines recessionum platearum inferiorum spatium conveniens remaneat pro superiori platea, quae & ipsa quoque requiret spatium pedum 50 pro qualibet recessione [p. 3v].

Si ha così una lingua densamente popolata di italianismi tecnici o circonlocuzioni con cui di volta in volta l'autore tenta di restituire il termine italiano, con non poche difficoltà. Una riprova, se necessario, che l'architettura militare nel Cinquecento 'parla' decisamente italiano.

disvelatrice di un'intenzionalità europea tramite l'uso di una lingua 'internazionale' (cfr. MORRESI 1987, p. XLV). Sull'autotraduzione di Barbaro si vedano ora anche DI TEODORO 2012 e DI TEODORO 2015.

¹¹⁸ LANTERI 1563, pp. [1]-[2].

¹¹⁹ LANTERI 1563, pp. [3]-[4]. L'indice è distribuito su 2 pagine. Anche la quantità è indicativa: nei *Duo libri* la *Tavola* ne copriva 20 (LANTERI 1559, *Apparati*, pp. 7-26).

¹²⁰ LANTERI 1559, I, pp. 7 e 9.

¹²¹ LANTERI 1563, I, p. 3r-3v.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, glossari, enciclopedie, strumenti

AIS

Atlante Italo-Svizzero = K. JABERG, J. JUD, *Sprach und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*, Zofingen 1928-1940, 8 volumi (consultabile anche in rete: <http://www3.pd.istc.cnr.it/navigais/>).

ATIR

Art Theorists of the Italian Renaissance, Cambridge 1998 (in CD-ROM).

BIFFI 2002

M. BIFFI, *Indice lemmatizzato dei termini della traduzione*, in FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002, pp. 519- 639.

CMB

Carteggio di Michelangelo Buonarroti, banca dati a cura di P. Barocchi, con la collaborazione di A. Caruso, M. Fileti Mazza, C. Ghizzani, R. Viale (dal sito <http://www.memofonte.it/>).

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1925-
(consultabile anche in rete : <http://www.treccani.it/biografico/>).

E-LEO

e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, consultabile al sito <<http://www.leonardodigitale.com>>.

ENCICLOPEDIA DELL'ITALIANO

Enciclopedia dell'italiano, diretta da R. Simone Roma 2010-2011, 2 volumi (consultabile anche in rete: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>).

ENCICLOPEDIA STORICO-NOBILIARE ITALIANA 1928-1935

Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Promossa e diretta dal marchese Vittorio Spreti. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R° governo d'Italia, compresi città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti, Milano 1928-1935.

FELICI 2015

Glossario interattivo in CD-ROM, allegato ad A. FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534). Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino*, premessa di Giovanna Frosini, Firenze 2015.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, di S. Battaglia (poi diretto da G. Bàrberi Squarotti), Torino 1961-2002, 21 volumi; con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, diretti da E. Sanguineti, Torino 2004 e 2009, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino 2004.

MALTESE 1967

C. MALTESE, *Indice analitico*, in FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/MALTESE 1967, II, pp. 573-609.

TAC

Accademia della Crusca-Memofonte, *Trattati d'arte del Cinquecento* (<http://memofonte.accademiadellacrusca.org>).

TB

Dizionario della lingua italiana, nuovamente compilato da Nicolò Tommaseo e Cav. Professore Bernardo Bellini; con oltre centomila giunte ai precedenti dizionarii raccolte da Nicolò Tommaseo, Gius. Campi, Gius. Meini, Pietro Fanfani e da molti altri distinti Filologi e Scienziati; corredato di un discorso preliminare dello stesso Nicolò Tommaseo, Torino 1861-1879, 4 volumi (ora anche in versione elettronica in rete: <http://www.tommaseobellini.it>).

SIGNUM

SIGNUM - Scuola Normale Superiore di Pisa, *La biblioteca delle fonti storico-artistiche*, fondata da P. Barocchi e S. Maffei (<http://fonti-sa.sns.it>).

Opere di Giacomo Lanteri

LANTERI 1557

G. LANTERI, *Due dialoghi di M. Iacomo de' Lanteri da Paratico, bresciano, ne i quali s'introduce Messer Girolamo Catanio Novarese, & messer Francesco Trevisi ingegnere Veronese, con un Giovane Bresciano, a ragionare del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide, et del modo di comporre i modelli & torre in disegno le piante delle città*, appresso V. Valgrisi & B. Costantini, Venezia 1557.

LANTERI 1559

G. LANTERI, *Duo libri di M. Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia del modo di fare le fortificationi di terra intorno alle città, & alle castella per fortificarle, et di fare così i forti in campagna per gli alloggiamenti de gli esserciti, come anco andar sotto ad una terra, & di fare i ripari nelle batterie*, Appresso B. Zaltieri, per F. Marcolini, Venezia 1559.

LANTERI 1560

G. LANTERI, *Della economica. Trattato di M. Giacomo Lanteri gentilhuomo bresciano, nel quale si dimostrano le qualità che all'huomo & alla donna separatamente convengono pel governo della casa*, Appresso V. Valgrisi, Venezia 1560.

LANTERI 1563

G. LANTERI, *Iacobi Lanterii Brixienensis Libri duo, de modo substruendi terrena munimenta ad urbes, atque oppida, ceteraq(ue) loca omnia, quibus aditus hosti praecludatur, deque modo non tam loca in agris muniendi pro exercituum castrame(n)tatione, quam urbem aliquam oppugnandi, et propugnacula in oppugnationibus praeparandi*, apud V. Valgrisium, Venezia 1563.

[LANTERI] 1571

[G. LANTERI], *De subtilitate ac stratagemate utenda in rebus bellicis ad destruendos hostes, necnon castra eorumq(ue) oppida fortissima, item modus ad praeparandum omnia ea quae in rebus bellicis pro defensione hostium fieri possunt*, Libri duo, Riolante Iabico Brixienensi Authore, [G. Vidali], Venezia 1571.

LANTERI–ZANCHI–LUPICINI 1601

G. LANTERI, G. ZANCHI, A. LUPICINI, *Delle offese et difese delle città et fortezze di Giacomo Lanteri bresciano/ Gieronimo Zanco da Pesaro. Con due discorsi d'architettura militare d'Antonio Lupicini fiorentino, ove si vede con bellissimo modo & ordine quanto a questa professione si appartiene*, Appresso R. Meietti, Venezia 1601.

Edizioni antiche

ALGHISI 1570

G. ALGHISI, *Delle fortificationi di M. Galasso Alghisi da Carpi architetto dell'Eccellentiss. Signor Duca di Ferrara. Libri tre. All'invittissimo Imperatore Massimiliano Secondo Cesare Augusto*, Venezia 1570.

BALDI 1612

B. BALDI, *De verborum vitruvianorum significatione, sive perpetuus in Marcum Vitruvium Pollionem commentarius, auctore Bernardino Baldo urbinato, Guastallae Abbate. Accedit vita Vitruvii, eodem auctore, Ad insigne pinus*, Augusta 1612.

BELICI 1598

G.B. BELICI, *Nuova inventione di fabricar fortezze di varie forme in qualunque sito di piano, di monte, in acqua, con diversi disegni et un trattato del modo che si ha da osservare in esse, con le sue misure et ordine di levar le piante, tanto in fortezze reali quanto non reali. Di Giovan Battista Belici. Con un discorso in fine intorno al presidiar e guardar esse fortezze e quanto fa bisogno per il lor mantenimento*, Appresso T. Baglioni, Venezia 1598.

CATANEO 1554

P. CATANEO, *I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo senese [...]*, in casa de' figliuoli di Aldo, Venezia 1554 (ristampa anastatica: Ridgewood/ New Jersey, Greg Press, 1964).

CATANEO 1567

P. CATANEO, *L'architettura di Pietro Cataneo senese [...]* *Alla quale oltre all'essere stati dall'istesso Autore rivisti, meglio ordinati e di diversi disegni e discorsi arricchiti i primi quattro libri per l'adietro stampati, sono aggiunti di più il Quinto, Sesto, Settimo e Ottavo libro*, [P. Manunzio], Venezia 1567 (ristampa anastatica: Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1982).

COCCHETTI 1858

C. COCCHETTI, *Brescia e sua provincia*, in *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni*, per cura di C. Cantù e d'altri letterati, III, Presso Corona e Caimi Editori, Milano 1858, pp. 5-376.

COCCHETTI 1880

C. COCCHETTI, *Del movimento intellettuale nella provincia di Brescia dai tempi antichi ai nostri. Memorie di Carlo Cocchetti*, Terza edizione riveduta e aumentata dall'autore, Libreria antica e moderna, Brescia 1880.

COZZANDO 1685

L. COZZANDO, *Della Libreria bresciana, nuovamente aperta da Leonardo Cozzando. Parte Prima*, Per G.M. Rizzardi, Brescia 1685.

DELLA VALLE 1521

B. DELLA VALLE, *Vallo. Libro continente appartenentie ad Capitanij: retenere et fortificare una città con bastioni, artificij de fuoco, polvere, et de expugnare una città co(n) ponti, scale, argani, trombe, trenciere, artegliarie, cave, dare avisame(n)ti senza misso alo amico, fare ordinanze, battaglioni, et punti de diffida con lo pingere, opera molto utile con la experientia de l'arte militare*, Per A. de Frizis Corinalden, Napoli 1521.

DE MARCHI 1599

F. DE MARCHI, *Dell'architettura militare del Capitano Francesco De' Marchi bolognese, Gentil'huomo romano, libri tre, nelli quali si descrivono li veri modi del fortificare che si usa a' tempi moderni, con un breve et utile trattato, nel quale si dimostrano li modi del fabricar l'Artigliaria et la pratica di adoperarla da quelli che hanno carico di essa. Opera novamente data in luce*, Appresso C. Presegni, Ad istanza di G. dall'Oglio, 1599.

DONI 1550

[A.F. DONI], *La fortuna di Cesare, tratta da gl'autori latini*, All'honorato signor Giovanbattista Guardi, Appresso G. Giolito de Ferrari e fratelli, Venezia 1550.

DONI 1551

A.F. DONI, *La zucca del Doni, I cicalamenti della zucca del Doni*, Per F. Marcolini, Venezia 1551.

DÜRER 1527

A. DÜRER, *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß, und Flecken*, [H.A. Formschneider], Norimberga 1527.

FENAROLI 1877

S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani compilato dal sac. Stefano Fenaroli*, Tip. Editrice del Pio Istituto Pavoni, Brescia 1877.

LORINI 1596

Delle fortificazioni di Buonaiuto Lorini, Nobile fiorentino, Libri cinque, ne' quali si mostra con le più facili regole la scienza con la pratica, di fortificare le città & altri luoghi sopra diversi siti, con tutti gli auuertimenti, che per intelligenza di tal materia possono occorrere. Et il particolar soggetto di ciascun libro si dimostra nel rouerscio di questa carta. Nuovamente dati in luce, Appresso G. A. Rampanzetto, Venezia 1596 [1596 nel colophon, 1597 nel frontespizio].

MAGGI-CASTRIOTTO 1564

G. MAGGI, G. CASTRIOTTO, *Della fortificazione delle città di M. Girolamo Maggi, e del capitan Iacomo Castriotto Ingegniero del Christianiss. Re di Francia. Libri III. Ne' quali, oltre le molte inventioni di questi Autori, si contiene tutto quello di più importanza che fino ad hora è stato scritto di questa materia, con infinite cose, che da molti Signori, Capitani, & Ingegneri dell'età nostra si sono havute. Discorso del medesimo Maggi sopra la fortificatione degli alloggiamenti degli esserciti. Discorso del capitan Francesco Montemellino sopra la fortificatione del borgo di Roma. Trattato dell'ordinanze, o uero battaglie del capitan Giovacchino da Coniano. Ragionamento del sudetto Castriotto sopra le fortèzze della Francia*, Appresso R. Borgominiero, Venezia 1564.

MARINI 1810

L. MARINI, *Biblioteca storico-critica di fortificazione permanente*, Roma 1810.

PARABOSCO 1552

G. PARABOSCO, *I diporti di M. Girolamo Parabosco, nuovamente ristampati & diligentissimamente revisti*, Appresso G. Griffio, Venezia 1552.

PERONI 1818-1823

V. PERONI, *Biblioteca bresciana*, Brescia 1818-1823 [ristampa anastatica: Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1968].

PROMIS 1841

C. PROMIS, *Jacopo Lanteri*, in C. PROMIS, *Dell'arte dell'ingegnere e dell'artigliere in Italia dalla sua origine sino al principio del XVI secolo e degli scrittori di essa dal 1285 al 1560. Memorie storiche cinque. In appendice e schiarimento al Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini* [parte seconda di: *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto senese del secolo XV, ora per la prima volta pubblicato per cura del Cavaliere Cesare Saluzzo, con dissertazioni e note per servire alla storia militare italiana*], Tipografia Chirio e Mina, Torino 1841, pp. 110-112.

QUARENGHI 1880-1881

C. QUARENGHI, *Tecno-cronografia delle armi da fuoco italiane con aggiunta di notizie intorno agli scrittori d'artiglierie e di fortificazioni*, Napoli 1880-1881, 2 volumi.

ROSSI 1620

O. ROSSI, *Elogi storici di bresciani illustri. Teatro di Ottovao Rossi*, Per B. Fontana con licenza de' Superiori, Brescia 1620 [ristampa anastatica: Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1981].

RUSCELLI 1566

G. RUSCELLI, *Le imprese illustri, con expositioni, et discorsi del S(igno)r Ieronimo Ruscelli, Al serenissimo et sempre felicissimo Re catolico Filippo d'Austria*, Venezia 1566.

TARTAGLIA 1537

N. TARTAGLIA, *Nova scientia inventa da Nicolò Tartalea. B.*, Per S. da Sabio, Ad instantia di N. Tartalea brisciano il qual habita a San Salvador, Venezia 1537.

TARTAGLIA 1546

N. TARTAGLIA, *Quesiti, et inventioni diverse de Nicolò Tartalea brisciano*, Per Venturino Ruffinelli, ad instantia et requisitione, et a proprie spese de Nicolò Tartalea, Venezia 1546.

TIRABOSCHI 1824

G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana del Cav. Abate Girolamo Tiraboschi, Nuova edizione*, A spese di G. Antonelli, Venezia 1824.

VARCHI 1570

B. VARCHI, *L'Hercolano. Dialogo di messer Benedetto Varchi, nel qual si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della Toscana e della Fiorentina, composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra'l Commendator Caro, e M. Lodovico Castelvetro. Nuouamente stampato, con vna tauola pienissima nel fine di tutte le cose notabili, che nell'opera si contengono*, Nella stamperia di F. Giunti e Fratelli, Firenze 1570 (e Apresso F. Giunti e Fratelli, Venezia, 1570).

VITRUVIUS/BARBARO 1567

M. Vitruvii Pollionis *De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi Patriarchae Aquileiensis, multis aedificiorum, horologiorum, et machinarum descriptionibus, & figuris, una cum indicibus copiosis, auctis & illustratis*, Apud F. Franciscium Senensem & I. Crugher Germanum, Venezia 1567.

ZANCHI 1554

G. ZANCHI, *Del modo di fortificar le città. Trattato di M. Giovambattista de' Zanchi da Pesaro, al Serenissimo et Invittissimo Re Massimiliano d'Austria, Re di Boemia*, Per P. Pietrasanta, Venezia 1554.

Studi ed edizioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Firenze 2011.

ALTIERI BIAGI 1990

M.L. ALTIERI BIAGI, *Il «dialogo» come genere letterario nella produzione scientifica*, in Atti dei convegni lineci, 55: *Giornate lincee indette in occasione del 350° anniversario della pubblicazione del “Dialogo sopra i massimi sistemi” di Galileo Galilei* (Roma, 6-7 maggio 1982), Roma 1983, pp. 143-166 (poi in EAD. *L'avventura della mente. Studi sulla lingua scientifica*, Napoli 1990, pp. 219-251, da cui si cita).

ARCHITETTURA MILITARE DI VENEZIA 2013

L'architettura militare di Venezia in terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo, Atti del Convegno di Studi (Palmanova, 8-10 novembre 2013), a cura di F.P. Fiore, Firenze 2014.

ARCHITETTURA MILITARE NELL'EUROPA DEL XVI SECOLO 1988

Architettura militare nell'Europa del XVI secolo, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 25-28 novembre 1986), a cura di C. Cresti, A. Fara, D. Lamberini, Siena 1988.

ARCHITETTURA MILITARE VENETA 1988

L'architettura militare veneta del Cinquecento, a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio” di Vicenza, Milano 1988.

ARTESE 1983

L. ARTESE, *Orazio Toscanella. Un maestro del XVI secolo*, «Annali dell'Istituto di Filosofia. Università di Firenze. Facoltà di Lettere e Filosofia», V, 1983, pp. 61-95.

BARBIERI 1961

G. BARBIERI, *Il trattatello “Della economica” di Giacomo Lanteri, letterato e architetto bresciano del sec. XVI*, in *Studi in memoria del prof. Gino Zappa*, Milano 1961, pp. 153-166.

BELLUZZI/LAMBERINI 1980

G.B. BELLUZZI, *Il trattato delle fortificazioni di terra*, a cura di D. LAMBERINI, in *IL DISEGNO INTERROTTO* 1980, I, pp. 375-531, II, pp. 135-155.

BIFFI 2001

M. BIFFI, *Sulla formazione del lessico architettonico italiano: la terminologia dell'ordine ionico nei testi di Francesco di Giorgio Martini*, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), a cura di R. Gualdo, Galatina 2001, pp. 253-290.

BIFFI 2005a

M. BIFFI, *Dal latino all'italiano e ritorno: il De verborum vitruvianorum significatione e la formazione del lessico architettonico italiano*, in *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*, Atti del Convegno di studi (Milano 19-21 novembre 2003), a cura di E. Nenci, Milano 2005, pp. 143-174.

BIFFI 2005b

M. BIFFI, *I trattati di architettura di Pietro Cataneo. Un epilogo dell'apporto senese alla formazione del lessico architettonico italiano*, in *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi Studi di Linguistica Italiana per Giovanni Nencioni*, a cura di M. Biffi, O. Calabrese, L. Salibra, Siena 2005, pp. 59-86.

BIFFI 2006

M. BIFFI, *Il lessico dell'architettura nella storia della lingua italiana*, in *COSTRUIRE IL DISPOSITIVO STORICO* 2006, pp. 75-132.

BIFFI 2007

M. BIFFI, *La terminologia tecnica dell'Alberti tra latino e volgare*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, organizzato dal Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti e dal MiBAC (Firenze 16-18 dicembre 2004), a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Firenze 2007, II, pp. 655-682.

BIFFI 2012

M. BIFFI, *Italianismi delle arti*, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. Mattarucco, Firenze 2012, pp. 52-71.

BIFFI 2016

M. BIFFI, *Progettare il corpus per il vocabolario postunitario*, in *L'italiano elettronico. Vocabolari, corpora, archivi testuali e sonori*, Atti della *Piazza delle Lingue* dell'Accademia della Crusca, edizione 2014 (Firenze, 6-8 novembre 2014), a cura di C. Marazzini, L. Maconi, Firenze 2016, pp. 259-280.

BIFFI 2017a

M. BIFFI, *Ingegneria linguistica tra Francesco di Giorgio e Leonardo*, LIII Lettura vinciana, Firenze 2017 (in corso di stampa).

BIFFI 2017b

M. BIFFI, *Osservazioni sulla terminologia architettonica leonardiana*, «Studi di Lessicografia Italiana», XXXIV, 2017 (in corso di stampa).

BOLZONI 2016

L. BOLZONI, *Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno (Pavia, 20-21 novembre 2014), a cura di R. Pestarino, A. Menozzi, E. Niccolai, Pavia 2016, pp. 1-18.

BRESCIA NEL SECONDO CINQUECENTO 2016

Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società, a cura di F. Piazza, E. Valseriati, Brescia 2016.

COLMUTO ZANELLA 1988

G. COLMUTO ZANELLA, *La fortezza cinquecentesca di Bergamo*, in *ARCHITETTURA MILITARE VENETA* 1988, pp. 110-124.

CONCINA 1983

E. CONCINA, *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma-Bari 1983.

CONCINA 1988

E. CONCINA, *Il rinnovamento difensivo nei territori della Repubblica di Venezia nella prima metà del Cinquecento: modelli, dibattiti, scelte*, in *ARCHITETTURA MILITARE NELL'EUROPA DEL XVI SECOLO* 1988, pp. 91-109.

COSTRUIRE IL DISPOSITIVO STORICO 2006

Costruire il dispositivo storico: tra fonti e strumenti, a cura di J. Gudelj, P. Nicolin, Milano 2006.

DALLA SCRIPTA ALL'ITALIANO 2015

Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana, a cura di M. Piotti, Brescia 2015.

DE LA CROIX 1963

H. DE LA CROIX, *The Literature of Fortification in Renaissance Italy*, «Technology and Culture», IV, 1963, pp. 30-50.

DI TEODORO 2012

F.P. DI TEODORO, *Al confine fra autotraduzione e riscrittura: le redazioni del commento vitruviano di Daniele Barbaro (1567)*, in *Autotraduzione: teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Áquez, N. D'Antuono, Milano 2012, pp. 217-236.

DI TEODORO 2015

F.P. DI TEODORO, *I dieci libri dell'architettura... M. Vitruvii Pollionis de architectura. Edd. di Daniele Barbaro, Venezia 1556 (ed. volgare) e Venezia 1567 (ed. latina)*, in *Piero della Francesca. Il disegno tra arte e scienza*, a cura di F.P. Di Teodoro, F. Cameroita, L. Grasselli, Milano 2015, pp. 376-377.

DÜRER–BARTOLI/FARA 2008

A. DÜRER, *Institutiones Geometricae* – C. BARTOLI, *I geometrici elementi di Alberto Durer*, saggio introduttivo e note di G.M. Fara, Torino-Firenze 2008.

FERRARI 1988

G.E. FERRARI, *Le edizioni venete di architettura militare del Maggi e Castriotto*, in *ARCHITETTURA MILITARE VENETA* 1988, pp. 179-194.

FARA 1999

G.M. FARA, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze 1999.

FARA 2001-2002

G.M. FARA, *Cosimo Bartoli traduttore di Albrecht Dürer*, «Fontes», VII-X, 2001-2002, pp. 164-257.

FARA 2002

G.M. FARA, *Albrecht Dürer lettore e interprete di Vitruvio e Leon Battista Alberti in un'inedita versione di Cosimo Bartoli*, «Rinascimento», XLII, 2002, pp. 171-347.

FARA 2014

G.M. FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*, Firenze 2014.

IORE 2013

F.P. IORE, *Palmanova e la fortificazione in terra*, in *ARCHITETTURA MILITARE DI VENEZIA* 2013, pp. 221-239.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/BIFFI 2002

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *La traduzione del De architettura di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di M. Biffi, Pisa 2002.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI/MALTESE 1967

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, I-II, Milano 1967.

GRAYSON 1996

C. GRAYSON, *L'edizione critica: progetto e problemi*, in PIERO DELLA FRANCESCA 1996, pp. 197-206.

GUARNERI 2015

C. GUARNERI, *Trattati e trattatisti di architettura militare a Brescia nel Cinquecento*, in LIBRI D'ARCHITETTURA A BRESCIA 2015, pp. 31-40.

GUERRINI 1927

I diari dei Lantieri de Paratico di Capriolo, in *Cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, II, Brescia 1927, pp. 54-109.

HALE 1980

J.R. HALE, *Industria del libro e cultura militare a Venezia nel Rinascimento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Araldi, M. Pastore Stocchi, III/2 *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, pp. 245-288.

HALE 1990

J.R. HALE, *L'organizzazione militare di Venezia nel '500*, Roma 1990.

IL DISEGNO INTERROTTO 1980

Il disegno interrotto. Trattati medicei di architettura, a cura di F. Borsi, C. Acidini, D. Lamberini, G. Morolli, L. Zangheri, I (Testi e documenti) - II (Tavole), Firenze 1980.

IL SECONDO CINQUECENTO 2001

Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento, a cura di C. Conforti, R.J. Tuttle, Milano 2001.

KRUFTH 1999

H-W. KRUFTH, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma-Bari 1999 (edizione originale *Geschichte der Architekturtheorie von der antike bis zur Gegenwart*, Monaco 1985; prima edizione italiana Roma-Bari 1988).

LAMBERINI 1990

D. LAMBERINI, *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze 1990.

LAMBERINI 2006

D. LAMBERINI, *Invenzioni fatali. Gli ingegni militari di Girolamo Maggi (Maggi), da Anghiari (1528 ca. - 1572), al servizio della Repubblica di Venezia*, «Bollettino ingegneri», 7, 2007, pp. 3-11.

LAMBERINI 2007

D. LAMBERINI, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Firenze 2007, 2 volumi (1: La vita e le opere; 2: Gli scritti).

LAMBERINI 2010

D. LAMBERINI, *L'architettura civile e militare del capitano bolognese Francesco De Marchi, uomo di corte e trattatista nell'Europa del Cinquecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna 2010, pp. 273-290.

LEONARDI/SCALESSE 1975

G.G. LEONARDI, *Il libro delle fortificazioni dei nostri tempi*, introduzione, trascrizione e note di T. SCALESSE, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XX-XXI, 115-126, 1975, pp. 1-152.

LIBRI D'ARCHITETTURA A BRESCIA 2015

Libri d'architettura a Brescia. Editoria e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo, a cura di I. Giustina, Palermo 2015.

MACCAGNI 1996

C. MACCAGNI, *Cultura e sapere dei tecnici nel Rinascimento*, in PIERO DELLA FRANCESCA 1996, pp. 279-292.

MAGGIOROTTI 1936

L.A. MAGGIOROTTI, *Gli architetti militari (Volume II. Gli Italiani nell'Architettura Militare dell'Epoca Moderna e Contemporanea)*, Roma [1936] (Anno XIV E.F.).

MARASCHIO 1996

N. MARASCHIO, *Latino e volgare in Piero*, in PIERO DELLA FRANCESCA 1996, pp. 223-237.

MARIANO 1990

F. MARIANO, *Architettura militare del Cinquecento in Ancona. Documenti e notizie dal Sangallo al Fontana, con la trascrizione del Codice Vat. Lat. 1332*, Urbino 1990.

MATTESINI 1996

E. MATTESINI, *Luca Pacioli e l'uso del volgare*, «Studi Linguistici Italiani», XXII, 1996, pp. 145-180.

MORRESI 1987

M. MORRESI, *Le due edizioni dei commentari di Daniele Barbaro. 1556-1567*, in VITRUVIO, *I dieci libri dell'Architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567*, con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Milano 1987, pp. XLI-LVIII.

OLIVATO 1979

L. OLIVATO, *Cattaneo Girolamo*, voce in DBI, XXII, Roma 1979;
([http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-cattaneo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-cattaneo_(Dizionario-Biografico)/)).

OLIVATO 1988

L. OLIVATO, *La teoria dell'arte militare nel Rinascimento veneto*, in ARCHITETTURA MILITARE VENETA 1988, pp. 82-85.

PEPPER 2001

S. PEPPER, *L'evoluzione dell'architettura militare negli stati italiani*, in *IL SECONDO CINQUECENTO* 2001, pp. 482-507.

PERONI 1963

A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia. II: La dominazione veneta (1426-1575)*, a cura di G. Treccani Degli Alfieri, Brescia 1963, pp. 620-887.

PIERO DELLA FRANCESCA 1996

Piero della Francesca tra arte e scienza, Atti del Convegno Internazionale (Arezzo-San Sepolcro 8, 12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, V. Curzi, Venezia 1996.

PIOTTI 1998

M. PIOTTI, «Un puoco grossetto di loquella». *La lingua di Niccolò Tartaglia. La «Nova scientia» e i «Quesiti et inventioni diverse»*, Milano 1998.

PUPPI 1988

L. PUPPI, *Bartolomeo d'Alviano e il programma di riassetto dello "Stato da terra" nella crisi di Cambrai*, in *ARCHITETTURA MILITARE VENETA* 1988, pp. 34-44.

QUONDAM 1981

A. QUONDAM, *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di libri di lettere*, in *Le carte "messaggere". Retorica e modelli di comunicazione pistolare*, a cura di A. Quondam, Roma 1981, pp. 61-95.

RAFFAELLO/ DI TEODORO 1994

F. P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, "con lo aiuto tuo mi sforcerò vendicare dalla morte quel poco che resta..."*, Bologna 1994.

ROSSANI 1991

O. ROSSANI, *Giacomo Lantieri da Paratico scienziato e avventuriero nel Cinquecento*, in *STRUTTURE DIFENSIVE E TERRITORIO* 1991, pp. 52-61.

ROSSANI 1994

O. ROSSANI, *Servitore vostro humilissimo et devotissimo. Storia di Giacomo Lantieri de' Paratico nobile bresciano, scienziato, avventuriero, agente segreto di Filippo II re di Spagna*, Acireale 1994.

SCIENZE E RAPPRESENTAZIONI 2015

Scienze e rappresentazioni. Saggi in onore di Pierre Souffrin, a cura di P. Caye, R. Nanni, P.D. Napolitani, Firenze 2015.

SIEKIERA 2011

A. SIEKIERA, *Varchi, Benedetto*, voce in *ENCICLOPEDIA DELL'ITALIANO*, II, pp. 1535-1536; ([http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-varchi_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/)).

STRUTTURE DIFENSIVE E TERRITORIO 1991

Strutture difensive e territorio: armi, fortezze e trattatisti bresciani all'epoca della Serenissima, Atti del Convegno (Rovato, 3 e 4 novembre 1990), Brescia 1991.

TRABALZA 1908

C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milano, 1908 [ristampa anastatica: Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1984].

VALSERIATI 2016

E. VALSERIATI, *I Deputati alle pubbliche fabbriche e gli architetti comunali (1538-1597)*, in *BRESCIA NEL SECONDO CINQUECENTO* 2016, pp. 93-126.

VARCHI/SORELLA 1995

B. VARCHI, *L'Hercolano*, Edizione critica a cura di A. Sorella. Presentazione di P. Trovato, I-II, Pescara 1995.

VASARI/ BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987.

VILLARI 1991

G. VILLARI, *I trattati di Giacomo Lanteri di Paratico nobiluomo bresciano del Cinquecento*, in *STRUTTURE DIFENSIVE E TERRITORIO* 1991, pp. 46-51.

VIVENZA 1975

G. VIVENZA, *Giacomo Lanteri da Paratico e il problema della fortificazione nel secolo XVI*, «Economia e Storia», IV, 1975, pp. 503-538.

ABSTRACT

Nel giro di sette anni, fra il 1557 e il 1563, Giacomo Lanteri pubblica una serie di scritti di architettura militare di notevole importanza. Con la prima opera, *I due dialoghi* (del 1557), sceglie un genere letterario frequente nella produzione scientifica e si innesta nella tradizione alta. Con la seconda, *I duo libri* (del 1559), si sposta decisamente nella direzione di una trattatistica architettonica militare moderna, rivolgendosi a ingegneri e ufficiali, che avvicina grazie a una precettistica e a una terminologia ormai condivisa, ma recuperando poi un respiro internazionale colto con la traduzione in latino dell'opera, che egli stesso darà alle stampe nel 1563.

Lanteri opera in un periodo di transizione molto delicato e turbolento nella storia della teoria della fortificazione: abbandonata decisamente la via della conciliazione con i precetti vitruviani, dopo una netta separazione dall'architettura civile, in ambito militare rimane aperta la frattura fra la trattatistica fondata sull'esperienza sul campo di battaglia e l'approccio scientifico volto a sistematizzare le nuove conoscenze in modo organico. Lanteri, partendo dall'alto, tenta di saldare questi due mondi, e riesce a farlo con una strategia che, oltre che sul ricorso sistematico a forme di aiuto per il lettore (indici ragionati, titolature a margine della pagine), si basa principalmente sulla lingua. L'elemento vincente è infatti la scelta di un registro linguistico 'mezzano', sostenuto da una terminologia funzionale sia alla pratica che alla teoria, e ormai diffusa in tutta Italia e in tutti gli ambienti, civili e militari, più o meno colti e aristocratici.

During seven years, between 1557 and 1563, Giacomo Lanteri published a series of important writings on military architecture. In the first work, the *Due Dialoghi* (1557), he privileged a literary genre common in scientific production, thus putting himself within the tradition of high culture. With the second, *Duo libri* (1559), he moved decisively towards the form of a modern treatise on military architecture, turning directly to engineers and officers and sharing with them topics and technical words. But he soon retrieved an international cultured extent thanks to the Latin translation of the work, which he himself would publish in 1563.

Lanteri lived in a very thorny and turbulent transition period in the history of the fortification theory. The attempt to reconcile the Vitruvian precepts with those of the military architecture had definitively failed and military architecture was now separated from civil architecture. However, another divide was on the way: that between writings based on practical experience in battlefields on one side, and the modern treatises resulting from the scholarly approach on the other. Starting from his aristocratic point of view, Lanteri tried to combine these two approaches. He succeeded not only by systematically providing the readers with a lot of aids (indexes, titles of paragraphs on page margins, etc.), but especially through language. The winning element was in fact the choice of a medium 'mezzano' style, supported by a terminology apt to both practice and theory and by then spread throughout Italy in military and civil environments, regardless of cultural level or social class.

LE LETTERE DI MICHELANGELO. AUTO-PROMOZIONE E AUTO-PERCEZIONE NEL CONTESTO DEL DIBATTITO LINGUISTICO CONTEMPORANEO

«Leggiate il cuore e non la lettera»
Michelangelo a Tommaso de' Cavalieri, 1532

Discutere delle posizioni linguistiche di un artista cinquecentesco conduce inevitabilmente a definire, e forse anche a giustificare, la scelta di un campo d'indagine tanto potenzialmente vasto quanto, nei fatti, circoscritto¹. Le categorie su cui si fonda l'analisi rispecchiano l'esigenza di approfondire la comprensione di un aspetto specifico relativo a un personaggio d'importanza fondamentale, vissuto in un'epoca – per le sorti della lingua italiana – parimenti fondamentale.

La limitazione cronologica è quella che pone minori problemi. Si è appena accennato – non che ve ne fosse realmente bisogno – alla capitale importanza rivestita, nella storia dell'italiano, dal dibattito grammaticale della prima metà del XVI secolo, per cui è solo al prezzo di inevitabili ridondanze che si vuole qui insistere sul valore di una riflessione linguistica i cui poli temporali siano, come nel caso presente, la fine del Quattrocento e gli anni Sessanta del Cinquecento². La «longevità eccezionale» e la «vecchiaia straordinariamente vitale» dello scrivente³ permettono così uno studio in diacronia in un periodo in cui, solo per citare i più noti, vissero e pubblicarono i loro scritti Fortunio, Bembo, Trissino, Machiavelli, Flaminio, Castiglione, Varchi e Giambullari: alcuni di loro, fra l'altro, corrispondenti e conoscenti più o meno intimi del Buonarroti.

È stato finora dato poco risalto al fatto che, fra le personalità appena menzionate, vi fu chi si preoccupò di porre i propri precetti linguistici sotto l'egida dell'autore del David e della Cappella Sistina. Questa situazione, tutt'altro che scontata, dovrà far riflettere su quali furono le motivazioni che spinsero gli eruditi intellettuali dell'epoca a richiamarsi a Michelangelo come a un'*autoritas* su cui fondare la loro impalcatura teorica: perché tutta questa importanza accordata a un personaggio appartenente all'universo della pittura e della scultura e, per sua stessa ammissione, totalmente disinteressato all'aspra diatriba sul volgare che imperversava a pochi metri da lui?

Si rileva la presenza di almeno tre concause che contribuirono a determinare tale condizione: il profondo mutamento di percezione, avvenuto in quegli anni, dell'arte e degli artisti; il ruolo centrale, strategico, di Michelangelo nello scacchiere non solo artistico, ma anche politico italiano, conteso com'era fra i molteplici centri di potere che, in tempi e modi diversi, ne rivendicarono l'appartenenza al loro ambiente⁴; infine l'essere il Buonarroti, oltre che scultore, pittore e architetto,

¹ In anni recenti lo studio di lettere cinquecentesche è stato oggetto di numerose ricerche in ambito italiano ed europeo: dedicato alle lettere di artisti rinascimentali è il progetto EpistolART, di cui faccio parte (cfr. www.epistolart.ulg.ac.be <08 marzo 2017> e MORENO 2016), il quale prevede fra l'altro la riedizione moderna dei documenti contenuti in GAYE 1839-1840. Paola Moreno, promotrice del progetto, ha fornito utili consigli per migliorare il presente articolo: per questo, ma soprattutto per la sua stima e il suo costante appoggio, la ringrazio.

² La prima lettera a noi giunta di mano di Michelangelo reca la data del 2 luglio 1496; l'ultima, del 28 dicembre 1563. Per una visione complessiva dell'italiano nel primo Cinquecento è d'obbligo il rimando a TROVATO 2012.

³ Entrambe le formule sono dovute a Gianfranco Folena che, in un saggio del 1983 (ma già 1976) sottolineava come fosse «un fatto, del tutto esterno ma determinante, che i due più grandi artisti del pieno Rinascimento italiano, certo quelli che hanno inciso più profondamente nella storia di tutta la cultura europea, Michelangelo e Tiziano, abbiano avuto una longevità eccezionale e una vecchiaia straordinariamente vitale, in un'epoca in cui la vita umana aveva un prezzo assai basso ed epidemie e pesti facevano vuoti periodici» (FOLENA 1991, p. 255). Per le lettere di Tiziano si rimanda alla recente edizione TIZIANO/PUPPI 2012.

⁴ Si può facilmente estendere anche all'universo artistico la recente affermazione secondo cui «l'intreccio tra politica e letteratura è [...] tipico della cultura cinquecentesca» (ALFANO–GIGANTE–RUSSO 2016, p. 94).

anche poeta, e non necessariamente in quest'ordine d'importanza, come sottolineato a più riprese da lui stesso e dai suoi corrispondenti.

Sull'elevazione, sociale prima ancora che economica, della categoria professionale degli artisti nell'Italia (e in particolare nella Firenze) nel XVI secolo già molto è stato scritto⁵, e qui si ritiene solo di dover mettere l'accento sulla loro costante partecipazione alla vita delle accademie che proprio in quegli anni si venivano formando: dall'ingresso, a varie riprese, di personaggi quali il Tribolo, il Bronzino, Michelangelo, Francesco da Sangallo, Cellini, Bandinelli e altri nell'Accademia degli Umidi, poi Fiorentina, fino alla creazione, da parte di Cosimo I, dell'Accademia del Disegno (1563), la quale sancì il nuovo statuto privilegiato a cui gli artisti erano progressivamente pervenuti nel corso dei decenni precedenti⁶.

Fu del resto già a partire dalle *Lezzioni* di Benedetto Varchi (tenute all'Accademia il 6 e 13 marzo 1546, more fiorentino) che la figura l'artista venne progressivamente inserito «al centro della complessa teorizzazione sulle *arti poietiche* [...] di Aristotele»⁷, differenziandosi al contempo da coloro che, banalmente, possedevano una *techne*: in termini moderni, ma già con lessico varchiano, si potrebbe dire che fu proprio a partire dalle *Lezzioni* che il solco teorico fra 'artista' e 'artigiano' divenne sempre più incolmabile⁸.

Se già solo lo sbocciare, nel corso del Cinquecento, di un diffuso e trasversale interesse per l'universo artistico giustifica oggi nuove ricerche sulla lingua di pittori e scultori, *a fortiori* il ragionamento è valido per il personaggio che di questo universo fu per molti decenni il più illustre rappresentante, l'uomo-simbolo, conteso fra la curia romana e la Firenze prima repubblicana e poi medicea, la quale sull'appoggio dell'artista – che pure nel 1529 era stato nominato membro dei Nove della Milizia – contò a lungo, nel tentativo di esaltare la cultura fiorentina, al tempo stesso riappianando il divario ideologico con i detrattori del governo cosimiano. Non è certo un caso che, dopo la profonda ristrutturazione interna del 1547 che portò alla cacciata dall'Accademia fiorentina di molti dei suoi antichi esponenti – quasi una vera e propria epurazione, sebbene parzialmente sconfessata due anni dopo –, fra gli artisti l'unico a resistere fu proprio Michelangelo, il quale ottenne persino una prestigiosa elezione come consigliere illustre⁹.

È noto poi che anche sotto questa luce di appropriazione del mito si può spiegare la celebrazione *post mortem* del Buonarroti, dal trafugamento della salma dalla chiesa dei Santi Apostoli e suo conseguente invio a Firenze, all'orazione funebre del Varchi, fino alle successive lodi del Vasari e del Borghini: «in questa strategia Michelangelo era destinato ad avere il ruolo più importante, perché era il simbolo stesso del talento di Firenze, il suo figlio più amato e conosciuto nel mondo, a dispetto dei banchieri e degli aspiranti principi che avevano tentato di legare il loro nome alla città»¹⁰.

Non solo dunque, nel primo Cinquecento, i tempi erano maturi per una profonda rivalutazione dell'arte e degli artisti; non solo, di questa categoria, Michelangelo era un vertice irraggiungibile. Nella ricerca delle ragioni che spinsero alcuni fra i migliori intellettuali del momento a riferirsi all'autorità di Buonarroti per giustificare le loro teorie linguistiche non si può dimenticare che questi era «nuovo Apollo e nuovo Apelle», o ancora, per dirla con le parole del Varchi, «non

⁵ Si vedano, fra i numerosi studi in proposito, AMES-LEWIS 2000 e BURKE 2001.

⁶ «Anche gli artisti desideravano recitare la loro parte in questo seggio, e infatti prima che fosse fondata l'Accademia del Disegno [...] alcuni di loro erano stati membri dell'Accademia Fiorentina, anzi tra i suoi fondatori vi era un artista, un certo Pillucca scultore» (HEIKAMP 1957, pp. 140-141; e cfr. anche p. 141, nota 1). Michelangelo fu eletto Accademico il 31 marzo 1541 (PLAISANCE 1973, p. 417).

⁷ SIEKIERA 2013a, p. 116.

⁸ Così appunto Varchi: «è dunque *artista* vocabolo non latino ma toscano, e molto più che non è *artefice*, il quale è latino, et è meno volgare e plebeio che non è *artigiano*» (in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, II, p. 1327). Sul significato dei due termini nell'italiano delle origini cfr. MOTOLESE 2012, pp. 19-23, e relativa bibliografia.

⁹ HEIKAMP 1957, p. 143. Sull'argomento cfr. anche PLAISANCE 1974.

¹⁰ FORCELLINO 2014, p. XV.

meno poeta che pittore»¹¹. Insomma, non un semplice artista, e neppure – semplicemente – il migliore degli artisti, poiché dai contemporanei Michelangelo era considerato eccellente tanto nel mondo dell'arte quanto in quello della poesia. In un periodo storico in cui la legittimazione del volgare – ormai era chiaro a tutti – passava per il prestigio dei modelli letterari che di esso si servivano, questa considerazione assume un nuovo valore e apre nuove prospettive.

Specialmente dopo l'edizione integrale del carteggio michelangiolesco¹², e in un clima generale di rinnovato interesse per la lingua delle arti, il Buonarroti – e in particolare il Buonarroti epistolografo – fu oggetto di indagini che, nel corso dell'ultimo cinquantennio, ne delinearono le competenze linguistiche¹³.

Uno fra i primi a manifestare interesse per la tematica fu – con la lungimiranza che gli era propria – Giovanni Nencioni, che nel 1965 pubblicò un denso articolo, il cui valore è ancora oggi immutato¹⁴. In quegli stessi anni Bardeschi Ciulich intraprendeva una lunga serie di ricerche focalizzate sugli aspetti grafici della lingua michelangiolesca, destinate a divenire una pietra miliare con cui i futuri studi sull'artista non poterono esimersi dal confrontarsi¹⁵. Dopo un protratto periodo di silenzio, è solo di recente che la lingua del Michelangelo epistolografo è tornata a far discutere: in particolare, Felici si è concentrato su un contesto storico e un campo d'indagine ben delimitati – il lessico architettonico relativo al periodo della costruzione della basilica di San Lorenzo¹⁶ –, mentre D'Onghia e Marazzini hanno integrato le acquisizioni linguistiche formulate da Nencioni con nuovi dati¹⁷. Eppure, al netto di un evidente – e, vista la caratura del personaggio, inevitabile – interesse manifestato a più riprese nel corso degli anni, sembra che la discussione sulla lingua delle prosa epistolare michelangiolesca, pur abbondante, possa ancora essere ulteriormente perfezionata.

I campi su cui si è intervenuti in maniera sistematica e pressoché esaustiva sono, a mio parere, l'uso grafico e il lessico architettonico, mentre gli articoli linguistici d'impianto più generale appena menzionati, pur nella profondità di analisi, sono intrinsecamente delimitati dalla loro stessa natura di articoli: la necessaria ristrettezza dello spazio a disposizione porta gli studiosi a formulare delle sintesi brillanti, ma pur sempre sintesi. La lingua del Buonarroti epistolografo necessita invece di uno studio che tenga conto, oltre che dei macrofenomeni linguistici che in essa si manifestano, anche della microvariabilità interna a singoli gruppi di lettere, dei mutamenti in diacronia e diafasia, e dell'analisi comparata con la lingua di altri scriventi ad esso affini per condizione sociolinguistica, perché, come ricordava Nencioni, «il valore di questi fatti può esserci chiaro solo in un quadro di correlazioni»¹⁸.

Con questo articolo si vogliono porre le basi teoriche per uno studio in corso, condotto sul *corpus* epistolare di Michelangelo. Risulta infatti di un certo interesse, a monte di ulteriori analisi linguistiche, soffermarsi sugli intrecci documentati, probabili o anche solo possibili fra l'artista di Caprese e il mondo delle lettere, al fine di verificare cosa sia dato dedurre in materia di lingua, dalle attestazioni disponibili, riguardo al pensiero buonarrotiliano.

¹¹ La prima citazione è tratta da Francesco Berni, *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, v. 28 (cfr. *infra*), la seconda da Benedetto Varchi, *Lezzione della maggioranza delle arti. In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori. Disputa terza et ultima* (in *PITTURA E SCULTURA NEL CINQUECENTO* 1998, p. 58).

¹² Cfr. *CARTEGGIO DIRETTO*/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983. Cfr. anche *CARTEGGIO INDIRETTO*/BAROCCHI-LOACH BRAMANTI-RISTORI 1988-1995 e *LETTERE, CONCORDANZE E INDICE* 1994. Una selezione di documenti epistolari si trova pubblicata in *MICHELANGELO* 1964, TUENA 2002 e FELICI 2014, 2015a.

¹³ È impossibile ripercorrere qui, anche solo sommariamente, tutti gli studi che individuano nella prosa epistolare un campo di indagine privilegiato per la conoscenza delle abitudini linguistiche di un determinato scrivente. Per un'ottima sintesi si rinvia al recente lavoro di MAGRO 2014, e relativa bibliografia.

¹⁴ Poi ristampato in NENCIONI 1983. Cfr. anche, nella stessa raccolta, il contributo di GIRARDI 1965 incentrato su lettere e rime di Michelangelo.

¹⁵ Cfr. BARDESCHI CIULICH 1964 e 1973; *COSTANZA ED EVOLUZIONE* 1989 e *GRAFLA E BIOGRAFLA* 2010.

¹⁶ FELICI 2012, 2015a.

¹⁷ D'ONGHIA 2014, 2016 e MARAZZINI 2015. Nello stesso fascicolo degli *Annali aretini* cfr. anche FELICI 2015b.

¹⁸ NENCIONI 1983, p. 92. Si veda anche, in una prospettiva meno vincolata alla linguistica, PARKER 2010.

Molte informazioni possono essere utilizzate dagli studiosi che intendono indagare i rapporti intrattenuti da Michelangelo con i grammatici e i letterati dell'epoca, o da coloro che vogliono conoscere più da vicino il suo pensiero relativamente alle questioni linguistiche che in quel periodo contrapponevano le élite culturali del paese; tali dati si trovano perlopiù sparsi in lettere, stampe e scritti di vario tipo, non sempre di facile accesso, e una visione d'insieme che tenga conto di queste numerose fonti sembra non essere mai stata formulata¹⁹.

I documenti in cui emerge un qualche tipo di riflessione metalinguistica dell'artista sono, invero, piuttosto rari. Non si può escludere, anzi, che sia stata proprio la penuria di allusioni del Buonarroti a ogni questione che rimandasse a problematiche di ordine grammaticale e linguistico a scoraggiare, in epoca moderna, qualsiasi tentativo di rinvenire un suo pensiero coerente e strutturato a tale riguardo. A giudicare dai suoi scritti, sembra che l'artista non solo non si sia mai interessato a discussioni relative al volgare, ma abbia anche coscientemente evitato di prendere parte a un dibattito di cui tuttavia non doveva essere ignaro. Esempio, in tal senso, è la lettera al Vasari in cui, fin troppo sobriamente, comunica l'avvenuta ricezione del «librecto di messer Cosimo».

Messer Giorgio, io ò ricevuto il librecto di messer Cosimo che voi mi mandate, e in questa sarà una di ringratiamento che va a Sua S(ignior)ia. Pregovi che gnene diate e a quella mi rachomandiate. Io a questi di ò avuto con grande disagio e spesa un gran piacere nelle montagnie di Spuleti a vicitare que' romiti, in modo che io son ritornato men che mezo a rRoma perché veramente e' non si trova pace se non ne' boschi. Altro non ò che dirvi. Mi piace che siate sano e lieto, e a voi mi rachomando. A dì 18 di dicembre 1556.
Vostro Michelagnolo Buonarroti in Roma.
A messer Giorgio Vasari in Firenze²⁰.

Le vicende sono note. Nel 1551 Carlo Lenzoni era morto, lasciando incompiuta la sua opera *In difesa della lingua fiorentina et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa*; nel 1555 era morto anche Pier Francesco Giambullari, che nel frattempo l'aveva portata a termine aggiungendovi una lettera dedicatoria a Michelangelo in cui egli veniva esaltato attraverso l'accostamento – riproposto a più riprese anche da altri letterati dell'epoca – alla figura di Dante Alighieri²¹. Il trattato fu alla fine pubblicato, a Firenze, l'anno seguente, sotto la supervisione di Cosimo Bartoli, il quale a sua volta vi aggiunse una seconda dedica, a Cosimo I.

Le parole con cui il Giambullari loda l'artista sono estremamente lusinghiere, e sembrano essere state scelte proprio per muovere le corde della vanità di un Buonarroti sempre più vecchio, isolato nella sua casa nel quartiere del Macello dei Corvi e irrimediabilmente diffidente nei confronti del mondo esterno:

Al virtuosissimo Michelagnolo Buonarroti Pierfrancesco Giambullari salute.
Sofocle, quel gran tragico del quale si honoratamente parla Aristotile, disse già, mentre poeticamente insegnava il viver civile, Michelagnolo eccellentissimo: "E' bisogna che il vivo serva al defunto, et come tenuto a morire anche egli, lo soccorra sempre et lo aiuti". Sententia certamente molto notabile et ben degna di cotanto huomo, la quale quante volte mi si è presentata all'animo, perché apertamente mostra ella il vero, tante volte mi sono conosciuto debitore di due cose alla dolce memoria del nostro Carlo Lenzoni: primieramente del ridurre in un corpo solo et appresso mandare in luce queste honorate fatiche, tanto animosamente prese da lui per la giusta et vera difesa del nostro divinissimo Dante et della lingua che noi parliamo; et secondariamente de lo indirizzarle et sacrarle a

¹⁹ Utilissimo, in tal senso, è CORSARO 2008, i cui obiettivi non lo portano però a soffermarsi sulle conseguenze propriamente linguistico-grammaticali delle frequentazioni di Michelangelo.

²⁰ 18 dicembre 1556, Michelangelo Buonarroti (Roma) a Giorgio Vasari (Firenze). Collocazione: AV, 12, c. 21; originale autografo. Cfr. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, V, p. 76.

²¹ «Al tempo delle esequie [di Buonarroti] il parallelo *Michelangelo / Dante* era cosa assodata, e già cominciava a confondersi con le prime emergenze leggendarie di vicende artefatte o agiografiche» (CORSARO 2008, p. 393).

voi, come haveva deliberato egli stesso, per quanto insieme ne ragionammo infinite volte. *Et non certo senza ragione, con ciò sia che, havendovi sempre conosciuto per sommamente giudicioso, et sapendo che la pittura et la poesia sono tanto simili infra di loro, che quella (come ognun sa) è chiamata poesia mutola, et questa pittura con la favella, vi teneva per non punto meno eccellente in questa che in quella* per il che, ragionando in tutta questa opera de la bellezza, eccellencia et virtù dello unico et vero poeta, ancora che sino al dì d'hoggi mal conosciuto forse da molti, si persuadeva che *a voi solo, unico certo in tutte le cose et eccellentissimo nel giudicio, meritamente si convenisse lo indirizzarla*. Aggiugnevasi a questo, per non ragionare al presente di quello amor singulare et fuor di misura, che, per la somma cognitione che sopra ogn'altro havete di lui, portaste sempre a questo poeta; aggiugnevasi, dico, *una tacita osservatione di alcune conformità che tra voi et Dante appariscono, degne certo d'esser notate*. Imperò che, oltra che l'uno et l'altro di voi è nobile et fiorentino, et eccellentissimo nella sua professione, Dante con le tre scientie, imitativa, naturale et divina, ci ha partorito luce sì grande et splendor sì chiaro, che impossibile è non vederlo a chi non serra gli occhi a sé stesso, et voi con le tre vostre arti, pittura, scultura et architettura, havete tanto illustrato et le menti et gli occhi degli huomini, che, da qualche ostinato in fuori, nessun può scusarsi de' falli. Dante, se bene avanti di lui et negli stessi tempi suoi erano molti toscani maestri di rime et di varii et diversi componimenti, fu pur veramente il primo, che per la maravigliosa unione predetta condusse il poema a tanto alto grado, che e' si può più tosto ammirarlo che pareggiarlo. Et voi, se bene avanti di voi et ne' tempi vostri hanno con somma lode operato alcuni in qual si è l'una d'esse tre arti, solo pure et nanzi ad ogn'altro, maravigliosamente abbracciandole tutte dentro a voi stesso, havete tanto inalzato l'honor di quelle, che si puote et si debbe più tosto imparar da voi che sperar di paragonarvi. Dante – et sia questa l'ultima, ché troppo sarebbe lungo il trovarle tutte –, se forse non ha trasceso tutti gli antichi, Latini et Greci, correndo pur con essi tanto del pari, che nessun gli mette piè innanzi, giustamente è ammirato et stupito per l'universo da chiunque ben lo conosce. Et voi, se non gli havete forse passati, pareggiando niendimanco tanto gli antichi che le statue vostre, per alcun tempo state sotto terra et appresso ridotte in luce, guadagnarono il pregio et il nome delle più belle et più meravigliose anticaglie che si sian viste ne' tempi nostri, meritamente siete lodato et celebrato eccessivamente da chiunque vede et considera quel che voi fate [...] ²².

Eppure, come si è appena visto, la risposta del Buonarroti al Vasari, che gli aveva fatto pervenire il trattato, è estremamente concisa e sbrigativa. Non mi sento di poter condividere l'affermazione di Davis secondo cui «the letter of Michelangelo to Vasari for the book of Bartoli and the lost letter to Bartoli were not mere gestures of polite formality on the part of Michelangelo» ²³ ma, al contrario, l'impressione è proprio che l'epistola al Vasari – perché su quella, perduta, al Bartoli nulla si può dire – sia niente più che un puro gesto di educata formalità. L'accostamento del più grande letterato della storia di Firenze e d'Italia al Buonarroti viene, da quest'ultimo, liquidato in una riga e mezzo («io ò ricevuto...»), per poi essere scalzato da questioni molto più terrene («io a questi di ò avuto con grande disagio e spesa...»), che lo interessavano più da vicino.

Del resto, la sensazione che Michelangelo si volesse tenere a debita distanza dal commentare il testo a lui dedicato, e dunque dal prendere una posizione netta relativamente alle questioni lì trattate, è avvalorata da una lettera che Sebastiano Malenotti scrive a Leonardo Buonarroti:

Molto honorando m. Lionardo mio osservandissimo, trovomi la vostra delli 5 stante, per la quale intendo come ricevesti la mia et udito quanto era di messere vostro, il qual hoggi ho pregato vi scriva, acciò dia nuova et segno come lui sta bene quanto di sanità. Del resto, pensate ch'egli è vecchio et bisogna haver patientia seco et in verità, come per l'altra mia vi dissi, porto grandissimo fastidio con l'animo per non volere alle volte lassarsi governare; et Dio sa in quanti modi et vie io entro alle volte seco, persuadendoli il ritorno suo costì – ma veggo non ci è ordine. [...]. *Questa settimana gli è stato mandato da Giorgio d'Arezzo un libro composto da Cosimo Bartoli et nuovamente stampato, il qual prima vuol vedere et dipoi risponderà del ricevuto*. Sì che, occorrendo a sorte vedere il predetto m. Giorgio, datili nuova de

²² 24 agosto 1555, Pier Francesco Giambullari (Firenze) a Michelangelo Buonarroti (Roma). Manoscritto perduto. Cfr. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, V, 1983, pp. 40-42, con modifiche. Corsivi miei.

²³ DAVIS 2012, p. 5.

l'havere hautu buon recapito. Non vi dirò altro, se non che di cuore mi vi raccomando et sempre son servitore vostro, pregando il S(igno)re Dio ci dia sanità et Messere spiri ridursi a casa sua.
Di Roma, il dì XII di dice(m)bre 1556.
Servitore vostro Bastiano Malenotti.
Al suo molto honorando m. Lionardo [Buo]narrotti. In Firenze²⁴.

«Il qual [libro] prima vuol vedere et dipoi risponderà del riceuto», scriveva Sebastiano il 12 dicembre. Eppure, sei giorni dopo, mentre Michelangelo – probabilmente dopo aver letto o forse solo sfogliato il testo – replicava al Vasari, nemmeno un accenno veniva indirizzato al contenuto dell'opera, né una frase veniva introdotta per indicare una sua eventuale approvazione o un suo gradimento della dedica che gli era stata rivolta. «Io ò ricevuto il librecto di messer Cosimo che voi mi mandate, e in questa sarà una di ringratiamento che va a Sua Signioria»: questo è tutto ciò che il Buonarroti si contenta di dire sull'argomento.

La reticenza dell'artista può essere spiegata in vari modi, primo fra tutti ipotizzando che Michelangelo realmente si considerasse poco adatto a intervenire su tali temi e ritenesse di doverli lasciare ai grammatici di professione. Ma questa motivazione non è immune da incongruenze: lo scultore non esita a definirsi poco dotato in campo letterario e financo «scorrecto in gramatica»²⁵, eppure, senza apparentemente vederne la contraddizione, fa dire al suo biografo che, nel 1503, «se ne stette alquanto tempo quasi far niuna cosa in tal arte [la pittura], dandosi alla lettione de poëti et oratori volgari, et a far sonetti per suo diletto»²⁶. Non proprio il ritratto di una persona che si reputi inadeguata in materia di lingua e letteratura.

Allo stesso modo, fa riflettere un passo contenuto nel codice Magliabechiano cl.XVII.17, in cui viene riportato un aneddoto che ha per protagonisti Michelangelo e Leonardo da Vinci:

Et passando ditto Lionardo insieme con Giovanni da Gavine da Santa Trinità dalla pancaccia delli Spini, dove era una ragunata d'huomini da bene, et dove si disputava un passo di Dante, chiamero detto Lionardo, dicendogli che dichiarassi loro quel passo. Et a caso apunto passò di qui Michele Agnolo, et chiamato da un di loro, rispose Lionardo: “Michele Agnolo ve lo dichiarerà egli”. Di che parendo a Michelagnolo l'avessi detto per sbeffarlo, con ira gli rispose: “Dichiaralo pur tu, che facesti un disegno di uno cavallo per gittarlo di bronzo et non lo potesti gittare et per vergogna lo lasciasti stare”. Et detto questo voltò loro le rene et andò via; dove rimase Lionardo, che per le dette parole diventò rosso²⁷.

Si hanno varie e concordi testimonianze delle avide letture michelangiolesche della *Commedia* e più in generale della letteratura volgare (quella latina, è noto, non era in grado di tradurla), ma,

²⁴ 12 dicembre 1556, Sebastiano Malenotti (Roma) a Leonardo Buonarroti (Firenze). Collocazione: AB, XXXV, n. 4, t. 9; originale autografa. Cfr. *CARTEGGIO INDIRETTO*/BAROCCHI-LOACH BRAMANTI-RISTORI 1988-1995, II, 1995, pp. 87-88 con modifiche. Corsivo mio.

²⁵ Sebbene *grammatica*, a questa altezza cronologica, potesse valere anche per 'latino' (GDLI, VI, p. 1028b), tale accezione sembra potersi escludere nel passaggio in questione, in cui l'artista da un lato «si dichiara in sostanza non bembiano e non favorevole al petrarchismo nelle sue forme accademiche correnti» (MARAZZINI 2015, p. 130), e dall'altro usa il termine anche nel suo significato più tecnico di «arte, che 'nsegna a correttamente parlare, e scrivere» (la definizione è del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612, p. 398a, citato da LESSICOGRAFIA). La formula è tratta dalla lettera MXVIII (febbraio? 1544) a Luigi del Riccio: «a non parlar qualche volta, se bene scorrecto in gramatica, mi sarebbe vergogna, sendo tanto pratico con voi. Il sonecto di messer Donato mi par bello quante cosa facta a' tempi nostri; ma perch'io ò cactivo gusto, non posso far manco stima d'um panno facto di nuovo, benché romagnuolo, che delle veste usate di seta e d'oro che faren parer bello un uom da sarti. Scrivetegnene e ditegnene e dategnene, e racomandatemi a llui» (collocazione: AB, XIII, n. 41; originale autografa. Cfr. *CARTEGGIO DIRETTO*/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, p. 177). E si veda anche il passo della lettera del 22 maggio 1557 a Giorgio Vasari: «io esco di proposito, perché ò perduto la memoria e 'l cervello, e lo scrivere m'è di grande affanno, perché non è mia arte» (collocazione: AV, 12, c. 11; originale autografa. Cfr. *CARTEGGIO DIRETTO*/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, V, 1983, pp. 105-106).

²⁶ CONDIVI/DAVIS 2009, p. 22 con modifiche.

²⁷ Cfr. *IL CODICE MAGLIABECHIANO* 1892, p. 115 con modifiche.

molto spesso, tali competenze sono sconfessate dall'artista, che si dichiara inadatto a parlare di prosa o poesia e addirittura, come nel brano appena riportato, si innervosisce subito – fino ai limiti di una replica palesemente illogica e sconclusionata – quando si trova a dover dare prova delle sue conoscenze in ambito letterario²⁸.

E tuttavia, attraverso le parole del Condivi, veniamo a sapere che il Buonarroti conosceva Dante «quasi tutto a mente»²⁹, né questi si fece scrupolo, in alcuni *loci* delle rime, di rimproverare ai fiorentini di non avere saputo comprendere la genialità dell'Alighieri – dal che deriva, di riflesso, un qualche tipo di auto-proclamazione come colui che invece fu in grado di farlo:

Quante dirne si de' non si può dire,
ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese;
biasmar si può più 'l popol che l'offese,
c'al suo men pregio ogni maggior salire.

Questo discese a' merti del fallire
per l'util nostro, e poi a Dio ascese;
e le porte, che 'l ciel non gli contese,
la patria chiuse al suo giusto desire.

Ingrata, dico, e della suo fortuna
a suo danno nutrice; ond'è ben segno
c'a' più perfecti abonda di più guai.

Fra mille altre ragion sol ha quest'una:
se par non ebbe il suo exilio indegno,
simil uom né maggior non nacque mai³⁰.

L'affermazione di Girardi, secondo cui nel rapporto del Buonarroti con Dante «si tratta [...] piuttosto di una *imitatio virtutis* che di una *imitatio artis*, di una suggestione al grande e forte pensare e sentire, piuttosto che allo scrivere»³¹, fa proprio leva su questo reiterato compiacimento michelangiolesco per la sua approfondita conoscenza dei versi dell'Alighieri; tale statuto di dantista *ante litteram* non gli era negato del resto nemmeno dai suoi contemporanei, se Donato Giannotti gli riservò – non certo a caso – un posto privilegiato nei suoi *Dialogi*³², e se il Varchi disse, nel discorso tenuto in occasione dei suoi funerali, che Michelangelo

spendeva lodevolmente e utilissimamente quando in leggere i prosatori, ma molto più spesso i poeti toscani; e specialissimamente la mirabilissima Comedia dell'unico poeta, dell'unico astrologo, dell'unico filosofo, e – per dire ogni cosa in due parole – dell'unico metafisico gentile, e unico teologo cristiano, Dante Alighieri³³.

Per quanto sia un canale privilegiato per verificare l'auto-percezione e l'auto-promozione di Michelangelo come uomo di lettere, quello delle sue competenze dantesche non è l'unico percorso

²⁸ Un altro esempio dell'inadeguatezza – presunta o reale – di Michelangelo su questioni letterarie si ricava dalla sua missiva del 9 maggio 1545 a Leonardo, in cui il giudizio su un recente commento alla *Commedia* di Alessandro Vellutello è immediatamente posto dietro la rassicurante autorità di «chi 'ntende»: «a Giovan Simone di' che un comento di Dante d'un Luchese, che c'è di nuovo, non è molto lodato da chi 'ntende e non è da farne stim» (collocazione: AB, IV, n. 59; originale autografa. Cfr. *CARTEGGIO DIRETTO*/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, p. 212).

²⁹ CONDIVI/DAVIS 2009, p. 48.

³⁰ Sonetto 250 (MICHELANGELO/MASTROCOLA 2006, pp. 257-258). E si veda, sullo stesso tono, il sonetto 248, vv. 9-11: «Di Dante dico, che mal conosciute | fur l'opre suo da quel popolo ingrato | che solo a' iusti manca di salute» (MICHELANGELO/MASTROCOLA 2006, p. 256).

³¹ GIRARDI 1974, p. 29.

³² Michelangelo è uno degli interlocutori che compaiono nei *Dialogi dei giorni che Dante consumò a cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* (1546) (cfr. GIANNOTTI/REDIG DE CAMPOS 1939).

³³ VARCHI/DAVIS 2008, p. 13 con modifiche. Ancora oggi è opinione comune che «Michelangelo è un autore irriducibilmente dantesco» (FOLLIERO-METZ 2004, p. 184).

praticabile. Un ulteriore aspetto – connesso con il precedente – passa per l'evoluzione della sua tecnica scrittoria. In anni recenti Armando Petrucci si è soffermato su un fenomeno caratterizzante buona parte del Cinquecento italiano, da lui chiamato 'digrafismo':

Sino al 1580 circa una parte numericamente non indifferente degli scriventi italiani in volgare continuò a usare per i suoi scritti (e perciò anche per le sue lettere) ancora la corsiva mercantesca [...]. Codesti scriventi erano scriventi "ordinari", non conoscevano il latino e corrispondevano fra loro usando rigorosamente soltanto il volgare italiano. Ma in volgare scrivevano abitualmente anche coloro che adoperavano non soltanto la mercantesca, ma anche l'altra scrittura dell'uso, e cioè la corsiva cancelleresca, che veniva sempre di più a corrispondere, sul piano grafico, all'italiano unificato della riforma ortografica e linguistica proposta dal Bembo³⁴.

Difficilmente sembra dovuto al caso ciò che lo stesso studioso nota poco oltre, e cioè che l'«artificiosa mercantesca diritta» degli anni giovanili di Michelangelo si mutò rapidamente in «una italica toscana tonda, grossa e non priva di eleganza»³⁵. Questo cambiamento di abitudini scritte s'inserisce in un sistema di riferimento più ampio: vuoi per l'adesione (totale o parziale) a un determinato modello ortografico, vuoi per desiderio di emancipazione sociale³⁶, le ragioni del passaggio all'italica andranno rinvenute, ancora una volta, nell'immagine che di sé l'artista voleva mostrare al mondo; un'immagine sicuramente non inferiore a quella dei suoi corrispondenti più illustri, e questo al netto di tiepidi tentativi di simulazione di un'umiltà che, in fondo, non rientrava nel carattere del personaggio.

È solo a partire da queste considerazioni che i due fenomeni di cui finora si è parlato quasi indistintamente, ossia auto-percezione e auto-promozione di Michelangelo, possono iniziare ad essere trattati con le debite differenze.

Da un lato l'auto-promozione, ossia l'immagine pubblica che il Buonarroti voleva dare di sé. Rientrano in questa categoria il rapido abbandono della corsiva mercantesca in favore dell'italica, le parole del Condivi (avallate dall'artista) relativamente al suo temporaneo distacco dalla pittura per potersi dedicare alla lettura di «poeti et oratori volgari» e ancora le costanti lodi e gli echi danteschi di cui Michelangelo fa ripetutamente sfoggio nelle *Rime*. Del resto, quand'egli rifiutava l'appellativo di 'scultore', non era certo perché non se ne sentisse degno, ma forse, al contrario, perché lo percepiva come una limitazione, un vincolo alla sua onnipervasiva genialità. L'ingiunzione al nipote, nel 1548: «al prete di' che no mi scriva più 'a Michelagnolo scultore', perché io non ci son

³⁴ PETRUCCI 2008, p. 94.

³⁵ PETRUCCI 2008, p. 96.

³⁶ È stato pure detto che «mediante la scrittura Michelangelo si sforzò del resto anche di prendere le distanze e quasi di affrancarsi dal suo ambiente sociale d'origine» (D'ONGHIA 2014, p. 94): del resto è nota la sua ossessione affinché il nipote Leonardo si maritasse con una donna non tanto ricca quanto nobile. Sull'argomento cfr. COSTA 2009, pp. 18-20 (e nota 8); a mo' di esempio si possono citare le lettere di Michelangelo a Leonardo del 1 febbraio 1549 («però io ti dico che, se tu vuoi tor donna, che tu non stia a mia bada, perché non ti posso consigliare del meglio; ma ben ti dico che tu non vadi dietro a' danari ma solo a la bontà e alla buona fama. Io credo che in Firenze sia molte famiglie nobile e povere, che sarebbe una limosina a 'mparentassi con loro, quando bene non vi fussi dota, perché non vi sarebbe anche superbia»; collocazione: AB, IV, n. 91; originale autografa. Cfr. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, pp. 310-311) e del 28 febbraio 1551 («Lionardo, per la ultima tua, circa il tor donna intendo come ancora no ne se' a cosa nessu[n]a; mi dispiace, perché è pur cosa necessaria torla e come altre volte t'ò scritto, non mi pare che tu, avendo quel che tu ài e quel che tu arai, che tu abi a guardare a dota, ma solo a la bontà, a la sanità e a la nobilità, e far conto, quando una bene allevata, buona, sana e nobile non abbi niente, di torla per fare una limosina; e quando questo facessi, non saresti obligato a le pompe e pazzie delle donne, onde ne seguiteria più pace in casa e del parer di volersi nobilitare, come già mi scrvesti, questo non è cosa valida, perché si sa che noi sian antichi cictadini fiorentini. Però pensa a quello che io ti scrivo, perché tu non se' anche di sorte e di persona che tu sia degno della prima bellezza di Firenze. Rachomandati, acciò che tu non ti inganni»; collocazione: AB, IV, n. 101; originale autografa. Cfr. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, pp. 358-359).

conosciuto se non per Michelagnuolo Buonarroti»³⁷, si potrebbe intendere, è vero, come un gesto di umiltà, ma nulla vieta di supporre anche l'opposto, e cioè che la semplice menzione del nome, «Michelagnuolo Buonarroti», racchiudesse in sé tutte le caratteristiche – scultore, pittore, architetto, letterato e chissà quante altre ancora – che il 'divino' si attribuiva. Le sue stesse proclamazioni di inadeguatezza letteraria sembrano più il riflesso di un *topos* che affonda le sue radici nell'antichità³⁸ che non sinceri istanti di autocritica.

Non completamente sovrapponibile alle varie strategie di auto-promozione di Michelangelo è la reale, privata percezione di sé stesso come letterato, la quale, benché offuscata dai ben più numerosi interventi pubblici, emerge in filigrana in rare circostanze, solitamente in contesti informali o comunque in situazioni impreviste, che ne mettevano a dura prova l'autocontrollo. Il caso più vistoso è forse l'episodio della disputa con Leonardo da Vinci di cui si è fatta menzione poco sopra, dove ogni dettaglio della reazione di Michelangelo – dalla veemenza della risposta all'irrazionalità delle argomentazioni – sembra voler celare il suo senso di inadeguatezza di fronte alla prova a cui era stato inaspettatamente sottoposto.

La ricezione pubblica del Buonarroti letterato, forse anche in parte sulla scia della fama del Buonarroti scultore e pittore, fu probabilmente conforme alle sue aspettative e alle sue aspirazioni. Da questo punto di vista le testimonianze abbondano, e permettono di definire con una certa precisione la visione del Michelangelo uomo di lettere che si veniva delineando nella sua cerchia di amici e conoscenti.

Si è già detto del celebre passaggio in cui il Buonarroti viene definito «non meno poeta che pittore». Non fu però solo in questa occasione che Benedetto Varchi lodò le capacità letterarie del conterraneo, anzi, nei suoi testi costantemente traspare una venerazione per l'abilità scrittoria del maestro toscano³⁹. Già nel 1545 Varchi aveva composto il sonetto *Ben vi dovea bastar, chiaro scultore*, in cui l'accento è posto proprio sul paragone fra qualità artistiche e letterarie di Buonarroti, e sulla non-subordinazione delle seconde rispetto alle prime:

Ben vi dovea bastar, chiaro scultore,
non sol per opra d'incude e martello
aver, ma coi colori e col pennello,
agguagliato, anzi vinto il prisco onore:
ma non contento il gemino valore
ch'ha fatto il secol nostro altero e bello,
l'arme e le paci di quel dolce e fello
cantate, che v'impiega e molce il core.

O saggio e caro a Dio, ben noto veglio,
che'n tanti e sì bei modi ornate il mondo,
qual non è poco a sì gran merti pregio?

A voi, che per eterno privilegio
nasceste d'arte e di natura specchio,
mai non fu primo e mai non fu secondo⁴⁰.

Tanto il sonetto quanto l'enunciato «non meno poeta che pittore» precedono di quasi un ventennio l'orazione funebre (1564), e non è detto che fu solo lo scarto cronologico fra i primi e la seconda a causare il considerevole mutamento del giudizio nei confronti dell'artista:

Divideremo tutto il ragionamento nostro in tre parti principali. Nella prima delle quali mostreremo ampiamente le tre unicità delle quali s'è favellato (siamo lecito, in parlando di così nuove e indisusate

³⁷ 2 maggio 1548, Michelangelo Buonarroti (Roma) a Leonardo Buonarroti (Firenze). Collocazione: AB, IV, n. 81; originale autografa. Cfr. *CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI* 1965-1983, IV, 1979, p. 299 con modifiche.

³⁸ Obbligatorio è il rimando a CURTIUS 1992, § V.3.

³⁹ Sui rapporti fra i due cfr. LO RE 2012.

⁴⁰ Il testo è tratto da *PITTURA E SCULTURA NEL CINQUECENTO* 1998, p. VII.

virtù, usare tal volta nuovi e indisusati vocaboli), e cioè Michelagnolo di Lodovico di Lionardo Buonarroti Simone essere stato (oltra l'altre tante, e sì rare, anzi singularissime doti) perfetto pittore, perfetto scultore e perfetto architetto. Nella seconda tratteremo alcune cose della vita e costume suoi; dove si conoscerà apertamente Michelagnolo Buonarroti essere stato *buon poeta, buon filosofo* – così attivo come contemplativo – e *buon teologo*⁴¹.

Le qualità letterarie del Buonarroti, che fino a quell'istante erano state messe da Benedetto Varchi su un piano paritario con quelle artistiche, venivano valutate, nell'*Orazione*, secondo una nuova prospettiva, essendo Michelangelo descritto prima «perfetto pittore, perfetto scultore e perfetto architetto» e, subito dopo, «buon poeta, buon filosofo [...] e buon teologo». Ogni aggettivo è utilizzato con cognizione di causa: il Varchi vuole stabilire – sembrerebbe per la prima volta – una graduatoria di merito fra i numerosi ambiti in cui si cimentò il Buonarroti, e in tale graduatoria la poesia risiede a un livello inferiore rispetto alle tre arti visive.

Tale discrepanza tra il giudizio degli anni '40 e quello del 1564 è stata poco sottolineata; essa è invero preziosissima, perché permette di formalizzare alcune ipotesi che andranno in seguito approfondite. Se è certo ragionevole pensare che il Varchi, in un arco di tempo così ampio, abbia semplicemente cambiato idea sulle doti di Michelangelo, non si può nemmeno escludere che, negli anni Quaranta, la presenza ingombrante del maestro toscano sulla scena artistica (e politica) abbia più o meno coscientemente indirizzato le opinioni varchiane di quel periodo, e che di contro le frasi pronunciate – probabilmente con maggiore libertà – durante l'orazione funebre riflettano più da vicino quello che fu, fin dall'inizio, il suo reale pensiero.

La *diminutio* del Buonarroti letterato a vantaggio del Buonarroti pittore, scultore e architetto non deve però far passare in secondo piano il fatto che, sulle qualità poetiche michelangiolesche, il giudizio del Varchi rimase nel corso dei decenni costantemente positivo. Il sintagma «buon poeta» dovrà essere considerato non (solo) in relazione a «perfetto pittore, perfetto scultore, e perfetto architetto», accanto ai quali acquisisce inevitabilmente una connotazione peggiorativa, bensì con valore assoluto: Benedetto Varchi – lo storico, il grammatico, il poeta, uno degli umanisti più influenti di tutto il XVI secolo italiano – loda Michelangelo Buonarroti definendolo, fra l'altro, «buon poeta». Pronunciata da un personaggio di tale calibro, non è una lode di poco conto.

Sebbene sia il genere letterario sia la situazione comunicativa e propagandistica in cui l'elogio si inseriva non lasciassero molto spazio di manovra per introdurre giudizi esplicitamente negativi, è vero anche che il Varchi sapeva esprimere molto bene, per mezzo di calibrati silenzi, le sue condanne. Così viene descritto, poco oltre, Leonardo da Vinci:

Haveva – oltra l'architettura, oltra la scultura – per sua principale arte e professione, dirò, o sollazzo e intertenimento, la pittura. Era costui aritmetico, era musico, era geometro e cosmografo; era astrologo e astronomo; era versificatore e poeta; era filosofo e metafisico. Dilettavasi, oltra la notomia e oltra la medicina, così fisica, o naturale, come chirurgica, o manuale; e, oltra la mulomedicina (o vero mascalcia), di tutti i minerali e mezzi minerali: di tutte l'erbe, di tutti i fruttici e suffrutici; di tutte le piante e di tutti gl'animali di tutte le ragioni, e in ispezialità de' cavagli. E, per ridurre le mille in una, di tutte l'eccellenze e di tutte le meraviglie, così dell'arte come della natura⁴².

Leonardo viene rappresentato – nell'orazione funebre per Michelangelo! – come esperto in ogni campo del sapere. Se dunque le tecniche che si trovano in questo elenco, ma non in quello relativo al Buonarroti, a quest'ultimo non potranno evidentemente essere ascritte, è vero anche il contrario: tutto ciò che, nell'ottica varchiana, caratterizza Michelangelo – ivi compreso l'appellativo «buon poeta» – dovrà effettivamente essere considerato come un reale attributo dell'artista, e non certo come un mero elogio dettato dalla necessità contingente di onorare un defunto di prestigio.

⁴¹ VARCHI/DAVIS 2008, p. 10 con modifiche. Corsivo mio. Sull'orazione funebre per Michelangelo si rimanda anche a WITTKOWER-WITTKOWER 1964 e FUBINI LEUZZI 2007.

⁴² VARCHI/DAVIS 2008, p. 38 con modifiche.

Ma forse la più appassionata celebrazione di Michelangelo scrittore si ha con Francesco Berni che, nel *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, indovina un'immagine destinata a imperitura fama:

Ho visto qualche sua composizione:
son ignorante, e pur direi d'avèlle
lette tutte nel mezzo di Platone;
sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle:
tacete unquanco, pallide viole
e liquidi cristalli e fiere snelle:
e' dice cose e voi dite parole⁴³.

La bellissima comparazione del v. 28, che mette sullo stesso piano pittura e poesia attraverso un accostamento fonico-semantic, è supportata dalla non meno innovativa immagine dell'ultimo verso, «e' dice cose e voi dite parole», a cui si richiama anche Romei quando descrive, sulla scia di una precedente lettura continiana, la capacità michelangelolesca di servirsi «di parole evocatrici, di parole-cose, che manifestano un senso della concretezza [...] che contrappone Buonarroto all'evanescente petrarchismo delle parole-parole»⁴⁴.

Per non moltiplicare inutilmente gli esempi sulla ricezione pubblica del Buonarroto letterato basteranno due ultimi rimandi, di cui il primo ad una lettera inviatagli da Bartolommeo Angelini, la quale rende esplicite la devozione e la deferenza con cui pochi versi di Michelangelo erano a volte accolti dal destinatario:

E perché in principio della vostra lettera avete fatti dua versi belli, m'avete anchor me fatto pemsare di dar principio di voler essere poeta, anchora ch'i' non pemso avere adoperarci altro alloro se non quando avessi a chocere ho salsicc[i]a ho fegetelli⁴⁵.

La seconda testimonianza, molto più famosa della precedente, è tratta dalle *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroto*, di paternità incerta (pubblicate a Firenze nel 1564 e – con leggere modifiche – riproposte dal Vasari nella seconda *Vita* buonarrotoiana), le quali, nel documentare l'apparato simbolico-iconografico allestito in occasione delle esequie dell'artista in San Lorenzo, testimoniano ancora una volta l'importanza attribuita dai contemporanei alla sua produzione poetica:

Nella quarta di queste quattro storie, che era volta verso l'organo, si vedeva, per la Poesia, Michelagnolo tutto intento a scrivere alcuna composizione, et intorno a lui, con bellissima grazia e con abiti divisati secondo che dai poeti sono descritte, le nove Muse et innanzi a esse Appollo con la lira in mano e con la sua corona d'alloro in capo e con un'altra corona in mano, la quale mostrava di volere porre in capo a Michelagnolo. Al vago e bello componimento di questa storia, stata dipinta con bellissima maniera e con attitudini e vivacità prontissime da Giovanmaria Butteri, era vicina e sulla man manca la statua della Poesia, opera di Domenico Poggini, uomo non solo nella scultura e nel fare impronte di monete e medaglie bellissime, ma ancora nel fare di bronzo, e nella poesia parimente molto esercitato. Così fatto dunque era l'ornamento del catafalco⁴⁶.

La figura della poesia scolpita da Domenico Poggini faceva parte di un ciclo di quattro statue «che denotavano le quatro arte date a Michelagnolo pittura, schultura, architettura e poesia», come viene scritto in una lettera indirizzata da Giovanni Rondinelli a Lorenzo Buondelmonti:

⁴³ BERNI/ROMEI 1985, p. 184 (vv. 25-31), con modifiche.

⁴⁴ ROMEI 2007, p. 310. Cfr. anche CONTINI 1974.

⁴⁵ 26 luglio 1533, Bartolommeo Angelini (Roma) a Michelangelo Buonarroto (Firenze). Collocazione: AB, VI, n. 27; originale autografa. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, p. 25.

⁴⁶ Testo tratto da *VASARI SCRITTORE*. Corsivo mio.

L'exequie suo, id est el parato, è stato molto bello [e] approvato da chi intende, perché nel corpo di t(uc)ta la chi[e]sa, per le nave delle capelle, ci era e rovesci per t(uc)to e in su li rovesci ci era appartato octo quadri grandi di telaio istoriati de' casi e facti di Michelagnolo [...]. Dipoi, in mezzo la nave grande, vi era una forma che non so se mi riuscirà a l'incontro di disegnarlo bene in penna [...]. E dipoi, più alto, al G, H, I e K erano altre quatro statue che denotavano le quatro arte date a Michelagnolo pittura, schultura, architettura e poesia – per avere già conposto più belle chanzone –, le quale arte erano derivate dalle virtù qual'erono di sotto⁴⁷.

L'apparato iconografico del funerale dell'artista, in cui il rilievo dato alla poesia è pari a quello dato alle altre tre arti, è solo l'ultimo degli indizi che vanno, tutti, nella medesima direzione: al netto della non certo imparziale «propaganda culturale cosimiana che non a caso riconosceva tra i paradigmi fondativi il paragone tra Dante e Michelangelo»⁴⁸, e al netto della necessità simbolica di scandire l'intero apparato funebre «sul ritmo del numero quattro»⁴⁹, è evidente che la ricezione del Buonarroti poeta fu, fra i contemporanei, trionfale, forse anche eccessiva in rapporto a quanto noi oggi, con la nostra moderna sensibilità letteraria, reputiamo adeguato al suo valore⁵⁰.

Un ultimo aspetto, complementare a quanto appena discusso, conclude questa incursione nella vita di Michelangelo e nel suo rapporto con il mondo umanistico: le frequentazioni dell'artista con gli intellettuali, i letterati e i grammatici dell'epoca, soprattutto in relazione alle possibili influenze che questi ebbero sulla sua concezione del tipo di lingua da adottare nella scrittura. Di alcuni di essi si è già detto, e non vi sarà bisogno di insistere sul legame – politico, prima che di sincera amicizia – che legava il Varchi al Buonarroti. Parimenti, i rapporti di quest'ultimo con le cerchie degli spirituali viterbesi e degli esuli fiorentini a Roma, ben noti, non necessitano di essere ulteriormente chiariti, se non nei loro aspetti legati a questioni di lingua e di grammatica. Sarà allora di qualche interesse comprendere, seppure limitatamente a ciò che possiamo inferire dalla nostra specola, i nodi cruciali delle sue relazioni con personaggi quali il Brucioli, il Giannotti, il Riccio e infine Marcantonio Flaminio.

Antonio Brucioli è il primo, fra i letterati appena menzionati, che potrebbe avere influenzato l'uso scritto della lingua di Michelangelo. Fiorentino di nascita, conobbe il Buonarroti da giovane, durante le frequentazioni degli Orti Oricellari negli anni '20. I due divennero ben presto molto intimi, se nel 1529, durante la sua fuga precipitosa da una Firenze in resistenza contro gli assalti medicei, Michelangelo, rifugiatosi a Venezia, s'incontrò regolarmente col Brucioli, che vi risiedeva già dal 1527⁵¹.

Proprio in quegli anni il letterato – in tempi moderni etichettato sotto la poco attraente categoria di poligrafo – stava portando avanti alcune traduzioni dei testi sacri che avrebbero in seguito fatto scalpore, fino a suscitare la messa all'indice da parte di Paolo IV nel 1559. La sua opera più famosa, la traduzione in volgare della Bibbia del 1532 (presso Lucantonio Giunti) era

⁴⁷ 15 luglio 1564, Giovanni Rondinelli (Firenze) a Lorenzo Buondelmonti (Roma). Collocazione: AB, XII, n. 19; originale autografa. Cfr. CARTEGGIO INDIRETTO/BAROCCHI-LOACH BRAMANTI-RISTORI 1988-1995, II, 1995, pp. 206-210.

⁴⁸ QUAGLINO 2014, p. 96. In effetti il testo delle *Esequie* riporta pure, non menzionata dal Vasari, la seguente precisazione: «e in un motto si leggevano queste parole di Dante: *Conducemi Apollo e nove muse mi dimostrano l'orso*» (*ESEQUIE* 1875, p. 46). Sullo stesso argomento cfr. anche GIZZI 1995 e FOLLIERO-METZ 2007.

⁴⁹ QUONDAM 2015, p. 148.

⁵⁰ La domanda, retorica, di Donato Giannotti – «negherete voi quel che è noto a tutto il mondo? Non si leggono tutto il giorno vostri sonetti, vostri madriali, con diletto et maraviglia di ciascuno?» (GIANNOTTI/REDIG DE CAMPOS 1939, p. 7) –, pur fatta con intenti elogiativi, non può non riflettere, seppure in parte, la realtà di una situazione come quella appena descritta. Per qualche ulteriore tassello documentario cfr. pure FOLLIERO-METZ 2004, p. 173 e CARLSON 2014, p. 170, dove a sostegno della tesi secondo cui «Michelangelo's poetic brilliance was a well-established feature of his multipartite genius» si citano i versi di Anton Francesco Grazzini: «Per l'Esequie onorar del dotto, e degno | Solo al Mondo perfetto | E Pittore, e Scultore, e Architetto, | Filosofo, e Poeta Fiorentino, Michelagniol Divino, | Come il gran Varchi orando ha dianzi detto».

⁵¹ Per un primo avvicinamento al Brucioli e alle sue opere, oltre alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (LEAR 1972), cfr. SPINI 1940a, 1940b e ELWERT 1967.

stata preceduta da due traduzioni dei Salmi (1531) e del Nuovo Testamento (1530), quest'ultima «proprio quando Michelangelo si trovava presso di lui»⁵². Se da un lato «è probabile che proprio in quella circostanza Michelangelo [...] si sia confrontato per la prima volta con serietà con i temi della Riforma protestante»⁵³, non si è ancora messo l'accento, mi sembra, sulle implicazioni linguistiche derivanti dal soggiorno veneziano del Buonarroti e dalla sua lettura della traduzione dell'amico.

Si è infatti appena parlato, genericamente, di 'traduzioni in volgare' del Brucioli, senza però specificare di quale volgare si trattasse. Nella sua dedica a Francesco I in apertura della Bibbia del 1532, l'autore offre al sovrano i «divinissimi soli del vecchio et nuovo testamento, i quali l'uno da l'hebraico et l'altro dal greco idioma ho nuovamente ne la nostra materna lingua toscana traslatati»⁵⁴. La vaghezza di questa definizione – «la nostra materna lingua toscana», in alternanza sinonimica, altrove nel testo, con «italica lingua nostra», «da nostra [lingua] italiana»⁵⁵ – viene confermata in buona parte degli studi moderni, in cui si ritrova spesso un certo gradiente d'indeterminazione nel momento in cui l'opera viene descritta come una 'traduzione in volgare', o 'traduzione in italiano', senza ricorrere a ulteriori specificazioni⁵⁶.

Eppure la risposta in apparenza più ovvia, ossia l'uso, da parte del Brucioli, del fiorentino vivo, è smentita da autorevoli studi⁵⁷, nonché da una più modesta ricognizione sulla stampa del 1532 ad opera di chi scrive. Da un esame della prima carta della dedica a Francesco I (c. 2r, di seguito citata per numeri di riga) emerge una situazione oscillante, in cui soluzioni trecentesche si alternano, in uno stato di continua tensione, con tratti propri del fiorentino contemporaneo: se il Brucioli predilige quest'ultimo sistema linguistico per quanto riguarda la morfologia verbale⁵⁸ e, sporadicamente, nominale⁵⁹, sono comunque presenti vari tratti aurei: si va dall'uso, metodico, dell'articolo *il* (e non *el*), della preposizione articolata *nel* (e non *in nel*; 2v, 3), del sistema dei possessivi (*sui* 2v, 32 e *sue* 2v, 58), delle forme *altro* (2v, 14), senza passaggio *l + C > u + C*⁶⁰, e *buomo* (2v, 25), senza spirantizzazione di /w/ iniziale, fino all'impiego di alcune tipologie verbali caratteristiche di un periodo arcaico, come la VI p. dell'indicativo imperfetto in *-ano* (*figuravano* 2r, 20; *camminavano* 2r, 25) e il futuro di I classe con *er* atono (*mostrerrà* 2r, 21; *comanderò* 2v, 25).

La Bibbia del 1532, definita «un'esemplificazione eccezionalmente ampia e varia di prosa fiorentina»⁶¹, è così redatta in una «lingua toscana» che, nella sua ampiezza e varietà, solo in parte si rivela «materna», frutto delle abitudini linguistiche dell'autore; una più o meno estesa componente di essa sembra invece derivare dai precetti che, in quegli anni, andavano esortando all'uso del fiorentino trecentesco. Pur non potendo escludere che alcuni emendamenti siano stati introdotti

⁵² CAMPI 1994, p. 156. E cfr. anche SPINI 1999, p. 30,

⁵³ FORCELLINO 2014, p. 240.

⁵⁴ Così anche nel titolo (BRUCIOLI 1532). Qui e oltre le citazioni sono tratte dalla stampa cinquecentesca, le cui riproduzioni fotografiche si possono osservare online all'interno del progetto BIBBIA NEL '500. Rispetto alla stampa antica si sono sciolte le note tachigrafiche, si è risolto secondo l'uso moderno l'utilizzo di *u/v* e *i/j* e si è ammodernata la punteggiatura.

⁵⁵ PIERNO 2008, p. 110.

⁵⁶ Così ad esempio LEAR 1972, p. 482b e passim, e BARBIERI 1992, p. 247 e passim. La stessa definizione si trova anche nel sito del progetto BIBBIA NEL '500.

⁵⁷ Cfr. in particolare PACCAGNELLA 1993, p. 1080 (che parla di «una personale scelta di fiorentinità [...] che nella prassi non sempre collima con la codificazione bembiana») e PACCAGNELLA 1984, pp. 146-151.

⁵⁸ Cfr. l'uso delle desinenze in *-ono*, per conguaglio analogico, per la VI p. dell'indicativo presente di I classe (*amono* 2r, 23; *pensono* 2r, 31); delle desinenze in *-orno* per la VI p. dell'indicativo perfetto di I classe (*trovorno* 2v, 36); del tipo *messe* in luogo di *mise* (2v, 3); dei congiuntivi presente e imperfetto con vocale tematica in *-i* (*debbino* 2v, 38; *cavassino* 2v, 41; *confermassino* 2v, 42).

⁵⁹ Si veda ad esempio l'occorrenza di *frategli* 2v, 24.

⁶⁰ Le forme con passaggio *l + C > u + C*, del tipo *altro > autro*, «tipiche soprattutto del pisano e del lucchese» (MANNI 1979, p. 123), nel Cinquecento si ritrovano spesso anche in scriventi fiorentini.

⁶¹ DIONISOTTI 1980, p. 202.

dai correttori tipografici della stamperia veneziana⁶², è un dato di fatto che fu questo testo, linguisticamente ibrido, che il Brucioli approvò, così come fu questo testo che Michelangelo ebbe sotto gli occhi.

Un altro scrittore molto intimo con il Buonarroti – anche più di quanto non fosse il Brucioli – era Luigi del Riccio che, assieme al comune amico Donato Giannotti, operò un’acuta revisione linguistica dei sonetti e di alcune lettere galanti di Michelangelo. Sono celebri, e ben studiate, le vicende che portarono i tre all’idea, poi abortita, di stampare un canzoniere buonarroiano⁶³.

È noto che il Giannotti e il Riccio giocarono un ruolo di primo piano nelle scelte grafiche, stilistiche, grammaticali e di punteggiatura dell’artista fiorentino, indirizzandolo verso le soluzioni che essi giudicavano maggiormente adeguate⁶⁴. E tuttavia, a conoscenza di chi scrive, finora non è stato elaborato uno studio che punti a individuare gli elementi linguistici originari della prosa michelangiolesca in seguito censurati dai due. L’operazione non è facile, perché sovente alcune redazioni di lettere risultano mancanti ma, nei rari casi in cui si riesce a penetrare nei pertugi della frammentaria corrispondenza michelangiolesca, l’analisi risulta remunerativa⁶⁵.

Il 20 luglio 1542 Michelangelo scrisse a papa Paolo III una missiva di cui possediamo due esemplari: una minuta di mano di Luigi del Riccio e una sua copia, di mano non identificata, con correzioni ai margini dello stesso del Riccio⁶⁶. Il contenuto del documento è estremamente pratico:

Terminata la fatica del *Giudizio Universale*, Paolo III commissiona a Michelangelo le pitture della Cappella Paolina: la *Conversione di san Paolo* e il *Martirio di san Pietro*. Tuttavia Michelangelo ha da poco tempo ridefinito i termini del suo contratto con il duca di Urbino [...] riguardo alla sepoltura del pontefice. Si trova quindi compresso tra la commissione papale e il rispetto del contratto della sepoltura. Come già era accaduto in precedenza, durante l’esecuzione del *Giudizio*, spera che il pontefice taciti le richieste del Della Rovere, sicuramente spazientito dall’ennesima variazione degli accordi sottoscritti⁶⁷.

Che il Riccio fosse un destinatario privilegiato delle richieste di Michelangelo di ‘racconciare’ i suoi scritti è cosa nota, e basterà qui la citazione di un biglietto dell’autunno del 1542 – ossia di pochissimo posteriore alla lettera a papa Paolo III – in cui l’artista scriveva: «Messer Luigi, voi c’avete spirito di poesia, vi prego che m’abbreviate e rachonciate uno di questi madrigali, quale vi pare il manco tristo, perché l’ò a dare a un nostro amico»⁶⁸. Tuttavia, poiché nella lettera l’artista sta parlando di cose terrene, e cioè sta domandando l’intervento del papa per modificare il contratto per la tomba di Giulio II che lo ossessiona da più di trenta lunghi anni, poco o nessuno spazio è

⁶² Il procedimento, già in atto a fine XV secolo, è stato brillantemente descritto da TROVATO 1991. Sulla stampa nell’Italia rinascimentale cfr. anche GHINASSI 1961, QUONDAM 1983 e TRIFONE 1993.

⁶³ «Negli anni Quaranta del Cinquecento Michelangelo attraversa una fase di rielaborazione e reinvenzione stilistica che trova concretizzazione nel 1546 in una raccolta di 89 poesie curata e trascritta da Del Riccio e Giannotti, più altri copisti e amici dei due. Frey ritiene che questo gruppo di poesie fosse preparato per un’edizione a stampa, altri che fosse una cernita che avrebbe avuto destinazione privata, forse come dono, forse come raccolta di servizio» (SCHIAVONE 2013, p. 47). La proposta di Frey, accolta da Girardi, è stata in seguito oggetto di un vivace dibattito, volto a negarne o a confermarne la validità. Per una sintesi delle principali posizioni cfr. COSTA 2007, pp. 214-218.

⁶⁴ Emblematico è il caso del sonetto *Non so se s’è la desiata luce*: sembra infatti che il Giannotti si sia «servito di tutta la poesia per dare l’esempio di un corretto uso dei segni ortografici» (BARDESCHI CIULICH 1973, p. 133).

⁶⁵ Su questo argomento ho proposto un intervento dal titolo «Scorreto in gramatica», ma fino a che punto? Le revisioni linguistiche del Riccio e del Giannotti alle lettere di Michelangelo» nel Convegno internazionale «Lingua delle arti e lingua di artisti in Italia fra Medioevo e Rinascimento» (Liège, 07/09/2017).

⁶⁶ Collocazioni: AB, II-III, n. 23 (minuta di mano di Luigi del Riccio. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, pp. 135-137) e BNCF, Magl. XXXVII. 303, cc. 68-71 (copia del tempo di mano non identificata, con aggiunte e correzioni di Luigi del Riccio nell’interlinea e in margine. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, pp. 138-140).

⁶⁷ TUENA 2002, p. 41.

⁶⁸ AB, XIII, n. 93; originale autografa. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, p. 144, con modifiche.

lasciato a disamine sulla bontà della lingua del testo e, nonostante l'elevata caratura del destinatario, lo scritto esibisce una chiara patina cinquecentesca, che il Riccio non si cura di sgrossare dai suoi tratti più marcati (come invece farà il Giannotti nella missiva che si esaminerà *infra*). Basti pensare, nella minuta, alla resistenza del numerale *dua*, di *sua* m.pl., di *e* art. det. m.pl., delle forme *ultimo* 'ultimo', *prefezione* 'perfezione' e ancora, a livello di morfologia verbale, della VI p. dell'indicativo perfetto *furno*, del tipo *arà*, dei congiuntivi presente VI p. in *-ino* (*abbino*, *possino*) e imperfetto III p. in *-i* (*potessi*, *fornissi*, *ponessi*).

Tutti questi tratti permangono nella copia, che differisce dalla minuta soprattutto per quanto riguarda l'aspetto grafico, dall'uso di *i* diacritica (*cierti*, *riciervo*, *ciento* vs *certi*, *ricervo*, *cento* nella minuta) a quello di *b* davanti a vocale centrale (*alloghare* vs *allogare* due volte, *alloghatoli*, *obrighatione* vs *allogatoli*, *obrighatione*; davanti a vocale posteriore il tratto è presente anche nella minuta, in *alloghò* e *convenghono*). L'autore della copia non è nemmeno esente da ipercorrettismi, come in *esegutione* (vs *esecutione* della minuta⁶⁹), e a volte propaga l'*usus* cinquecentesco pure oltre i confini del testo che sta trascrivendo, come accade per *ero[no]* in luogo dell'originario *erano*.

Ora, è particolarmente interessante notare che nella copia, che pure è stata letta e corretta dal Riccio, non traspare alcuna traccia di revisione linguistica, anzi: basti prendere come esempio il caso di un *disbrigata*, nella minuta, che nella copia è trascritto *disobrigbata*. Luigi del Riccio interviene successivamente sul testo, cassando la *o*, ma al contempo disinteressandosi della presenza di una *b* che pure, sulla base delle sue abitudini grafiche, sappiamo che egli reputava superflua.

Diverso atteggiamento mostra il Giannotti in una lettera, di cui possediamo due redazioni, scritta nel novembre del 1541 per Vittoria Colonna.

30.11.1541, Michelangelo Buonarroti (Roma) a Vittoria Colonna (Roma)

Redazione I

Voleva, Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra S(ignio)ria m'à più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente che io potevo, far qualche cosa a quella di mia mano; dipoi riconosciuto e visto che la gratia d'Iddio non si può comperare e che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e volentieri decte cose accetto. E quando l'arò, non per avele in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere im paradiso di che ne resterò più obrigato, se più posso essere di quel ch'è sono, a Vostra S(ignior)ia.

L'aportatore di questa sarà Urbino che sta meco, al quale Vostra S(ignio)ria potrà dire quando vuole ch'è venga a vedere la testa c[h]'à promesso mostràmi. E a quella mi rachomando.

Servidore di Vostra S(ignio)ria,
Michelagnio Buonarroti.

Redazione II

Volevo, Signiora, prima che io pigliassi le cose che Vostra S(igniori)a m'à più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente ch'è potevo, fare prima qualche cosa a quella di mio mano; dipoi riconosciuto e visto che la gratia di Dio non si può comperare e che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e decte cose volentieri accetto. E son certo, quando l'arò, non per averle in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere im paradiso di che ne resterò più ubrigato, se più posso esser di quel ch'è sono, a Vostra S(ignio)ria, alla quale sempre mi rachomando.

L'aportatore di questa sarà Urbino che sta meco, al quale Vostra S(ignio)ria può dire quando vuole ch'è venga a vedere la testa di Cristo che Suo Gratia disse mostrami.

Servidore di Vostra S(ignio)ria,
Michelagnio Buonarroti al Macello de' Corvi⁷⁰.

Quella qui definita *Redazione I* è la prima versione di una lettera che, congiuntamente alla poesia *Per esser manco, almen, signiora, indegnio*⁷¹, Michelangelo «inviò [...] a Giannotti 'come a

⁶⁹ «L'uso della *c* e della *q* è molto oscillante nelle persone meno colte, che s'appoggiano alla pronunzia e non hanno saldo puntello nel latino» (MIGLIORINI 1957, p. 216).

⁷⁰ Redazione I: collocazione: AB, XIII, n. 114; minuta autografa. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, p. 120. Redazione II: collocazione: Ginevra, Coll. Martin Bodmer (già nell'Archivio privato Silvestri); copia?, autografa. CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, 1979, p. 122.

⁷¹ Nella sua stesura definitiva: *Per esser manco, alta signora, indegno*.

censore' perché le correggesse entrambi⁷². La *Redazione II* è una versione successiva, autografa, di Michelangelo⁷³.

Questa lettera costituisce un osservatorio privilegiato per indagare le scelte linguistiche dell'artista, poiché – nella parte inferiore del foglio che trasmette la *Redazione I* – si legge pure la replica del Giannotti (che chiameremo *Redazione I bis*), con relative correzioni (Fig. 1). Queste sono state già ampiamente analizzate⁷⁴, e non è necessario tornare di nuovo sull'argomento, se non per aggiungere qualche considerazione su quel verbo incipitario, *voleva* (*Redazione I*), che si tramuta in *volevo* nella *Redazione II*.

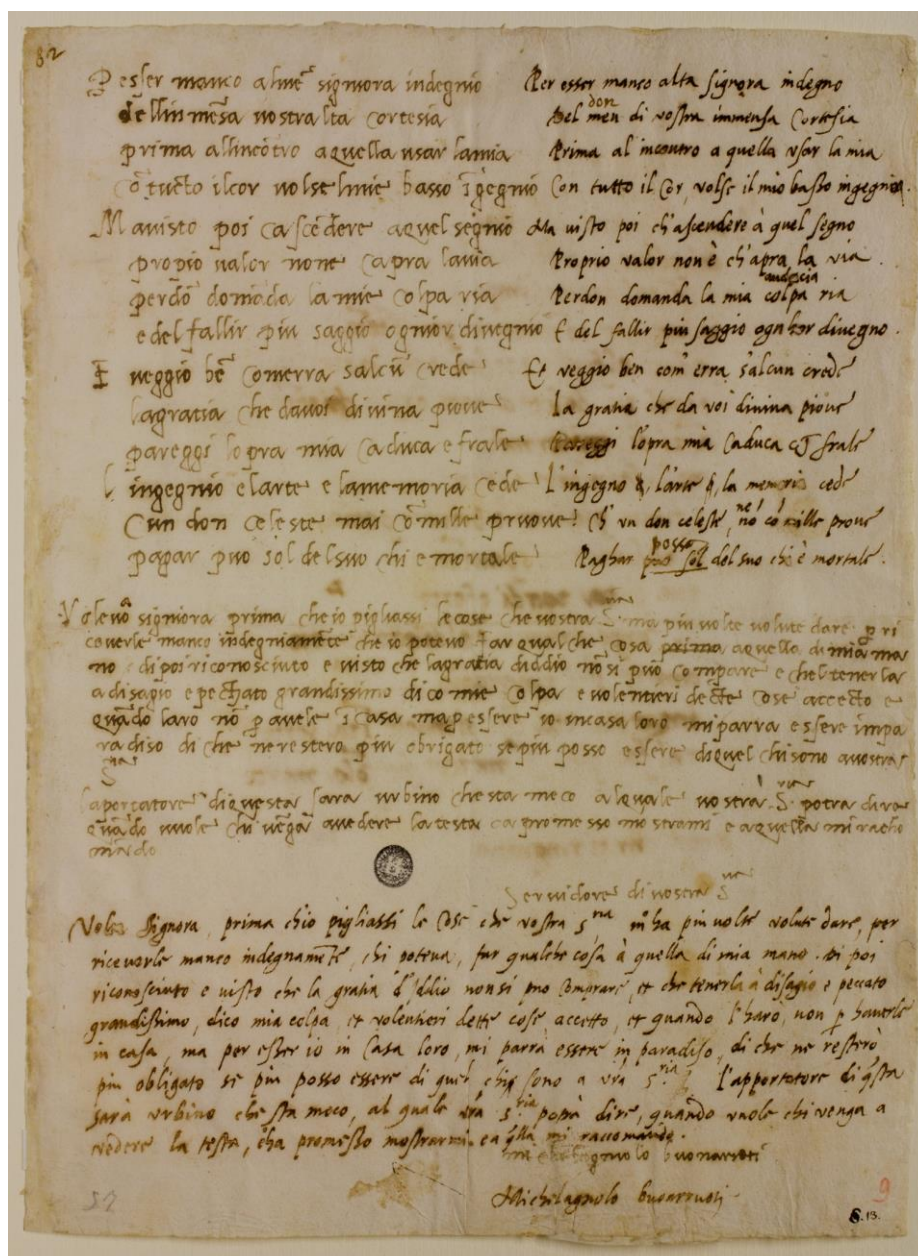


Fig. 1: *Redazioni I e I bis* (AB, XIII, n. 114)

⁷² COSTA 2007, p. 231.

⁷³ Cfr. anche MICHELANGELO/MASTROCOLA 2006, pp. 484-485.

⁷⁴ Cfr. BARDESCHI CIULICH 1973, pp. 134-135 e VALENTI IN STAMPA.

È noto che la desinenza in *-a*, caratteristica del fiorentino aureo, «viene sostituita fra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento da quella in *-o* analogica sulla 1^a pers. sing. del pres. indic.»⁷⁵. Come per il gatto di Schrödinger, nella *Redazione I* entrambe le possibilità linguistiche sono al tempo stesso vere e false, avendo trascritto il Buonarroti *volevo* con una *a* aggiunta immediatamente sopra: «Volev^a». In questo modo l'artista manifestava al Giannotti i suoi dubbi in materia di morfologia, e gli poneva una domanda piuttosto diretta, ossia se fosse meglio rimanere legati alla desinenza prevista dal sistema linguistico 'materno' (come del resto, per questo tratto specifico, Michelangelo farà anche altrove) oppure – data l'importanza del destinatario, dato cioè un alto livello diafasico del messaggio – se si dovesse prediligere una soluzione più letteraria.

La replica del Giannotti è perentoria: questi non solo conferma la seconda opzione, anzi, in qualche modo rilancia, suggerendo l'uso della forma (doppiamente) aulica *volea*, oltre a emendare anche il successivo «che io potevo» in «ch'i' poteva». Correzioni, queste, che non trovarono buona accoglienza da parte del Buonarroti, che nella *Redazione II* mise definitivamente a testo i verbi *volevo* e *potevo*. Non è azzardato ipotizzare che, in un primo momento, Michelangelo avrà tentennato di fronte alle due possibilità, ma in seguito, seppure confortato dalle indicazioni dell'amico che lo invitava ad attenersi al fiorentino trecentesco, si sarà sentito più a suo agio nel mantenere saldo l'uso a cui era abituato.

Così – al netto di una forte polisemia del vocabolo, a cui prima si è accennato –, se per 'grammatica' si intende la norma grammaticale che invitava all'uso del fiorentino aureo (che a quell'altezza cronologica si stava ormai imponendo), allora qui si ha buon gioco a definire l'artista, con le sue stesse parole, «scorreto in gramatica». Ma, al tempo stesso, è stato poco sottolineato fino ad oggi (e anzi sarà bene qui rendere esplicito) che, di quella stessa norma, Michelangelo era tutt'altro che ignaro.

Le due lettere qui presentate furono redatte a pochi mesi l'una dall'altra (novembre 1541-luglio 1542). Un più ampio intervallo temporale che le comprende – tra il 1540 e 1546 – è stato individuato da Lucilla Bardeschi Ciulich come un periodo di rottura dell'artista rispetto alle sue precedenti abitudini grafiche, coincidente appunto «con il momento nel quale Michelangelo si dedica alla revisione delle sue poesie insieme agli amici Donato Giannotti e Luigi Del Riccio, ai quali affida i propri scritti per una revisione ortografica»⁷⁶. Se è vero che il Buonarroti poeta aveva bisogno di allinearsi a uno stile aulico, petrarcheggiante (e comunque si sa che lo fece con molta parsimonia), questa esigenza non era necessariamente condivisa pure dal Buonarroti epistolografo. I suoi interventi in direzione di un innalzamento linguistico venivano centellinati solo quando il destinatario e il tono della conversazione – il tenore e il campo, diremmo oggi – lo richiedevano.

E non sarà allora irragionevole pensare che, fra le varie motivazioni che portarono l'artista ad avvicinarsi, seppure sobriamente, al fiorentino aureo, un ruolo di qualche tipo lo avrà giocato anche il fatto che a partire dal 1539, e cioè a ridosso di quel periodo d'innovazioni grafiche di cui si è appena parlato (e un anno dopo la prima ristampa delle *Prose della volgar lingua*), sia Michelangelo sia Pietro Bembo si erano trasferiti in via definitiva a Roma, dove avranno forse avuto modo di discorrere di questioni grammaticali. Purtroppo, in assenza di documenti a riguardo, questa ipotesi dovrà rimanere tale, non essendo possibile, per ora, provare un qualche tipo di influsso diretto dell'umanista veneziano che portò a modifiche dell'uso linguistico dell'artista fiorentino.

Simile a questo è il caso di un ulteriore personaggio che, in quegli stessi anni, entrava nella vita dello scultore. Il primo contatto del Buonarroti con Marcantonio Flaminio si può far risalire all'estate del 1543, quando i due si incontrarono a Viterbo insieme a Vittoria Colonna, Reginald

⁷⁵ La citazione è tratta da MANNI 1979, p. 146. Le occorrenze del fenomeno sono ampie e trasversali: bastino qui i riferimenti a GUICCIARDINI/SPONGANO 1951, p. CXVIII; NENCIONI 1983, p. 96; CASTELLANI 1980, pp. 33-34; TROLLI 1972, pp. 92-93; FRANCO/FROSINI 1990, pp. 201-202; PALERMO 1992, p. 133; ALBERTI/PATOTA 1996, pp. LXVII-LXVIII, 29; ROGGIA 2001, pp. 81-82; GRAMMATICA 2010, pp. 1436.

⁷⁶ BARDESCHI CIULICH 2010, p. 24b.

Pole e Alvise Priuli, «il nucleo degli Spirituali che incrocerà Michelangelo in molti altri documenti che ne attestano la familiarità»⁷⁷.

Se il Flaminio di quegli anni è noto, giustamente, per il fervore con cui contribuì al dibattito teologico-spirituale del gruppo che faceva capo al cardinale inglese, non si devono dimenticare le sue doti di compendiatore di trattati grammaticali, avendo questi composto, fra il 1516 e il 1521, una sintesi delle *Regole* del Fortunio⁷⁸. Quel lavoro, interpretato come «un esercizio che chiarisce il gusto didascalico del Flaminio] e la sua capacità di “abbreviare” testi redatti da altri autori»⁷⁹, non restò isolato, poiché vario tempo dopo Marcantonio si cimentò con una nuova riduzione, questa volta delle *Prose* bembiane⁸⁰. Il volume venne stampato per la prima volta postumo, nel 1569, e la data della sua stesura è stata posta da Trovato «ai primi tempi del periodo trascorso in Campania tra l'autunno del 1538 e la primavera 1541»⁸¹.

Il concepimento di queste due opere non è casuale, ma sembra riflettere una pratica ben radicata nell'umanista. Del resto,

l'esigenza di approntare strumenti brevi, semplici, compendiosi, per ogni esigenza dell'apprendimento, sia linguistico che spirituale, emerge anche altrove negli scritti del Flaminio. Egli mantenne sempre un vivo interesse per i problemi della didattica delle lingue; ancora nel 1542 scriveva a Galeazzo Florimonte di essere «inimicissimo di quelle lunghe vie, anzi laberintli di grammatica, per li quali costumano tanto i maestri di condurre i poveri discepoli», proponendo uno schema per l'insegnamento della lingua latina basato su «una brevissima informatione» grammaticale e poi sulla pratica viva della lingua di Cicerone⁸².

Tali esperimenti letterari, a metà strada fra la passione intimistica e la vocazione didattico-educativa, devono aver lasciato un'eco del personaggio come di un'autorità nel settore della grammatica, visto che – negli stessi anni della stesura della riduzione delle *Prose* – venne affidata al Flaminio la revisione di un testo così importante come il *Beneficio di Cristo* – revisione che, almeno in linea teorica, avrebbe dovuto incidere esclusivamente sul lato formale dell'opera⁸³.

Non sono pervenute lettere scambiate fra Michelangelo e il Flaminio, né documenti di altro tipo attestanti dialoghi intercorsi fra i due, quindi difficilmente si potranno proporre, sul loro rapporto, ipotesi che non rischino di sconfinare nell'arbitrarietà. Tuttavia – alla stessa stregua di quanto si potrebbe supporre sull'asse Michelangelo-Bembo – non sembra infondato sospettare che la vena pedagogica dell'umanista lo abbia portato a discorrere anche con il Buonarroti, nei lassi di tempo in cui le preoccupazioni metafisiche lasciavano il posto a ragionamenti più terreni, di fatti di grammatica, o meglio, di lingua. E si può di conseguenza ipotizzare che la ben nota reticenza di Michelangelo a parlare di tali questioni, che pure sarà stata da lui manifestata anche in quei frangenti, fu al tempo stesso messa a freno dal Flaminio con argomenti che questi padroneggiava da molto tempo: forse, con parole non troppo dissimili da quelle usate vent'anni addietro, Marcantonio avrà invitato l'artista di Caprese a rendere più aurea la sua lingua ponendo anche a lui la domanda retorica che aveva già formulato altrove: «qual fie adunque così stolto che giudichi un

⁷⁷ FORCELLINO 2014, p. 289.

⁷⁸ Sul *Compendio di la volgare grammatica*, stampato a Bologna per Girolamo Benedetti nel 1521, cfr. in particolare PASTORE 1984 e BONGRANI 1996.

⁷⁹ PASTORE 1997, p. 282b

⁸⁰ Si deve a Pasquale Sabbatino il merito della riscoperta delle *Prose ridotte a metodo*. Per un confronto tra il *Compendio* e la *Riduzione* cfr. MORENO-VALENTI IN STAMPA. L'attribuzione della *Riduzione* al medesimo Flaminio autore del *Compendio*, messa in discussione da vari studiosi, a partire dal Trabalza, sembra oggi definitivamente accertata (SABBATINO 1986, pp. 129-132).

⁸¹ TROVATO 2001, p. 148.

⁸² PASTORE 1984, p. 354. Le citazioni delle lettere di Flaminio sono tratte da FLAMINIO/PASTORE 1978, pp. 124-125.

⁸³ Sul *Beneficio* cfr. almeno GINZBURG-PROSPERI 1975 e FIRPO 1995.

giovanello senza alcuno ammaestramento gramaticale poter fare nella tosca lingua profittevole frutto?»⁸⁴.

Le *lettere* di Michelangelo a cui accenna il titolo di questo contributo, si sarà capito, sono un'entità polisemica, che spazia dalle lettere (segni grafici) della *scripta* buonarrotiana e delle sue oscillazioni sugli assi diacronico e diafasico, alle lettere (missive) in cui la variazione linguistica si manifesta al massimo grado, fino alle lettere intese come quella cultura umanistica che l'artista a volte negava e altre volte rivendicava con vigore.

Allo stesso modo, anche l'immagine che traspare da questa rassegna di documenti *di* e *su* Michelangelo è un'immagine fortemente e volutamente ambigua, di un uomo che ammetteva, anzi proclamava, di non curarsi della forma dei suoi scritti, eppure ne richiedeva la revisione ai suoi amici più cari, un uomo intriso dei versi di Dante, che tale conoscenza letteraria spesso mascherava, un uomo a cui venivano dedicati trattati di una materia in cui egli stesso si definiva «scorrecto».

Forse dunque, al netto dei numerosi e importanti lavori già a disposizione sull'argomento, per quantificare con precisione l'uso fatto dal Buonarroti dei due sistemi a sua disposizione – il fiorentino trecentesco e quello cinquecentesco – sarà necessario tornare di nuovo sui suoi scritti. Le osservazioni qui presentate si collocano a monte di tale lavoro, e stabiliscono in qualche modo le basi entro cui situare l'orizzonte di attesa di un successivo studio della lingua michelangiolesca. Lingua viva, certo, come è stato più volte giustamente ribadito; ma al tempo stesso una lingua che forse, a indagare meglio, si scoprirà più aurea di quanto finora ipotizzato. Il che del resto non dovrà sorprendere, essendosi dimostrato il suo autore un abilissimo dissimulatore.

⁸⁴ Marcantonio Flaminio a Domenico Evangelista Imolese (1521) (cfr. PASTORE 1984, p. 355).

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

AB

Firenze, Archivio Buonarroti.

AV

Arezzo, Archivio Vasari.

BNCF

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari e banche dati

BIBBLA NEL '500

La Bibbia nel '500. Edizioni interpretazioni censure, a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2004, <http://bibbia.filosofia.sns.it>, <8 marzo 2017>.

GDLI

Grande dizionario della lingua italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI (e due supplementi), Torino 1961-2009.

LESSICOGRAFIA

Lessicografia della Crusca in rete. Edizione elettronica delle cinque impressioni del Vocabolario degli Accademici della Crusca, a cura di M. Fanfani e M. Biffi, www.lessicografia.it <8 marzo 2017>.

VASARI SCRITTORE

Vasari scrittore, a cura della Fondazione Memofonte, Firenze 2011
<http://vasariscrittore.memofonte.it/> <8 marzo 2017>.

Studi ed edizioni

ALBERTI/PATOTA 1996

L.B. ALBERTI, *'Grammatichetta' e altri scritti sul volgare*, a cura di G. PATOTA, Roma 1996.

ALFANO–GIGANTE–RUSSO 2016

G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma 2016.

AMES-LEWIS 2000

F. AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-Londra 2000.

BARBIERI 1992

E. BARBIERI, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento: storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*. Testo, Milano 1992.

BARDESCHI CIULICH 1964

L. BARDESCHI CIULICH, *Sulla grafia di Michelangelo*, «Lingua Nostra», 25, 1964, pp. 74-78.

BARDESCHI CIULICH 1973

L. BARDESCHI CIULICH, *Costanza ed evoluzione nella grafia di Michelangelo*, «Studi di grammatica italiana», 3, 1973, pp. 5-138.

BARDESCHI CIULICH 2010

L. BARDESCHI CIULICH, *Le carte autografe di Michelangelo: una autobiografia introspettiva*, in *GRAFLA E BIOGRAFLA* 2010, pp. 16-25.

BERNI/ROMEI 1985

F. BERNI, *Rime*, a cura di D. ROMEI, Milano 1985.

BONGRANI 1996

P. BONGRANI, «Breviata con mirabile artificio». Il «Compendio di la volgare grammatica» di Marcantonio Flaminio. Edizione e introduzione, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico et alii, Milano 1996, pp. 219-268.

BRUCIOLI 1532

A. BRUCIOLI, *La Biblia quale contiene i sacri libri del Vecchio Testamento, tradotti nuovamente da la hebraica verità in lingua toscana da Antonio Brucioli*, Venezia 1532.

BURKE 2001

P. BURKE, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna 2001 (edizione originale: *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Princeton 1968).

CAMPI 1994

E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994.

CARLSON 2014

R. CARLSON, «Eccellentissimo poeta et amatore divinissimo»: Benedetto Varchi and Michelangelo's poetry at the Accademia Fiorentina, «Italian Studies», 69/2, 2014, pp. 169-188.

CARTEGGIO DIRETTO/BAROCCHI-RISTORI 1965-1983

Il Carteggio diretto di Michelangelo, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. BAROCCHI e R. RISTORI, I-V, Firenze 1965-1983.

CARTEGGIO INDIRETTO/BAROCCHI-LOACH BRAMANTI-RISTORI 1988-1995

Il carteggio indiretto di Michelangelo, a cura di P. BAROCCHI, K. LOACH BRAMANTI e R. RISTORI, I-II, Firenze 1988-1995.

CASTELLANI 1980

A. CASTELLANI, *Italiano e fiorentino argenteo*, in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma 1980, I, pp. 17-35 (edizione originale: in «Studi linguistici italiani», 7, 1967-1970, pp. 3-19).

CONDIVI/DAVIS 2009

A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone (Rom 1553). Teil I: Volltext mit einem Vorwort und Bibliographien*, a cura di C. DAVIS, «Fontes», 34, 2009, pp. 1-62, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/714/1/Davis_Fontes34.pdf <8 marzo 2017>.

CONTINI 1974

G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino 1974, pp. 242-258 (edizione originale: *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, in «Rivista Rosminiana», 4, 1937, pp. 4-19).

CORSARO 2008

A. CORSARO, *Michelangelo e i letterati*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del Simposio Internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana 2008, pp. 383-425.

COSTA 2007

G. COSTA, *Michelangelo e la stampa: la mancata pubblicazione delle 'Rime'*, «Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 60, 2007, pp. 211-244.

COSTA 2009

G. COSTA, *Michelangelo alle corti di Niccolò Ridolfi e Cosimo I*, Roma 2009.

COSTANZA ED EVOLUZIONE 1989

Costanza ed evoluzione nella scrittura di Michelangelo, Catalogo della mostra, a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze 1989.

CURTIVS 1992

E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze 1992 (edizione originale: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948).

DAVIS 2012

C. DAVIS, *Cosimo Bartoli and Michelangelo. A Study of the Sources for Michelangelo by Bartoli with excerpts from the Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino*, sopra alcuni luoghi difficili di Dante (*Venezia: de Franceschi, 1567*) and other works by Bartoli, «Fontes», 64, 2012, pp. 1-33 http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1825/1/Davis_Fontes64.pdf <8 marzo 2017>.

DIONISOTTI 1980

C. DIONISOTTI, *La testimonianza del Brucioli*, in ID., *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino 1980, pp. 193-226 (edizione originale: in «Rivista Storica Italiana», 91, 1979, pp. 26-51).

D'ONGHIA 2014

L. D'ONGHIA, *Michelangelo in prosa. Sulla lingua del Carteggio e dei Ricordi*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 17, 2014, pp. 89-113.

D'ONGHIA 2016

L. D'ONGHIA, *Fu vero stile? Noterelle su Michelangelo epistologo*, in *Michelangelo scrittore*, a cura di G. Crimi, numero monografico di «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», 10, 2015, pp. 135-146.

ELWERT 1967

W. TH. ELWERT, *Un umanista dimenticato: Antonio Brucioli, veneziano d'elezione*, in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1967, pp. 75-96.

ESEQUIE 1875

Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti, celebrate in Firenze dall'Accademia de Pittori, Scultori e Architettori nella Chiesa di S. Lorenzo il dì 28 Giugno MDLXIII, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875.

FELICI 2012

A. FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo: un autografo ritrovato* (London, British Library, Ms. Additional 46473), «Studi linguistici italiani», 37, 2012, pp. 28-49.

FELICI 2014

A. FELICI, «Fateveli dare e andate al viaggio vostro». *I viaggi di Michelangelo in Versilia tra le testimonianze del carteggio*, «Carte di Viaggio. Studi di lingua e di letteratura italiana», 8, 2014, pp. 73-88.

FELICI 2015a

A. FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534). Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino. Con glossario interattivo in CD-ROM*, Firenze 2015.

FELICI 2015b

A. FELICI, *Michelangelo architetto a San Lorenzo: architettura e usi linguistici nel Cinquecento fiorentino*, in *Intorno a Michelangelo: eredità e iconografia di un mito*, Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di A. Baroni, numero monografico di «Annali aretini», 23, 2015, pp. 27-40.

FIRPO 1995

M. FIRPO, *Il 'Beneficio di Christo' e il Concilio di Trento (1542-1546)*, Firenze 1995.

FLAMINIO/PASTORE 1978

M. FLAMINIO, *Lettere*, a cura di A. PASTORE, Roma 1978.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in ID., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, pp. 255-279 (prima edizione: in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III, pp. 821-843, Firenze 1983).

FOLLIERO-METZ 2004

G.D. FOLLIERO-METZ, *Le 'Rime' di Michelangelo Buonarroti nel loro contesto*, Heidelberg 2004.

FOLLIERO-METZ 2007

G.D. FOLLIERO-METZ, *Michelangelo e Dante*, «L'Alighieri», 29, 2007, pp. 31-56.

FORCELLINO 2014

A. FORCELLINO, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Roma-Bari 2014.

FRANCO/FROSINI 1990

M. FRANCO, *Lettere*, a cura di G. FROSINI, Firenze 1990.

FUBINI LEUZZI 2007

M. FUBINI LEUZZI, *Le orazioni funebri di Benedetto Varchi nella loro cornice storica, politica e letteraria*, in *Benedetto Varchi 1503-1565*, a cura di V. Bramanti, Roma 2007, pp. 185-229.

GAYE 1839-1840

J.W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, I-III, Firenze 1839-1840.

GHINASSI 1961

G. GHINASSI, *Correzioni editoriali di un grammatico cinquecentesco*, «Studi di filologia italiana», 19, 1961, pp. 33-93.

GIANNOTTI/REDIG DE CAMPOS 1939

D. GIANNOTTI, *Dialogi dei giorni che Dante consumò a cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, a cura di D. REDIG DE CAMPOS, Firenze 1939.

GINZBURG-PROSPERI 1975

C. GINZBURG, A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul 'Beneficio di Cristo'*, Torino 1975.

GIRARDI 1965

E.N. GIRARDI, *Le lettere e le rime*, in *Michelangelo. Artista, pensatore, scrittore*, a cura di M. Salmi, Novara 1965, pp. 543-568.

GIRARDI 1974

E.N. GIRARDI, *Studi su Michelangiolo scrittore*, Firenze 1974.

GIZZI 1995

C. GIZZI, *Michelangelo e Dante*, Milano 1995.

GRAFLA E BIOGRAFLA 2010

Grafia e biografia. La vita di Michelangelo. Carte, poesie, lettere e disegni autografi, Catalogo della mostra, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Ragionieri, Milano 2010.

GRAMMATICA 2010

Grammatica dell'italiano antico, a cura di L. Renzi e G. Salvi, I-II, Bologna 2010.

GUICCIARDINI/SPONGANO 1951

F. GUICCIARDINI, *Ricordi*, a cura di R. SPONGANO, Firenze 1951.

HEIKAMP 1957

D. HEIKAMP, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500. Da memorie e rime dell'epoca*, «Il Vasari», 15, 1957, pp. 139-163.

IL CODICE MAGLIABECHIANO 1892

Il codice Magliabechiano cl.XVII.17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da anonimo fiorentino, a cura di C. Frey, Berlino 1892.

LEAR 1972

N. LEAR, *Antonio Brucioli*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 480-485; (http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-brucioli_%28Dizionario-Biografico%29/).

LETTERE, CONCORDANZE E INDICE 1994

Michelangelo: Lettere, concordanze e indice di frequenza, a cura di P. Barocchi e S. Maffei, Pisa 1994.

LO RE 2012

S. LO RE, *Varchi e Michelangelo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4, 2012, pp. 485-516.

MAGRO 2014

F. MAGRO, *Lettere familiari*, in *Storia dell'italiano scritto. III. Italiano dell'uso*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma 2014, pp. 101-157.

MANNI 1979

P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», 8, 1979, pp. 115-171.

MARAZZINI 2015

C. MARAZZINI, *La lingua di Michelangelo*, in *Intorno a Michelangelo: eredità e iconografia di un mito*, Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di A. Baroni, numero monografico di «Annali aretini», 23, 2015, pp. 125-132.

MICHELANGELO 1964

Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti, Catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi e G. Chiarini, Firenze 1964.

MICHELANGELO/MASTROCOLA 2006

MICHELANGELO, *Rime e lettere*, a cura di P. MASTROCOLA, Torino 2006.

MIGLIORINI 1957

B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, in ID., *Saggi linguistici*, Firenze 1957, pp. 197-225 (prima edizione: in «Studi di filologia italiana», 13, 1955, pp. 259-296).

MORENO 2016

P. MORENO, *Lettere e arte, filologia e storia. Il progetto EpistolART*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 8-9 maggio 2014), a cura di L. Fortini, G. Izzi e C. Ranieri, Roma 2016, pp. 223-231.

MORENO-VALENTI IN STAMPA

P. MORENO, G. VALENTI, *Marcantonio Flaminio tra Fortunio e Bembo*, in 'Un pelago di scientia con amore'. *Le Regole di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa*, a cura di P. Moreno e G. Valenti, in stampa.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, 2012.

NENCIONI 1983

G. NENCIONI, *La lingua di Michelangelo*, in ID., *Tra grammatica e retorica: Da Dante a Pirandello*, Torino 1983, pp. 89-107 (prima edizione: in *Michelangelo. Artista, pensatore, scrittore*, Novara 1965, pp. 569-576).

PACCAGNELLA 1984

I. PACCAGNELLA, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma 1984.

PACCAGNELLA 1993

I. PACCAGNELLA, *La «Bibbia Brucioli». Note linguistiche sulla traduzione del «Nuovo Testamento» del 1530*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova 1993, pp. 1075-1087.

PALERMO 1992

M. PALERMO, *Sull'evoluzione del fiorentino nel Tre-Quattrocento*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 10, 1992, pp. 131-156.

PARKER 2010

D. PARKER, *Michelangelo and the Art of Letter Writing*, New York 2010.

PASTORE 1984

A. PASTORE, *Di un perduto e ritrovato "Compendio di la volgare grammatica" di Marcantonio Flaminio*, «Italia medioevale e umanistica», 27, 1984, pp. 349-356.

PASTORE 1997

A. PASTORE, *Marcantonio Flaminio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 282a-288a.

PETRUCCI 2008

A. PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma-Bari 2008.

PIERNO 2008

F. PIERNO, *Il modello linguistico decameroniano e il suo rapporto con il volgare nel pensiero di Antonio Brucioli*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 99-114.

PITTURA E SCULTURA NEL CINQUECENTO 1998

Pittura e scultura nel Cinquecento, a cura di P. Barocchi, Livorno 1998.

PLAISANCE 1973

M. PLAISANCE, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme I^{er}: La transformation de l'Académie des 'Humidi' en Académie Florentine (1540-1542)*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (première série)*, a cura di A. Rochon, Parigi 1973, pp. 360-438.

PLAISANCE 1974

M. PLAISANCE, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les 'Humidi' aux prises avec l'Académie Florentine*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance (deuxième série)*, a cura di A. Rochon, Parigi 1973, pp. 149-242.

QUAGLINO 2014

M. QUAGLINO, *Il volgare e il principe. Politica culturale e questione della lingua alla corte di Cosimo I*, «Annali di Storia di Firenze», 9, 2014, pp. 87-110.

QUONDAM 1983

A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1983, pp. 555-686.

QUONDAM 2015

A. QUONDAM, *Michelangelo poeta*, in *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, a cura di A. Paolucci e S. Danesi Squarzina, Città del Vaticano 2015, pp. 137-165.

ROGGIA 2001

C.E. ROGGIA, *La materia e il lavoro. Studio linguistico sul Poliziano "minore"*, Firenze 2001.

ROMEI 2007

D. ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, Roma 2007.

SABBATINO 1986

P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli 1986.

SCHIAVONE 2013

O. SCHIAVONE, *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Firenze 2013.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977

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

SIEKIERA 2013a

A. SIEKIERA, *Identità linguistica del Vasari «artefice» I. «Due lezioni» di Benedetto Varchi alla vigilia della prima edizione delle «Vite»*, in *Architettura e identità locali. I*, a cura di L. Corrain e F. P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 113-123.

SIEKIERA 2013b

A. SIEKIERA, *Identità linguistica del Vasari «artefice». II. La scrittura vasariana nell'«Introduzione» alle Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (1550)*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze 2013, pp. 497-509.

SPINI 1940a

G. SPINI, *Tra Rinascimento e Riforma: Antonio Brucioli*, Firenze 1940.

SPINI 1940b

G. SPINI, *Bibliografia delle opere di Antonio Brucioli*, «La Bibliofilia», 42, 1940, pp. 129-180.

SPINI 1999

G. SPINI, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano 1999.

TIZIANO/PUPPI 2012

TIZIANO, *L'epistolario*, a cura di L. PUPPI, Firenze 2012.

TRIFONE 1993

P. TRIFONE, *La lingua e la stampa nel Cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, I, Torino 1993, pp. 425-446.

TROLLI 1972

D. TROLLI, *La lingua di Giovanni Morelli*, «Studi di grammatica italiana», 2, 1972, pp. 51-153.

TROVATO 1991

P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna 1991.

TROVATO 2001

P. TROVATO, *Marcantonio Flaminio grammatico del volgare: dal "Compendio" alle "Prose ridotte a metodo"*, in *Marcantonio Flaminio nel 5° Centenario della nascita*, Atti del Convegno Nazionale (Vittorio Veneto, 27-28 novembre 1998), a cura di A. Pastore e A. Toffoli, Vittorio Veneto 2001, pp. 137-148.

TROVATO 2012

P. TROVATO, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Padova 2012 (edizione originale: Bologna 1994).

TUENA 2002

F. TUENA, *La passione dell'error mio. Il carteggio di Michelangelo. Lettere scelte 1532-1564*, Roma 2002.

VALENTI IN STAMPA

G. VALENTI, *Towards an Analysis of Michelangelo's Epistolary Language: Some Remarks*, «Italice», in stampa.

VARCHI/DAVIS 2008

Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo, a cura di C. Davis, «Fontes», 28, 2008, pp. 1-77, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/643/1/Davis_Fontes23.pdf <8 marzo 2017>.

WITTKOWER-WITTKOWER 1964

R. WITTKOWER, M. WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Hommage on His Death in 1564*, Londra 1964.

ABSTRACT

Il presente contributo getta nuova luce sulle effettive conoscenze di Michelangelo del dibattito contemporaneo attorno alla nascente lingua italiana. Nonostante i suoi ripetuti proclami di essere ignaro di fatti linguistici, e nonostante recenti contributi critici sulla lingua delle sue lettere mostrino una spiccata predilezione per il fiorentino cinquecentesco, una nuova lettura di documenti pratici porta a riconsiderare la presunta inconsapevolezza grammaticale dell'artista, e a calibrare meglio il peso che si cela dietro le sue scelte linguistiche.

The article aims at shedding new light on Michelangelo's knowledge of the contemporary debate on the Italian language. In fact, the artist repeatedly claimed that he was unaware of any grammatical dispute, and all previous scholars have insisted that his written style was an excellent example of sixteenth-century Florentine language. On the contrary, after a re-reading of practical documents, I argue that Michelangelo was well aware of his linguistic choices, and that his preference for the contemporary language was less inevitable than we thought.

LESSICO DELLA METAFISICA IN DE PISIS: «LA CITTÀ DALLE CENTO MERAVIGLIE»

Ma poi lo distrarrà un gruppo di case scure, con certe lunghe pareti illuminate. Sembrano come respirare alla luce della luna. Il cielo su quelle case appare più fondo. Egli si incanterà a guardarle, gli sembrerà di avere smarrito il sentiero in un intricato labirinto e di trovarsi lì davanti a una strana realtà «parallelipipeda» scura, inanimata, come si dice, eppure con una espressione di infinita tristezza, e certo il canto gli muorerà sulle labbra.

(*La Città dalle Cento Meraviglie, Il tenorino*, p. 49)¹

1. *de Pisis e la scrittura*

Mi piace ricordare, cominciando, un curioso episodio raccontato da de Pisis in una lettera del 1927 a Lionello Fiumi, avvenuto quattro anni prima, nel periodo in cui stava facendo una supplenza ad Assisi: aveva trovato per strada un due di denari, e ci aveva scritto sopra «non fare il professore ma il pittore»². Per incredibile che possa sembrare, agli inizi del suo percorso artistico de Pisis si considera più uno scrittore che un pittore. La sua formazione culturale era centrata su poeti come Leopardi e Pascoli (proprio con una tesi sul quale si era laureato a Bologna), i memorialisti settecenteschi e altri scrittori classici europei³. Nel novembre 1923 scrive un testo autocelibrativo – inviato a un destinatario rimasto anonimo affinché lo firmasse e pubblicasse sulla «Gazzetta ferrarese» –⁴, in cui, si definisce «il prototipo dello scrittore aristocratico» e, con riferimento alla *Città dalle cento meraviglie*, osserva che «la personalità dell'artista solitario, sincero fino alla crudezza, ultraveggente, ripieno di valori vivi e vitali, vi è decisa»⁵. Poco prima, tuttavia, ha precisato: «Ultimamente so che ha ripreso anche i pennelli e c'è chi mi assicura che à⁶ già dato opere che possono ben reggere il confronto dei nostri migliori pittori». In una testimonianza, ripubblicata nelle *Confessioni*, de Pisis osserva a proposito di De Chirico: «Lui cercava una pittura mai vista, io cercavo le basi di una nuova prosa» rivendicando, in questo modo, un ruolo complementare e paritario rispetto all'amico più anziano⁷. E in una riflessione autobiografica in terza persona su *La così detta «arte metafisica»* (1938) annota:

[...] lo storico coscienzioso dovrà riconoscere che gli elementi fondamentali della pittura metafisica (che in certo qual modo precorse il surrealismo) sono evidenti in molta della sua opera fin dal 1915 e non solo in quella pittorica, ma nelle prose liriche, di cui il raro *Mercoledì 14*

¹ L'edizione è quella del *corpus* qui in esame: DE PISIS s.d.

² LADOGANA 2012, pp. 11-12.

³ ZANOTTO 2009, p. 159.

⁴ *Un artista solitario*, uscì per la prima volta nella «Gazzetta ferrarese» dell'8 aprile 1924 a firma E.V. Cfr. l'*Appendice* in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009, pp. 149-152.

⁵ *Ivi*, p. 152.

⁶ Sull'uso dell'accento grafico al posto dell'*h* in alcune forme del verbo *avere* cfr., tra gli altri, BIFFI 2003 rileva che ancora oggi: «non sono poche le persone che le usano, soprattutto se la loro formazione scolastica è stata compiuta nella prima metà del secolo scorso».

⁷ SALVAGNINI 2006, p. 17.

stampato a Bologna, e dedicato appunto a De Chirico e Savinio, è un esempio tipico e forse unico (se si eccettuino scritti bellissimi di questi ultimi) nella letteratura italiana contemporanea⁸.

Dopo *Mercoledì 14 novembre 1917*⁹ de Pisis scriverà *Il signor Luigi B.* (Milano 1920), *Vert-vert* (taccuino romano, composto negli anni 1919-1926, che sarà pubblicato solo nel 1984 da Einaudi) e *La Città dalle Cento Meraviglie*; sarebbe nato in anni successivi il diario dell'esperienza parigina dal 1925 al 1932, *Il Marchesino Pittore* (pubblicato solo nel 1969 da Longanesi). «Il cambiamento di rotta – scrive Rita Ladogana – matura negli anni successivi al trasferimento dalla natia Ferrara a Roma, avvenuto definitivamente nel 1920; prima di allora, come annota il fratello Piero [...], “la sua vocazione era tutta letteraria, non confessava aspirazioni pittoriche, di pittura non parlava che come materia di cultura e d'esperienza”»¹⁰.

E tuttavia una testimonianza di molti anni successiva, quella di Massimo Carrà, attesta che nel 1947, quasi alla fine della sua non lunga esistenza, gli diceva: «S'ostinano a considerarmi un pittore, ma in realtà sono meglio come poeta»¹¹.

2. Ferrara e la pittura metafisica

Ci ricorda Claudia Gian Ferrari:

Qualcuno ha scritto che nei testi di de Pisis si riconoscono i soggetti, i colori e certe emozioni dei suoi dipinti, creando una correlazione fra i due linguaggi. È certamente vero perché entrambi fanno parte di un unicum, l'uno nutre l'altro e viceversa¹².

Abbiamo fatto uno o due passi in avanti ricordando gli anni fra Roma e Assisi, e accennando agli anni parigini; ma se ritorniamo a Ferrara¹³, la città dove de Pisis è nato, non possiamo passare sotto silenzio che proprio questa città gli ha permesso di fare incontri importanti, primo fra tutti quello del 1914 con i due fratelli De Chirico, raccontato nell'articolo già citato *La così detta «arte metafisica»*:

De Chirico e Savinio (vedi lume del fatò!) eran proprio venuti ad abitare in una curiosa casa rossiccia a due soli piani (si veda la mia *Città dalle 100 meraviglie*) tipicamente ferrarese, accanto a un rosso palazzo austero [...] a due passi da quello quasi monumentale su disegno di Girolamo da Carpi, dove abitavo io e dove forse son nato [...]. Alcuni quadri, bellissimi, vanto oggi delle raccolte paneuropee, furono dipinti in quel periodo, fra cui *Le Muse inquietanti*, dove è facile riconoscere nel fondo, il rosso Castello Estense di Ferrara, che serve di copertina al mio libro citato¹⁴.

Ma Ferrara fu anche frequentata da Carrà e Soffici. Ecco come de Pisis ricorda i quadri del primo:

[...] certi suoi quadri sono evidentemente ispirati da altri di De Chirico. I biscotti, gli ami, e i «giuochi» per la pesca, i guanti di gomma, o il guanto rosso *reclame* appeso in alto nella *melanconia* della strada borghese, le persiane «verde Veronese», il mistero della camera metafisica – quello

⁸ *La così detta «arte metafisica»*, scritto nel 1938 e inserito in DE PISIS 1947, pp. 172-178 (per la citazione in particolare p. 172).

⁹ Bologna, 1918 e inserito in DE PISIS 1947, pp. 13-29.

¹⁰ LADOGANA 2012, p. 12.

¹¹ CARRÀ 1964, p. 3.

¹² GIAN FERRARI 2009, p. 175.

¹³ Cfr. almeno FOSSATI 1988.

¹⁴ DE PISIS 1947, pp. 173-174.

che io chiamai del vuoto parallelepipedo –, o della finestra che ne inquadra un'altra, i birilli colorati e la frutta di cera con sfondi di architetture greche, i pezzi di cielo dipinti nei plafoni ovali dei panettieri, gli impiantiti di pietre e i *parquets* a lisca di pesce, *et coetera et coetera*, formavano una specie di prontuario della pittura metafisica. Mi chiedo se un mirabile paesaggio, che possiede Roberto Longhi, risalga a quest'epoca. A quest'epoca risale certamente una natura morta con una specie di manichini, e che fu dipinta in una villa del Seminario, a pochi chilometri da Ferrara, adibita a Comando della Sanità [...]¹⁵.

Nel dare conto di questo scritto, non possiamo sorvolare su alcune riflessioni sui suoi stessi quadri:

In certe pitture del '26 o '27, certi pesci appesi fuori da una finestra al sole, la melanconia del vino rosso dentro una vecchia caraffa posata sul piano di una tavola pensosa dentro il vuoto parallelepipedo di una stanza un po' macabra, sono opere che possono considerarsi *metafisiche* anche in senso storico. [...] Nella pittura del 1915 che chiamai *I pani gloriosi* (inutile dire che pensai a certe icone di misteri romani, romaniche o forse anche greche) compare di già una linea di mare e, sul lido deserto, una figuretta bianca di filosofo. Inutile dire che l'idea del filosofo greco in toga candida aggirantesi sulla riva del risonante mare la devo a De Chirico [...]¹⁶.

E ancora:

Nella *Poltroncina che sogna* (1916) non v'è in apparenza alcuna deformazione della realtà. [...] ma il cielo da due lati è limitato dal mistero di un riquadro. L'azzurro di quel quadro fa pensare a Vermeer; e spopolate un po' dalle dolci figure, alcune sue composizioni non sono forse deliziosamente metafisiche? Nel cartone che chiamavo *Il crociato* cercai di esprimere il mistero, sempre tenace [...] di una statua o comunque di una figura dove la vita non è che plastica in rapporto con quella prepotente di oggetti evocati da uno stato d'animo particolare: un martello, un libro, un bianco portuovo che diviene qui gigantesco su uno sfondo di *verde bigliardo*. Nella *Visione del navigante* o *La colomba magica* [...] i toni tendono a suggerire uno stato di sogno e di incubo tipico in Marc Chagall¹⁷.

Sono individuabili, già sulla base di queste considerazioni, alcune caratteristiche della pittura metafisica, come il senso di solitudine e l'assenza di figure umane, alle quali sono preferiti statue e manichini, la malinconia, l'onirismo che sfiora l'incubo, il mistero, la geometricità delle forme, la gremità. Alcune di queste suggestioni – il mistero, ma anche, come vedremo poco più avanti, l'ultrasensibile – s'intrecciano saldamente con quell'interesse per l'esoterismo, al quale de Pisis fu iniziato dalla sorella Ernesta, che si occupava di occultismo, magia, teosofia¹⁸.

3.1. *La Città dalle Cento Meraviglie, oltresia "I misteri della città pentagona"*

Il volume, sprovvisto di data, esce edito dalla Casa d'Arte Bragaglia. Una precisa datazione è quanto mai incerta: il 1920 risulta nel catalogo della Biblioteca Nazionale di

¹⁵ *Ivi*, pp. 174-175. Nella villa, in cui fu allestito l'Ospedale neurologico militare di riserva, il giovane de Pisis svolse un'attività assistenziale finanziata dalle famiglie abbienti della città, venendo a contatto con «un gran numero di artisti e intellettuali accomunati da un'impostazione culturale antifuturista (o transfughi dal movimento di Marinetti) che vengono così sottratti al massacro del fronte» (ZANOTTO 2009, p. 158).

¹⁶ *Ivi*, p. 176.

¹⁷ *Ivi*, p. 177.

¹⁸ ZANOTTO 2009, p. 156.

Firenze; il 1921 nelle *Note bibliografiche* del volume edito nel 2009¹⁹, mentre nel saggio di Sandro Zanotto che conclude il volume e nell'*Avvertenza* di Bona de Pisis la data è il 1923²⁰, come pure nella bibliografia *De Pisis scrittore* dell'Associazione per Filippo de Pisis²¹. Il libro è maturato col distacco da Ferrara a seguito del trasferimento a Roma. In appunti che precedono la composizione del libro citati dallo Zanotto compaiono già molte delle connotazioni geometrico-metafisiche che ritroveremo nel testo:

La forma del pentagono irregolare la circoscrive. [...] In quei grigi pomeriggi scompare ai miei occhi anche la grande bellezza della mia città sentita veramente in cert'ore di canicola e di notturna luna. Tutto si meschinizza. La spettralità di molte cose, lo stridente ironico sarcasmo di altre, si acutizzano. Ferrara, mistero dei misteri. Città, ammasso di materia che sembra fatta apposta per la speculazione dei metafisici e dei pensatori, Città che predispone alla pazzia²².

Secondo una tecnica di scrittura che era già in *Mercoledì 14* e che ritroveremo nel *Marchesino Pittore*, alla quale certamente non è estraneo l'influsso della prosa d'arte dei rondisti (coi quali de Pisis fu in contatto durante il soggiorno romano), il volume si compone di capitoletti di lunghezza disuguale e dotati di un titolo²³ e spesso anche di una dedica. È stato già osservato che due sono le dediche del libro: una, datata Ferrara, 23 dicembre 1920, è «*All'anima arguta e amara e all'humor di Arrigo Heine [...]*»²⁴; l'altra, datata Ferrara, novembre 1917, a Savinio, è *Parole quasi patetiche all'amico lontano*. Da una parte, quindi, un grande poeta classico, dall'altra un pittore e scrittore d'avanguardia al quale de Pisis era fraternamente legato²⁵. Secondo l'autorevole parere di uno studioso depisisiano come Sandro Zanotto il fatto che de Pisis abbia ripreso una vecchia dedica «indica la sua volontà di riallacciarsi alla scuola metafisica»²⁶, che ha influenzato i suoi quadri in anni ben precedenti.

3.2. Intersezioni artistiche

Addentrando in quella che vuole essere un'indagine della dimensione pittorica e metafisica nella scrittura del romanzo, ricordiamo anzitutto che, a differenza dei futuristi, i pittori metafisici non rinnegarono il patrimonio artistico dei secoli e millenni precedenti. Pur se alcune presenze rimandano ad atmosfere futuriste (ad es. «l'argenteo dirigibile»²⁷, «L'areoplano illuminato che passa alto»²⁸), non stupiscono quindi i riferimenti ad artisti e

¹⁹ DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009, p. 175.

²⁰ ZANOTTO 2009 (che si basa sullo studio delle carte dello scrittore), p. 160; B. DE PISIS 2009, p. 163. Così pure anche per quanto riguarda la bellissima immagine in copertina, stilizzazione del Castello Estense, non siamo certi che sia dello stesso autore del libro, come accennato nel catalogo della Casa d'Arte Bragaglia, che lo ha pubblicato, o dello scultore Annibale Zucchini di Ferrara, come sostenuto da Luigi Cavallo (*DE PISIS: DIDASCALIE* 1983).

²¹ www.filippodepisis.org <1 giugno 2017>.

²² ZANOTTO 1996, p. 100.

²³ Al quale la nostra esemplificazione si limiterà, eliminando l'appesantimento della data e della dedica.

²⁴ Le citazioni, qui e altrove, ripropongono l'abitudine grafica dello scrittore di usare contemporaneamente virgolette e corsivo.

²⁵ Come fa presente ZANOTTO 2009 (pp. 158-159), l'amicizia con Savinio s'interromperà col trasferimento di questi a Salonico, mentre quella con De Chirico è destinata a durare tutta la vita.

²⁶ *Ivi*, p. 100.

²⁷ ZANOTTO 2009, p. 160.

²⁸ *Corpus Domini*, p. 88.

²⁹ I. *Intermezzo amoroso*, p. 133. È significativo che Marinetti abbia pubblicato con Felice Azari, nel 1929, il *Primo Dizionario aereo italiano (futurista)* (oggi disponibile anche nella ristampa anastatica edita Firenze, Apice libri, 2015,

monumenti del passato, anzitutto alla pittura fiamminga (della quale nel paragrafo 2 abbiamo visto ricordato da de Pisis il grande Vermeer): «Dalle fessure delle tende rosse guardo dentro alle osterie, penso a certi *scuri quadri fiamminghi* e decompongo figure e ombre...»²⁹. E nell'edizione 2009, tra le *Pagine del manoscritto non utilizzate nell'edizione a stampa*, leggiamo pure: «Due dadi d'osso ingiallito coi puntini neri. Penso a certe *pitture fiamminghe e alla Passione di Cristo*»³⁰. In particolare, un ricordo di Rembrandt col suo *Bue squartato* mi sembra soggiacente alla visione delle macellerie:

Da qualche tempo [...] andavo osservando un vero furore di rivalità fra i diversi negozi di macelleria nello sfarzo della illuminazione, nella lucentezza degli ottoni, nell'ordine compassato in cui vengono distribuite le squartate membra bovine³¹.

Visione anticipata da Savinio nell'*Hermaphrodito* («Nell'interno, in mezzo al locale, troneggia un immenso bove squartato»)³², opera in cui peraltro «“Frara” città del Worbas è un luogo ideale e magico insieme che Savinio riprende direttamente dalle passeggiate con de Pisis»³³.

Rembrandt è apertamente nominato nel *Marchesino Pittore* in cui viene descritto un «viso degno di un ritratto potente di Rembrandt»³⁴; a lui de Pisis farà riferimento in un quadro molto successivo: *Fattoria del Gers (Omaggio a Rembrandt)* del 1936.

Ma non è ignorata neppure la nostra tradizione artistica, i cui esponenti entrano nel racconto evocati da un rapporto di somiglianza:

[...] ascriverà a grazia particolare se un giorno non esca da qualche adito un gruppo di Baccanti leggiadre come figure del Dosso o del Bastianino a sbranarlo³⁵.

[...] e in una ragazza di modista che ti urta con lo scatolone dei cappelli [...] tu vedi per miracolo fatto vivo il marmo de «La Fiducia in Dio» del Bartolini che una sera lontana guardasti nella sala raccolta del Museo Milanese con tanta commozione da dover appoggiare la fronte alla base³⁶.

O calamitati da circostanze narrative:

Una testa ermafrodita con i capelli inanellati sulle spalle e in capo un tocco di velluto rosso. Raffigura forse Raffaello³⁷.

Lo scioperato con voluttà inerte e con ferrea clava va sbocconcellando indisturbato un basso rilievo Sansoviniano che farebbe piangere di commozione un vecchio esteta americano³⁸.

con saggio introduttivo di S. Stefanelli). La forma *areoplano* adottata, esclusa dal *GDLI*, è data come «meno frequente» dal *SABATINI COLETTI* 2004 e come «variante popolare» di *aeroplano* dal *GRADIT*.

²⁹ [Senza titolo], in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009, p. 139.

³⁰ *Le scatole*, p. 151.

³¹ *Della moria*, p. 34.

³² SAVINIO 1918, p. 32.

³³ ZANOTTO 1981, p. 10. Sull'elemento visivo nell'*Hermaphrodito* fondamentale lo studio di STEFANELLI 1981.

³⁴ DE PISIS 1969, p. 49.

³⁵ *Aria mefitica*, p. 44.

³⁶ *Vetturali pubblici*, p. 61.

³⁷ *Interno*, p. 11.

³⁸ *La monumentomania*, p. 64.

[...] da una tetra finestra vedevo contro l'azzurro tropicale del cielo il timpano candido di questo palazzo. Le figure canoviane in esso scolpite sembravano muoversi a pena con gesti leggiadri e un po' lassi³⁹.

3.3. *Appunti lessicali*

Ferrara, dunque, descritta da uno scrittore che è anche un pittore. Che assimila, come abbiamo appena visto, il riquadro di una finestra alla cornice di un quadro. Il lessico con cui de Pisis si accosta alla sua città rivela anzitutto un insistito colorismo, ma anche una predilezione accordata a certe forme e figure.

3.3.1. *Colori*

La scrittura rimanda continuamente a una forte sensibilità cromatica:

Vedo, come sotto un sonno medianico, i colori crudi dei tuoi gabinetti isterici. Oh quel vezzo di grosse turchesi sul tappeto turco *blu cupo e rosso sangue* [...] e quel gran ventaglio egiziano *rosso e verde* [...]⁴⁰.

Le persiane *grigio-Carrà*, e *verde-Paolo Veronese*, come dice Savinio nell'*Hermafrodito*, sono chiuse⁴¹.

Attraverso ai vetri della porta *giallastra* di una osteria ho visto in un piatto *bianco*, rigato d'*azzurro*, tre mele grosse venate di *rosso* sulla tovaglia grossolana⁴².

Lo scrittore predilige alcuni suffissi che modificano il significato degli aggettivi (*-astro*, *-astrino*, *-ino*, *-iccio*, *-igno*), del *verde* in particolare: «con gli occhi che talora hanno riflessi verdini e talora violacei»⁴³, «Il pittore dilettante, rossiccio con gli occhi verdigni (strana psiche di malato, di megalomane, di maniaco)»⁴⁴, «Le nubi gialline sul cielo verdastrino»⁴⁵, «Quadra piazza circondata d'alberi verdastrini»⁴⁶. Suffissi che ritroviamo anche in altre opere depisisiane: «la verdigna laguna» è in un distico di *Mercoledì 14*⁴⁷, dove troviamo anche *verdastrino* riferito al cielo.

Inconsueto, per il giallo, *giallolino*: «i "lumetti" pazienti di giallino e d'oro»⁴⁸. Si veda anche il letterario *cilestrini*, riferito agli occhi⁴⁹, a partire dal letterario *cilestro*. Rispetto ai primitivi corrispondenti, tali alterati fanno riferimento a colori meno brillanti, e, piuttosto, appannati, annerbiati.

Per quanto riguarda i composti, accanto a denominazioni tradizionali (ad esempio *grigio fumo*⁵⁰), *grigio-Carrà* è un neologismo che de Pisis abbina all'usuale *verde-Paolo Veronese*.

³⁹ *La strada consolante*, p. 66.

⁴⁰ *Psicologia di una villa quasi moderna*, p. 54. Si noti il gioco etimologico e fonico *turchesi/turco*, evidente anche in *grosse, rosso e grossolana* del terzo esempio.

⁴¹ *Ancora degli abitanti della città dalle 100 meraviglie*, p. 123.

⁴² *La felicità*, p. 162.

⁴³ *Nausica*, p. 15.

⁴⁴ *Il concerto nella casa misteriosa*, p. 116.

⁴⁵ *Le scatole*, p. 150.

⁴⁶ *Bruges*, p. 156.

⁴⁷ In DE PISIS 1947, p. 22; *verdastrino*, citato subito dopo nel testo, è a p. 15.

⁴⁸ *Indigeni*, p. 103.

⁴⁹ «Paese rappresentante il suolo della Cina» (da una vecchia incisione acquarellata), p. 139.

⁵⁰ *Seconda scatola*, p. 153.

È da sottolineare quanto nella tavolozza cromatica siano fondamentali, come nei quadri non solo di questo periodo, ma direi di de Pisis in genere, il bianco, il nero, il grigio (anche nella sfumatura *bigio*, ‘grigio cenere’, presente nel secondo esempio del paragrafo successivo):

A un quadrivio solenne, arioso, vidi in mezzo alla strada un Signore, alto gracile, con un paletot *nero*, il cappello *nero*, la faccia patita, i baffi *neri*. Guardava, in alto, i palazzi *color degli scheletri* [...]. Nell’aria *grigia* i palazzi sembravano assumere quella rigidità di antiche stampe in rame e in acciaio; gli spigoli essere taglienti, e la città spazzata come da un’aria di morte e là sperduto, come un pellegrino sulla costa di un’isola deserta, il signore vestito di *nero*⁵¹.

Fino ad arrivare a un’assenza di colore più volte evidenziata: «L’aria è vuota⁵² e *incolore*»⁵³, «Cieli *senza colore*»⁵⁴.

3.3.2. *Forme, figure, spazialità*

Ma Ferrara si dispone anche entro una serie di geometrie. Non dimentichiamo che il sottotitolo del nostro volume è «*ovverosia “I misteri della città pentagona”*». La perifrasi antonomastica ricorrerà più volte nel testo⁵⁵. Frequenti aggettivi come *quadro* (sempre preferito a *quadrato*), *rotondo* (e, meno frequente, *tondo*), *ovale* e, raro, *ovoidale*:

[...] giocano a *bac e pandon* sul piazzale *quadro* e nudo del chiesone⁵⁶.

Il cupolone sembra un po’ un’Arca di Noè, coperto da mattonelle bigie con due occhi *rotondi* come quelli dei bastimenti, a sinistra una veranda di vetri bianchi⁵⁷.

Sopra certe montagnole di un cobalto orientale, cola un rosato di cielo irreale e in un laghetto *ovoidale*⁵⁸ naviga una barchetta nera con una vela aguzza rosa⁵⁹.

Anche le figure geometriche in sé fanno la loro comparsa nella loro astratta perentorietà. Il rettangolo, la losanga, il triangolo sono presenti nel testo, in cui spesso racchiudono spazi vuoti (come nel caso in cui i referenti sono porte e finestre⁶⁰):

Nel *rettangolo* di una porta a sinistra comparve su un leggero palco una tavola rossastra a quattro gambe rigidissime [...] ⁶¹.

⁵¹ *Il forestiero*, pp. 121-122; il penultimo corsivo è dell’autore.

⁵² Altrove il senso di vuoto è reso anche con l’aggettivo *scemo*, letterario nell’uso che ne fa de Pisis: «Il funerale passa nella fredda beatitudine provinciale della sera... L’aria è come *scema*» (*Un altro funerale*, p. 167). Dove *scema* vale ‘non piena’ – GDLI, SABATINI COLETTI 2004 che ne rileva l’uso letterario, GRADIT, che lo marca come «di basso uso» – e dunque ‘rarefatta’.

⁵³ *I giacinti*, p. 168. Di «aria incolore» si parlava anche in «*Spleen*» dell’*ore vuote*, p. 56 e in *Vecchia incisione*, p. 128.

⁵⁴ *Vedute*, p. 147.

⁵⁵ E sarà ricordata dal GDLI tra gli esempi di *pentagono* come aggettivo; uso presente, peraltro, nel SABATINI COLETTI 2004.

⁵⁶ *Contrasti di psicologia urbana*, p. 28. Il primo corsivo è dell’autore.

⁵⁷ *Psicologia di una villa quasi moderna*, p. 51.

⁵⁸ Si noti l’omoteleuto dei tre aggettivi in *-ale*: *orientale*, *irreale*, *ovoidale*.

⁵⁹ *Un altro funerale*, p. 167. Il sinonimo più usuale è presente nel sintagma «specchio *ovale*» in *La strada consolante*, p. 66.

⁶⁰ Un caso a sé è quello dello specchio, che vediamo qui di seguito, in cui la cornice racchiude il pieno della superficie vetrosa, ma in cui essa rimanda al vuoto dello spazio riflesso.

Dalla finestra lontana, *losanga* aperta sul reale, al di là, vedevo, solida visione incantatrice, la striscioline bianca della casa coi *rettangoli* neri in fila delle finestre e il coperchio⁶² scuro rosso del tetto e sopra il cielo verde. Era un tuo quadro De Chirico⁶³.

Sopra il tetto, come sopra una torre, era solo un *triangolo* luminoso di stelle fredde e il cielo puro⁶⁴.

Compare anche il più generico *cornice*:

[...] tu vedresti, lettore, affè mia, il signor Notaio B, il signor Professore C. trasformati in un Irnerio o in un Boccaccio, non appesi alla parete nella loro realtà trita di tela e di colori e metafisica di immagini, entro la *geometrica forma di una cornice*; ma vivi e parlanti e semoventi entro la stereometria di piani della stanza⁶⁵.

[...] quando mi guardo nello specchio *ovale* dalla *cornice* nera sotto la lampadina⁶⁶.

Per quanto riguarda la geometria solida – de Pisis, lo abbiamo appena visto, direbbe *stereometria* –, il ventaglio di immagini si muove tra il semanticamente più vago *spigolo* e sostantivi e aggettivi che rimandano a più precise figure:

Nella giornata chiara ventosa di settembre vidi fiorire l'autunno lungo gli *spigoli* taglienti dei tetti e dei cornicioni delle case più alte⁶⁷.

Sul pianeta *sferico*, vagante nel vuoto (nell'infinito penserebbe con tremore un metafisico!) [...] abitano e camminano gli uomini⁶⁸.

Dominante, nella descrizione di interni ed esterni (vedi anche il secondo passo dato in epigrafe a questo saggio), è l'immagine del parallelepipedo (de Pisis, almeno nel nostro testo, si avvale della forma disusata *parallelipipede*), vera e propria parola-chiave, che ritroviamo, usato sia come aggettivo: «ò visto la chiesa secentesca chiara sotto il cielo nuvoloso, tenera, patetica, *parallelipipeda*»⁶⁹, che come sostantivo: «riandavo alle vite passate nei *parallelipipedi* magici di quelle stanze [...]»⁷⁰, che più volte trascorre da uno scritto all'altro del nostro autore, come nel *Marchesino Pittore*:

⁶¹ *Asilo Infantile Israelitico*, p. 113.

⁶² Il «coperchio» non può che evocare cieli baudeleriani, più fedelmente ripresi poco prima nello stesso testo: «Il cielo, il solido “*coperchio*”, di colore era sul mio capo?» (*Ivi*, p. 112). Riguardo al tema di un elemento visivo inquadrato dalla finestra cfr. qui p. 216, in cui «il timpano candido» di un palazzo viene visto, appunto, «da una tetra finestra», ma anche a p. 221, in cui, nel *Marchesino Pittore*, la prospettiva è rovesciata: dall'esterno verso l'interno.

⁶³ *Motivo I*, p. 114.

⁶⁴ *Il concerto nella casa misteriosa*, p. 116.

⁶⁵ «*I genii nascosti*», p. 40.

⁶⁶ *Le scatole*, p. 152. Presente anche nel *Marchesino Pittore*: «Che luce, nel cielo alto sui tetti, entro la *cornice* nera *quadrangolare*!» (DE PISIS 1969, p. 51).

⁶⁷ *Asilo Infantile Israelitico*, p. 109; un altro esempio è qui dato a p. 217.

⁶⁸ *Ancora degli abitanti della città dalle 100 meraviglie*, p. 124.

⁶⁹ *Poesia*, p. 58.

⁷⁰ *Il concerto nella casa misteriosa*, p. 116.

L'occhio cercava in alto, al secondo piano di una casa bianca illuminata, sotto il cielo scuro con le stelle. Si vedeva dal rettangolo l'interno, il *parallelepipedo* di una camera chiara [...] ⁷¹.

Ed era già in *Mercoledì 14*, col suo doppio impiego grammaticale, «Noi fermi sotto la colonna, il piedestallo bianco *parallelepipedo* con gli spigoli acuti, gli angoli retti, le labbra dello sguscio taglienti come rasoi [...]» e «Il *parallelepipedo* nero, con i gialli rettangolari tagliati dalle righe nere ci incute terrore [...]» ⁷². E si veda anche la riflessione del pittore-scrittore consegnata a *Futurismo, dadaismo, metafisica*: «Chi aveva mai espresso [...] meglio del De Chirico la spettralità muta e ieratica dei grandi *parallelepipedi*, delle torri orientali o dei grattacieli» ⁷³.

Al di là di queste raffigurazioni geometriche ci sono il vuoto e il silenzio, in cui le parvenze umane sfumano nell'astrazione:

Nei grandi giardini, *abbandonati* in questa stagione, fra i sempreverdi, rivola forse qualche uccello *taciturno* ⁷⁴.

Io mi sentii dentro al *parallelepipedo solido-vuoto* di una camerina, magnetizzato davanti allo specchietto verde ⁷⁵.

Lo spirito tragico di questo concertino, sospeso al secondo piano sotto il cielo, non sembrava ferire i *rari* passanti. Pensavo che ad un certo punto sarebbe fuggito come pazzo di terrore anche *l'uomo nero* che stava ad ascoltare dritto vicino a me. [...] Ad un tratto le due persiane, *spettrali* più che mai, si mossero a pena [...] ⁷⁶.

La statua nella sua immobilità o il fantoccio al quale si può imprimere un movimento, in quel deserto geometrico che è lo spazio, sono uno dei temi più importanti della pittura metafisica. E anche qui, nella *Città dalle Cento Meraviglie*, ne troviamo la rappresentazione:

Ecco una piazza linda a due ripiani con un parapetto, e [...] *statue bianche* su alti piedistalli e in fondo cupole torri obelischi. [...] Forse in questo palazzo abita un ricco signore che ha una magnifica collezione di *fantocci in cera con le membra snodate* e costumi sontuosi, e fra gli altri una «*Venere nel bagno*» che egli tiene in camera da letto? ⁷⁷

Da placide vasche in giardini borghesi vedi sorgere [...] *tremende statue* di cemento o di gesso con braccia levate, con bocche storte ⁷⁸.

Fantocci meccanici che muovono la testa e gli occhi [...] respirano in un'aria pseudo medianica e quando tu te li trovi esposti in una vetrina sulla pubblica via non puoi fare a meno di sostare a lungo a scrutarli ⁷⁹.

Quattro porte ai lati; sulle porte dei *busti* con mensole di gesso tinti di una strana tinta ad olio appena giallina. Riconobbi i due Vittorio e Garibaldi. L'altro: Umberto mi sembrò guardarmi

⁷¹ DE PISIS 1969, p. 23.

⁷² DE PISIS 1947, pp. 21-23.

⁷³ DE PISIS 1981, p. 141.

⁷⁴ *Poesia*, p. 13.

⁷⁵ *Asilo Infantile Israelitico*, p. 110. Cfr., per *Il Marchesino Pittore*, l'esempio dato qui a p. 218.

⁷⁶ *Il concerto nella casa misteriosa*, pp. 116-117.

⁷⁷ *La strada consolante*, pp. 65-66.

⁷⁸ *Visioni*, p. 84.

⁷⁹ *Fantocci*, p. 93.

fiso, con gli occhi fuori della testa, con un'espressione pazzesca, e in un attimo [...] mi parve il *simulacro* di Federico Nietzsche⁸⁰.

E persino i colombi nella fantasia dello scrittore si trasformano in aggregati metallici perdendo il guizzo della loro animalità:

Al poeta, questi casalinghi colombi, potrebbero sembrare favolosi, «*metafisici*» *uccelli di lucida lamiera* volanti in un andante magico attorno al castello eretto con pietre rosse per la sua disperazione [...]⁸¹.

In maniera simile nel *Marchesino Pittore* le figure umane andranno incontro talvolta ad una sorta di disumanizzazione:

Si sarebbe detto girassero [i monaci] attorno a un perno *come certi pupazzi vestiti* in tragici baracconi da fiera.

Il ragazzo teneva alto su un braccio *una specie di pupazzo bianco*, una mantellina di lana, ma non era un pupazzo, era un bambino. [...] Il giovane papà se ne accorse, pareva contento, forse sapeva che il suo bambino, vestito così, [...] *pareva una bambola*⁸².

3.3.3. *Aggettivi totalizzanti*

Annota Sergio Solmi:

In quel tempo, le cui origini si svolgono fino al lontano 1916, [...] le sue composizioni dovevano accompagnarsi all'attributo di «metafisico», di «medianico», o di «tragico» per esprimere le particolari suggestioni che ne avevano guidato la scelta o l'assortimento⁸³.

Ci si soffermerà, in questo paragrafo, anzitutto sui primi due aggettivi. Una foto del 1918 ritrae de Pisis nella sua «camera metafisica»⁸⁴, ma non rivela granché: mostra il giovane artista circondato da libri; possiamo indovinare un prontuario simile a quello che troviamo descritto a proposito di Carrà nella citazione depisisiana qui data al paragrafo 2⁸⁵: una camera, insomma, «colma di strambi e polverosi oggetti da rigattierato»⁸⁶.

⁸⁰ *Asilo Infantile Israelitico*, p. 111 (cfr. anche a p. 112 «I quattro busti sulle mensole erano perfettamente immobili»). Il riferimento a Nietzsche non appare casuale, data la sua centralità nella vicenda spirituale e artistica di De Chirico in quegli anni.

⁸¹ *Meditazioni «Albali»*, p. 137.

⁸² DE PISIS 1969, pp. 72-73.

⁸³ SOLMI 1946, p. 15.

⁸⁴ <http://www.museoferrara.it/view/s/4d6fa06473e147cc8e9674fd3ff28b98> <30 maggio 2017>.

⁸⁵ Riproposta, suppongo, nella «camera melodrammatica» della sua casa romana: «un ambiente dalla dimensione fantastica nel quale si affastellano oggetti di diversa origine e natura: “la sua estrosa fantasia di poeta vi aveva raccolto e accomunato le cose più impensate e lontane: tabacchiere, bastoni, scatole, conchiglie, vecchi libri tarlati, oggetti di scavo, clessidre, uccelli impagliati, farfalle, fiori di carta e un’infinità di altri oggetti” [...]. Luoghi incantati, diretta derivazione delle camerette che allestiva fin da giovanissimo negli anni ferraresi, quando veniva assalito dalla trepidazione di raccogliere tutto il suo mondo entro i confini di un privato studiolo dove poter trovare rifugio dalla realtà esterna» (LADOGANA 2012, p. 18). La «camera melodrammatica» peraltro è ricordata anche nel testo (*Le scatole*, p. 150).

⁸⁶ CIRILLO 1997, p. 14.

Nel *Marchesino Pittore* sarà evocato il «*vuoto parallelepipedo di camere metafisiche* dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore»⁸⁷, ma già in *Mercoledì 14* si poteva leggere:

Le *camere metafisiche* o CARRÀ stavano per animarsi e De Chirico (l'amico comune!) trasfigurato in fantomas bianco [...] assisteva alla *mirabilia delle mirabilie* (corsivi dell'autore)⁸⁸.

Nella *Città dalle Cento Meraviglie* c'è il personaggio del metafisico:

L'aria attorno a te è leggermente medianica. [...] In quelle sere il castellone è di piombo fuso e sembra infierire in un modo atroce contro il povero spirito inquieto del *metafisico* che gli lancia solo delle occhiate di sottocchi⁸⁹.

Metafisico come aggettivo ha una pluralità di referenti: abbiamo già incontrato in esempi precedenti i ritratti di Innerio e di Boccaccio «appesi alla parete nella loro realtà trita di tela e di colori e *metafisica* di immagini, entro la geometrica forma di una cornice» e i colombi che appaiono alla fantasia del poeta come «*metafisici* uccelli di lamiera»⁹⁰; anche Ferrara è per chi scrive «città *metafisica* e religiosa»⁹¹. La parola è di lunga tradizione letteraria, da Dante in poi, e nell'uso che ne fa lo scrittore è portatrice di sfumature semantiche diverse: «irreale»⁹², ma anche «immateriale, trascendente, soprannaturale, soprasensibile»⁹³. Ricordo che in uno scritto già citato⁹⁴ Ferrara è stata definita dallo scrittore: «Ferrara, mistero dei misteri. Città, ammasso di materia che sembra fatta apposta per la speculazione dei metafisici e dei pensatori, Città che predispone alla follia».

Quasi ossessivo è poi l'uso dell'aggettivo *medianico*, particolarmente ricorrente (e appena visto nel frammento *Visioni*, così come in *Psicologia di una villa quasi moderna* nel primo esempio del paragrafo 3.3.1):

Ecco che quella sera avevo sentito in un attimo, come altre volte, lo strano incanto inesprimibile della città pentagona. [...] Ad un tratto, come al batter delle ciglia di un occhio *medianico* preistorico, una delle persiane si oscurò. Riandavo alle vite passate nei parallelepipedi magici di quelle stanze⁹⁵.

Ricordo di aver visto in una di quelle macellerie delle poltroncine di ferro imbottite di velluto rosso, evidentemente già in qualche teatro. La viva impressione che mi fecero! La carne macellata sembrava a loro famigliare. Durante il loro soggiorno nel teatro varietà, sembrava avessero contratto una specie di *medianica* e dolorosa fusione con essa. Ma a un certo punto, osservando attentamente, mi sembrava che questi oggetti levitassero tutti in un'aria *medianica*⁹⁶.

⁸⁷ DE PISIS 1969, p. 71. L'esempio è citato dal GDLI, che sottolinea, in questo caso, il riferimento all'iconografia tipica dell'indirizzo pittorico della Metafisica.

⁸⁸ DE PISIS 1947, p. 29.

⁸⁹ *Visioni*, p. 83. Altri esempi sono in *Ancora degli abitanti della città dalle 100 meraviglie*, p. 124 e in *Poesia*, da me citato alle pp. 218-219.

⁹⁰ Qui dati al p. 220.

⁹¹ *Corpus Domini*, p. 89.

⁹² GDLI.

⁹³ GDLI, e similmente gli altri.

⁹⁴ Paragrafo 3.1.

⁹⁵ *Il concerto nella casa misteriosa*, pp. 115-116.

⁹⁶ *Della moria*, p. 32.

Nell'edizione 2009, tra le *Pagine del manoscritto non utilizzate nell'edizione a stampa* leggiamo ancora:

Tutto è invece relativo nella città e una ignota forza *medianica* potrebbe farmi vedere sul mio tavolo un orribile mostro giapponese di gelatina e d'oro e sulla mia bassa ottomana un bel corpo nervoso di gitana per ebbrezze snervanti⁹⁷.

Io penso che con vera sagacia sia possibile creare ambienti e atmosfere particolari (esotiche, *medianiche*, internazionali), relativamente con poco⁹⁸.

Seppur di derivazione latina, si tratta di parola recente: 1866 è l'anno segnalato dai dizionari⁹⁹; ricca, nondimeno, come vedremo, di attestazioni letterarie relative ad anni che precedono il nostro testo.

L'aggettivo denota in molti casi l'emergere di un dimensione "altra"¹⁰⁰ – seppur mitigato dal senso della possibilità – «una ignota forza medianica *potrebbe*», «*sia possibile* creare atmosfere particolari (esotiche, medianiche, internazionali) o da un insistito *sembrare* –, dunque nel significato di «che riguarda o che dipende dallo spiritismo [...]; parapsicologico» per il quale è stato adoperato da Pirandello, Svevo, è presente in uno dei *Manifesti del Futurismo* e sarà adoperato dallo stesso de Pisis nel *Marchesino Pittore*¹⁰¹. C'è però anche il significato di «magico, affascinante, incantato» – con cui lo adopera anche Govoni¹⁰² – : si veda, in uno degli esempi citati, la concomitanza con *strano incanto* e *parallelepipedo magici*. Questo secondo significato, «attenuato», sembra decisamente prevalere in altri contesti: «ciuffi verdi e *medianici* di capelvenere»¹⁰³, «Bandiera italiana, strano fiore *medianico*»¹⁰⁴.

Si è già accennato al grande interesse per l'esoterismo del giovane de Pisis: ecco come si esprime sul medianismo in una lettera di quegli anni a Mario Bonzi riportata da Zanutto, parlando dell'inedito *La sfera*:

Io potrei credere d'avere una circonlocuzione particolare del cervello, atta a sentire con una potenza e una vivacità inaudite il mistero che ci attornia e a salire grado grado alle più alte vette dell'ultrasensibile e della metafisicità; tutto ciò mi assilla. Questo stato però fa nascere in me anche un abito tutto particolare alle gioie (impensate e ben lungi dai volgari): per parossismo

⁹⁷ *Martedì*, p. 135, in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009.

⁹⁸ *Ivi*, p. 136.

⁹⁹ SABATINI COLETTI 2004, GRADIT.

¹⁰⁰ Collegati a quest'ambito – se non sempre l'emergere dell'ultrasensibile, sicuramente l'alterazione della normale sensibilità – *morfinizzato* e *oppiaceo*: «In queste sere luttuose i rari passanti lungo le larghe vie sonore e squallide [...] i rari passanti dico da qualche uomo *morfinizzato*, o dotato di considerevole fantasia poetica, potrebbero essere presi per *Anime* vaganti, uscite forse da qualche doloroso erebo, da qualche nostalgico o dormiglioso limbo» (*Sterilità serale*, p. 16, il secondo corsivo è dell'autore), «Io mi sentii dentro al parallelepipedo solido-vuoto di una camerina tutta bigia, magnetizzato davanti allo specchietto verde. Lentamente come su cardini ben stretti e lubrificati, piegavo un po' avanti e poi pian piano all'indietro, immenso, forse tutto di marmo lucido e bianco con un grand'occhio in mezzo alla fronte. Stavo là in terra con la gran schiena e le gambe corte e grosse in iscorcio. Ma poi l'impressione «*oppiaceo*» con un dolce sollievo s'era allontanata!» (*Asilo Infantile Israelitico*, p. 110; le virgolette sono dell'autore). Il primo, *morfinizzato*, nel significato figurato di 'stordito', è presente solo nel GDLI ed esemplificato da Marinetti e da uno dei *Manifesti del Futurismo*. Non convince, di fronte alla sorta di allucinazione della quale siamo testimoni leggendo, la spiegazione che lo stesso dizionario dà di *oppiaceo* usato in senso figurato riportando proprio questo passo: «Provocato da un ambiente uggioso, privo di animazione»; dalla quale non si discosta il GRADIT, che rileva il basso uso della parola.

¹⁰¹ GDLI. Il significato è condiviso dagli altri due dizionari da me consultati.

¹⁰² GDLI. Il significato è condiviso dagli altri due dizionari da me consultati.

¹⁰³ GDLI. L'accezione è attestata anche dal GRADIT.

¹⁰⁴ *Gli interni tenebroso*, p. 67.

¹⁰⁵ *Bandiere*, p. 106.

della volontà infatti mi creò anche dal nulla (questo io credo sia del vero sapiente) delle gioie immense. Siamo i glorificatori sereni di una nostra gioia purissima fatale e ignota nella fatalità ignota del tutto¹⁰⁵.

Tutto ciò era del resto pienamente in linea con la sensibilità del tempo; per limitarci all'ambito letterario, di sedute spiritiche si parla nel *Fu Mattia Pascal*, nella *Coscienza di Zeno* e persino in *Gian Burrasca*. E già in *Piccolo mondo antico* Luisa, incurante dei veti religiosi, cerca di evocare in tal modo lo spirito di Ombretta. Di «fenomeni medianici» parla il *Manifesto tecnico della pittura futurista* dell'11 aprile 1910 («Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici?»)¹⁰⁶. In particolare, è documentato l'interesse di Marinetti per l'occultismo. Va da sé che l'aggettivo, comunque, si sposa perfettamente alle atmosfere evocate dal nostro testo e dalla pittura metafisica.

Il sostantivo *mistero* (recita il sottotitolo: «I misteri della città pentagona»), ma soprattutto l'aggettivo *misterioso*, ricorrono varie volte nel testo. Non si può non pensare, anzitutto, alla poetica e alla poesia di Pascoli, come sappiamo poeta di riferimento per il nostro autore. Ma ricordando, subito dopo, che l'enigmaticità è una componente essenziale della rappresentazione del mondo della pittura metafisica. In *Psicologia di una villa quasi moderna* il mistero domina le fantasticherie di chi scrive, e anche qui registriamo delle concomitanze lessicali assai significative:

Oh casa, oh villa, terribile villa. Ecco nessuno potrebbe vincere il tuo *mistero* in questo grigio pomeriggio. Cerco di assaporare, con leggero strazio, il *sapore d'oppio e di morfina* che anno i tuoi interni. [...] Vedo, come sotto un sonno *medianico*, i colori crudi dei tuoi gabinetti isterici. Oh quel vezzo di grosse turchesi sul tappeto turco blu cupo e rosso sangue [...] e quel gran ventaglio egiziano rosso e verde [...]. E quella civetta e quel canguro imbalsamati¹⁰⁷ sopra la strana madia di ebano intarsiata a strani geroglifici d'argento e d'avorio. [...] E la voce di qualche ignoto spirito *demoniaco* che si aggira nelle tue mura chiuse, villa *misteriosa*? [...] Le statue senza base lungo le bianche vie dell'irreale (una grande e deliziosa necropoli d'irreale certo è anche qui accanto alla città che i bipedi mortali vedono!) si rizzerebbero in punta di piedi a guardarmi¹⁰⁸.

Certamente il *mistero* è in relazione con altri elementi di questa cosmogonia, come la *solitudine*, l'*incanto* e la *magia*, la *spettralità*, la *medianicità*.

Gli interni sono molto importanti nella percezione, ma anche creazione, come abbiamo già visto, di atmosfere aliene (abbiamo già incontrato, leggendo, «i parallelepipedi *magici* di quelle stanze»¹⁰⁹). Ma *magica* è anche la città di Ferrara nel suo insieme, come già nelle pagine dell'amico Savinio:

Giunto in una quadra piazza deserta, in mezzo alla quale si leva una colonna bianca, con un simulacro più bianco, mi sembrò, per un momento, di vedere nel cielo una dolce chiarezza di perla [...]. E poi tornò squallore d'intorno nelle vie della città *magica*¹¹⁰.

Un aggettivo, ancora, è degno di essere ricordato:

¹⁰⁵ ZANOTTO 1996, p. 94.

¹⁰⁶ www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/manipt2.htm <1 giugno 2017>.

¹⁰⁷ Sulla passione depisiana per gli uccelli imbalsamati cfr. qui la nota 85.

¹⁰⁸ Qui alle pp. 54-55.

¹⁰⁹ Cfr. qui a p. 218. Si veda, ancora, la «camera magica» dell'*Asilo Infantile Israelitico*, p. 113.

¹¹⁰ *Il forestiero*, p. 112. Denominazione che ricorre, stavolta evidenziata dalle virgolette, in *Le scatole*, p. 152.

Davanti a questi partiti di carne rossa, dove, sulle parti cuoiose di sego rappresso, il coltello esperto ha segnato meandri di disegni primitivi, ti senti invaso da una tristezza *splenetica*¹¹¹. Ho visto delle nuvole vagare nell'azzurro sopra i tetti alti, scuri, in un giardino *splenetico* con piante di rose striminzite, riverse¹¹².

In una strada più morta passa invece un funerale. Ordinato, *splenetico*. Davanti due o tre chierichetti bianchi e neri con la croce¹¹³.

Di questa voce dotta (a partire dalla parola greca che indica la milza, e per estensione indicativa degli stati d'animo che si credevano influenzati da quest'organo), gli esempi del testo documentano il significato di «che suscita tristezza»¹¹⁴. Il sostantivo da cui deriva non può non richiamare Baudelaire, in più d'un caso nominato nel testo¹¹⁵, ed è il titolo di un frammento¹¹⁶, preceduto nel tempo da uno *Spleen ferrarese* di Savinio¹¹⁷. Le atmosfere suggerite dall'aggettivo ben s'accordano coi colori smorzati dei quali si è già parlato al paragrafo 3.3.1 e con le malinconie metafisiche di certe composizioni pittoriche del secondo decennio del Novecento.

3.3.4. *Aggettivi e sostantivi della greicità*

Questa indagine non sarebbe completa se non si accennasse ad un altro elemento, quello rappresentato dalla greicità, riconducibile in particolare all'influsso pittorico di De Chirico:

Lo spirito eterno della bellezza aleggia [...] intatto lungo le vie e nei rinchiusi giardini e tu sotto i rozzi panni di qualche giovane che ti passa accanto, sia pure senza razza, senti le divine forme del *Meleagro* di Villa Medici a Roma o dell'*Adone*¹¹⁸ del Vaticano [...]¹¹⁹.

Nelle *Pagine del manoscritto* riportate nell'edizione 2009 leggiamo:

Il mio spirito *ellenico* nelle diurne, notturne macerazioni raffinato fino al parossismo [...] invoca la freschezza dei boschi di mirto e d'alloro e più le divine forme *efebiche* e due sereni occhi di mare [...]¹²⁰.

In particolare, è riconoscibile nel testo la trasfigurazione della bellezza della gioventù nella statuaria greca: la testa di un giovane carbonaio appare come una «*Testa di statua greca annerita per scherzo*»¹²¹ e in un frammento intitolato non a caso *Nausica* la fanciulla ammirata dallo scrittore:

¹¹¹ *Della moria*, p. 34.

¹¹² *Giornata*, p. 129.

¹¹³ *Un altro funerale*, p. 167.

¹¹⁴ Il *GDLI* individua ben due esempi depisisiani; il primo col significato di «che esprime noia» (che però non si evince dall'esempio da lui citato, in cui si parla di un «viso sempre più splenetico»); il secondo con quello che ritroviamo nei nostri esempi di «che suscita tristezza» (nel nostro primo esempio forse indica una qualità della tristezza, tendente alla malinconia). Meno aderenti ai nostri contesti le definizioni del *SABATINI COLETTI* 2004 («Di persona tendente all'umor malinconico») e, sulla stessa linea del *GRADIT*, che rileva il basso uso della parola.

¹¹⁵ *L'angelo ciabattino*, p. 81; *Visioni*, p. 84.

¹¹⁶ «*Spleen* dell'ore vuote», p. 56. Ripreso nella conclusione: «Oh chi potrebbe cantare la “spleen” delle ore vuote nella città pentagona?» (p. 57).

¹¹⁷ SAVINIO 1918 (titolo intermedio all'interno del componimento *Giardino*), p. 74.

¹¹⁸ Propriamente una statua etrusca, proveniente da Toscana, che riprende il mito greco.

¹¹⁹ *Vetturali pubblici*, p. 60.

¹²⁰ In DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 2009, [Senza titolo], p. 138.

¹²¹ *Fame*, p. 14. Cfr., più oltre, il «marinaio biondo dal *profilo greco* e l'occhio cerulo», *La felicità*, p. 162.

[...] non ha nulla a che fare con le ragazze indigene. Le sue membra hanno il ritmo e la grazia dei bassorilievi *prassitelici*. Essa sembra impersonare, per chi attentamente la osservi, il senso *ellenico* delle dolci forme che serpeggia qua e là per la città pentagona¹²².

Aggettivi come *greco*, *ellenico*, *prassitelico* sono familiari al de Pisis della *Città dalle Cento Meraviglie*, come lo saranno a quello del *Marchesino Pittore*: «la linea del torso *prassitelico*»¹²³, «il braccio carnoso, il torace pieno, *di atleta greco*», «La purezza della spalla rotonda, *marmorea*»¹²⁴, sono quelli di giovani modelli del pittore-scrittore. Ma ai tempi del nostro testo l'orientamento sessuale dell'artista non è ancora così definito come apparirà invece nella scrittura del *Marchesino Pittore*, e lo sguardo amoroso dello scrittore idealizza in tal modo la bellezza di giovani di ambo i sessi.

Anche le architetture emanano un sentore di grecità. Così è per «il palazzo *bianco* chiuso a cui in certe sere di luna velata gli dei concedono un sorriso di grazia *ellenica*»¹²⁵, il «timpano candido»¹²⁶.

Per Ferrara nel suo insieme de Pisis riprende la denominazione, invalsa nel territorio comunale, di «città pelasgica»¹²⁷, dal nome di una popolazione preellenica alla quale, secondo alcune ipotesi, sarebbe da ricondurre l'origine della città.

Con queste annotazioni sulla grecità, derivante da influssi dechirichiani, si conclude quest'indagine. Numerosi fili collegano il de Pisis scrittore al de Pisis pittore (certe preferenze tematiche e coloristiche appartengono a tutta una vita artistica) e, in particolare, pittore metafisico (o comunque appassionato della pittura metafisica altrui). All'interno di un gusto per il frammento in cui è difficile disconoscere l'influsso della prosa d'arte degli amici rondisti, la città d'origine è letta come città di geometrie (figura privilegiata, lo abbiamo visto, il *parallelepipedo* vuoto o pieno di stanze e palazzi), di colori smorzati (attraverso l'uso di numerosi e ripetuti suffissi depotenzianti), come universo misterioso ed enigmatico – che sfuma talvolta nell'incubo – di deserti e di silenzi, i cui abitanti ideali sono, più dei «rari passanti», statue e «fantocci».

Gli ambienti ufficiali ferraresi ignoreranno questo libro, mentre la cerchia degli amici scrittori e poeti gli regalerà delle soddisfazioni. Come dicevamo, de Pisis si incamminerà poi definitivamente sulla strada della pittura, pur senza abbandonare mai la penna. Si è già parlato di un'altra opera dedicata ad un'altra città «metafisica», Parigi, sua sede successivamente al periodo romano¹²⁸. Il *Marchesino Pittore*, da cui abbiamo tratto alcuni esempi, offre, pur tra le differenze, anche un reticolo di somiglianze. Di questo testo ci sarà modo, forse, di parlare un'altra volta.

¹²² p. 15.

¹²³ p. 38.

¹²⁴ Entrambi gli esempi a p. 80.

¹²⁵ *La strada consolante*, p. 65.

¹²⁶ Che abbiamo già incontrato qui a p. 216.

¹²⁷ *Sterilità serale*, p. 18.

¹²⁸ Cfr. almeno LAMBERTI 2012.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2009.

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'Uso, a cura di T. de Mauro, I-VI, Torino 1999-2000.

SABATINI COLETTI 2004

Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana 2004, Milano 2003.

Studi ed edizioni

BIFFI 2003

M. BIFFI, *H etimologica: grafie 'anno, à, ò e ài' per 'hanno, ha, ho, hai'*, Redazione Consulenza linguistica, 28 aprile 2003, in <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana>.

CARRÀ 1964

M. CARRÀ, *De Pisis*, Milano 1964, pp. 1-5.

CIRILLO 1997

S. CIRILLO, *Alberto Savinio: le molte facce di un artista di genio*, Milano 1997.

B. DE PISIS 2009

B. DE PISIS, *Prefazione all'edizione Vallecchi del 1965*, in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009, pp. 164-166.

DE PISIS s.d.

F. DE PISIS, *La Città dalle Cento Meraviglie, ovvero sia "I misteri della città pentagona"*, Roma s.d.

DE PISIS 1947

F. DE PISIS, *Prose e articoli*, Milano 1947.

DE PISIS 1969

F. DE PISIS, *Il Marchesino Pittore*, Milano 1969.

DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 1981

F. DE PISIS, *Futurismo, dadaismo, metafisica (e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti)*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Milano 1981.

DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009

F. DE PISIS, *La città dalle 100 meraviglie*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Milano 2009.

DE PISIS: DIDASCALIE 1983

de Pisis: didascalie per un pittore, Catalogo della mostra, a cura di L. Cavallo, Milano 1983.

FOSSATI 1988

P. FOSSATI, *La pittura metafisica*, Torino, Einaudi, 1988.

GIAN FERRARI 2009

C. GIAN FERRARI, *Filippo de Pisis: Ferrara la città dalle 100 meraviglie*, nota in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009, pp. 169-173.

LADOGANA 2012

R. LADOGANA, *Filippo de Pisis: percorsi di vita e arte*, Cagliari 2012, pp. 1-84.

LAMBERTI 2012

M.M. LAMBERTI, *Les promenades péripatéticiennes: appunti su e di Filippo De Pisis al Louvre*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato e M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 423-429.

NICOLETTI 2011

L.P. NICOLETTI, *La ricezione critica di de Chirico tra il 1918 e il 1922, Origine e sviluppi dell'arte metafisica, Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno di studi (Milano 28-29 ottobre 2010), Milano 2011, pp. 143-158.

SALVAGNINI 2006

S. SALVAGNINI, *De Pisis*, Firenze 2006.

SAVINIO 1918

A. SAVINIO, *Hermaphrodito*, Firenze 1918.

SOLMI 1946

S. SOLMI, *Filippo De Pisis*, Milano 1946.

STEFANELLI 1981

S. STEFANELLI, *Dalla visione al simbolo: l'immagine verbale in Alberto Savinio*, in *Studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura degli allievi, Firenze 1981, pp. 251-277.

TIBERTELLI DE PISIS–BONUGLIA 1957

P. TIBERTELLI DE PISIS, D. BONUGLIA, *Mio fratello De Pisis. Ricordi Romani*, Milano 1957.

ZANOTTO 1969

S. ZANOTTO, *Introduzione*, in DE PISIS 1969, pp. 9-15.

ZANOTTO 1996

S. ZANOTTO, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza 1996.

ZANOTTO 1981

Introduzione, in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 1981, pp. 7-11.

ZANOTTO 2009

S. ZANOTTO, *Filippo de Pisis e Ferrara*, in DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009, pp. 153-163.

Sitografia:

www.filippodePisis.org

www.museoferrara.it/view/s/076a84940ec14e6d9699dcf0c0ba0275

www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/manipt2.htm.

ABSTRACT

Filippo de Pisis ha coltivato per tutta la vita, oltre alla pittura, anche una passione per lo scrivere e una coscienza del proprio essere scrittore che gli studiosi hanno già messo opportunamente in luce. La presente indagine entra nel vivo della sua scrittura esaltandone gli elementi visivi e pittorici. Protagonista del testo è la città di Ferrara, nella cui raffigurazione si mescolano ricordi del Seicento fiammingo, fascinazioni di marca futurista, e, soprattutto, suggestioni legate a quel mondo letterario e pittorico della stagione metafisica appena trascorsa, che i due fratelli Savinio avevano contribuito a creare e a cui de Pisis, dipingendo e scrivendo, dà una sua personalissima impronta. La città d'origine si manifesta come luogo di geometrie astratte, di spazi vuoti, di colori appannati, universo misterioso ed enigmatico.

Filippo de Pisis has cultivated during all his life, besides painting, a passion for writing too and an awareness of his identity as a writer, already appropriately highlighted by the academics. The present survey deals with his writing, by enhancing the visual and pictorial elements. Ferrara is the protagonist of the text, and in its depiction there is a mixture of memories of the Flemish seventeenth century, futurist fascinations, and, above all, suggestions from that literary and pictorial world of the just passed metaphysical time, whom Savinio brothers had contributed to creating and to whom de Pisis, by painting and writing, gives a really personal mark. The hometown appears as a place of abstract geometries, empty spaces, blurred colours, mysterious and enigmatic universe.

**ROMANZIERE LUCIDISSIMO:
CRITICA D'ARTE E NARRATIVITÀ NELLA SCRITTURA DI ROBERTO LONGHI**

Roberto Longhi viene definito da Cesare Garboli «romanziero lucidissimo» all'interno del suo studio *Longhi lettore*, relazione pubblicata in «Paragone-Arte» nel settembre 1980. Il testo entra poi a far parte di una sezione di *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, insieme ai saggi *Breve storia del giovane Longhi*, prefazione alla terza edizione della *Breve ma veridica storia della pittura italiana* di Roberto Longhi, Firenze, Sansone, 1988, poi accolta in *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989; *Il palazzo non finito*, prefazione a *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926* di Roberto Longhi, Milano, Electa, 1995. Indubbiamente, Garboli è riuscito a cogliere e sintetizzare il nodo fondamentale presente negli scritti di Longhi: l'intreccio quasi indissolubile fra indagine propria della critica d'arte e valore letterario e narrativo del testo.

Garboli afferma, in apertura del saggio, come la sua speculazione sull'opera di Longhi trovi origine in un quesito di natura metodologica che tende a connettere gli aspetti narrativi con quelli propri, invece, di un'analisi critica scientifica, direttrici entrambe ben visibili nelle pagine longhiane; come nelle proprie, si potrebbe aggiungere:

Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo? La mia relazione parte di qui; c'è una congiuntura fra il Longhi scienziato e il Longhi scrittore; questa congiuntura è fatta di sensi che vanno in una direzione, e ritornano da un'altra; non mi è facile venirne a capo. Quello su cui attirerò l'attenzione è che mentre il Longhi storico e conoscitore si può iscrivere agevolmente nella narratologia, per l'ovvia ragione che risalire da alcuni dati sperimentabili a ricostruzioni di fatti e a serie di ipotesi è sempre dare spago a sistemi narrativi; più misterioso è invece quel Longhi scrittore per cui la letteratura è un evento formale, un sortilegio, una recitazione¹.

Allo stesso modo potremmo affermare: se non fossero mai state scritte delle narrazioni, Garboli avrebbe mai scritto un rigo? L'autore, mentre si interroga sul motore della scrittura di Longhi, sulle necessità intime, sulla matrice originaria, sta scavando nelle proprie parole alla ricerca del principio primo del proprio discorso: il gioco di rispecchiamenti con Longhi si crea immediatamente sulla pagina e investe senza preambolo alcuno l'enigma più profondo della scrittura di Garboli. Ulteriore prova di questo tratto è costituita dall'affermazione, formulata come un'ovvietà ma invece fondamento strutturale necessario da individuare e tenere presente all'interno delle considerazioni sugli scritti di Longhi, che l'indagine del reale – e delle immagini del reale – e la costruzione di connessioni e considerazioni conseguenti porta con sé la necessità di attingere sempre a una vena che tende a configurarsi come narrativa. Inoltre, mentre la direttrice dell'analisi critica utilizza come strumento espressivo un linguaggio di tipo narrativo e letterario, le abilità letterarie di Longhi devono essere indagate tenendo presente proprio la dinamica del gioco.

La riflessione, infatti, si spinge oltre, e individua il tratto caratteristico di questo tipo di scrittura capace di mettere in relazione Garboli e Longhi: il gioco, meccanismo che si declina sia come capacità di considerare il reale manipolando le carte possedute e allo stesso tempo creando anelli di congiunzione stringenti – mantenendo costantemente presenti l'azione della direttrice scientifica e quella della direttrice narrativa, le quali non si fronteggiano più l'una centripeta e l'altra centrifuga, ma anzi collaborano alla strutturazione del discorso – sia come possibilità di rivedersi e ritrovarsi – forse, trovare per la prima volta una parte del sé – nell'altro considerato nell'orizzonte letterario come attraverso uno specchio. Ciò che si guarda, di conseguenza, è la messa in scena di se stessi, in ottica teatrale.

¹ GARBOLI 2005, p. 155.

La prima cosa che colpisce nella scrittura di Longhi è la tendenza al gioco, gioco che si direbbe anche il piacere di manipolare degli strumenti di lavoro, schede, fotografie, loupe, ingrandimenti, come fossero tarocchi; il gioco investe le parole, le fa entrare nel suo orizzonte; e subito si comincia a intravedere un senso scientifico che marcia verso la formula giusta e l'enunciato insostituibile; ma intanto, si è introdotto nelle parole un senso letterario, ghiribizzoso, fumoso, dispettoso, irrequieto, capriccioso. Il gioco è già cambiato di segno².

Garboli parla anche di se stesso: come in Longhi, la sua espressione narrativa non riesce a svincolarsi da un oggetto di indagine. Così facendo, la letteratura, necessaria per strutturare l'indagine di tipo scientifico, viene allo stesso tempo accolta e rifiutata, come le figure considerate negli scritti, esaltate nella loro grandezza e importanza all'interno del panorama culturale ma anche ridotte al livello di cartine di tornasole attraverso le quali ritrovare e mostrare – anche se attraverso un ben congegnato mascheramento – parti di sé, le proprie viscere. Questo secondo tratto è la descrizione anche del rapporto intercorso fra Longhi e Berenson, del quale ci occuperemo poco oltre. In ogni caso, la scientificità ricercata tende a cedere costantemente il passo a formule narrative e il saggio a trasformarsi, di conseguenza, in romanzo.

La vocazione letteraria di questo giovane scrittore non è così persuasa di se stessa da esistere senza riferirsi a un oggetto di ricerca, ma è egualmente forte, così forte e così irresistibile da espandersi come un rampicante lungo il muro degli interessi figurativi. È quanto basta perché il gioco si trasformi nel piacere di andare verso e contro la letteratura, di scon sacrarla e di rimetterla sul trono, come si fa coi re e le regine che sono per metà idoli e per metà strumenti. [...] Si può iscriverlo nell'area che spetta ai critici capaci di ricostruzioni filologiche e storiche che si leggono come romanzi³.

Garboli afferma apertamente che, una volta conclusa la fase di ricerca l'elaborazione di uno storico, e anche di uno storico dell'arte come Longhi, si configura come narrazione, e individua anche i tratti salienti di tale percorso: in primo luogo, il considerare l'oggetto della propria analisi come un corpo da plasmare all'interno di una vera e propria officina creativa, aggiungendo a ogni passo riflessioni ulteriori e pezze d'appoggio, in un meccanismo che si configura sempre più come spirale narrativa capace di crescere e andare avanti ritornando allo stesso tempo su se stessa; poi, utilizzare un metodo rigoroso che metta al centro analisi di tipo storico e filologico; inoltre, la predilezione per tutto ciò che non è centrale ma periferico, individuando tale punto di osservazione non come minoritario ma anzi come privilegiato per la costruzione di un discorso nuovo e portatore di un senso diverso, che dal circoscritto possa illuminare globalmente la storiografia, proprio mentre mostra se stesso. Secondo Garboli non è possibile affermare con certezza se Longhi «sia un critico o un narratore, e forse non è né l'uno né l'altro, ma un corsaro nero dell'arte che conquista isole fuori rotta e risuscita mondi dimenticati o perduti. Si può leggere Longhi anche così, come un romanziere lucidissimo»⁴.

Longhi viene considerato, in questa ottica, come uno scrittore di romanzi, con un enunciato chiaro e audace. Garboli, però, non è l'unico a proporre questa interpretazione dell'opera di Longhi: Francesco Galluzzi, infatti, riprende l'intuizione garboliana e anzi porta avanti la riflessione, seguendo proprio le indicazioni fornite dallo stesso Longhi nelle sue *Proposte per una critica d'arte*. Il modello portato avanti da Longhi viene ulteriormente specificato: si tratta del romanzo storico, in quanto la vocazione letteraria si unisce costantemente sulla pagina alla volontà di individuare e mostrare il contesto storico all'interno del quale si sono

² GARBOLI 2005, p. 155.

³ *Ivi*, pp. 155-156.

⁴ GARBOLI 2005, p. 157.

create le condizioni necessarie per la nascita dell'opera d'arte, primo motore della produzione narrativa. A ben guardare, poi, probabilmente è proprio questo il significato dell'aggettivo «lucidissimo» che Garboli attribuisce a Longhi romanziere.

Longhi concludeva nel 1950 le sue *Proposte per una critica d'arte* indicando come modello di una storia dell'arte che non si limitasse alla classifica selettiva dei capolavori, ma si concepisse come una disciplina compiutamente storica (in una identificazione di storia e critica), le celebri parole di Alessandro Manzoni in una lettera del 1822 a Claude Fauriel: *sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del 'tempo' di questa o quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso 'critico' del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, 'trame ténue de tremblants préparatifs'*. [...] Longhi proponeva quindi il romanzo storico [...]⁵.

Ancora Galluzzi arriva a definire gli artisti considerati da Longhi nei propri scritti non soltanto come oggetti di un'indagine di tipo critico e scientifico, ma anzi soprattutto come personaggi di una narrazione romanzesca, figure mostrate nella loro problematica quotidianità, incapaci di uniformarsi alle correnti artistiche dominanti, e proprio per questo privilegiati oggetti dell'indagine di Longhi – in quanto portatori di prospettive periferiche cariche di significato e capaci di spandere nuova luce sull'arte *mainstream* – il quale ne mostra allo stesso tempo debolezze e grandiosità:

Gli artisti cinquecenteschi che proprio Longhi definiva “eccentrici”, rispetto alla via principale del secolo, che si sarebbe risolta nel raffaellismo divulgato dai Carracci come “lingua pittorica” nazionale, si rivelano personaggi tragici, ciascuno a suo modo proteso verso l'oscurità presentita di un futuro (inaugurato qualche anno dopo dal Caravaggio) che li spinge a rifiutare le codificazioni normative dell'arte del proprio tempo che sta istituendo il codice classicista, ma incapaci per vari motivi di assumersi consapevolmente fino in fondo quella che sarebbe potuta diventare la loro ‘missione’, condannati – o volontariamente reclusi – in una condizione di minorità anche psicologica. Personaggi, appunto, da romanzo (quasi novecenteschi “inetti”)⁶.

Che si stia affrontando, però, un nodo che investe la critica artistica o che riguarda invece la letteratura, rimane salda la constatazione che almeno una parte di tratti che appartengono a vicende autobiografiche o che comunque fanno parte di riflessioni intime dell'autore scivola all'interno del testo, e questa affermazione è valida sia per Roberto Longhi sia per Cesare Garboli, tanto da perdere di vista – come se i due vasi che contengono i presunti opposti biografia/critica, vita/letteratura, indagine scientifica/indagine narrativa non fossero separati ma comunicanti – fino a che punto l'autore trasferisca sulla pagina se stesso e dove invece prevalga l'analisi oggettiva – questione che in realtà, a ben vedere, è mal posta, in quanto l'innescio della produzione creativa per entrambi gli autori risiede proprio nella compresenza e commistione di entrambe le direttrici considerate:

Il fatto è che esiste un reciproco fra le immagini figurative e la scrittura longhiana; questo reciproco, se è la fusione di un dipinto in una forma verbale, è un reciproco imbrogliato; non si sa che cosa nella scrittura di Longhi appartenga a Longhi, e che cosa alla pittura; e se si vuole parlare di Longhi scrittore, questo reciproco non si può tacerlo. [...] le vere domande che noi dobbiamo rivolgere al Longhi scrittore investono insieme la letteratura longhiana e il suo oggetto di ricerca: che cosa c'è di Longhi⁷.

⁵ GALLUZZI 2016, p. 140.

⁶ *Ivi*, pp. 152-153.

⁷ GARBOLI 2005, pp. 157-159.

L'autore si posiziona all'interno della propria opera e ne diventa esso stesso personaggio attivo della narrazione proprio nel momento in cui lo svolgimento investe un argomento almeno in apparenza esterno, ma che invece lo coinvolge nella maniera più intima: questo è, al contrario di quello che si potrebbe pensare, non un demerito nella strutturazione del discorso scientifico, in quanto tratto che destituisce il testo della sua pretesa di oggettività, ma anzi un valore aggiunto, elemento significativo e fondante.

Tradurre in parole l'oggetto nella propria indagine critica significa muoversi costantemente in bilico fra la pretesa di restituzione rigorosa e scientifica e l'inevitabile inserimento di tratti soggettivi che aprono alla fiction; non solo, ad un livello altro vuol dire anche porsi prima di tutto nella posizione di lettore capace di decifrare prima ancora che di formulare: la scrittura scatterà spontaneamente nella fase successiva, a compimento della lettura.

È il quadro a produrre lo scrittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro. La relatività di uno stile diventa un assoluto critico e assume valore scientifico. [...] quale tasso di scientificità possiedono queste traduzioni? [...] E, in particolare, il patrimonio conoscitivo della letteratura longhiana è un metodo suscettibile di trasmissione?⁸.

È lo stesso Longhi, all'interno della sua recensione a *Luca Giordano* di Enzo Petraccone, pubblicata su «L'Arte» nel 1920, a ribadire non solo che la traduzione in parole di un'opera d'arte può essere considerata letteratura ma anche che il suo valore è determinato dal fatto di non perdere mai di vista il referente originario della trasposizione letteraria, il quale anzi risulterà anche motore della modalità narrativa prescelta e delle caratteristiche stilistiche proprie del testo:

noi pensiamo che [...] sia possibile ed utile stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo [...] in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. Ci pare che sia possibile creare certe equivalenze verbali di certe visioni; equivalenze che procedano quasi geneticamente, a seconda cioè del modo con che l'opera venne gradualmente creata ed espressa⁹.

Una volta svelato il meccanismo che sottende le pagine considerate, rimane da chiedersi se tale possibilità di indagine possa essere replicata, costituendo in qualche modo una scuola di pensiero. L'interrogativo rimane aperto e investe anche la questione dell'inserimento più o meno velato all'interno del testo di episodi autobiografici e del loro valore. Ciò che qui si sottolinea è il fatto che inserire se stessi nella pagina non significa mostrarsi interamente ma rappresentarsi, recitare una parte: il gioco di specchi se da un lato permette di trasferire tratti del sé all'interno del testo, con artificio narrativo, dall'altro riesce anche a dissimulare e nascondere, turbando lo scenario e aprendo a un meccanismo di tipo teatrale.

[...] la pagina longhiana non fa altro che travestirsi e travestire, così come si traveste continuamente un attore se vuole restituire un messaggio. [...] A volte si ha l'impressione di toccare con mano [...] non il discorso di uno scrittore ma il formarsi fulmineo e insieme laborioso dell'azione di un attore, con fasci d'intuizione che bruciano indizi che sono prove e prove che sono indizi; con rigorosa esclusione di ogni razionalità che non sia insieme affascinata e fascinatrice; e coi tempi, le distanze, gli ingressi scanditi al momento giusto¹⁰.

⁸ GARBOLI 2005, pp. 160-161.

⁹ LONGHI 1920, pp. 92-93.

¹⁰ GARBOLI 2005, p. 162.

Per Longhi e Garboli scrivere significa veicolare realtà descrivendo un fatto artistico, e quindi leggere e allo stesso tempo ritrovarsi, leggersi: la creatività esce ridimensionata da questa analisi proprio nel momento in cui si afferma che la narrazione riesce a racchiudere al suo interno un senso elevato, la possibilità di trasmettere il reale e di conseguenza se stessi, pur all'interno della trasfigurazione artistica, e probabilmente proprio grazie ad essa. Questo è il centro della riflessione: da qui è possibile comprendere la portata originale e rivoluzionaria degli scritti di Longhi e dello stesso Garboli, e anche l'impossibilità di incasellare questi artisti nella cella costruita da pretese di storicizzazione.

Infatti lo scrittore che in un primo tempo era stato respinto da un'esperienza narrativa, perché questa esperienza era di primo grado e lo impegnava verso il futuro, è lo stesso scrittore che si ricarica di misteriose energie risanatrici nel momento in cui si tratta di decifrare un lembo di vissuto nella sua perfezione di opera d'arte, di evento che ha gli stessi caratteri, gli stessi connotati dell'opera d'arte secondo la fondamentale scelta archeologica che la nostra società e la nostra cultura ha fatto dell'opera d'arte: come oggetto, cioè, in cui tutte le domande si dissolvono e si riformano, e dove si riassume il senso e il non-senso di tutto. La letteratura subisce qui un'inversione di marcia [...] perché viene colpito il principio di creatività: creare non è creare, è leggere¹¹.

L'opera d'arte, in quanto espressione artistica, si configura come oggetto-feticcio sul quale proiettare i propri bisogni e le proprie domande; è allo stesso tempo origine dei quesiti e risposta ultima. Ecco che risulta evidente come niente venga creato, ma solo tradotto, al fine di svelare nuovi significati. Mina Gregori, all'interno del testo *Il metodo di Roberto Longhi*, ribadisce che l'indagine critica di Longhi si esprime attraverso una scrittura che ha valore letterario ma non si astraie mai dall'opera d'arte considerata: la rappresentazione artistica (immagine) è la base dalla quale, per volontà di espressione e traduzione in parole, nasce la metafora, figura retorica che implica, nel suo utilizzo, un trasferimento di significato.

Longhi scrisse per generazioni che credettero, come lui, nella poesia come mezzo di conoscenza. Nei suoi scritti la metafora e l'immagine sono sempre pertinenti e funzionali all'oggetto della sua indagine, e fortemente storicizzate. [...] concezione della critica che si attua attraverso l'estrinsecazione letteraria¹².

Il rapporto fra critica, letteratura e vita – nelle sue declinazioni di biografismo e autobiografismo – si salda sempre di più. Sulla pagina si ritrova l'esistente, pertanto impulso letterario e pretesa scientifica si trovano inevitabilmente a convivere all'interno della traduzione, la quale non arriva a contenere soltanto queste due forze ma anche l'autore stesso, seppur trasfigurato. Ecco che sempre più difficile risulterà l'inevitabile uccisione e seppellimento dell'altro, in quanto espressione di una parte del sé: così il rapporto di Longhi con i quadri affrontati nei suoi scritti, così quello di Garboli con i personaggi che compongono le sue storie di seduzione. Il meccanismo è però necessario per riuscire a superare il momento contingente e spingersi oltre.

La letteratura longhiana crea ciò che già c'è. Questo è il paradosso e, naturalmente, la grandezza e la rarità del Longhi. È come dire che l'esperienza letteraria di Longhi si connette non solo alla vocazione del critico e dello storico dell'arte ma la spiega, la mette in essere; e la spiega perché la fusione dello scrittore e dello scienziato si realizza afferrando, magicamente, il fantasma di una traduzione. Si può tradurre il Caravaggio? Sì, si può tradurre; ed ecco il Longhi studioso del Caravaggio diventare, nel momento in cui innova criticamente, il portatore di una novità che non appartiene solo alla storia dell'arte ma anche alla letteratura. [...] Se tradurre è un reciproco,

¹¹ GARBOLI 2005, p. 166.

¹² GREGORI 1982, p. 138.

e certamente lo è, non c'è dubbio che tradurre il Caravaggio implica una bilocazione, una traduzione di sé nel Caravaggio. [...] A mio avviso, il rapporto di Longhi con l'opera d'arte è infatti un rapporto di morte, di uccisione, per così dire¹³.

Questo rapporto di sepoltura, che Garboli instaura con i personaggi delle proprie storie di seduzione e che in questo caso attribuisce anche a Longhi, offre lo spunto per una riflessione sul rapporto fra Longhi e Berenson, relazione che Garboli conosce approfonditamente in quanto è anche curatore dell'edizione di *Lettere e scartafacci 1912-1957* di Berenson e Longhi, Milano, Adelphi, 1993.

Longhi si offre di interpretare, di tradurre Berenson; e se in un primo tempo si pone soltanto come allievo di una grande personalità, anche se in posizione critica, giunge infine, attraverso un meccanismo di seduzione che nel corso degli anni inverte la sua rotta, ad afferrare e superare il maestro, trasformandosi allo stesso tempo da lettore in scrittore autonomo: la stessa modalità utilizzata sia da Garboli con i propri personaggi, e quindi anche con lo stesso Longhi, sia da Longhi con le opere d'arte oggetto dei propri testi.

Longhi e Berenson non si conoscono. Longhi si presenta; si professa lettore e ammiratore appassionato, si mette al servizio come interprete, chiede lumi come un discepolo; e, nello stesso tempo, lascia cadere con disinvoltura dei piccoli, duri colpi di verga, di quelli che fanno male, sui compiti e sulle dita del Berenson. [...] e, finalmente, come tutti i grandi lettori, spiega al Berenson chi è Berenson. [...] C'è una libido, una voracità, una tale volontà di possesso nella mossa con cui Longhi si offre a un maestro elettivo, da ben esaltare il suo privilegio occhiuto di lettore. È naturale che il Longhi veda meglio e più profondamente del Berenson là dove il Berenson si è solo scritto¹⁴.

Nella prefazione di Garboli a *Lettere e scartafacci 1912-1957* ritroviamo molti dei tratti caratteristici già affrontati in queste pagine¹⁵: la possibilità di tradurre, il rapporto fra lettura e scrittura, la necessità di raggiungere il nodo profondo delle questioni artistiche e linguistiche. Ciò che è importante segnalare è una riflessione metaletteraria che investe il rapporto fra epistolario, letteratura e teatro, attraverso la quale Garboli sottolinea la necessità di collocare nella giusta prospettiva storica le pagine da considerare, soprattutto quelle dimenticate, in modo che possano nella maniera più giusta svelare tratti inediti importanti per la comprensione dell'intera storia artistica del soggetto considerato:

Come spesso negli epistolari, l'appartenenza di queste carte alla letteratura è solo il frutto di un equivoco. È un'illusione prodotta dal tempo, che cambiando di posizione altera e rovescia la prospettiva. Noi conosciamo ciò che queste lettere ignorano [...]. Al tempo del carteggio quest'opera era ancora tutta di là da venire. Più che alla letteratura, questo carteggio appartiene dunque, sotto tanti aspetti (non soltanto perché si tratta di uno scambio di battute), al teatro¹⁶.

La scrittura di Longhi viene percepita da Garboli come carica di libido e di elementi seduttivi, che si esprimono attraverso il desiderio sempre acceso di indagare il reale pur utilizzando un filtro che potremmo definire, alla luce delle considerazioni effettuate, romanzesco: è il tratto longhiano che Garboli preferisce, quello che trasporta sulla pagina quasi involontariamente velleità letterarie; probabilmente proprio perché in un meccanismo simile l'autore rivede se stesso – simile, non uguale, perché mentre per Longhi si garantisce l'involontarietà di tale tratto, in Garboli è invece svelato e anzi motore della scrittura. Garboli è stato letteralmente sedotto dai meccanismi compositivi longhiani, lo dichiara apertamente; in

¹³ GARBOLI 2005, pp. 168-170.

¹⁴ *Ivi*, p. 189.

¹⁵ BERENSON-LONGHI 1993, pp. 18-19.

¹⁶ *Ivi*, p. 35.

maniera così decisa da far risaltare ancora di più le numerose convergenze che intercorrono fra i due autori: Longhi è privilegiato *alter ego* di Garboli.

La critica del Longhi è un desiderio, sempre acquattato, sempre addormentato nella pittura, ma sveglio e attento come un alligatore; un desiderio di vita che prende forma concreta, lì sotto gli occhi, attuale, reale, vicina, vicinissima, ma anche analogica, lontana come nei romanzi: un desiderio che ci portiamo in noi e con noi. [...] che io preferisca alle calme e studiate meraviglie del prosatore d'arte le impervie e maniacali strade del Longhi che fa della letteratura senza saperlo, trascinato e posseduto dalla passione dei quadri come da una muta di diavoli che lo inseguono col forcone [...]¹⁷.

Nel corso delle nostre ricerche per conto dell'Accademia della Crusca e della Fondazione Memofonte abbiamo avuto modo di indagare il lessico utilizzato da Roberto Longhi, al fine di ottenere un lemmario significativo dei suoi scritti degli anni Trenta del Novecento.

Fin da subito è stato chiaro come non fosse possibile separare i termini propri del lessico della critica d'arte da quelli significativi per questioni linguistiche: le due direttrici che concorrono alla struttura delle pagine longhiane si fondono anche a livello lessicale. Le pagine scritte da Longhi sono costellate da voci lessicali inusuali: arcaismi, tecnicismi della storia dell'arte, termini specialistici delle più varie e lontane fra loro discipline si armonizzano in una prosa elegante, costantemente giocata su un filo retto, ai poli opposti, dal fine della critica d'arte e dalla volontà di (e passione per) narrare. Strutturare un lemmario risulta, di conseguenza, imprescindibile, in quanto strumento chiave per seguire il dipanarsi dello stile, che in Longhi è organizzato con caratteristiche tali da adattarsi perfettamente alla traduzione di un'opera d'arte. Non solo, la letteratura è l'unica traduzione possibile, per Longhi, dell'esecuzione artistica figurativa: da qui l'importanza di un lessico studiato e in divenire, sia a livello diacronico sia a livello sincronico (in quanto adattabile alle diverse manifestazioni artistiche).

Giorgio Agamben, nella *Prefazione a Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi, afferma:

Si tratta di sostituire sinonimi preziosi e disattesi (ma si sa che nella lingua non esistono sinonimi) e scorci metaforici (ma Croce ricordava che la metafora, se è buona, è l'espressione più propria) alle formule scontate del vocabolario critico. [...] Non si tratta semplicemente di trovare un equivalente letterario dell'opera d'arte figurativa [...] ma di sospendere l'intelligibilità della lingua per fare guizzare in quel breve vuoto l'alterità del non linguistico – del figurativo – che s'intende evocare¹⁸.

Longhi condivide i propositi della propria generazione di intellettuali, costantemente protesa verso nuove possibili modalità di fare critica letteraria e artistica, alla ricerca di nuove possibilità di espressione, anche da un punto di vista stilistico e lessicale. La traduzione, però, da un linguaggio (quello figurativo) a un altro (quello verbale) non può essere esatta e lascia quindi spazio all'evocazione, in altre parole alla narratività.

Mentre, però, Gianfranco Contini cerca di garantire spazio autonomo al valore letterario degli scritti di Longhi e nella *Prefazione* a Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, afferma: «Il presente volume ambisce precisamente a risarcire una lacuna del mercato editoriale, fornendo, attraverso una larga scelta, anche a lettori non professionisti di storia dell'arte, materiale sufficiente per far riconoscere il livello espressivo dello scrittore [...] un numero notevole di pagine di Longhi, fra cui probabilmente tutte quelle che costituiscono

¹⁷ GARBOLI 2005, pp. 206-211.

¹⁸ LONGHI 2014, pp. 14-15.

il suo apice stilistico»¹⁹, Cristina Montagnani, che ha il merito di avere strutturato il primo glossario longhiano²⁰, afferma con forza che gli scritti di Longhi ricevono valore soltanto se si considera la relazione indissolubile fra l'oggetto dell'indagine critica e la sua espressione verbale. Viene chiarito, quindi, lo scopo principale del lessico e dello stile in Longhi: la mimesi dell'opera d'arte, al fine di svelarne tutti i possibili significati. Il trasferimento di significato porta sulla pagina, a livello stilistico, la figura retorica della metafora, come sottolinea anche Montagnani:

È interessante notare come sovente Longhi inserisca vocaboli [...] in espressioni metaforiche, creando un effetto di straniamento che, nel caso di termini ancora di uso corrente, tende evidentemente a rinnovare un linguaggio ormai avvertito come denotativo. [...] impiego metaforico di tecnicismi desunti da ambiti diversi dalla storia dell'arte: si pensi innanzitutto alla analogia lingua/pittura che fornisce alla prosa critica di Longhi una tale messe terminologica da proporsi quasi quale sistema autonomo²¹.

Oltre alla metafora e all'utilizzo frequente di tecnicismi e arcaismi, è importante sottolineare l'uso consistente dell'aggettivazione, funzionale non solo alla volontà di descrizione accurata dell'opera d'arte e del contesto nel quale si colloca ma anche alla strutturazione di uno stile letterario ricco di trasposizioni. Mina Gregori, a tal proposito, afferma: «Se negli scritti giovanili l'aggettivazione eccede nelle metafore [...] col tempo essa sostiene, accanto al sostantivo, il peso del compito interpretativo e di definizione storica, mantenendo nell'immagine suggerita la carica del momento illuminante»²².

Uno scritto fondamentale per analizzare le caratteristiche della lingua di Longhi è l'*Officina Ferrarese*²³. Il saggio va a costituire il primo volume delle opere complete di Roberto Longhi a essere pubblicato nel 1958 da Sansoni, a riprova del fatto che Longhi stesso lo considerasse fra i propri testi con stile migliore. Nell'opera abbonda l'utilizzo di un lessico ricercato, non consueto, che affonda le proprie radici in discipline anche lontane fra loro (per esempio la mineralogia, la chimica, la giurisprudenza...); non mancano, a completare il quadro, arcaismi e neologismi. L'uso del lessico non è, però, sfoggio di cultura fine a se stesso; anzi, bene si accorda alla necessità di descrivere una scuola pittorica non comune e a lungo considerata minoritaria: lo stile del racconto è connotato dall'oggetto narrato.

Parlando proprio dell'*Officina Ferrarese*, Giovanni Previtali in *Roberto Longhi, profilo biografico*, afferma:

Ad impedire che la singolarità del singolo (che è insieme peculiarità personale e irripetibilità del momento storico) vada perduta, sono necessari da un lato la caratterizzazione, e cioè la cosiddetta descrizione dello stile [...] degli artisti, dall'altro la ricostruzione della dinamica conflittuale della situazione concreta. Due obiettivi per cui sono strumento indispensabile le straordinarie capacità di invenzione propriamente letteraria dello scrittore²⁴.

L'*Officina Ferrarese* è un testo privilegiato per l'analisi dello stile e del lessico di Longhi. Lo stesso autore ritornerà più volte nel corso del tempo su quegli argomenti, proponendo precisazioni e rettifiche, a testimonianza della particolare attenzione rivolta (vedi *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* e i *Nuovi Ampliamenti 1940-55*).

¹⁹ LONGHI 1973, pp. XI, XII.

²⁰ MONTAGNANI 1989.

²¹ *Ivi*, p. 206.

²² GREGORI 1982, p. 129.

²³ LONGHI 1934.

²⁴ PREVITALI 1982, p. 165.

Grazie al prezioso supporto della Fondazione Roberto Longhi, abbiamo avuto modo di visionare copie di lavoro di questi testi, annotati a mano dall'autore. Nell'ultima pagina bianca del testo *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* di Roberto Longhi, con LII tavole, Firenze, Sansoni, 1940, abbiamo potuto ritrovare un testo di più ampio respiro, scritto a mano da Longhi, intitolato *Ultimissime 1940*, di cui riportiamo di seguito la trascrizione.

Ultimissime 1940

Rivista la collezione Vendeghini il 5 luglio 1940 rilevo:

1 (p. 15) sul Pseudo Marco Zoppo: un terzo pezzo da unire all'Ecce homo Kress e al San Gerolamo della Gall. di Ferrara è un San Giov. Battista della raccolta Vendeghini, della Stessa misura del San Gerolamo

- sul tema Bruno Eremitani è da tener presente una mirabile tempera, di San Giov. Battista, con effetto quasi di chiaroscuro a biacca e terra verde, che ricorda la famosa testa degli "Eremitani". Cosa stupenda di cui occorr.ebbe riproduz. Bono? Anverino?

- Figura di San Michele arcangelo in Armatura. Tavola di polittico di circa 1.30 per 40. Buona cosa di apparenza lì per lì, vivarinesca c. 1445-50, ma a guardare più addentro ferrarese del tempo dei miniatori di Borso e del Pannonio. Taddei Crivelli? Cosa importante. Il fondo di paese a scogliere curvate come fanoni rivela la cerchia miniatoria.

- Bald. d'Este. Il San Sebastiano Vendeghini è alto circa 40 cm. e perciò non può appartenere alla serie Berenson ed è del resto di una fase più antica e migliore, dell'artista, v. 1470-75: i Santini Berenson misurano 0,37x0,13 ciascuno.

- Boccaccino-Panetti. Il Presepio del Boccaccino, di composiz. analoga a qlo di Napoli è però più tipicamente ferrarese e perciò più "früh": è curiosa la somiglianza strettissima del paese con Panetti

- Coltellini. Di lui è nella coll. Vendeghini una piccola tavolina con la Mad. e S. Anna metterza: e, probabilmente, i due Santi Sebastiano e Rocco

- Ger. da Carpi. Un bellissimo bustino di donna ridente con capelli biondi c. 1520-30

- Mazzolino. Mezza figura di Padre Eterno di profilo.

- Bastianino – Piccolo Presepio abb. giovanile

- Scarsellino. Molti esemplari di buona qualità, formato piccolo

- Caletti. Belliss. San Sebast. con armigeri a 1/2 figura

- Bastaruolo (attr. a Catena). Present. al tempio in 1/2 figure. Così arcaizzante che è stato comunque ritenuto del Catena

- Ortolano Mad. c. B. 1/2 figura

- art. Emiliano d. ultimo quattrocento. Predellina in tre scomparti con le Stimate di S. Fr.

- Presepio [...] Squisito di tono sommessso e di forma ombreggiante. Mordorè e verdino spenti. Relazioni con Modena. Tradiz. B. Ferrari-Meloni-Mormitta: plateado

- Pietà. – tavola v. Michele da Verona

Inoltre: I. Bellini: M. c. B. framm. ; Ador. dei Magi. belliss.: a mio parere dello stesso altare dei Santini di Matelica.

Bart. Vivarini: Tav. di polittico. San Gerolamo in veste rossa cardinalizia e cappello: di gr. qualità, giovanile v. 1448-50.

Iacopo da Montagnana. – Mad. c. B. – di tempo e qualità simile a quella del Treviso

Art. Amorosi. – Bambocciata di "genere". È la più importante per dimostrare come l'Amorosi traspose in "diminutivo" gli effetti del Keil

Albertinelli – In fig. di Valvot. – var. Gall. Borghese

affr. teste di San Sebastiano: Marco Zoppo

Due Santini di polittico: verso Orazio di Jacopo e Mich. di Matteo.

Ferrara. Pinacoteca. – Dosso giovanile (del tempo "Salomè" Lazzaroni): Presepio, Adoraz. Magi – Indicatomini da G. Rosini e Fr. Arcangeli già n. Racc. Wesendonk-Bonn (poi Museo di Bonn, n. 193-196) poi vendita Lempertz, Colonia, 1935, n. 72 – 4 Santi Domenic. di Vicino da Ferrara – s. Dom, s. Rom. D'Aq, S. Pietro Mart., s. Vinc. Ferr. (già attr. a Sc. d. Ghirlandaio) ma già nel catalogo detti ferraresi tra Cossa e De Roberti

Il testo, preludio al successivo *Nuovi Ampliamenti 1940-55*, ribadisce le caratteristiche dello scrivere di Longhi che abbiamo individuato in questo articolo, fornendo una riprova alle nostre riflessioni proveniente direttamente dall'officina creativa dello scrittore.

È importante, infatti, evidenziare come la creazione letteraria sia originata sempre da considerazioni su fatti artistici, mai svincolata dalle opere prese in esame.

Inoltre, buona parte dell'appunto verte su problematiche relative ad attribuzioni controverse, a confermare gli interessi storici di Longhi, per il quale la filologia è disciplina fondamentale in quanto mette in primo piano l'importanza delle fonti (la precedente trattatistica d'arte) ma anche la ricostruzione del contesto storico (necessario sia per le questioni attributive sia per giustificare l'utilizzo delle particolarità lessicali).

Infine, pur all'interno di un contesto caratterizzato dalla mancanza di spazio (si notano numerose abbreviazioni, il progressivo diminuire delle dimensioni della scrittura, la necessità di terminare vergando le ultime righe di lato, sul margine sinistro del foglio) e dalla velocità dell'esecuzione (si tratta pur sempre di un appunto), l'importanza dell'aggettivazione, che rimanda da un lato alla narrativa (descrizione di colori, forme, dimensioni) e dall'altro si riconnette alla ricercatezza di tipo lessicale, per la quale non mancano anche inserzioni di termini di altre lingue (per esempio il tedesco *friih*, primitivo, e lo spagnolo *plateado*, argentato). Non solo: l'aggettivo è anche, molto spesso, allo stesso tempo veicolo da un lato di valore letterario e dall'altro di giudizio critico, ed è quindi testimone perfetto dell'unione delle due direttrici che sono a fondamento della scrittura di Roberto Longhi.

BIBLIOGRAFIA

BERENSON–LONGHI 1993

B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Milano 1993.

GALLUZZI 2016

F. GALLUZZI, *Il “romanzo storico” del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi*, «Poetiche. Rivista di Letteratura», XXVIII, 44, Modena 2016, pp. 139-162.

GARBOLI 2005

C. GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino 2005.

GREGORI 1982

M. GREGORI, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'ARTE DI SCRIVERE SULL'ARTE* 1982, pp. 126-140.

L'ARTE DI SCRIVERE SULL'ARTE 1982

L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo, a cura di G. Previtali, Roma 1982

LA PITTURA UMBRA 1973

La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense del corso 1953/54 di Roberto Longhi redatte da Mina Gregori, Firenze 1973.

LONGHI 1920

R. LONGHI, *Recensione a Enzo Petraccone, Luca Giordano*, «L'Arte», XXIII, 1920, pp. 92-93.

LONGHI 1940

R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*, con LII tavole, Firenze 1940.

LONGHI 1958

R. LONGHI, *Opere Complete*, V, Firenze 1958.

LONGHI 1973

R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano 1973.

LONGHI 1980

R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze 1980.

LONGHI 2014

LONGHI 2014

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, prefazione di G. Agamben, Pesaro 2014.

MENGALDO 1980

P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in ID, *La tradizione del Novecento*, Milano 1980, pp. 256-296.

MIRABILE 2009

A. MIRABILE, *Scrivere la pittura. La “funzione Longhi” nella letteratura italiana*, Ravenna 2009.

MONTAGNANI 1989

C. MONTAGNANI, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989.

PASOLINI/NALDINI 1994

P.P. PASOLINI, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. NALDINI, Torino 1994.

PREVITALI 1982

G. PREVITALI, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'ARTE DI SCRIVERE SULL'ARTE* 1982, pp. 141-170.

RAIMONDI 2010

E. RAIMONDI, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna 2010.

ABSTRACT

Roberto Longhi viene definito da Cesare Garboli «romanziero lucidissimo», espressione che sintetizza la caratteristica fondamentale dei suoi scritti: l'intreccio fra indagine propria della critica d'arte e il valore letterario e narrativo del testo. Per Longhi la letteratura è l'unica traduzione possibile dell'esecuzione artistica figurativa: il presente saggio ripercorre il lavoro di numerosi studiosi su questo tema e mostra il resoconto di uno studio lessicografico originale. Infine, si offre una conferma delle riflessioni proveniente direttamente dall'officina creativa dello scrittore, attraverso la trascrizione e l'analisi del testo inedito *Ultimissime 1940*.

Roberto Longhi has been defined by Cesare Garboli as «a very clear-headed novelist», an expression that stresses on the fundamental component of his production: art critic research intermingled with the literary and narrative value of a text itself. According to Longhi, literature is the only possible way through which the execution of figurative art can be translated: the following essay wishes to go back through the work of many scholars focused on this theme, showing the report about an original lexicographic study. In closing, we offer a confirmation of those considerations which comes directly from the creative workshop of the writer, through the transcription and the analysis of the unpublished text *Ultimissime 1940*.